

ANNA POZZI

Il Museo di Maria Bellonci: la letteratura tra e con le arti

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA POZZI

Il Museo di Maria Bellonci: la letteratura tra e con le arti

Lo studio prende le mosse dalla scrittura, che possiamo definire ecfrastrica, di Maria Bellonci. La passione per il Rinascimento e l'amore per le arti che hanno animato la signora indiscussa della letteratura del secondo Novecento, lo studio attento del materiale iconografico e la ricerca archivistica sono alla di una ibridazione tra Letteratura e Arte. Una narratrice museale: le sue parole - mentre raccontano e descrivono di personaggi e eventi storici - ci conducono nelle stanze dei protagonisti come in un museo. Leggere dei Borgia e dei Gonzaga è come osservare dipinti e ritrovarsi circondati da ritratti animati, frutto della capacità empatica di donna Maria, che ha intessuto un dialogo con quanto di loro la storia, desunta dagli archivi, e l'arte ci hanno lasciato. Il suo gusto visivo e la sua modalità compositiva pongono il lettore davanti a dei veri e propri tableaux vivants, frutto di una 'semiologia dell'apparenza'.

Fu una passione inesauribile per la ricerca storica e, oseremo dire, antropologica, quella che portò Maria Bellonci a studiare negli archivi e frequentare le opere d'arte in ogni loro manifestazione; una necessità quasi vitale la sua, come quella per la scrittura, alla quale si dedicava ogni giorno, anche solo per appuntare pensieri, registrare fatti, fermare emozioni: una dedizione rigorosa e metodica, che la vedeva impegnata in un processo di formazione continuo. E non è un mistero che proprio gli archivi e le opere pittoriche, scultoree, architettoniche furono fonti primarie di una ricerca comparata atta a ricostruire ambienti e personaggi storici che animano i suoi romanzi. Dalle continue immersioni in pinacoteche e città d'arte, «Maria avrebbe scoperto per conto suo quel che già il Manzoni aveva capito: un pittore *può avanzar di tanto la filosofia e le credenze de' suoi tempi*»¹. Educata al gusto dell'osservazione e della lettura dell'arte, allo studio della storia e della letteratura, Maria Bellonci fu sempre animata dalla curiosità e dal gusto per la parola, precisa e raffinata, che usa sovente sulla pagina come un pittore utilizza il pennello sulla tela: una scrittura 'pittorica', pastosa, un tratto ora deciso ora ondeggiante, una sintassi articolata (basti pensare all'uso frequente di periodi *a festone*) e un colorismo che danno vita a veri e propri quadri viventi: volti, ambienti, dettagli, colori, luci e atmosfere vengono riprodotti con un lessico e una sintassi che ben si accordano alle immagini e che prendono sul foglio la forma della rappresentazione artistica che le ispira. Possiamo ben parlare di una scrittura ecfrastrica sulla quale non ci si è ancora soffermati con sistematica attenzione, se non per qualche marginale aspetto: una scrittura che si serve di lemmi e di figure retoriche chiaramente collegati all'arte e che alimentano la sua ispirazione visiva. Ma la passione di Maria è anche per la storia, che non si accontenta di studiare sui libri, ma che la spinge a ricercare i documenti originali, fino a trovarne di inediti, attraverso i quali forgia e dà vita ai 'suoi' personaggi storici. Un amore febbrile, come testimoniano i suoi stessi diari, in cui annota di interi periodi di isolamento dal mondo e di immersione negli studi². E dalla ricerca e dallo studio nascono quei personaggi che, per quanto reali, storicamente esistiti, si vestono di romanzesco.

Genere ibrido: non storia, non biografia, non opera di fantasia, la letteratura di Maria Bellonci si presenta al lettore come un ipertesto, che consente di aprire continue finestre interattive: le pagine rimandano agli eventi, mostrano i luoghi, ma soprattutto si servono delle

¹ E. FERRERO, Introduzione, in M. BELLONCI, *Opere*, Milano, Mondadori, 1994, I, XII

² Frequenti e diffuse nel tempo sono le annotazioni di Maria Bellonci che attestano il suo metodo di lavoro e la sua dedizione allo studio. Riporto qui solo due esempi: la prima è una annotazione presente tra le pagine del *Diario breve 1938-43*, ms. custodito presso la Fondazione Bellonci, dove si legge, in data 6 maggio 1938: «Riguardo i miei documenti per le note di Lucrezia. Viene Lucia parliamo varie cose. Poi al tavolo lavoro alla lettura dei doc. da pubblicare in appendice al mio libro. Deciso di leggermi la storia universale e di impararla a memoria». E ancora, un appunto del 1964: «Mercoledì, 18 marzo - Al tavolino. Alzo gli occhi al calendario e faccio il conto: non esco di casa da dodici giorni, legata al tavolino da un lavoro che scatta a date sentenziate.[...]. Finendo il lavoro serale, G. viene sulla porta, anche lui dopo una giornata greve. Eccoci a sorridere; e come per farci un regalo andiamo alla finestra a vedere la prima falce della luna», in M. BELLONCI, *Pubblici segreti*, Milano, Mondadori, 1989, 497-498.

opere pittoriche e architettoniche dell'epoca in un vero e proprio processo di semiologia dell'apparenza; i segni iconici, che in partenza non sono entità semiologiche, lo diventano nel momento in cui vengono da lei descritti, verbalizzati, raccontati. Vi è la matrice, nelle sue descrizioni, della lezione del critico d'arte Roberto Longhi, una lezione che si manifesta sia nel modo di approcciarsi all'opera, ovvero di esaminarla con il desiderio di scoprire il legame tra l'immagine esteriore e l'intento dell'artista, sia nella ricerca di cadenze stilistiche, aggettivazioni, ossimori, di quel colorismo che Mengaldo³ definisce appunto 'longhiano': campionature cromatiche che assumono un grande valore narrativo. Una lezione fondante, dunque, che la Bellonci sancisce con un tributo, ispirandosi allo storico dell'arte e amico nella creazione del personaggio del *Paggio Studioso*, che accompagna l'inventato Robert de la Pole nella sala mantovana del Pisanello, davanti all'epico affresco che occupa tutta la parete della sala omonima del Palazzo Ducale di Mantova e intere pagine di *Rinascimento Privato*⁴.

Così, proprio come se avessimo davanti un ipertesto, ci muoveremo nell'analisi di una prosa che fa della Bellonci una 'scrittrice museale'. Non c'è pagina dei suoi romanzi che sia esente da richiami d'arte, che non abbia come referente un fatto figurativo - emblematico il *Ritratto di famiglia*⁵ tutto ispirato alle pitture della *Camera picta* del Mantegna a Mantova - proveremo quindi a mostrare questa caratteristica basandoci esclusivamente sull'esame dei testi, pur limitandoci a una ristretta casistica di esempi.

Da subito, nelle pagine del primo romanzo, *Lucrezia Borgia*⁶, il lettore si trova circondato da ritratti che lo fanno passare dalla Disputa di Santa Caterina, un affresco parietale, opera di Pinturicchio, che orna una stanza dell'appartamento Borgia in Vaticano, a Santa Maria della Vittoria, a Mantova, dove troneggia la pala che ritrae Francesco Gonzaga dipinta dal Mantegna. Da Pinturicchio a Mantegna, quindi; da Dosso Dossi a Bartolomeo Veneto. Da Roma a Ferrara, a Mantova, tra i palazzi, le scalinate e le stanze dei protagonisti. Cercheremo di individuare attraverso un confronto diretto tra immagine e testi l'*ékphrasis* compiuta da Maria Bellonci, questa 'appropriazione' delle immagini da parte della sua scrittura, che varia di tono e passa dalla semplice citazione di un'opera alla sua dettagliata illustrazione.

Il primo personaggio che incontriamo è Rodrigo Borgia:

Nell'apparire e nell'incedere egli cerca e spiega effetti da teatro, istrioneggia quasi: e sempre genialmente, con dignità ed imponenza che porpora e gemme rilevano stando su di lui come sul loro luogo naturale. Rodrigo Borgia non ha nulla di un Antinoo: la sua bellezza, composta su tutt'altri motivi che non la giustizia e la proporzione dei lineamenti, si manifesta soprattutto in un'espressione di virilità, luminosa e insolente ad un tempo, che splende in ogni suo moto, erompe dalle labbra piene, e si assomma, concludendosi, nell'ampia curva del naso che dà come il grado della sua forza e della sua sensibilità⁷.

Il più carnale homo, così è ricordato Alessandro VI nei documenti storici, si trasferisce sulla carta attraverso l'osservazione del ritratto che di lui ci ha lasciato il Pinturicchio negli appartamenti Borgia del Vaticano; la pittura si concretizza in figura viva attraverso una sintassi che segue il processo di aggettivazione: Rodrigo appare, incede, *istrioneggia* e la sua bellezza *si manifesta, erompe, si assomma, concludendosi*. Evidente uno stile che ha patina d'antico, come l'iniziale posposizione del soggetto e la scelta ricca di aggettivi, propria di una prosa descrittiva, così come evidente è il confronto con il canone classico della bellezza: Antinoo. Ma dalla pittura Maria coglie anche i tratti psicologici del personaggio: la sensualità virile del profilo, delle labbra carnose e la potenza rappresentata dalla *porpora* e dalle *gemme*. Notiamo inoltre che l'aggettivo 'piene' riferito alle labbra è un tecnicismo proprio della ritrattistica moderna.

La galleria dei ritratti continua con Francesco Gonzaga:

³ P.V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, 188.

⁴ M. BELLONCI, *Rinascimento Privato*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1994, II.

⁵ M. BELLONCI, *Ritratto di Famiglia: I Gonzaga del Mantegna*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006

⁶ M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1994, I.

⁷ Ivi, 21

Francesco Gonzaga era uno di quegli uomini nei quali un segno fisico accentuato, evidente, senza equivoci, sa diventare, per un merito naturale che non è sempre intelligenza, espressione così viva che al paragone la bellezza maschile misurata sui canoni greci perde di carattere, si scialba, diventa di una povertà e di una miseria senza presa. Era della razza di certi uomini bruni che ancor oggi s'incontrano nella pianura padana (il più lontano e nobile loro antenato è Virgilio), delicatamente congegnati di nervi e solidamente di muscoli, uomini che portano il loro corpo come un'architettura, dall'architrave delle spalle alla muraglia piana del dorso, alle colonne delle gambe alte e graziose. Disagevole a definirsi, l'accento singolare del loro aspetto si dimostra nella ripetizione di linee affilate, gli occhi incassati in un taglio socchiuso e la bocca che ripete lo stesso taglio ma rivela nella gonfia morbidezza una golosa e fantastica sensualità, le mani snodate nelle giunture secondo un modello magistrale e minuzioso perduto nell'antichità della razza. In Francesco Gonzaga l'eredità germanica della madre inaspriva quei caratteri, senza toglier loro nulla, anzi aggiungendovi di portata e di potenza come per la forzatura artistica di un'espressione: ed era certo che, piacesse o no, quel profilo – inciso dal Mantegna nella pala della Vittoria – non si dimenticava.⁸

Il riferimento alla pala d'altare presente nella basilica di Mantova è offerto direttamente dalla narratrice, per sollecitare il lettore ad aprire una nuova finestra dell'ipertesto: la scrittrice richiama l'attenzione sul dipinto, conferendo al personaggio una dimensione figurale, visiva ancora una volta nel raffronto con il canone classico di bellezza. Lampante l'ibridazione tra il linguaggio delle lettere e quello dell'arte, la fisicità, scultorea, del personaggio ci viene rimandata attraverso il lessico dell'architettura: il corpo è, appunto, un'architettura, il busto un architrave e una muraglia, le gambe sono colonne. Interessante anche l'uso del verbo *scialbare*, derivato da *albus*, ancora in uso in area toscana per significare l'atto di imbiancare, intonacare.

Alla numismatica, oltre che alla pittura, ci rimanda il ritratto di Alfonso D'Este:

[...] era un giovane robusto, dal viso leale, tolta un'ombra di stranezza fra ciglio e ciglio, contrassegnato dal cospicuo naso estense come sigillo araldico. I capelli lunghi, in profluvio ondosso sulle orecchie spartiti in mezzo al capo e ricadenti ingentilivano i lineamenti privi di morbidezze; gli occhi, di un color misto tra il castano il verde e il grigio non avevano scintilla né acutezza espressiva; ma proprio quell'aria lenta e possente di virilità, e quindi di scarsa disposizione alla mutevolezza delle impressioni sentimentali, doveva assicurare Lucrezia e darle il convincimento che, compiuti i propri doveri di sposa e di donna, egli l'avrebbe lasciata vivere con se stessa.⁹

La descrizione trae riferimento dall'osservazione della moneta dell'epoca, il *testone*, che ritrae Alfonso e dal dipinto che di lui fa Dosso Dossi: elemento numismatico e elemento pittorico si sommano per una iconografia a due dimensioni, visiva e psicologica.

Interessante la scelta del sostantivo arcaico *profluvio*, in *callida iunctura* con *ondoso*.

Veniamo ora alla protagonista assoluta del romanzo, Lucrezia Borgia: due in particolare i dipinti di riferimento: l'immagine di Santa Caterina, nella già citata Disputa, e il ritratto della *Flora* di Bartolomeo Veneto, entrambi ritenuti ritratti di Lucrezia:

Il Pinturicchio dovette raffigurarla in più disegni, e lo fece certamente per dipingere il suo ritratto con quelli dei suoi fratelli in una serie di affreschi a Castel Sant'Angelo, oggi, per disgrazia, perduti. È molto probabile che ci si possa far l'idea di come apparisse Lucrezia in quel tempo, guardando la Santa Caterina della disputa pinturicchiesca, nella sala dei santi delle stanze di Borgia in Vaticano, e ritenuta per tradizione il ritratto, magari idealizzato, della figlia di Alessandro VI: una figura di adolescente incappucciata di capelli d'oro,

⁸ IVI, 485

⁹ IVI, 242

lunghissimi, dall'espressione tra assorta e intenta come di chi si affaccia a guardare la vita; ed è vero che qualche cosa in lei si fa chiamare col nome di Lucrezia, irresistibilmente. Venendo poi ai raffronti con le medaglie, con la tavola di Como e con quella di Nîmes, la somiglianza con questi ritratti più tardi non si smentisce; più o meno pieno secondo l'età, è sempre lo stesso viso ovale, ma irregolare nella linea sfuggente del mento, sempre la stessa bocca morbida, lo stesso sguardo aperto e vago; anzi, nella medaglia detta dell'Amorino bendato, si riscontrano perfino la stessa attaccatura dei capelli e la stessa pettinatura. L'esilità mansueta della figura, la sua compostezza un poco rigida tra la gente intorno mossa in atteggiamenti snodati, sono proprie di una bimba cresciuta troppo presto e troppo presto chiamata alla pompa delle vesti da grande, abito di velluto rosso e manto azzurro, tessuti sontuosi, quasi impropri alla sua acerbità. Voglio dire che, se non è questo il suo ritratto dal vero, è di sicuro per noi l'allegoria di Lucrezia;¹⁰

La Bellonci richiama l'attenzione del lettore sull'immagine, invitandoci a guardare l'affresco del Pinturicchio e dà vita a una sintassi sontuosa, anticheggiante, con la scelta del gerundio assoluto (ripresa dell'ablativo assoluto latino) e aggettivi ricercati, a volte figurati: i capelli, per esempio, 'incappucciano' Lucrezia, come a proteggerla o, meglio ancora, a imprigionarla. E il peso che sovrasta l'esile corpo della fanciulla è ancor meglio reso dalla pompa e dai colori dei vestiti.

Ancora pitture alla base delle descrizioni seguenti, che ci portano nel mondo delle arti minori e ci illustrano nel dettaglio gli abiti e gli accessori: stoffe e gioielli, elementi che appartengono alla vita quotidiana e che si offrono come chiare indicazioni della tempra dell'epoca¹¹:

Ma il vero ritratto di Lucrezia a Ferrara dobbiamo riconoscerlo nella tela che si può vedere alla National Gallery [...]. Di grandezza media, il ritratto è stato attribuito a Bartolomeo Veneto; [...] di questo tempo infatti è l'abito, di velluto nero controtagliato, aperto su ampie maniche bianche fregiate di rosso; di questo tempo la pettinatura a capelli sciolti arricciati sobriamente alla lombarda, e condotti a riprendersi in treccia sulla schiena, gli ornamenti e i gioielli di una raffinatezza rara o sottilmente allegorica, come la ghirlandina che cinge la fronte, d'oro smaltato e rilevato di perle, o come i fregi di smalto e velluto a fiori di melograno alternati in rosso e nero che incrociano la gorgerina bianca allacciandosi in piccoli nodi geometrici, e soprattutto come la collana di «botticelle» a quattro facce.¹²

[a Ferrara] Le donne si passavano informazioni sui vestiti e sulle fogge della nuova duchessa: si sapeva per esempio che ella si ornava in un modo fastoso ma non sovraccarico e che usava aggiungere alle scollature degli abiti una pettorina o «gorgerina» di velo chiaro il più delle volte bianco, che copriva il petto fin quasi alla gola. Più che un segno di verecondia in allarme, era, questo, un accorgimento di eleganza per isolare il viso dai riflessi troppo impegnativi dei tessuti laminati o alluciolati, o da quelli, troppo schiacciati per una creatura fragile, dei velluti, e perché, in virtù di quella pausa, si alzasse di tono l'impasto roseo della pelle e delle gote, illimpidisse l'azzurro grigio degli occhi, riprendesse splendore e libertà l'oro dei capelli.¹³

¹⁰ Ivi, 202-203

¹¹ Rispetto all'importanza della moda come specchio dell'epoca rinviamo a M. PRAZ, *MNEMOSINE. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Abscondita, 2012, dove Praz riporta numerosi studi a sostegno della sua tesi, tra cui le parole di J.Laver che sottolinea come i vestiti «non siano altro che l'arredamento mentale reso visibile, l'autentico specchio dell'anima di un'epoca», 37. Riferimenti al ricorso dell'oreficeria già presente nei poemi quattrocenteschi è presente invece in G. BALDASSARRI, *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, (a cura di G. Papagno e A. Quondam), Roma, Bulzoni, 1982, 605-635: 623.

¹² Ivi, 536-537

¹³ Ivi, 257

La cura lessicale è evidente nella scelta, in questo caso, di *allucciolato*, che appartiene proprio al linguaggio tessile e rimanda a un effetto ottenuto dall'intreccio di pagliuzze d'oro su seta o raso. Interessante anche l'uso di verbi parasintetici, in questo caso *illimpidire*, oltre alla pastosità pittorica resa dai colori.

Ampio lo spazio dedicato ai gioielli e, se diamo per vera la testimonianza ricordata da Brunello Vandano in un articolo uscito sul settimanale *Epoca* nel dicembre del 1961, Lucrezia si avvicina alla Bellonci proprio attraverso i suoi gioielli. Maria era ancora molto giovane, e novella sposa/allieva di Goffredo, quando il filologo Giulio Bertoni le consegnò una lista dei gioielli appartenuti a Lucrezia. Così Vandano racconta l'incontro di Maria con i gioielli di Lucrezia:

Era un pomeriggio. Maria Bellonci prese un caffè, si chiuse nello studio, preparò la carta e non sapeva che tra poco sarebbe scattato qualcosa che avrebbe cambiato la sua vita. Prese a scorrere con diligenza l'elenco dei gioielli. E d'un tratto, come lesse di un braccialetto a forma di vipera, che aveva ornato il polso di Lucrezia, portò gli occhi dal foglio al proprio polso, e provò un rapimento che le mozzò il respiro. (...). Sentiva addensarsi sulla pelle il freddo, il peso e la levigatezza del monile. Poi ebbe un senso di costrizione, che turbava ed entusiasmava insieme: se il suo polso sentiva il gioiello di Lucrezia, lei doveva interessarsi di Lucrezia, indagarne il cuore e la storia più a fondo possibile.¹⁴

Si tratta, senza dubbio, del gioiello n. 91: Una dipsade di oro battuto smaltata di berretino cum lettere dentro: Dipsadem sum facto tago etc: pesa once doe et K.ti trenta,¹⁵ presente nell'elenco di gioielli che si trova presso l'Archivio di Stato di Modena e che ora è pubblicato in appendice al romanzo, e che la Bellonci consulta e studia: «forse il più ricco di tutti gli inventari antichi di oggetti preziosi, e importantissimo per la storia del costume, per la storia dell'oreficeria e per la storia di Lucrezia stessa»¹⁶, come ci dice Maria, che nel romanzo così ci racconta la passione della giovane Borgia per i gioielli:

Dalla sua natura femminile, dall'epoca e soprattutto da Alessandro VI, il pontefice delle gemme, Lucrezia teneva l'amore sensitivo dei gioielli. Numerosi gli orafi al suo servizio, tra questi " Ercole Fideli da Sasso [...]. Sono tremilasettecentosettanta pezzi raggruppati sotto quattrocentotrentacinque numeri, contati descritti pesati con l'esattezza appoggiata e scrupolosa della gente d'ufficio, dei guardarobieri. Pagine e pagine; e a dar loro il caldo interesse delle cose vissute si mostrano, annotati in fondo ai fogli o in margine alle descrizioni, riferimenti e nomi che riportano indietro nella vita della figlia di Alessandro VI. [...]. L'eleganza era per Lucrezia una missione personale d'influssi: e come ella componeva la sua mescolando ad avvertito capriccio motivi di fogge spagnole romane napoletane ferraresi francesi lombarde mantovane, così desiderava e portava volentieri gioielli forestieri [...]. se il vento fresco abbrividiva la sua pelle di bionda, ella avvolgea intorno al collo uno zibellino dalla testa d'oro allacciato con fibbia e cordoni d'oro; d'estate, i ventagli che muovevano l'aria pigra erano d'oro battuto con manico di pietre dure, coperti di piume bianche e nere.[...] .

Arrivano i giorni di carnevale: alle note allegre lanciate dai trombettieri ducali per annunciare le feste, scattavano le serrature dei forzieri, appariva il grosso del tesoro: collane pesanti di enormi gemme, cascate di perle (più di duemila «grosse e belle»), dozzine di anelli e di braccialetti (singolare uno alternato di cammei e di placche d'oro lavorato ad animali), orecchini, catene e catenelle, medaglie smaltate e figurate, smeraldi rubini zaffiri diamanti tagliati piani «in tavola» per mettere in fronte o a pendente da collo; quaranta gorgiere ricamate e imperlate, cento puntali, cinture

¹⁴ M. GRILLANDI, *Invito alla lettura di Maria Bellonci*, Milano, Mursia, 1983, 16

¹⁵ M. BELLONCI, *I gioielli di Lucrezia*, in *Opere*, I, 731

¹⁶ Ivi, 723

preziose, intere cartate di rubini di corniole di smeraldi, e ancora perle perle perle di ogni grandezza tutte contate e pesate.¹⁷

La descrizione accurata dei gioielli di Lucrezia, oltre a fornirci il gusto dell'epoca e a testimoniarcene lo sfarzo dei Borgia, è ancora una volta pretesto interessante per osservazioni sulla lingua e sulla sintassi utilizzata dalla Bellonci: aggettivazione preziosa, modi arcaici, in un alternarsi di parti virgolettate, riprese direttamente dall'elenco, attestano la scelta accurata dei sinonimi (Maria dichiara di avere una predilezione per il *Dizionario dei sinonimi* di Tommaseo)¹⁸ e un ritmo denso, come i colori dei pittori, quasi un falso antico dannunziano, in cui erompe la modernità. Se il Novecento e la sua scrittura compaiono nel testo della Bellonci non è tanto per l'uso di aggettivi 'moderni' quali *grosso*, come ha sottolineato Serianni,¹⁹ che troviamo citato nell'elenco originale dei preziosi di Lucrezia, ma per un ritmo della prosa dato da un'interpunzione libera dai schemi e atta a percepire quasi la sensazione fisica di ciò che l'autrice descrive: l'elenco di pietre, per esempio, si mostra in assenza della consueta virgola, così come quello delle fogge cittadine. Ancora, per sottolineare la quantità esagerata di gioielli e pietre, e dare quindi il senso dell'iperbolico numero degli stessi, la Bellonci sceglie di indicare il numero delle gioie e delle pietre scrivendolo con le lettere, generando così un rallentamento del ritmo della lettura: *tremilasettecentosettanta; quattrocentotrentacinque*. Lo sfarzo e l'esagerazione sono rese infine dall'immagine di un cartoccio: *cartocciata di rubini*.

Gli accessori sono solo un compendio di un ben più completo e complesso insieme di usi e costumi dell'epoca: l'indagine, quindi la descrizione che la Bellonci realizza, abbraccia l'intera moda delle corti di Lucrezia Borgia e di Isabella D'Este, una moda di cui le due gran dame che hanno abitato la mente, la vita della Bellonci, sono state paladine; essa ci viene presentata nel suo intreccio di bellezza frivola e storia: basti pensare allo studio accurato che viene effettuato sull'arte della seta, quindi sul geniale Maestro Antonio da Genova che, raccomandato da Lucrezia, divenne, a Reggio Emilia, «l'iniziatore di una doviziosa storia tessile che doveva produrre per tre secoli una solida ricchezza artigiana. Da quel 1502,²⁰ difatti mutava e si rinsanguava l'economia di Reggio Emilia per l'esportazione dei prodotti serici famosi in Italia e in Europa».²¹ Una moda che non è solo fatta di abiti intessuti di gemme, ma di invenzione di modelli innovativi atti a facilitare la vita delle gentildonne:

[...] qualcuno aveva raccontato al Colonna che le ferraresi usavano portare sotto le ampie vesti un paio di calzoncini da paggio e un giubboncello attillato; e subito che fossero in intimità, si levavano la gonna e facevano in farsetto tanti giochi agili e leggiadri che era una meraviglia vederle. Questa faccenda dei calzoncini non era poi tutta da burla. Proprio Lucrezia aveva portato a Ferrara la moda delle saragoglie, cioè le spagnole zaraguelles o catalane saraguelles, calzoni ampi e foggiate in pieghe all'orientale, che si trovano descritti spesso nel suo guardaroba: erano tagliati in stoffe preziose, e ricamati e gallonati d'oro. Forse li usava soprattutto per cavalcare: ad ogni modo in Ferrara v'era certamente un partito avverso alle saragoglie se nel 1514 uscì un editto che proibiva severamente alle donne l'uso di questo indumento; alle guardie di città si permetteva di accertarsi de manu

¹⁷ BELLONCI, *Lucrezia Borgia...*, 629-32

¹⁸ In un appunto che porta la data del 14 giugno 1958, Maria così scrive: « Sul mio tavolino un volume di opere del Tommaseo curato da Aldo Borlenghi per Ricciardi. Poesie, saggi, racconti, lettere. Una lettura che ci stimola ancora, per l'intelligenza dello scrittore invano repressa da conformismi e moralismi esasperanti. Eppure, il Tommaseo che preferisco resta sempre il linguista del Dizionario dei sinonimi di cui possiedo un esemplare antico, carta mediocre e buona stampa. Qui è il maestro che insegna la gradazione dell'espressione e dà i pesi per la bilancia delle sfumature», in M. BELLONCI, *Pubblici segreti n.1*, Milano, Mondadori, 1989, 19.

¹⁹ L. SERIANNI, *La prosa di Maria Bellonci*, «Studio Linguistici Italiani», XXII, (1996), 1, 50-64.

²⁰ Si tratta della data della lettera con cui Lucrezia raccomanda Maestro Antonio da Genova.

²¹ BELLONCI, *Lucrezia Borgia...*, 711.

se qualcuna non obbediva: con questo patto però, che se la perquisita fosse risultata innocente, l'imprudente censore avrebbe subito il taglio della mano".²²

Anche in *Rinascimento Privato* sentiamo la voce di Isabella rivendicare un propria creazione:

Avevo inventato una foggia asciutta di vestito per cavalcare, di panno turchino scuro orlato di galloni argentati, e sopra vi portavo a tracolla una sciarpa azzurra ricamata alla francese; se non fosse stata la vasta gonna mi sarei sentita capitano di milizie. Mentre ideavo quella foggia mi venne fatto di pensare come la moda dei nostri tempi fosse più confacente agli uomini che alle donne per essere in loro molto ornata ma snella a confronto di quella nostra troppo espansa e talvolta così infoltita di tessuti da far pesare il vestito anche su chi lo guarda. Ammetto che anche i nostri abiti abbiano talvolta aria nobile e grandissima grazia, ma bisogna molto studiarli nei rapporti tra il volume dei corpi e la qualità e il taglio dei drappi.²³

Arti minori e arti maggiori si intrecciano nelle parole e nei racconti della Bellonci quando Isabella descrive un'altra delle sue invenzioni: la pettinatura con cui è stata immortalata da Tiziano prima, da Rubens poi:

Ho la corona sul capo, una corona da regina, concreto segno di potere: il mio portamento acquista una maestà che dall'alto scende lungo la mia persona scivolando come un manto. Forse allude alla corona immaginaria l'acconciatura che sto inventando, una capigliatura che andrà poi per il mondo imitata da tutte le donne. Le prime volte che la porto nei miei ricevimenti di capo di stato suscita qualche incertezza; siamo troppo abituati alle pettinature lisce o aggettate, di capelli disciolti o a testina raccolta con la treccia o la mezza treccia ricadente sulla schiena. Io impongo un altro modo di apparire con questa foggia che ha del turbante e del diadema. Colorate, di velo increspato, ornate sobriamente di luccichii e di ricami e di nastri, o rigonfie di leggeri tessuti, le capigliature subiscono volentieri ogni fantasia. Io le porto ornate da giri di perle medie e piccole, spesso attorte a spirale. Le mie donzelle si struggono di provarle ma non lo permetto. Troverò per loro qualche acconciatura che non sia di tanta autorità.²⁴

Non è poi secondario sottolineare che leggere le pagine dei romanzi della Bellonci è un vero e proprio viaggio/pellegrinaggio nelle città d'arte rinascimentali, con i loro palazzi e le loro basiliche. Torniamo a *Lucrezia Borgia* e seguiamola, per esempio, al suo arrivo a Ferrara per il suo nuovo matrimonio:

Lucrezia scese di cavallo ai piedi dello scalone [...]. La scalea quattrocentesca del Benvenuti è formata da due rampe coperte a volta, divise da un ripiano sormontato da una cupoletta: si può prendere la scalea, di pendenza piuttosto rapida, anche a passo lento; ma, con qualunque ritmo si muova, viene naturale, finita la prima rampa, sospendere la progressione della salita sul ripiano, sospiro architettonico che invita alla sosta, per dare coscienza di se stesso a chi sale, e quasi per misurargli con una domanda o un avvertimento il vigore e lo slancio dello spirito. Lucrezia sentì forse anche lei il valore di questa pausa, rallentando un poco il passo e indugiando: vedeva in alto aprirsi la porta sulla luce mobile dei torceri, sentiva di condurre quella fitta gente che si muoveva seguendola ad onda fruscianti e qualche cosa poteva trafiggerla, tuttavia, in quel momento oscillante fra la nostalgia delle cose perdute e l'ansia di quelle non ancora trovate. Riprese a salire; e ad un tratto vide sopra di sé il tetto a travi dipinte del palazzo e seppe di essere entrata nella sua nuova casa. Due statue giganti di legno dorato con le mazze in mano fiancheggiavano la porta del salone di ricevimento; ed ella, passata sotto la loro simbolica guardia nella sala

²² Ivi, 596-97.

²³ BELLONCI, *Rinascimento privato...*, 1002.

²⁴ Ivi, 1141.

«tra le più belle d'Italia», parata di tappezzerie d'oro e d'argento e di seta, vedeva venirsi incontro un vecchio che aveva nel viso la nitida consunzione dell'età e dello studio, l'umanista Pellegrino Prisciano che si accinse a recitare il discorso ufficiale di ricevimento nel più solenne noioso e carico latino.²⁵

Dal testo è possibile cogliere come, ancora una volta, la scrittura muti ogni volta il ritmo per armonizzarsi con l'oggetto descritto: si plasma sulla forma dell'oggetto descritto. In questo caso, il piano che separa la prima dalla seconda rampa, interrompendo la salita a gradini, è reso ritmicamente con un inciso lungo: *finita la prima rampa, sospendere la progressione della salita sul ripiano, sospiro architettonico che invita alla sosta, per dare coscienza di se stesso a chi sale*, che rallenta la lettura. Un *sospiro*, appunto, lemma scelto non a caso, in virtù di quella continua ricerca della precisione che è propria della prosa della Bellonci, racchiuso tra l'infinito *sospendere* e il sostantivo *sosta*, in una *correctio* che mira a una sempre più esplicita caratterizzazione della descrizione. Anche Lucrezia sente il valore della paura, *rallentando e indugiando*, come rallentano il ritmo i due gerundi. Poi, *per* rendere bene l'immagine del corteo che si muove dietro di lei, la Bellonci costruisce un periodo articolato, che apre agli effetti sonori con quell'*onda fruscante* della gente che sale e che lascia presagire il rumore prodotto dalle lunghe gonne e dai tessuti.

Concludiamo il nostro percorso con la potente descrizione della *Stanza dei mesi* del Palazzo di Schifanoia a Ferrara, dove la lezione di Longhi è quasi esplicitata:

Era ardimentoso leggere quella storia sulle mura che i nostri pittori, Francesco del Cossa, Ercole de Roberti, Cosmè Tura e una folla di minori, avevano smaltato di colori e invenzioni. L'ardimento consisteva nel volerli capire. Io in quella pittura ero cresciuta e da sempre ne avvertivo la rarità somma del disegno inciso e scabro, arcaico e germinante insieme, gremito di forze a contrasto. Stupiva l'ordinamento razionale del grande racconto che narrava la storia dei mesi, la storia della vita, lasciando sospeso il suo enigma.

Divise le quattro pareti in dodici campi, secondo il numero dei mesi dell'anno, e ciascun campo suddiviso in tre zone orizzontali. In basso si svolgeva la realtà quotidiana, le opere dei campi, le giornate del duca Borso, le feste cittadine. In alto le allegorie di ciascun mese erano connesse con i miti degli antichi dei, Minerva, Apollo, Giove, Venere, Giunone, Mercurio. Tra le due zone una misteriosa fascia astrologica su fondo azzurro cupo portava segni di figurazioni interpretate secondo fantasie distillate da influssi orientali, fantasie arabiche, egiziane, ebraiche, greche, trasfigurazioni di significati occulti.[...]

Era il momento per le figure enigmatiche dipinte da pittori tentati di potenze demoniache di venire avanti, di spegnere i miti degli dei antichi e la solarità della vita terrestre? Dal colore sconvolto della zona mediana misto di tenebre e di azzurro esalava una specie di orrore dal quale non sapevo salvarmi.²⁶

L'*ordinamento razionale* del dipinto corrisponde ad una prosa argomentativa, razionale: ogni suddivisione dell'affresco occupa un periodo sintattico, a formare quasi un'elencazione esplicativa. Così come, ancora una volta, le variazioni cromatiche corrispondono a una condizione psicologica o simbolica: il colore della zona mediana è definito *sconvolto*, *un misto di tenebre e di azzurro*, che spinge all'orrore spaesato, all'inabissamento nelle paure, e vale la pena ricordare che, come narra Bellonci, Isabella D'Este aveva oramai per certo il tradimento di suo marito Francesco Gonzaga con la cognata Lucrezia Borgia.

Quelli riportati sono solo alcuni degli innumerevoli esempi che la scrittura di Maria Bellonci ci consente di fare: una letteratura come museo quindi, che sembra aver in qualche modo contagiato, in un processo di musealizzazione, la stessa scrittrice, divenuta icona della storia letteraria italiana, seppure più per essere stata ideatrice del *Premio Strega* che per la sua attività di scrittrice, raffinata, ma ancora confinata ai margini nella storia della letteratura italiana.

²⁵ BELLONCI, *Lucrezia Borgia...*, 350.

²⁶ BELLONCI, *Rinascimento privato...*, 959-60.