

Reanimating the Myth. A Simulacrum of Phaedra in Guido Gozzano

Marco Maggi

Abstract

In Guido Gozzano's 1915 short story "Alcina", the image of Phaedra's perfect beauty depicted on a famous bas-relief in Agrigento comes to life thanks to the supposed enchantment of an English lady. Unlike in the slightly earlier *Gradiva* by Jensen (not by chance the object of Freud's attention), in which the phenomenon remains ambiguously poised between reality and illusion, in the conclusion of Gozzano's text the animation of the simulacrum is traced back to organic causes. In doing so, the author develops a subtly polemical long-distance dialogue with Gabriele d'Annunzio's *Fedra*. In Gozzano's work, the attempt to revive the myth leads to catastrophe, without it resulting in tragedy, as in his polemical idol.

Keywords

Guido Gozzano, "Alcina"; Phaedra; Simulacrum; Gabriele d'Annunzio; Myth.

Rianimare il mito. Un simulacro di Fedra in Guido Gozzano

Marco Maggi

1. In un libro fondamentale sull'«effetto Pigmalione», Victor Stoichita ha indagato «la persistenza caparbia del simulacro all'interno della storia della *mimesis*» (Stoichita 2006: 10)¹. Nel saggio, le sopravvivenze dell'immagine-*phantasma* entro la quasi incontrastata egemonia dell'immagine-*eikon* in Occidente sono studiate lungo un arco che si estende «da Ovidio a Hitchcock». Potrebbe apparire superfluo sottolineare che, nell'ultimo tratto di tale traiettoria, l'opposizione tra simulacro e rappresentazione, tra immagine-presenza e immagine-copia, è investita da un potente processo di riconfigurazione dovuto all'avvento della riproducibilità tecnica; le implicazioni di tale sommovimento sono tuttavia tali (Stoichita stesso ne è ben consapevole) che pare opportuno soffermarvisi ancora. La riproducibilità tecnica delle immagini, con la moltiplicazione potenzialmente infinita delle loro copie, costituisce infatti un'inedita occasione di espansione del dominio della *mimesis*, dell'immagine-copia. Cosa ne è, in questa inedita situazione, del simulacro, dell'immagine-presenza?

La questione era evocata, di passaggio, ma con straordinario tempismo, da Edoardo Sanguineti a proposito di Guido Gozzano. In una nota a piè di pagina del suo *Guido Gozzano. Indagini e letture* (si era nel 1966, dunque in esatta contemporaneità con l'uscita da Einaudi della prima traduzione italiana del saggio benjaminiano sul *Kunstwerk*)², il critico e poeta invitava a riflettere «su un motivo non ancora adeguatamente studiato, e che, per parafrasare un celebre titolo di Benjamin, è dato indicare come il problema del rapporto con la realtà nell'epoca in cui essa diviene tecnicamente

¹ Sul tema del simulacro cfr. inoltre: Bredekamp 2015; Denis-Stolow 2013; Didi-Huberman 2008; Freedberg 2009: 114-116; Fusillo 2012: 77-95; Gross 1992; Jacobs 2005; Ossola 2012; Papapetros 2012; Pinotti 2021: 55-89; Severi 2018.

² Sull'accoglienza riservata in Italia all'opera di Benjamin cfr. Bologna 2022.

riproducibile (nella forma dell'immagine anticipante)» (Sanguineti 1966: 150-151, n. 1). Con analogia segnatura benjaminiana (il titolo del libro allude patentemente a *Parigi capitale del XIX secolo*), la sollecitazione è stata di recente rilanciata da Paulo Barone in *Benares. Atlante del XXI secolo*, che nelle pagine indiane di Gozzano identifica una delle più lucide manifestazioni della «consapevolezza che non possa esistere uno sguardo diretto sulle cose che non sia mediato e condizionato dalla serie delle immagini e delle parole di chi ha visto in precedenza le medesime cose» (Barone 2019: 130-131)³.

Come ciò dipenda dall'avvento della riproducibilità tecnica delle immagini, e quali conseguenze ciò abbia per la condizione dei simulacri nell'età segnata da tale riproducibilità, appare con particolare evidenza in "Alcina", racconto pubblicato da Gozzano sul finire del 1915 su *L'Illustrazione italiana* (Fig. 1). La data in calce all'edizione su rivista⁴, sciaguratamente espunta dalle successive in volume, reca la dicitura «Napoli 1913», che potrebbe alludere a una composizione durante il viaggio per nave in India, che contemplò effettivamente una tappa a Napoli, ma si svolse però l'anno prima, tra il febbraio e la primavera 1912. L'effetto di realtà è rinforzato dalla narrazione in prima persona, condotta da un personaggio che condensa i tratti più riconoscibili del *self-fashioning* gozzaniano; siamo comunque sempre di fronte, per riprendere un'efficace formula di Marziano Guglielminetti, a un «sosia imperfetto» (1993: 130), messo in scena da un autore al quale non è stato ancora riconosciuto il ruolo che gli spetta nelle genealogie dell'*autofiction* contemporanea.

L'Alcina del titolo è una *miss* inglese di nome Eleanor Quarrell, espatriata ad Agrigento sulle orme del padre archeologo. Come la maga frutto della fantasia di Ludovico Ariosto, autore sul quale Gozzano aveva seguito le lezioni di Arturo Graf all'Università di Torino⁵, Eleanor, i cui nome e

³ Non è questa la sede per affrontare la questione, connessa, della collocazione di Gozzano in rapporto al modernismo; se tuttavia con tale categoria storiografica s'intende, come è stato proposto, la «ricerca della novità in una dimensione non auratica» (Italiano 2017: 98 n. 4), l'opera di Gozzano, o quantomeno alcune cospicue sezioni di essa, possono esserle ascritte (approfondiamo il tema nell'introduzione, dal titolo *Gozzano contemporaneo*, alla silloge di imminente pubblicazione per le nostre cure dal titolo *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*). Di «modernismo apparente» parla invece Cangiano 2016.

⁴ *L'Illustrazione Italiana*, 26 dicembre 1915, pp. 556-557 e 560-561. In questo articolo citiamo (nel corpo del testo con la semplice indicazione della pagina) dall'edizione di "Alcina" contenuta in Gozzano 1983: 233-250.

⁵ Prezioso a questo riguardo il ricordo di un illustre sodale: «con tutta spon-

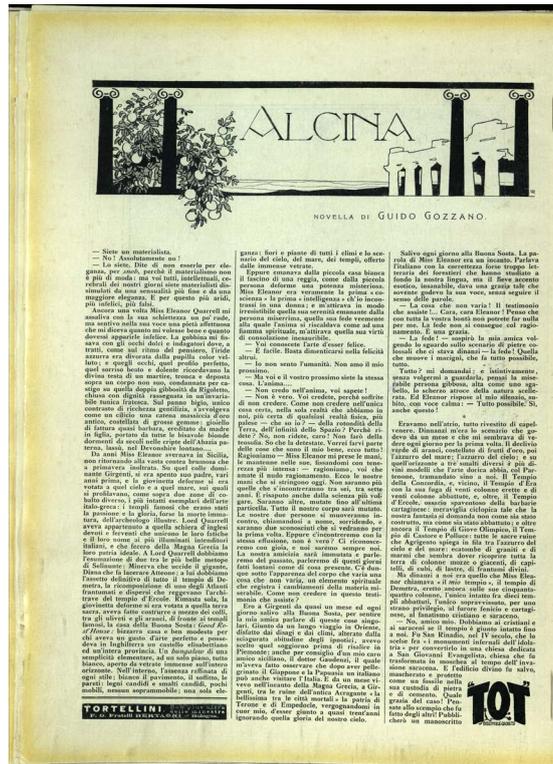


Fig. 1 – *L'Illustrazione Italiana*, 26 dicembre 1915, p. 556.

caratterizzazione devono anche a Poe⁶, è circondata da un'aura di sortilegio e lussuria. Tutto ciò nonostante l'aspetto deforme da cui è afflitta: una natura beffarda ha infatti accozzato in lei un volto dai lineamenti perfetti a un corpo minuscolo e gibboso⁷. Contrariamente alla sua fama, nelle conversazioni che intrattiene con il narratore Eleanor sostiene le tesi del più acceso spiritualismo, esaltando la fede «che smuove i macigni, che fa tutto possibile» (Gozzano 1983: 237): anche trasfigurare il suo corpo deforme, assicura lei, in risposta alla tacita obiezione del suo interlocutore. Così infatti avviene, o il narratore crede che avvenga, durante un concerto tra le rovine dei templi. In una notte di luna piena, il narratore contempla a lungo le perfette proporzioni di una Fedra scolpita su un bassorilievo; quand'ecco che Eleanor gli appare con le stesse fattezze e in quelle vesti.

taneità, soltanto per vaghezza di Medusa, di Morgana, delle Danaidi, appariva alle lezioni di letteratura italiana nell'Università, dove, non come scolaro, ma come spirito che interroghi l'arte e la vita, ascoltava le acute indagini di quel maestro [Arturo Graf] sull'umanesimo, sull'Ariosto, sul secentismo.» (Calcaterra 1948: XI).

⁶ Cfr. Nuvoli 1984 e 1985: 446-452.

⁷ Sulla «serie assai minuziosa di accostamenti antitetici» che struttura la novella cfr. Porcelli 1974: 157.

Colto da un *raptus*, il narratore cerca di trascinare la donna verso la cella del tempo, tra l'orrore degli spettatori del concerto, che intervengono in soccorso della malcapitata. Nella realtà Eleanor non si è mai affrancata dal suo penoso aspetto: gli effetti di una meningite, acuita dalla malia del concerto notturno tra le rovine, sono infatti la causa di una sovrapposizione di immagini che Gozzano tratteggia nei suoi effetti tragicomici.

La sovrapposizione tra un'immagine muliebre del passato e una del presente compare già in una poesia giovanile di Gozzano dal titolo «*Demi-vierge*» (Gozzano 2016: 239-240)⁸, dove in una «Britanna», scesa in Italia come Eleanor «a ricercarvi il sogno», il poeta riconosce una donna posseduta in una vita precedente, «tre mila anni» prima, proprio nella Sicilia magnogreca (a Siracusa, «tra le fontane e i templi d'Aretusa», anziché ad Agrigento, in realtà). Le vesti e gli ornamenti sono affatto mutati («Dove sono la tunica e le armille?»), ma l'anamnesi si compie ugualmente, grazie al lampo che si accende nelle pupille della donna («Del tempo ti restò nelle pupille / soltanto la lussuria che t'accusa»). Situazione e personaggi ricalcano schemi dannunziani, delle tante amanti riconosciute nelle effigi di cammei antichi⁹, qui virati in chiave più esplicitamente erotica (il componimento non fu in effetti accolto ne *La via del rifugio*, esito di una spietata opera di autocensura sui propri «imparaticci» alla scuola del Vate). Anche l'iride azzurra di Eleanor è «divorata dalla pupilla color velluto» (Gozzano 1983: 233); ma nonostante ella vesta «all'antica», indossando una «tunica fratesca» (*ibid.*) cinta in vita da un gioiello avito, la sovrapposizione con la donna del passato emergente dal bassorilievo non può aver luogo. La ragione è da ricercarsi, come sempre in Gozzano, nella dissonanza, nello «stridore» che caratterizzano il presente, manifestato, nell'apparenza di Eleanor, dal dissidio (il cognome Quarrell potrebbe alludere a questo) tra la sua statuaria testa classica e il corpo deforme.

2. Il cognome di Eleanor pare anche spiegarsi con riferimento alla fonte principale del racconto di Gozzano, il quale, come spesso accade nelle

⁸ Altro *revenant* in «Alcina» è il violinista prodigio Nino Karavetzky, reincarnazione del Miecio Horszovski di un'altra poesia (*ibid.*: 51). Sulle ascendenze romantiche della connessione tra musica e simulacralità (altresì al centro di un racconto gozzaniano dal titolo *L'anima dello stromento*) si rinvia ai contributi di Giovanna Cermelli e di Alessandro Fambrini contenuti in questo fascicolo.

⁹ Cfr. ad esempio ne *Le vergini delle rocce*: «Veramente ella dunque illuminò l'arte delle età scomparse e da tempo immemorabile conferì alle materie durevoli il privilegio di perpetuare l'Idea ch'ella oggi incarna!» (d'Annunzio 1988-1989: II, 77).

prose, attinge a pubblicazioni di carattere divulgativo¹⁰. In questo caso il poeta ricava notizie e anche spunti narrativi da un volume della *Collezione di monografie illustrate* pubblicato dall'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo nel 1903 dedicato a "Girgenti" (opera di Serafino Rocco) e all'itinerario "Da Segesta a Selinunte" (opera di Enrico Mauceri) (Fig. 2). Tra le scoperte attribuite a Lord Quarrell, padre di Eleanor, vi è «l'esumazione di due tra le più belle metope di Selinunte: Minerva che uccide un gigante, Diana che fa lacerare Atteone» (Gozzano 1983: 234). I due manufatti sono puntualmente descritti e illustrati (il volume comprende ben 101 fotografie) da Mauceri (Fig. 3)¹¹, che ne attribuisce la scoperta a William Harris e Samuel Angell, archeologi inglesi che nel XIX secolo eseguirono scavi nella regione¹². Il Quarrell di Gozzano capovolge l'Angell della sua fonte, se è vero che il diavolo è, etimologicamente, il 'divisore'. Il riferimento al testo di Rocco e Mauceri avvalora inoltre il rilievo di Chiara Italiano, che nella scelta dei soggetti delle metope rinviene la tematizzazione di una femminilità «casta e terribile» (2016: 108); che il prelievo di questi specifici soggetti sia intenzionale è infatti messo in luce dalle altre metope rinvenute insieme alle due evocate, raffiguranti temi di altra natura¹³.

I paralleli testuali tra il racconto di Gozzano e la monografia di Rocco e Mauceri sono forniti in appendice. Anche al fine di una riconsiderazione della *vexata quaestio* dei 'plagi' gozzaniani¹⁴, qui importa evidenziare alcu-

¹⁰ Ampia documentazione su quest'attitudine nella silloge gozzaniana di imminente pubblicazione per le nostre cure dal titolo *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*.

¹¹ Cfr. Rocco - Mauceri 1903: 102, 104-105 (rispettivamente illustrazione e descrizione della metopa raffigurante *Diana che fa lacerare Atteone*, Palermo, Museo Nazionale) e 103, 105 (rispettivamente illustrazione e descrizione della metopa raffigurante *Minerva che uccide un gigante*, sempre a Palermo). Poco più che una curiosità, ma da non trascurare in presenza di meccanismi dell'invenzione imprevedibili come spesso accade in Gozzano, è l'evocazione da parte di Serafino Rocco (*ibid.*: 28) dei versi di Ariosto sull'episodio del pittore Zeusi e delle fanciulle crotoniati (*Orlando furioso*, XI, 71), nel quale com'è noto è in gioco la bellezza femminile ideale; e, sempre in tema, l'illustrazione di una statua acefala di *Venere al bagno* (Rocco - Mauceri 1903: 51), che fa chiasmo con la descrizione di Eleanor.

¹² Cfr. *ibid.*: 97.

¹³ Le altre due metope ritrovate tra i resti del tempio E di Selinunte raffigurano *Ercole e un'Amazzone* e *Giove e Giunone* (cfr. Rocco - Mauceri 1903: 104).

¹⁴ Cfr. Porcelli 1974; contro la frequente impostazione moralistica della questione, domandando francamente «se non sarebbe ora di smetterla» e invitando a indagare le ragioni di tali operazioni, reagì per primo Guglielminetti 1991: 324.



Figg. 2 (a sinistra) e 3 (in basso) – Serafino Rocco, “Girgenti” - Enrico Mauceri, “Da Segesta a Selinunte”, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1903 (*Collezione di monografie illustrate, Serie I: “Italia artistica”, 4*): frontespizio e pp. 102-103.

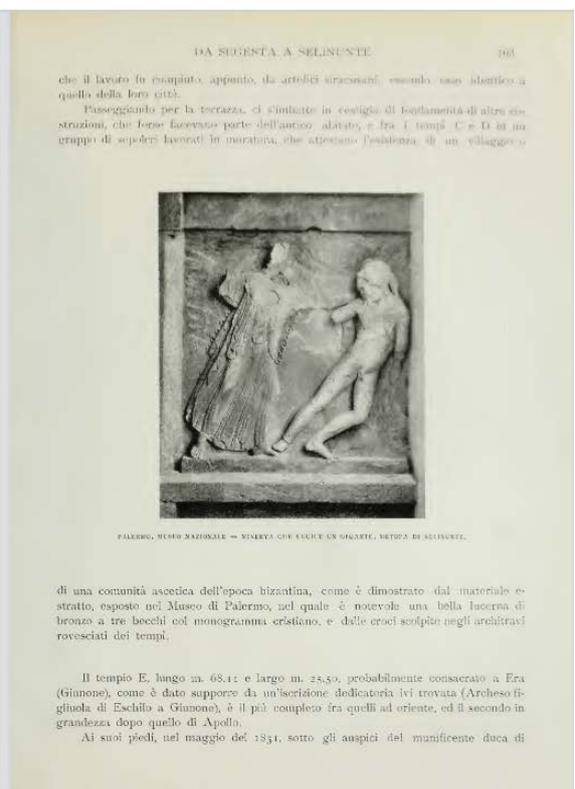
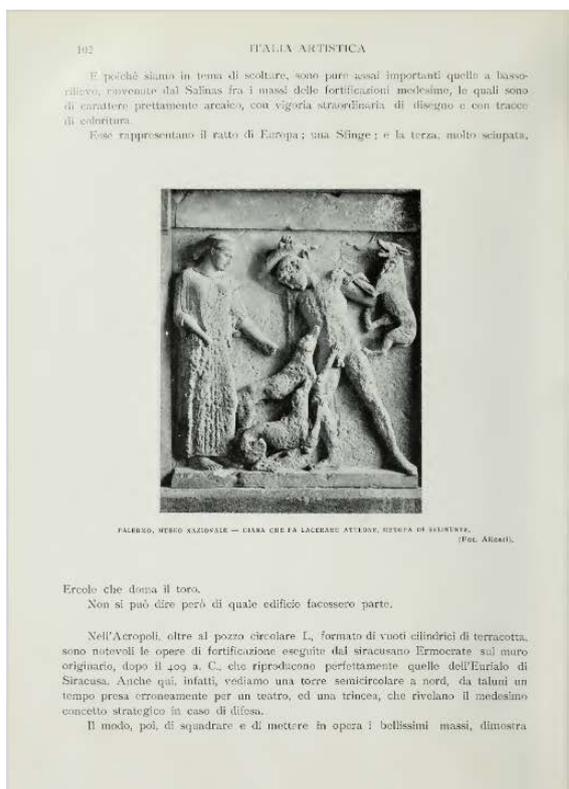




Fig. 4 – *Sarcofago di Fedra* (III sec. a.C., lato breve di destra). Agrigento, Cattedrale.

ne modalità del prelievo e indicarne altre di diversa natura, in particolare iconotestuale, interrogandosi altresì sulla specifica medialità della fonte. Non è infatti un dettaglio secondario il fatto che l'intertestualità di *Alcina*, come quella di altre prose gozzaniane, riguardi una pubblicazione di carattere divulgativo, e altresì che essa presenti un copioso corredo di immagini fotografiche: siamo doppiamente nel regime della copia, dell'erudizione storica e della realtà archeologica alla quale essa si riferisce.

I debiti con la monografia di Rocco e Mauceri vanno dallo spunto paesistico all'*excursus* storico, in quest'ultimo caso spesso condensando in poche parole puntuali ricostruzioni cronologiche, come nel caso dell'accenno alla «barbarie cartaginese» (Gozzano 1983: 237) che compendia tre intere pagine della fonte (Rocco - Mauceri 1903: 20-22). La pur affabile erudizione delle sue guide è d'altra parte spesso oggetto di un *détournement*, con il quale Gozzano ne falsifica ludicamente i dati. Caso più emblematico è quello del bassorilievo di Fedra (Fig. 4) attorno al quale ruota la vicenda

A noi pare che l'attenzione alla dimensione mediale, al problema della letteratura nell'epoca della riproducibilità tecnica delle immagini, possa fornire un approccio innovativo alla questione.

di animazione dell'immagine, che Gozzano capricciosamente colloca nella Valle dei Templi, mentre esso si trova dal 1750 nella cattedrale di Agrigento¹⁵. Lo stesso tempio di Demetra, tra le colonne del quale si consumano l'apparizione e lo scandalo, è un'invenzione, o per meglio dire un gozzaniano restauro di liberazione¹⁶, dal momento che l'edificio classico agrigentino dedicato alla divinità delle messi fu nei secoli inglobato all'interno della chiesa di San Biagio¹⁷. Alla stessa stregua la vicenda del tempio della Concordia convertito in basilica dedicata a San Giovanni delle Rape viene trasposta all'ipotetico tempio di Demetra, convertito al culto di San Giovanni Battista da un misterioso San Rinadio vissuto nel IV secolo, e così per numerose altre notazioni erudite della fonte.

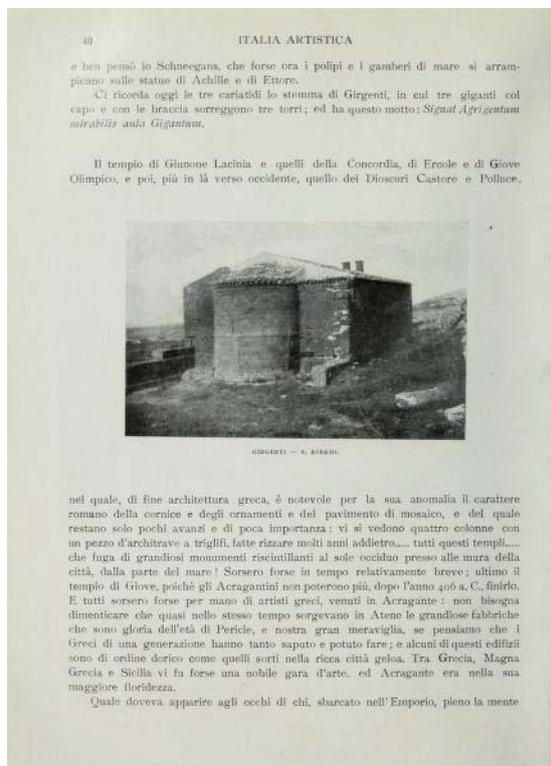
In altri casi il sapere storico-artistico innesca sezioni dialogiche nelle quali si riflettono tematiche tipicamente gozzaniane, come quella, già evocata, dello «stridore» del presente. Il riferimento di Rocco alle «tinte energiche che avvivavano le metope, i triglifi, i listelli, gli ornati» e rendevano «ilare» il tempio della Concordia (Rocco - Mauceri 1903: 22), viene riassorbito e mutato di segno in una riflessione del narratore, che a quei toni squillanti afferma di preferire il loro attuale «color di tempo», più in sintonia con la «malinconia» del presente (Gozzano 1983: 239). Subito tuttavia la nostalgia per il passato è travolta dall'irreparabilità delle trasformazioni prodotte dallo scorrere del tempo e soprattutto dall'avanzare del progresso, del quale la disincantata Eleanor fa notare i segni minacciosi nelle gigantesche *réclames* che viepiù assediano le rovine¹⁸. Questo, non il

¹⁵ Il sarcofago è descritto in Rocco - Mauceri 1903: 51-6. Compiuta informazione sul manufatto in Tusa 1995: 1-4.

¹⁶ Di un Gozzano «seguace di Alfredo d'Andrade nell'arte del restauro» scriveva già Getto 1977: 75.

¹⁷ Vi fa cenno Rocco - Mauceri 1903: 44, che a pagina 40 fornisce una fotografia della chiesa (Fig. 5).

¹⁸ Il passo echeggia, da posizione opposta, il dibattito evocato nella conclusione della monografia di Mauceri: «Vi è chi pensa: Ma perché non far rifluire un po' di vita moderna fra le rovine di Segesta e di Selinunte? Perché non fare in modo ch'esse possano esser visitate da migliaia e migliaia di forestieri, di amatori dell'antichità, costruendo strade più agevoli, e possibilmente anche linee *tramviarie*? A primo acchito il discorso sembrerebbe seducente; ma fate che fra gli intercolonne di Segesta o sulle gradinate dei tempî di Selinunte, si aggiri, corra, saltelli una folla chiassona, curiosa, di amatori del buon vino e dello *sport*, e voi avrete perduto tutto l'incanto, tutta la poesia della pace solenne qui dominante; avrete perduto la voluttà di trovarvi assorti, per un momento, nel pensiero della vita



Figg. 5, 6 – Serafino Rocco, “Girgenti” - Enrico Mauceri, “Da Segesta a Selinunte”, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1903 (*Collezione di monografie illustrate*, Serie I^a: “Italia artistica”, 4): 40, 17.

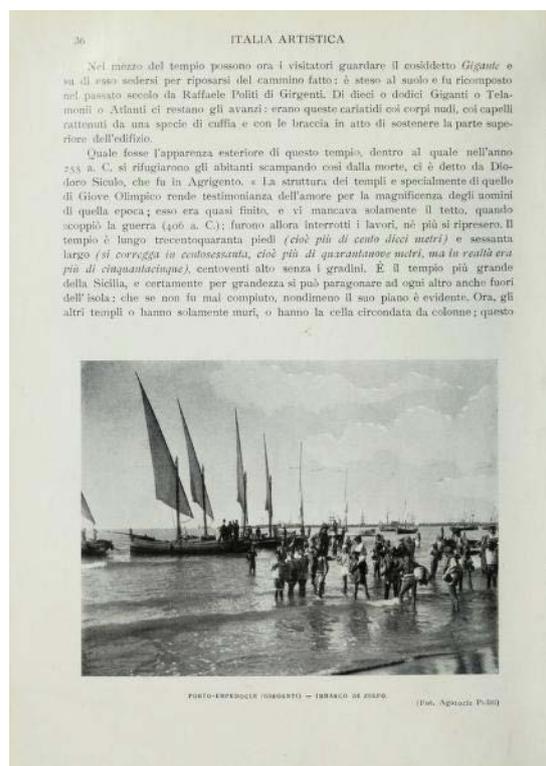
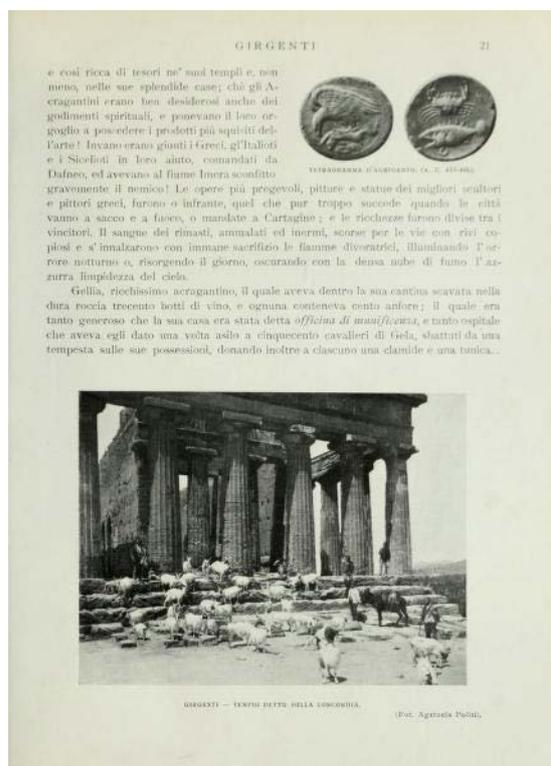
rovinismo romantico, è il vero «strazio» del presente, che in quanto tale si dà a conoscere, etimologicamente, come con-temporaneo, ovvero costituito da una molteplicità di strati di tempo¹⁹. E contemporanea si mostra da questo punto di vista l’attitudine gozzaniana verso le rovine, presaga delle fotografie di Alfred Seiland²⁰.

A proposito di fotografie, non solo i testi, ma anche le illustrazioni riprodotte nella monografia di riferimento transitano all’interno del testo gozzaniano. È il caso del passo sul gregge che invade l’ipotetico tempio di Demetra, esito della dinamizzazione [per riprendere la terminologia introdotta da Michele Cometa (2012)] di una fotografia riprodotta da Rocco

d’altri tempi. È la solitudine, che non permette al volgo di profanare questi luoghi sacri; è il silenzio grave, avvolgente, come in candido velo, i ricordi del mondo antico, che ci scuote e ci fa divenire migliori» (Rocco - Mauceri 1903: 109-110). Da notare anche le fotografie dell’Hôtel des Temples *ibid.*: 13, 17 (Fig. 6).

¹⁹ Cfr. Agamben 2008.

²⁰ Cfr. Alfred Seiland 2021.



Figg. 7, 8 – Serafino Rocco, “Girgenti” - Enrico Mauceri, “Da Segesta a Selinunte”, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1903 (*Collezione di monografie illustrate*, Serie I^a: “Italia artistica”, 4): 21, 36.

(Fig. 7)²¹. In altri casi, l’*ekphrasis* si propone come una forma di narrativizzazione (Cometa direbbe «integrazione per trasposizione») dell’immagine, come nell’intermezzo comico sull’escursione a Porto Empedocle, suscitato con ogni probabilità da altre immagini riportate da Rocco (Fig. 8)²². Non

²¹ Rocco - Mauceri 1903: 21. Questo il passo di Gozzano: «– Il gregge! Il gregge dell’Abazia! – Miss Eleanor si interruppe ad un tratto, ebbe uno di quei suoi moti fanciulleschi di bimba sopravvissuta, - il gregge dell’Abazia! Guardate che incanto! Dall’interno del Tempio, sul grigio delle colonne immani, biancheggiarono d’improvviso due, trecento agnelle color di neve. Uscivano dal riposo meridiano, dalla «fresca penombra, correvano lungo il pronao, balzavano sui plinti, scendevano con grandi belati e tinnir di campani. Tre pastori s’affaccendavano con i cani per adunare le disperse e le ritardatarie. Alcune, le piccoline, non s’attentavano a balzare dagli alti cubi di granito, correvano disperate lungo il pronao, protendevano il collo invocando soccorso, con un belato lamentevole. I pastori le prendevano tra le braccia, passandole dall’uno all’altro, tra l’abbaiare dei cani» (Gozzano 1983: 238-239).

²² Rocco - Mauceri 1903: 35-36 (dove però, anziché la pesca cui fa riferimento Gozzano, si illustra il carico dello zolfo). Gozzano: «– Siamo stati a Porto Empe-

devono sfuggire le implicazioni di riscontri simili, dall'apparente interesse esclusivamente filologico. La copia, compresa quella svilita delle riproduzioni dozzinali, può rappresentare l'innesco di un processo di animazione delle immagini (si potrebbe dire, con Walter Benjamin, di riauratizzazione), che non ambisce tuttavia a restituire il passato, come si esprimeva lo storicismo, «wie es eigentlich gewesen ist».

3. Dipende dalla monografia illustrata sull'archeologia greca in Sicilia anche la descrizione del già citato sarcofago di Fedra, come detto da Gozzano arbitrariamente traslato tra le rovine della Valle dei Templi. Si tratta di un manufatto risalente all'inizio del III secolo a.C. raffigurante il mito: la proposta della nutrice a Ippolito (lato anteriore), lo struggimento di Fedra (lato breve di destra), una caccia al cinghiale con protagonista Ippolito (lato posteriore), la morte di quest'ultimo (lato breve di sinistra). Gozzano si concentra sul bassorilievo del lato breve di destra (Fig. 4), già lodato da Gregorovius come «anima e compendio» del tutto (1872: 315)²³; ciò facendo egli si discosta dalla canonica *ekphrasis* contenuta nel *Viaggio in Italia* di Goethe, a tutti gli effetti all'origine della fortuna critica dell'opera, che si concentra invece sulla raffigurazione del lato anteriore (Fig. 9)²⁴. Nella sua descrizione il poeta segue da presso anche nell'interpretazione il testo di Rocco, il quale, sottolineando la sintonia della Fedra del bassorilievo con la



Fig. 9 – *Sarcofago di Fedra* (III sec. a.C., lato anteriore). Agrigento, Cattedrale.

docle a veder ritirare le reti. Abbiamo aiutato i pescatori e i marinai; un esercizio che avrebbe fatto bene anche a te. Poi abbiamo invasa un'osteria del basso porto, comprese le signore, e abbiamo mangiato il pesce fritto alla saracena. Poi abbiamo scommesso a chi faceva più giri intorno alla fontana di San Rocco con Madame Delassaux tra le braccia. Pesa novantasei chili. Io ho vinto il secondo premio...» (*ibid.* 1983: 242).

²³ «È un piccolo poema amoroso, e questa composizione può stare al paro di quanto offrono di meglio gli affreschi di Pompei» (Gregorovius 1872: 316).

²⁴ Cfr. Goethe 1983: 303-304; ma la figura di «vecchierella, dalla personcina

vittima della passione dipinta da Euripide, piuttosto che con la menade di Seneca, ne mette in primo piano il dolore:

Dinnanzi m'era la pianura incolore ed il mare incolore, non rivelato che dal riscintillare tremulo della luna. Da un lato, il sarcofago di Fedra con le figure fatte più visibili dalla luce obliqua. Mi dimenticai per alcuni secondi in quel dolore. La regina seduta con un braccio rigido appoggiato allo sgabello e l'altro braccio inerte abbandonato a due schiave che lo reggevano accarezzandolo, affannate e dolenti. E la donna volgeva altrove il profilo inconsolabile, dove s'addensa tutta la disperazione umana, la disperazione incolpevole d'esser quali siamo, di non poter essere che quali siamo! Amore, in disparte, contemplava sogghignando l'effetto del dardo, l'Amore minuscolo come un piccolo demone. [...] Accarezzai con la mano le pieghe ordinate del peplo tre volte millenario.

– Il dolore, il dolore anche qui, eternato nella pietra dura! (Gozzano 1983: 245-246)²⁵

In particolare, il dolore di Fedra viene declinato dal narratore come «la disperazione incolpevole di essere quali siamo, di non poter essere che quali siamo»: con il che è evocata la condizione di Eleanor, prigioniera del suo corpo deforme, come Fedra lo è della passione sventurata e delle linee del sangue. Il miracolo pare tuttavia compiersi: un incedere leggero lungo il pronao annuncia la trasmutazione del «sogno divino» in «realtà» (Gozzano 1983: 248), la trasfigurazione di Eleanor nel corpo perfetto della Fedra contemplata nel bassorilievo, «anima fattasi carne in una forma imitata dalle statue immortali» (*Ibid.*: 247)

Ma udivo anche un passo lieve lungo il pronao. L'importuno s'arrestò due, tre volte alle mie spalle, con un fruscio che sembrava cadenzato col ritmo musicale. Io non volli sollevare il volto dalle mani. Non

di nana» (*ibid.*: 303) della nutrice può aver influito sulla costruzione del personaggio di Eleanor. Dal momento che nella monografia sulla Sicilia la pagina dell'*Italienische Reise* è citata solo *en passant* (Rocco - Mauceri 1903: 52), non è da escludere una lettura diretta da parte di Gozzano; il che non contraddice al giudizio sul suo rapporto si vorrebbe dire disinvolto con la cultura alta, che viene liberamente contaminata con fonti più comunemente accessibili.

²⁵ Il raffronto con la pagina corrispondente di Rocco, dove Gozzano trovava anche una riproduzione del bassorilievo (Rocco - Mauceri 1903: 55; Fig. 10), è dato in appendice.

sollevai il volto nemmeno quando sentii che lo sconosciuto scendeva, mi si sedeva vicino. Guardai, a volto chino, dal basso in alto. E vidi i due piedi ignudi, minuscoli, perfetti nel coturno gemmato; poi il peplo ordinato come un ventaglio semichiuso, raccolto alle ginocchia, il peplo che fasciava con grazia attorta il busto perfetto, avvolgeva le spalle snelle, lasciava la nuca e il volto come in un soggolo, non lasciando libero che il profilo; il profilo di Eleanor. (Gozzano 1983: 246-247)²⁶

La nuova Eleanor è un'immagine «emersiva», per riprendere una felice formula di Andrea Pinotti, affine alle immagini immersive in quanto luogo di interscambio tra iconosfera e realtà, ma di segno opposto rispetto a esse, in quanto in queste ultime è l'immagine a fare irruzione nel mondo²⁷. La nuova Eleanor è un simulacro originato da ciò che Horst Bredekamp chiama un «atto iconico sostitutivo», la cui condizione è di nuovo la scambiabilità di corpo e immagine (Bredekamp ed. 2015: 137-186). Il suo «passo lieve» la rivela come una ninfa, laddove questa, sulla scia di Aby Warburg, è stata decifrata come «immagine dell'immagine» (Agamben 2004: 66)²⁸, e più specificamente come simulacro²⁹. L'insistenza di Gozzano sui dettagli del passo e del piede farebbe addirittura pensare a un influsso della *Gradi-va* di Jensen, già nel 1907 oggetto di una decisiva interpretazione di Freud; ad altre latitudini rispetto a quelle della psicopatologia riporta piuttosto il sogno gozzaniano, nel quale la «follia che viene dalle ninfe» si risolve in una, per quanto insidiosa, banale meningite.

4. Più che al Pirandello de *I vecchi e i giovani*, come suggerito da Marziano Guglielminetti con riferimento all'ambientazione (1993: 130), occorre volgersi alla più imponente ricapitolazione novecentesca della storia

²⁶ Nel libro su Girgenti si trova anche un'evocazione della storia del toro di Falaride, che fa tematicamente sistema con l'animazione del bassorilievo di Fedra messa in scena da Gozzano (Rocco-Mauceri 1903: 59-63). Per un importante episodio della sua fortuna nella storia letteraria dei simulacri ci permettiamo di rinviare a Maggi 2021.

²⁷ Cfr. Pinotti 2021: 144-176.

²⁸ Numerosi altri si sono messi sulle tracce della ninfa di Warburg: Calasso 2005; Camilletti 2011; Didi-Huberman 2004; Kirchmayr 2012; Weigel 2010.

²⁹ «le Ninfe [...] sono le figure mitiche più affini ai simulacri; e tendono addirittura a confondersi con essi, come *eidōla* del mondo che irrompono fra gli *eidōla* della mente» (Calasso 2005: 35-36).

di Fedra, la tragedia del 1909 di Gabriele d'Annunzio³⁰. Nell'opera prende corpo quell'«idea restaurativa del mito» preparata nel vero e proprio progetto transmediale che include anche la *Città morta*, la sua inserzione metateatrale nel romanzo *Il fuoco* e il vagheggiamento del teatro *en plein air* di Albano (Gibellini 2009: 285)³¹. Con la *Fedra*, come annota finemente Annamaria Andreoli, d'Annunzio aspira a un ideale «transclassico», «rivissuto in un *aión* travalicante le epoche» (d'Annunzio 2013: II, 1599); sua meta è l'abolizione dell'«errore del tempo», sintagma-chiave che ritorna nei momenti culminanti di riflessione metaletteraria.³² È assai significativa, a questo riguardo, la caratterizzazione ninfale di Fedra attuata nella tragedia del 1909³³, dal momento che il personaggio è autenticamente un simulacro, un'immagine del passato che prende vita nel presente.

Gozzano, dal canto suo, come in altre occasioni si impegna in un «restauro demolitore» (Gibellini 2007: 634) dei miti del Vate. Le pagine di *Alcina* dedicate all'apparizione di Eleanor-Fedra sono intessute di suggestioni dannunziane³⁴. Su tale orditura si intesse l'ennesimo episodio di «riconversione parodica a tutto campo del suo antimodello» (Cantelmo 2007: 18). Il progetto transclassico di travalicare le epoche si infrange contro l'ostinata realtà del presente, cosicché, anziché abolire l'errore del tempo, occorre rassegnarsi alla con-temporaneità, alla stratificazione spesso stridente delle temporalità, simboleggiata dal chimerico corpo di Alcina e dalle perturbazioni pubblicitarie del paesaggio classico. La conclusione non può che

³⁰ Su d'Annunzio emulo dichiarato dei grandi modelli letterari sul tema (Euripide, Seneca, Ovidio, Racine, Swinburne) cfr. Gibellini 2009.

³¹ Aneddoticamente va annotato che Mauceri definisce Segesta «morta città» (Rocco - Mauceri 1903: 86); e che lo stesso autore si abbandona a fantasie di rievocazione che si direbbero dannunziane: «Per un momento, quasi sognando, tentiamone la ricostruzione: le colonne si rialzano dal sonno eterno coi loro architravi: le metope si ricompongono e riprendono l'antico nitore; le terrecotte, animate dalla più vivace policromia, brillano sulla sommità delle cornici; e, in fondo alla cella, torna a sedere, sul trono d'oro, il nume benefico. L'opulenza della città avea il suo riflesso nel tempio verso cui tendeva irresistibilmente lo spirito antico, e dove si svolgeva in gran parte la vita pubblica degli Elleni» (*ibid.*: 108).

³² Ripercorre la fitta trafila delle occorrenze Caronia 2003: 325-329.

³³ Su Fedra come una delle numerose ninfe che popolano l'opera di d'Annunzio cfr. Brugnara 2008-2009: 316-324.

³⁴ Cfr. il commento di Nuvoli in Gozzano 1983: 389. Da non dimenticare la segnatura lunare sotto la quale Gozzano colloca *Alcina* (la parola 'luna' vi occorre 2 volte, 'lunare' 4, 'plenilunio' 5), memore della devozione di Fedra all'astro, sulla quale ancora il commento di Andreoli in d'Annunzio 2013: II, 1616-1617.

essere una parodia del paradigma sacrificale sul quale si fonda il progetto dannunziano di restaurazione del mito: anziché «il suicidio od il chiostro» (Gozzano 1983: 250), come prefigura ironicamente il narratore, la soluzione consiste nel migrare verso climi più miti, la Liguria o il Canavese, meno esposti al «potere magico» dell'antico (*ibid.*: 242). La catastrofe del progetto dannunziano di «trascinare nella realtà il sogno divino» (*ibid.*: 248) è simboleggiata dal fallimento dell'atto iconico sostitutivo, dello scambio tra immagine e corpo, tra Eleanor e Fedra: i simulacri non hanno diritto di cittadinanza nel dominio delle copie. Eppure proprio da copie, residui logori e sbiaditi di un tempo immemorabile, Gozzano prende ispirazione per instaurare un rapporto con il passato che non ha di mira la riesumazione, bensì trova soddisfazione in una ludica reinvenzione, sempre disturbata dal rumore di fondo del presente.

Appendice

<p>Guido Gozzano, "Alcina", in <i>I sandali della diva. Tutte le novelle</i>, introduzione di Marziano Guglielminetti, edizione e commento di Giuliana Nuvoli, Milano, Serra e Riva, 1983, pp. 233-250.</p>	<p>Serafino Rocco, "Girgenti" – Enrico Mauceri, "Da Segesta a Selinunte", con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 (<i>Collezione di monografie illustrate</i>, Serie I^a: "Italia artistica", 4)</p>
<p>«Acragante "la bellissima tra le città mortali"» (236)</p>	<p>«Acragante [...] è davvero la <i>bellissima delle città mortali</i> » (13, citando Pindaro)</p>
<p>«Dobbiamo ai cristiani e ai saraceni se il tempio è giunto intatto fino a noi. Fu San Rinadio, nel IV secolo, che lo scelse fra «i monumenti infernali dell'idolatria» per convertirlo in una chiesa dedicata a San Giovanni Evangelista, chiesa che fu trasformata in moschea al tempo dell'invasione saracena. E l'edificio divino fu salvo, mascherato e protetto come un fossile nella sua custodia di pietra e di cemento. Quale grazia del caso!» (238)</p>	<p>«essendosi il tempio pagano [della Concordia] trasformato in una chiesa a tre navate, sacra a San Gregorio delle Rape. A questo santo dobbiamo forse se il bel tempio si è fino ai nostri giorni così bene conservato». (25)</p>
<p>«Pensate a quel colossale Tempio d'Ercole che fornì materiale per tutti i porti nel Medio Evo! Tutto fu abbattuto e spezzato. Abbattute le colonne ciclopiche, ogni scannellatura delle quali poteva contenere un uomo, come in una nicchia, abbattuti i giganti e le sibille alte dodici metri che reggevano l'architrave, meraviglia di mole titanica e di scultura perfetta. Pensate le teste, le braccia, le spalle divine, i capitelli intorno ai quali si gettavano gomene colossali, tese, tirate da schiere di buoi fustigati, mentre le seghe tagliavano, le vanghe scalzavano i capolavori alle basi. E le moli precipitavano in frantumi spaventosi, con un rombo che faceva tremare la terra. Ora sulle nudità divine, tra le pieghe dei pepi, nidificano le attinie e i polipi di Porto Empedocle...» (238)</p>	<p>«Di questo tempio [di Giove Olimpico] che si stende ora ampiamente ricoprendo il suolo, non ci resta che una gran quantità di massi squadrati, di avanzi delle immense colonne, dei capitelli: sembra che siano «le ossa d'un colossale scheletro», scrive Volfango Goethe. Il quale a proposito del frammento enorme di una colonna aggiunge, per dare un'idea della grandezza della scannellatura, quello, del resto, che aveva già detto Diodoro Siculo, cioè che «standovi egli dentro, in piedi, la riempiva come una piccola nicchia e toccava i due lati con le spalle. [...] Nel mezzo del tempio possono ora i visitatori guardare il cosiddetto Gigante e su di esso sedersi per riposarsi del cammino fatto: è steso al suolo e fu ricomposto nel passato secolo da Raffaele Politi di Girgenti. Di dieci o dodici Giganti o Telamonii o Atlanti ci restano gli avanzi: erano queste cariatidi coi corpi nudi, coi capelli rattenuti da una specie di cuffia e con le braccia in atto di sostenere la parte superiore dell'edificio.» (35-36)</p>

	<p>«E quindi ogni forma dell'antico tempio è sparita, tanto più che nel secolo decimotavo, sotto Carlo III, col materiale tolto da questi ruderi colossali, forse da non meno barbari Barberini, fu costruito il molo di Porto-Empedocle [...]; e ben pensò lo Schneegans, che forse ora i polipi e i gamberi di mare si arrampicano sulle statue di Achille e di Ettore.» (39-40)</p>
<p>«Il cielo doveva essere meno azzurro tra le colonne a stucchi troppo vivi; non so pensare le metope, i triglifi, i listelli a smalti gialli, azzurri, verdi.» (239)</p>	<p>«non ricoperto più di stucco, né ilare per le tinte energiche che avvivavano le metope, i triglifi, i listelli, gli ornati...» (22).</p>
<p>«Da un lato, obliquo, il sarcofago di Fedra con le figure fatte più visibili dalla luce obliqua. Mi dimenticai per alcuni secondi in quel dolore. La regina seduta, con un braccio rigido appoggiato allo sgabello, e l'altro braccio inerte abbandonato a due schiave che lo reggevano accarezzandolo, affannate e dolenti... E la donna volgeva altrove il profilo inconsolabile dove s'addensa tutta la disperazione umana, la disperazione incolpevole di essere quali siamo, di non poter essere che quali siamo! Amore, in disparte, contemplava sogghignando l'effetto del dardo, l'amore minuscolo come un piccolo demone. [...] Accarezzai con la mano le pieghe ordinate del peplò tre volte millenario.</p> <p>– Il dolore, il dolore anche qui, eternato nella pietra dura!» (245-246)</p>	<p>«Nel minore dei lati finiti del sarcofago è raffigurata Fedra accesa della fatale e insoddisfatta passione. [...] E quanto dolore è in Fedra! Seduta, ha la testa reclinata da una parte, – e di doglia intensa nube in fronte s'addensa; – il suo braccio destro è abbandonato mollemente e stanco, ed è sorretto da una schiava; il sinistro poi scende giù appoggiandosi con la mano sullo scanno. Dietro a Fedra, in basso, è il piccolo Amore che ha già scagliato la sua freccia e ne guarda quindi l'effetto; e vi è pure una figura di donna, certamente la nutrice, verso la fronte della quale Fedra reclinava il capo, accostandolo; e pare che la donna le tolga il velo. [...]</p> <p>Questa Fedra, che domina la scena ed è profondamente umana e poetica, è davvero fonte d'alta commozione. Non è la donna che rotta alla lussuria, ributtante per l'incestuosa passione, non sa resistere alla forza del vizio; ma è la debole donna che sente orrore della sua passione, che sente contro a sua forza trionfare Venere; è ben la donna che il fato inesorabile domina, strazia in un amore violento, più forte del volere, più forte della natura umana. Ed ella n'è abbattuta, n'è esausta, onde invano tentano di lenire il suo dolore alcune citarede [...].</p> <p>L'animo di chi guarda è tocco da gentile malinconia, da pietà, se osserva lo strazio</p>

che è diffuso sul volto, l'abbandono, la stanchezza di tutta la persona, e quella quasi calma apparente, la quale però ben lascia intravedere la gran tempesta sostenuta dall'anima, la forza che è venuta meno, e il gran segreto che la nutrice non sa ancora, ma che a poco a poco le trarrà di bocca, quasi senza che l'infelice se ne accorga.» (53-55)



Fig. 10 – Serafino Rocco, “Girgenti” - Enrico Mauceri, “Da Segesta a Selinunte”, con 101 illustrazioni, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903 (*Collezione di monografie illustrate*, Serie I^a: “Italia artistica”, 4): 55.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, nottetempo, 2008.
- Id., “Nymphae”, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, a cura di D. Stimilli, «aut aut», 321-322 (2004): 53-67.
- Alfred Seiland. *Imperium romanum. Fotografie 2005-2020*, a cura di Filippo Maggia e Francesca Morandini, Milano - Brescia, Skira - Fondazione Brescia Musei, 2021.
- Barone, Paulo, *Benares. Atlante del XXI secolo*, Milano, nottetempo, 2019.

- Bologna, Corrado, "La ricezione di Benjamin in Italia", in *Walter Benjamin e la cultura italiana*. Atti della giornata internazionale di studi (Lugano, marzo 2019), a cura di M. Maggi, Firenze, Olschki, 2022: 109-141.
- Bredenkamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010, trad. it. F. Vercellone, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Cortina, 2015.
- Brugnara, Gabriella, «Un'imprecisione simile al sogno»: *La Ninfa nell'opera di Gabriele d'Annunzio e nella cultura del suo tempo*. Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato in Letterature comparate e studi linguistici, XXII ciclo, relatore prof. Francesco Zambon, anno accademico 2008-2009.
- Calasso, Roberto, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.
- Calcaterra, Carlo, "Le opere e il poeta", in Guido Gozzano, *Opere*, a cura di Calcaterra C. e De Marchi A., Milano, Garzanti, 1948: VII-XXXIV.
- Camilletti, Fabio, "'Ninfa fiorentina': the falling of Beatrice from Florence to modern metropolis", in *Dante in the Nineteenth Century. Reception, canonicity, popularization*, introd. e cura di Nick Havely, Oxford - Bern - Berlin, Lang, 2011: 117-135.
- Cangiano, Mimmo, "Gozzano (o del Modernismo apparente)", *Critica letteraria*, 44.4 (2016): 685-705.
- Cantelmo, Marinella, "Introduzione. Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento", in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 4 *L'età contemporanea*, a cura di Cantelmo M., Brescia, Morcelliana, 2007: 5-50.
- Caronia, Sabino, "Gabriele D'Annunzio - «Torna con me nell'Ellade scolpita»", in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. *Dal Neoclassicismo al Decadentismo*, a cura di Bertazzoli R., Brescia, Morcelliana, 2003: 293-332.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.
- D'Annunzio, Gabriele, *Prose di romanzi*, a cura di Andreoli A. e Lorenzini N., 2 voll., Milano, Arnoldo Mondadori, 1988-1989.
- Id., *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2013.
- Didi-Huberman, Georges, *La Peinture incarnée* suivi de *Le Chef-d'œuvre inconnu* par Honoré de Balzac, Paris, Minuit, 1985, trad. it. *La pittura incarnata*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- Id., *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002, trad. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano, il Saggiatore, 2004.
- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, trad. it. *Il potere*

- delle immagini. *Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009 (1993).
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Getto, Giovanni, "Guido Gozzano e la poesia del Novecento" (1966), in Id., *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano, Mursia, 1977: 75-97.
- Gibellini, Pietro, "Conclusioni provvisorie o dell'impaziente Odisseo", in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 4 *L'età contemporanea*, a cura di Cantelmo M., Brescia, Morcelliana, 2007: 617-642.
- Id., "Fedra", in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. 5 *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Cinquegrani A., Brescia, Morcelliana, 2009: II, 275-296.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Italienische Reise*, trad. it. Emilio Castellani, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983.
- Gozzano, Guido, *I sandali della diva. Tutte le novelle*, edizione e commento di Nuvoli G., Milano, Serra e Riva, 1983.
- Id., *Tutte le poesie* (1980), a cura di Rocca A., Milano, Mondadori, 2016.
- Gregorovius, Ferdinand, *Ricordi storici e pittorici d'Italia*, Milano, F. Manini, 1872.
- Gross, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.
- Guglielminetti, Marziano, "Dürer, D'Annunzio, Gozzano: la melanconia a Torino", in *Malinconia. Malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario (Trento, Maggio 1990), a cura di Dolfi A., Roma, Bulzoni, 1991: 323-332.
- Id., *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Italiano, Chiara, "Due farfalle mancate. Guido Gozzano tra materia e ideale", *Italianistica*, 45.3 (2016): 107-118.
- Italiano, Federico, "Isole (proto)moderniste. La Non-Trovata di Guido Gozzano tra Francis Jammes e Gottfried Benn", *Critica letteraria*, 45.1 (2017): 97-122.
- Jacobs, Fredrika H., *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Maggi Marco, "Formule di pathos nel racconto dantesco di Ulisse", in «*Nel lago del cor*». *Lecture di Dante all'Università della Svizzera italiana*, Firenze, Leo S. Olschki: 99-116.
- Mauceri, Enrico, "Da Segesta a Selinunte", *Collezione di monografie illustrate*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903: 4, 71-110.

- Nuvoli, Giuliana, "Edgar Allan Poe: l'«altro modello»", in *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del convegno nazionale di studi* (Torino, 26-28 ottobre 1983), Firenze, Olschki, 1985: 439-468.
- Ead., "Un artista antiborghese (Gozzano e Baudelaire)", in *Studi Novecenteschi*, 28.11 (1984): 239-252.
- Ossola, Carlo À *Vif. La Création et les Signes*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 2012.
- Papapetros, Spyros, *On the Animation of the Inorganic. Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2012.
- Pinotti, Andrea, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Porcelli, Bruno, *Gozzano. Originalità e plaghi*, Bologna, Pàtron, 1974.
- Rocco, Serafino, "Girgenti", *Collezione di monografie illustrate*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903: 4, 7-70.
- Sanguineti, Edoardo, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- Severi, Carlo, *L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Rue d'Ulm - Musée du Quai Branly, 2017, trad. it. *L'oggetto-persona. Rito Memoria immagine*, Torino, Einaudi, 2018.
- Stoichita, Victor I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock* (2006), Milano, il Saggiatore, 2006.
- Tusa, Vincenzo, *I sarcofagi romani in Sicilia* (1957), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1995.
- Weigel, Sigrid, *Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin, Akademie Verlag, 4, 2000: 65-103, trad. it. *La "dea in esilio" di Warburg*, «aut aut», 348, 2010: 177-202.

Sitografia

- Denis, Sébastien - Stollow, Jeremy, *Introduction*, in *animer / animating*, numero monografico della rivista «Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques» / «Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», 22 (2013), <https://www.erudit.org/en/journals/im/2013-n22-im01309/>, online (ultimo accesso: 14 gennaio 2022).

Kirchmayr, Raoul, *L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze*, «engramma», 100 (2012), http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1136, online (ultimo accesso: 14 gennaio 2022).

L'autore

Marco Maggi

Marco Maggi è professore straordinario di Letterature comparate e teoria della letteratura all'Università della Svizzera italiana.

Oltre a numerosi articoli e curatele, ha pubblicato le monografie *Modernità visuale nei "Promessi Sposi". Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio* (2019) e *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini* (2017). Tra le sue ultime pubblicazioni le curatele del fascicolo *Fototestualità* ("Versants", 2021) e del volume *Walter Benjamin e la cultura italiana* (2021). È membro del comitato scientifico della rivista *Arabeschi* e delle collane *Crossovers* (ESCL/ibidem Press Stuttgart) e dell'Istituto di studi italiani (USI/Olschki). È responsabile del fondo della germanista e comparatista Lea Ritter Santini presso l'archivio della Fondazione Natalino Sapegno. Collabora regolarmente a "L'Indice dei Libri del Mese".

Email: marco.maggi@usi.ch

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 31/07/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Maggi, Marco, "Rianimare il mito. Un simulacro di Fedra in Guido Gozzano", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 313-335, www.betweenjournal.it