

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

17

# BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore,  
Alessandro Martinengo (Pisa), Tommaso Scarano (Pisa)

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli), Giuseppina Ledda (Cagliari), Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),  
Aldo Ruffinatto (Torino), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Alcalá de Henares), Ignacio Arellano (Pamplona),  
Aurora Egido (Zaragoza), María C. García de Enterría (Alcalá de Henares),  
José Lara Garrido (Málaga)

Segreteria di redazione:  
Elena Carpi e Valentina Nider  
(Pisa)

Beatrice Garzelli

*Nulla dies sine linea*  
Letteratura e iconografia  
in Quevedo

*Prefazione di*  
ALESSANDRO MARTINENGO



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Volume pubblicato con un contributo (ex 60%)  
del Dipartimento di Scienze dei Linguaggi  
e delle Culture dell'Università per Stranieri di Siena*

© Copyright 2008  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884672131-0

## PREFAZIONE

Il titolo di questo libro, citando latinamente un celebre detto attribuito ad Apelle, allude ad una delle tesi principali in esso sostenute: il rapporto, assai articolato ma inscindibile, fra le arti figurative e la letteratura, rapporto implicante un fitto scambio, e ricambio, fra le rispettive tecniche creative: la parola *linea* rappresenta infatti tanto il segno grafico come l'espressione linguistica e letteraria.

Nel primo capitolo, grazie ad un approfondito esame di alcuni trattati sull'arte pittorica cinque-seicenteschi, dalle celeberrime *Vite* di G. Vasari (1550) all'opera del portoghese F. de Hollanda (1548) e di G.B. Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1587) fino ai *Diálogos de la pintura* (1633, 2. ed.), di V. Carducho (impegnatosi – grazie all'aggiunta conclusiva del *Memorial informativo por los pintores* – nella rivendicazione del carattere 'liberale' e non 'meccanico' delle arti figurative) e agli scritti di F. Pacheco (1599 e 1649), l'autrice mostra il tramandarsi a partire dall'antichità, principalmente per il tramite di Plinio il Vecchio, di alcuni *topoi* illustrativi delle varie sfaccettature del rapporto, o problematico connubio, indicato. Si tratta di *topoi* che alludono ora alla felice competizione, in particolare, fra la poesia e la pittura, per esempio il motto «poesia muda» scelto da Hollanda per indicare la pittura; ora del detto oraziano «ut pictura poesis»; ora dell'allegoria pittorica per l'atto creativo supremo, quello divino, racchiusa nello stereotipo «Deus pictor», caro a Vasari e allo stesso Hollanda. Ma si tratterà in altri casi di sottolineare piuttosto la rivalità fra le diverse arti, un presupposto che tende a rivendicare, di nuovo in Hollanda per esempio, la supremazia assoluta della pittura; o di proclamare la vittoriosa gara dell'arte nei riguardi della natura, un atteggiamento che richiama alla mente l'epitaffio sulla tomba di Raffaello («timuit quo sospite vinci / rerum magna parens») e suole modernamente essere significato nella formula del *living portrait*.

Un altro *topos* molto frequente nei trattati (di ambito ispanico almeno) viene espresso solitamente attraverso l'identificazione simbolica fra *pluma* e *píncel*: esso consente all'autrice di giungere ad un passaggio significativo della sua argomentazione, sottolineando come nella figura di artista vagheggiata dai trattatisti studiati, e nella personalità di alcuni fra gli stessi trattatisti, si operi la vivente sintesi fra le qualità e le competenze dell'artista figurativo e del letterato; senza mancar di rilevare come proprio una delle personalità che arricchirono con la loro testimonianza in favore della pittura il *Memorial*

di Carducho, e cioè Juan de Jáuregui, debba essere considerata una delle più rappresentative del felice connubio scrittore-pittore.

Ora, a pensarci bene, anche Quevedo, alla cui opera nelle pagine successive la Garzelli si accosta con spunti innovativi suggeriti dalla prospettiva che ha scelto, incarna in sé la doppia figura del poeta e dell'intenditore di arti figurative. Certo, la proporzione fra le due competenze è in lui del tutto squilibrata rispetto ai casi esaminati in precedenza, perché nell'ambito artistico-figurativo Quevedo si conferma come niente più che un raffinato dilettante. Eppure, i dati che vengono qui raccolti intorno alle sue prove pittoriche e soprattutto al suo gusto di collezionista di quadri – attestato da alcune sue poesie e dal suo testamento – lo qualificano come dotato di specifiche abilità nel campo.

Ma naturalmente, trattandosi di uno scrittore della grandezza di Quevedo, l'accertamento di tali abilità acquisisce pieno rilievo critico e interpretativo quando serve, da un lato, ad arricchire la comprensione e l'esegesi delle sue opere, dall'altro a documentare, nella loro specifica dinamica creativa, le trasposizioni nella scrittura di determinate tecniche pittoriche o, più latamente, figurative. Come esempio del primo caso è analizzata la *silva* «El pincel» (n. 205, ed. Bleuca), già egregiamente studiata, fra gli altri, da Luisa López Grigera, nella quale ritroviamo un ampio catalogo – assai sfumato ed articolato nei giudizi, se ricorriamo alle diverse stesure – di pittori e pitture dall'antichità all'epoca contemporanea al poeta, oltre alla testimonianza del prestigio che esercitavano su di lui alcuni dei *topoi* tradizionali sul tema, come la rivalità fra l'arte pittorica e la natura («se vio [...] / mentir almas los lienzos de Ticiano»), e alla prova di un'acuta sensibilità per l'evoluzione nel tempo dello stile di un artefice (si veda per esempio il riferimento alla tecnica delle «manchas distantes» nel Velázquez ultima maniera).

Come esempio del secondo caso, ci viene proposto un originale riesame – frutto del rilievo che viene attribuito alla presenza, sempre genialmente variata, nella scrittura di Quevedo, del procedimento compositivo dell'*ekphrasis* – di alcuni testi pur fra i più frequentati dalla critica. Si comincia annotando come nel *Buscón* i numerosi ritratti di personaggi siano per lo più avulsi dal filo della narrazione e permettano dunque all'autore di adottare liberamente, di volta in volta, la tecnica descrittiva adeguata: dalla 'disumanizzazione' che caratterizza Cabra e l'autoritratto del protagonista bambino (I, 2, ed. Ruffinatto) allo 'sminuzzamento' nella caricatura delle monache (III, 9, ed. cit.), ispirato, secondo la Garzelli, alla tecnica dei 'quadri scorciati' illustrata da Armenini nel trattato ricordato, di cui Quevedo possedette e annotò un esemplare, oggi conservato in una biblioteca di Budapest. Analoghe tecniche sono osservabili nei *Sueños*, alle quali si possono aggiungere i procedimenti di tipo 'cinematografico' nella descrizione della vedova ipocrita e della *mujer hermosa de El Mundo por de dentro*.

Se nel *Buscón* e nei *Sueños* i tanti ritratti sono al servizio della critica del costume ed obbediscono, insieme, ad una spregiudicata deformazione espres-

sionistica (fonte primaria di ispirazione, secoli dopo, dei *caprichos* di Goya e degli *esperpentos* di Valle-Inclán), altri sono i risultati espressivi cui giunge lo scrittore nella poesia panegirica ed eroica. Assistiamo qui al fenomeno singolare – risultante dalla circostanza che vede spesso l’elogio di un personaggio mediato dal riferimento a un artefatto figurativo, pittura o statua per lo più – di un’interazione per così dire programmata fra i procedimenti adottati dall’artista plastico e quelli letterari. Così nel sonetto 215 dell’ed. citata, dedicato al duca d’Osuna ed ispirato ad un quadro di Guido Reni, «predomina l’uso intenso del colore [...], quasi a gareggiare con la tavolozza» del pittore; mentre nel sonetto 212, ispirato alla statua di Filippo III a cavallo, si realizza uno scambio perfetto «dal sistema di segni visivo a quello scritto» nella rappresentazione dell’animale in atto di «pisar líquidas sendas», cioè quasi di levarsi a volo secondo la figura «a corvetta» adottata nella statuaria equestre. O si veda ancora il sonetto 220, dedicato a Pedro Morante e al suo ritratto calligrafico di Filippo IV, nel quale il poeta riesce, con parole ‘ipersegnate’ (in particolare *lazos*, indicante, simultaneamente, e acutamente, i tratti tracciati dalla mano dell’artista sul foglio e quelli del temperamento del sovrano), a mutuare dalla rappresentazione grafica i moduli della scrittura.

Vista in questa luce, la figura di Quevedo viene a rappresentare in modo singolare e convincente, come si accennava, una nuova incarnazione del connubio fra *pluma* e *pincel*, vagheggiato dai trattatisti antichi e contemporanei, non dissociando mai l’invenzione verbale dalla prospettiva visiva.

*Alessandro Martinengo*

