

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

Per amore o per empatia. Letteratura, emozioni, conoscenza

MASSIMO FUSILLO, *Eroi dell'amore*, Bologna, il Mulino 2022 («Intersezioni»), pp. 160, € 14,00, e-Book € 9,99.

STEFANO ERCOLINO, MASSIMO FUSILLO, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani 2022 («Agone»), pp. 400, € 14,00, e-Book 8,99.

È del tutto evidente che le ricerche neurocognitive degli ultimi vent'anni abbiano consegnato all'ambito estetico una rinnovata e per certi versi inedita centralità epistemologica e relazionale. In Italia, scienziati come Vittorio Gallese, anche sulla scorta del pensiero di filosofi come Mark Johnson,¹ hanno chiaramente spiegato che l'epoca della disintermediazione digitale, ovvero quella fase della contemporaneità che inizia quando la mediazione tecnologica sostituisce la mediazione umana, produce nei fatti una radicale estetizzazione del mondo. In questo contesto i confini tra realtà e rappresentazione si fanno sempre più sfumati. La determinazione immediata di ciò che è reale e di ciò che è finzionale risulta più incerta e del resto i processi di finzionalizzazione della realtà si accompagnano ormai in maniera esplicita alla reciproca attività che prevede la messa in realtà della finzione. Gli aspetti emozionali guidano il successo dell'informazione ben al di là (e spesso indipendentemente) dalla verifica misurabile dei fatti. Ciò trasferisce all'empatia un ruolo politico e gnoseologico fondamentale: il nostro sé relazionale, infatti, utilizza i processi di simulazione incarnata per costruire il proprio orizzonte intersoggettivo. La capacità di condividere emozioni altrui, in altre parole, definisce la nostra vita sociale e in qualche modo modella la nostra realtà. Anche tralasciando l'eccessiva enfasi che talvolta viene posta sulle differenze e sulle decisive peculiarità del nostro io-qui-ora – come diceva Todorov² molti anni fa, c'è sempre un'illusione egocentrica quando ciò avviene – è un fatto che per gli studi letterari questa situazione costituisce un'opportunità straordinaria. In primo luogo, è possibile in sede storico-critica, ritornare (ben purgati dalle astrazioni del post-strutturalismo) ad alcune intuizioni classiche della teoria relativamen-

¹ Cfr. M. JOHNSON, *The Aesthetics of Meaning and Thought. The Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality, and Art*, Chicago, The University of Chicago Press 2018.

² Cfr. T. TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil 1978.

te agli usi del testo, e anche rispetto ai processi di identificazione che presiedono i processi di fruizione artistica e in particolare di quella narrativa. Il discorso sulle emozioni torna ad essere centrale e si accompagna a un recupero dell'importanza determinante della dimensione dell'immaginario. Come ha mostrato Stefano Calabrese,³ infatti, mettendo in comunicazione tra loro la critica computazionale promossa tra gli altri da Franco Moretti⁴ e gli studi pionieristici di Aby Warburg sulle sopravvivenze e sulle riemersioni acroniche dell'immagine, siamo oggi in grado di rifondare su basi scientifiche una teoria per così dire archeologica dell'immaginario, ricavandone degli archetipi. Secondo Calabrese, infatti, «l'immagine acquista senso in quanto suscita empaticamente in chi la guarda, attraverso i neuroni specchio, un repertorio condiviso di warburghiane *Pathosformeln*».⁵ In altre parole, attraverso lo studio del funzionamento delle simulazioni incarnate si comprende che il giudizio estetico procede attraverso l'innesco di meccanismi universali che dipendono dai processi di 'empatizzazione' dell'altro, ma anche, allo stesso tempo, che questi processi presuppongono un meccanismo di produzione di senso che consiste prima nella selezione percettiva e nella concettualizzazione di alcuni stimoli esterni e poi nel loro reinvestimento, attraverso un processo creativo metaforico, in forme o funzioni simboliche archetipali. Da questo punto di vista, si tratta di ripercorrere con strumenti nuovi alcune intuizioni già sedimentate e formulate dal pensiero filosofico e psicologico moderno, almeno dal Settecento in poi. In secondo luogo, la reazione a tali sollecitazioni consente di produrre anche in ambito critico una serie di riflessioni sia rispetto ai rapporti etici e politici che investono i legami tra la fruizione letteraria o artistica e la costruzione sociale del sé (tornando a visitare con strumenti contemporanei scientificamente giustificati le indicazioni di platonica memoria sul ruolo dell'artista nella società), sia rispetto all'analisi dei meccanismi attraverso cui l'opera d'arte o il testo letterario producono empatia. Il volume di Stefano Ercolino e Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, pubblicato da Bompiani nel 2022, si inserisce all'interno di questo dibattito e propone una categoria in un certo senso dialettica come quella, appunto, di empatia negativa. La scommessa, da questo punto di vista, è tenere insieme i due campi entro cui il ragionamento critico sull'empatia si è fin qui esercitato, per farli reagire l'uno con l'altro. Intendo dire che

³ S. CALABRESE, *La rappresentazione delle emozioni*, «Comparatismi», 5, 2020.

⁴ Cfr. F. MORETTI, *La letteratura in laboratorio*, Napoli, Federico II University Press 2019.

⁵ S. CALABRESE, *La rappresentazione delle emozioni*, cit., p. 88.

il rapporto tra la riflessione etica – il volume reca come sottotitolo *Il punto di vista del male* – e l'affondo ermeneutico, che si esercita, attraverso *case studies*, su alcuni capolavori dell'estetica occidentale, senza limitazioni cronologiche e mediali, si devono intendere in maniera complementare tra loro. Così come finiscono per essere complementari le considerazioni che vedono nell'empatia un concetto cruciale per gli studi umanistici contemporanei e quelle che, a partire da un importante libro di Paul Bloom,⁶ insistono sopra i pericoli o i limiti dell'abuso o dell'impiego ingenuo di questo concetto. Se da una parte si deve riconoscere che il ricorso all'empatia rischia di sospingere l'atto critico verso la costruzione di un discorso funzionale dell'arte, dalle tinte edificanti⁷ e consolatorie, come talvolta avviene in quelle declinazioni critiche che Walter Siti ha chiamato «neo-impegno», dall'altra è decisivo ribadire che i meccanismi di identificazione presiedono di fatto la fruizione estetica e dunque il nostro interesse per l'arte. Per queste ragioni, secondo Ercolino e Fusillo, ripartire dai limiti dell'empatia non significa screditarne l'importanza in sede interpretativa, ma mostrare che i suoi contorni sono meno chiari e più vasti di quanto non appaia in un primo momento. L'idea stessa di empatia negativa esclude in effetti qualsiasi discorso semplificatorio e scarta la tendenza (non secondaria nella critica contemporanea) a decontestualizzare e attualizzare acriticamente l'opera d'arte. Se l'empatia positiva può essere associata a comportamenti che aumentano la positività in condizioni normali o quotidiane, l'empatia negativa opera infatti in maniera assai più complessa, come dimostrano già le ricerche pionieristiche di psicologi come Theodor Lipps. Dopo aver sinteticamente ricostruito una genealogia di questo concetto, il lavoro di Ercolino e Fusillo propone perciò la seguente definizione:

L'empatia negativa è un'esperienza estetica consistente in un'empatizzazione catartica di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera negativa e seduttiva in modo disturbante, o che evocano una violenza primaria destabilizzante, capaci di innescare una profonda angoscia empatica nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una riflessione morale, e di spingerlo ad assumere una posizione etica. (p. 70)

Il richiamo alla catarsi è fondamentale, in questo senso, perché l'ambito estetico, a differenza di ogni altro ambito della vita, consente di sperimentare

⁶ P. BLOOM, *Contro l'empatia. Una difesa della razionalità* [2016], Macerata, Liberilibri 2019.

⁷ Cfr. M. NUSSBAUM, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], Bologna, il Mulino 2011.

tare forme di ambigua adesione al male e di sublimarle. L'empatia negativa muove da un movimento altalenante di avvicinamento e allontanamento rispetto all'identificazione con certi personaggi negativi e anche rispetto a determinate situazioni narrative che inquietano o turbano il fruitore. Fusillo e Ercolino compiono una dottissima immersione tra le pieghe di questo male, selezionando dalla tradizione artistica occidentale una serie di modelli paradigmatici per numerose forme espressive, dalla letteratura (dove si affronta da vicino il romanzo di Jonathan Littell *Le Benevole*), al teatro (*Deafman Glance* di Robert Wilson), dal melodramma (*Macbeth* di Verdi) alla performance (*Teatro delle orge e dei misteri* di Hermann Nitsch), dalla pittura (*Il martirio di San Matteo* di Caravaggio) alla fotografia (*X Portfolio* di Robert Mapplethorpe), dalle installazioni (*I sette palazzi celesti* di Anselm Kiefer) al cinema (*Il nastro bianco* di Michael Haneke), fino alle serie tv (*Breaking Bad* di Vince Gillian). Per ognuna di queste opere, i due autori propongono un close reading che tuttavia espande il discorso, comparatisticamente, ad un corpus secondario di altre opere, procedendo in equilibrio tra un'istanza orizzontale, quasi per certi versi di ispirazione tematica e organizzata in maniera associativa, e un'ermeneutica della ricezione sempre attenta ai nuovi strumenti del cognitivismo. Il successo controverso di certe opere d'arte sembra quindi derivare in gran parte dalla fascinazione romantica per il male, ma è solo dalla complessità della caratterizzazione dei personaggi, o della costruzione della situazione narrativa o di quella percettiva che transita il meccanismo dell'empatia negativa: resta perciò decisiva la qualità estetica dell'opera, la sua ambiguità costitutiva, nonché la sua disponibilità ad essere reinterpretata. La nostra epoca, in questo senso, sembra riattivare la funzione simbolica di alcune figure tragiche, da Medea a Macbeth, da Don Giovanni a Iago, che, in qualche modo sempre presenti nel nostro immaginario, continuano a turbarci, costringendoci a severe interrogazioni morali ad ogni loro riapparizione. Ecco allora che il nostro orizzonte si affolla di figure tanto malvagie quanto affascinanti: vediamo Nikolaj Stavrogin e Humbert Humbert accanto a Joker e Diabolik, il Walter White di *Breaking Bad* vicino agli scatti fotografici di Mapplethorpe, i personaggi dei film di Haneke vicino ai corpi cosparsi di sangue delle performance di Nitsch. Il *tertium comparationis* scelto dai due autori tiene insieme forme espressive molto diverse, ma il discorso critico non potrebbe essere più coerente. D'altro canto, l'interesse per le emozioni, l'idea che la conoscenza sia di fatto inseparabile dagli aspetti emotivi, e che ogni sforzo epistemologico è anche uno sforzo proiettivo, rimette anche in discussione la scissione tipicamente moderna tra soggetto e oggetto della conoscenza. La teoria e la critica letteraria hanno il dovere di tornare a interrogarsi sugli effetti del testo, e su come essi vengano prodotti. Non per caso, l'auto-

revole rivista «Comparatismi» dedicherà il prossimo numero proprio alla rappresentazione delle emozioni. Nel *Call for paper* del numero (ancora in preparazione) si legge che

sebbene le emozioni siano geneticamente inserite nel nostro registro comportamentale, sono controllate e gestite in base al gruppo sociale e alla cultura di appartenenza: tutti gli individui condividono lo stesso repertorio di risposte emotive, ma è in base alla cultura di appartenenza che questo repertorio viene governato. Desiderio e lussuria, cura e nutrimento, attaccamento e amore, gioia, rabbia, disprezzo, panico, compassione, ammirazione, timore, invidia e gelosia hanno come spazio di attivazione il contesto sociale.

Come si capisce, anche in questo caso l'indagine critica sull'immaginario torna a occupare un ruolo fondamentale. Lo sa bene, del resto, lo stesso Massimo Fusillo, che, nello stesso anno di *Empatia negativa*, ha dato alle stampe anche la monografia *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, vera e propria immersione in un luogo essenziale dell'immaginario occidentale, cioè per l'appunto la rappresentazione dell'amore. Il taglio del volume, in linea con la collana «Eroi» diretta per il Mulino dallo storico Carlo Galli, è volto a delineare una genealogia apparentemente ossimorica dell'eroismo d'amore. Sentimento privato per eccellenza, l'amore sembrerebbe discostarsi dalle più note manifestazioni dell'eroe, figura in genere deputata a compiere grandi imprese pubbliche, militari o politiche che siano. Eppure, ci spiega Fusillo, esistono infinite tipologie d'amore, ed alcune di esse, pur muovendo dal privato, assumono una rilevanza pubblica fino a diventare manifestazioni di eroismo. Alcuni amori, infatti, si contrappongono all'ingiustizia, disubbidiscono alle leggi scritte e a quelle non scritte che fondano la società, sovvertono l'ordine, si trascendono in follia autodistruttiva e incendiaria. Così *Eroi dell'amore* segue tre diverse direttrici, che, attraverso un approccio tematico e transmediale, approfondiscono ognuna, con eleganza ed erudizione, le combinazioni di motivi che possono rendere eroico l'amore. La prima è quella della «coppia contro il mondo»: dai romanzi ellenistici fino agli eroi della differenza, protagonisti di amori omosessuali ancora proibiti o disprezzati nell'età contemporanea, come il *Maurice* di Edgard Morgan Forster o la Adèle del film *La vita di Adele* di Abdellatif Kechiche, Fusillo ripercorre l'intera storia occidentale isolando il motivo ricorrente, quasi un topos, della coppia che per poter vivere apertamente la felicità del proprio rapporto deve scontrarsi con la società, affrontare ostacoli e prove per veder realizzato il proprio sentimento, resistere, sfidando il mondo, la famiglia, la tradizione. Se nel romanzo greco la lotta

dei due amanti era di norma ripagata dal lieto fine, dal *Romeo e Giulietta* di Shakespeare la morte tragica occupa il centro della scena e istituisce il meccanismo catartico dell'eroe che sacrifica sé stesso per un amore impossibile o inaccettato, fondando un motivo di lunga durata che attraverserà larga parte della storia del melodramma, fino al romanticismo. Del resto, la coppia che sfida il mondo, al di là del proprio destino, è immagine che resiste al tempo e travalica i confini mediali: ne troviamo traccia evidente in forme d'arte popolare, come il fumetto (Diabolik e Eva Kant). Talvolta, addirittura, supera anche quelli ontologici, dal momento che la sua incarnazione si rinviene anche nel mondo reale, come capita per esempio con Lady D e Hasnat Khan. Personificazioni della loro stessa funzione simbolica, queste figure sembrano capaci di farsi poi a loro volta elementi dell'immaginario, in una sorta di scambio biunivoco tra realtà e immaginazione. La seconda direttrice tratteggiata da Fusillo riguarda la seduzione come sovversione: non esiste infatti solo l'amore romantico, ma anche quello fisico, sensuale. Il potere seduttivo contraddice il motivo dell'amore a prima vista (tipico del topos della coppia contro il mondo) ed esibisce gli artifici della conquista. Non ci può essere lieto fine, qui, perché la seduzione, esattamente come il desiderio, non è appagabile ed è potenzialmente infinita. Eroi di questo motivo d'amore sono i protagonisti di miti tipicamente moderni, come Don Giovanni o come l'esotica Carmen. La libertà sessuale e la sovversione dei ruoli che essi rappresentano sono oggettivamente e palesemente eversive: la loro vita privata ha una funzione pubblica. Il loro eroismo è in qualche modo politico. La loro opposizione riguarda l'ordine sociale e quello morale. Infine, spiega Fusillo, c'è una terza direttrice possibile. Si tratta dell'eros non corrisposto laddove esso si fa malattia inguaribile, follia autodistruttiva: è così, come è noto, che si consuma Fedra, a partire dall'*Ippolito* di Euripide. Ed è questo tema ricorrente che definisce alcune eroine del melodramma, come la *Madama Butterfly* di Puccini. In questo caso è interessante notare che, a fronte della posizione subordinata assegnata alla donna dalla cultura patriarcale, queste opere d'arte (specialmente nel melodramma) dipingono dei personaggi femminili emotivamente assai più complessi dei loro corrispettivi maschili, dotati di maggiore «statura tragica» e maggiore «spessore drammaturgico e semantico» (p. 125). L'eroizzazione, in questo caso, trascorre dal ruolo sociale assegnato a tali figure, apparentemente portatrici di «passionalità eccessiva ed estrema» (p. 101), alla loro effettiva conquista del centro della scena, a dimostrazione, se ancora ce ne fosse bisogno, che l'arte e la letteratura significano ben al di là delle coordinate ideologiche del proprio tempo, e ben oltre l'intenzione dei propri autori.

FEDERICO FASTELLI

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

FEDERICO MARIA SARDELLI, *Il volto di Vivaldi*, Palermo, Sellerio 2021, pp. 292, € 24,00.

Ogni cultore o appassionato di musica si trova, prima o poi, a immaginarsi di poter incontrare personalmente i compositori che ama, a sognare di dar forma al volto degli autori che frequenta nelle sue esperienze di ascolto o di studio. Il fantasticare su quale sarà stato l'aspetto di chi è vissuto in epoche precedenti l'invenzione della fotografia trova spesso riferimenti nella ritrattistica tramandata dalla storia e in immagini a cui ci affezioniamo, che diventano familiari come quelle di un parente, stratificate da una tradizione attributiva che il grande pubblico non è consueto a mettere in discussione. Ecco qui un saggio d'iconografia musicale di grande interesse per gli studi interdisciplinari legati alla musica e alle arti, ma che è allo stesso tempo un volume pieno di sorprese per il lettore non specialista, grazie alla sua singolare vivacità, freschezza di stile e cristallina chiarezza metodologica: tutte caratteristiche della personalità di Federico Maria Sardelli, la cui multiforme attività – incredibilmente condotta, in ogni campo, ai più alti livelli professionali – di flautista, direttore d'orchestra, musicologo, pittore, incisore, vignettista e romanziere trova, fra i suoi interessi centrali, la figura e l'opera di Antonio Vivaldi.

Sardelli è uno fra i massimi esecutori ed esperti del compositore veneziano, ha diretto e registrato molti suoi capolavori, dirige la collana di musiche «Vivaldiana» ed è responsabile del catalogo del 'prete rosso' alla Fondazione Cini di Venezia, da quando, nel 2007, lo stesso Peter Ryom gli ha passato questo importante testimone. Le pubblicazioni di Federico Maria Sardelli incentrate su Vivaldi spaziano dal saggio che ha dedicato nel 2002 alla sua musica per flauto, al racconto della storia rocambolesca dei manoscritti vivaldiani in un incantevole romanzo storico già recensito su queste pagine, *L'affare Vivaldi* (edito da Sellerio nel 2015 e Premio Giovanni Comisso di quell'anno per la Narrativa). Sardelli ci sorprende, adesso, con un saggio sulla controversa iconografia vivaldiana, presa in esame non soltanto dal punto di vista delle sue competenze musicali e musicologiche, ma anche di quelle di raffinato artista figurativo e conoscitore delle tecniche pittoriche.

Il saggio prende le mosse da una definizione di campo ben precisa, che mette da parte, nell'approccio iconografico, tutte le interpretazioni psicologiche e psicoanalitiche – definite da Sardelli «pseudoscienze», in linea col giudizio datone da Karl Popper – per concentrarsi sull'analisi il più pos-

sibilmente obiettiva dei documenti, servendosi degli strumenti offerti dalle conoscenze e competenze storiche, filologiche e tecniche sia della musica, sia dell'arte figurativa. Forte è, infatti, anche in noi, viventi nel XXI secolo, la tentazione di porci davanti ai ritratti del passato lasciandoci suggestionare da elementi estranei all'oggettività: una piega della bocca, il tipo di sguardo, la posa e quanto deriva dalla nostra personale recezione del personaggio rappresentato possono indurci a letture idealistiche, o a interpretazioni fuorvianti di quel volto. La prima parte del volume, intitolata «Questioni di metodo (con un po' di casi esemplari)», elenca vari – e ameni – abbagli storici di chi crede di ricavare informazioni biografiche e caratteriali dei musicisti effigiati in base ai tratti somatici raffigurati, al modo della criminologia lombrosiana. Sardelli, invece, in questo studio vuole scorporare le immagini prese in esame da ogni sovrastruttura emotiva o culturale, anche inconsapevolmente stratificata nella tradizione, per adottare il più possibile un occhio scientifico, con cui interpretare i ritratti.

L'autore ci offre un'ampia disamina delle raffigurazioni più note di celebri musicisti, con puntuali riproduzioni a colori, efficacemente impaginate all'interno del volume. Scopriamo, così, ad esempio, che uno dei ritratti più suggestivi fra quelli che ci sono giunti di Wolfgang Amadeus Mozart, realizzato dal cognato del compositore Joseph Lange, è un caso esemplare di «iperinterpretazione», favorita dalla sua incompiutezza: autorevoli musicologi e musicisti (del calibro di Edward Dent e Bernhard Paumgartner) hanno attribuito la datazione di quest'immagine all'ultimo anno di vita di Mozart e si sono perfino voluti scorgere, non solo nel gonfiore delle palpebre, ma anche nello sguardo apparentemente malinconico dell'effigiato, sintomi della malattia renale che avrebbe condotto alla tomba il compositore trentacinquenne, insieme a un presentimento di morte e a un 'guardare oltre', come una riprova della sua «mente mercuriale» (secondo Howard Chandler Robbins Landon). Ebbene, Sardelli, citando studi scientifici attendibili, che hanno smentito questa datazione, smaschera l'infondatezza di tutte queste iperinterpretazioni del dipinto, che risale, invece, a circa dieci anni prima (al 1782 o 1783), quando Mozart era in ottima salute e soltanto l'inesperienza di Lange, pittore dilettante, gli restituisce quella fissità dello sguardo e quelle palpebre gonfie. L'oggettiva lettura critica di questa celebre effigie mozartiana è soltanto uno dei tanti, godibilissimi esempi presi in esame, non soltanto fra i ritratti del genio salisburghese, ma anche fra quelli di molti altri musicisti, immortalati nel loro aspetto fisico da pittori più o (nella maggior parte dei casi) meno noti. A questo proposito, Sardelli sottolinea come il compito di ritrarre i musicisti sia stato, il più delle volte, affidato a oscuri, non eccelsi pittori e ricorda quanto la destrezza tecnica sia fondamentale nella verosimiglianza e nell'attendibilità di un ritratto.

Per dare un'idea al lettore sprovvisto di conoscenze nelle principali tecniche figurative, l'autore fornisce una loro sintetica rassegna, mettendole a confronto ed evidenziandone limiti e criticità materiali, conoscendo le quali si possono evincere l'affidabilità, la buona esecuzione e l'oggettiva interpretazione di un dipinto.

Allo stesso modo Sardelli sgombra il campo da falsi miti iconografici, adducendo esempi attinti alla celebre quadreria di Padre Giovanni Battista Martini, oggi ammirabile al Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna: una straordinaria collezione di ritratti di tutti i musicisti dei quali Padre Martini poté procurarsi l'effigie, anche commissionando ad artisti del suo tempo copie tratte da incisioni o disegni. In questa meravigliosa raccolta troviamo il celeberrimo ritratto di un violinista, di cui si ripercorre la storia documentata: esso fu individuato come ritratto di Antonio Vivaldi a partire dal suo scopritore, il musicologo Francesco Vatielli, che negli anni Trenta del Novecento era bibliotecario del Liceo Musicale di Bologna, dove era raccolta la quadreria dell'illustre prelado musicista e musicomane. Questo splendido dipinto, apparso su innumerevoli copertine di registrazioni vivaldiane, viene sottoposto da Sardelli a un accuratissimo studio in ogni dettaglio, confrontato analiticamente con la rassegna completa dei ritratti conosciuti del compositore, che sono indagati alla luce delle vicende anche meno note, o addirittura inedite, della sua biografia. Per la sua appassionata (e appassionante) disamina dell'attendibilità o meno di questo ritratto, Sardelli si appoggia non soltanto ai più autorevoli studi iconografici che si sono pronunciati al riguardo fino ad oggi, ma anche alle più aggiornate teorie d'identificazione personale fisionomica attraverso le immagini, utilizzate negli studi di Antropologia e di Medicina legale. Presi per mano da queste considerazioni e condotti a scoprire i dettagli che compongono il dipinto e le tante altre fonti iconografiche prese in esame, alla ricerca del vero volto di Vivaldi, riceviamo il regalo di un'incredibile quantità di saperi, che ci sono trasmessi con lucidità, chiarezza e passione per la ricerca: come per i leggendari investigatori della letteratura poliziesca, il divertimento di Sardelli (e anche il nostro) aumenta con l'aumentare della complessità della ricostruzione degli indizi, che comprende anche una riassuntiva, chiarissima Tavola sinottico-cronologica dei ritratti vivaldiani conosciuti o perduti.

Particolarmente gustosa, data la competenza di Sardelli anche come vignettista, risulta la trattazione dell'iconografia vivaldiana nelle raffigurazioni satiriche, come il frontespizio del libello *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello o la meravigliosa collezione di caricature realizzate da Pier Leone Ghezzi, che ebbe modo di eseguire l'unico ritratto, che ci sia giunto con certezza, di Vivaldi raffigurato dal vivo.

Fra le ipotetiche effigi del 'prete rosso' Sardelli non manca di citare una recente intuizione formulata da Micky White, appassionata studiosa della figura di Vivaldi e profonda conoscitrice dei documenti d'archivio riguardanti la sua biografia. Questa suggestiva ipotesi ci conduce a Venezia ad esaminare, a naso in su, lo stupendo affresco del Tiepolo nella nuova Chiesa della Pietà (o Santa Maria della Visitazione), costruita successivamente alla morte di Vivaldi (a pochi metri di distanza dall'omonima chiesa, nella quale il compositore operò per un quarantennio): un luogo in cui, a dispetto di quanto affermano oggi le indicazioni turistiche, Vivaldi non è mai stato attivo, ma dove è sempre stata viva la sua memoria, anche attraverso allieve come la celebre violinista Anna Maria, che vi fu Maestra di coro.

Rammaricandoci soltanto dell'assenza, in questo volume, di un indice dei nomi, lasciamo al lettore il piacere di essere guidato nelle sorprese che il saggio di Sardelli offre in questa avvincente 'caccia' al volto di Vivaldi, che ha anche i meriti di appassionare alle ricerche storiche condotte con rigore epistemologico e di suscitare un più esteso interesse per una disciplina complessa e affascinante come l'iconografia musicale.

ELEONORA NEGRI