

# LA PERCEZIONE VISIONARIA E CALEIDOSCOPICA DI MAROSA DI GIORGIO. UN'EMPATIA CON BOSCH E ARCIMBOLDO

Antonella Cancellier\*

Mi escritura rememora la creación, y aún unos instantes anteriores, cuando Dios no tenía nada totalmente delimitado. Y así, los claveles volaban y los pájaros nadaron. Sé que hay flores que irrumpen por todas partes. Pero, no creas, ese caleidoscopio guarda su orden.  
(Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*<sup>1</sup>)

## L'eden perturbante

La percezione visionaria di Marosa di Giorgio Médicis (Salto, 1932 - Montevideo, 2004), io lirico tra i più singolari e audaci del panorama letterario contemporaneo uruguayano ma anche ispanoamericano, in *Los papeles salvajes*<sup>2</sup> elabora le ecfraresi di un caleidoscopio che ruotando produce infinite figure e intreccia significanti che mutano e rinascono continuamente.

Gli orti e i frutteti di tenute agricole dai nomi italiani – «la chacra de Menoni, de Botaro, la chacra de Zunini, de Malvasio, la chacra de Medici o Varese» (II: 108) sono l'eden perturbante dove si declinano e si trasformano le frontiere delle cose, dei corpi e della natura, sono lo spazio mentale dove il linguaggio scardina e ricompone proteiche forme umane, animali e vegetali.

\* Università di Padova.

<sup>1</sup> Intervista senza menzione dell'autore: "Un cordaje de la eternidad": 32.

<sup>2</sup> L'edizione in due volumi riunisce l'opera in prosa poetica dal 1954 al 2000. I volume (per un totale di 321 pp.): *Poemas* (1954), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1968), *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llama el jardín natal* (1975), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981). II volume (per un totale di 339 pp.): *Mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989), *Diamelas a Clementina Médici* (2000). Restano escluse le opere che si considerano in prosa.

## Una fenomenologia delle forme

In un bel saggio su Marosa di Giorgio, “Una mirada intencional (Medusa me dice, me seduce)”, Eduardo Espina (92) allude al suo sguardo poetico, identificandolo con lo sguardo «omnímodo» (‘assoluto’, ‘totale’) – disperato e metamorfico – di Medusa, figura mitologica con l’ossessione di vedere<sup>3</sup>. Una fenomenologia delle forme (che include contaminazioni e ibridismi, metamorfosi e anamorfosi) sottende un fare e dire visionario che comprende anche il dare immagine a ciò che per sua natura non è rappresentabile. È Marosa stessa a rendere conto del suo sistema percettivo; è lei stessa a risalire alla genesi di quelle perentorie fantasmagorie – «secreciones del ser» (Hebert Bénitez Pezzolano 77)<sup>4</sup> – a ricostruirne forme e geometrie (come un caleidoscopio o un mandala di Jung che aggrega ciò che per altre vie rimarrebbe scollato), ma a scrivere anche l’aporia a poterle esprimere:

¿Qué son estas formaciones, que, de pronto, surgen en cualquier lado, en un rincón del aire, en un escondrijo de la pared?  
 Desde chica las estoy viendo.  
 Aparecen, de tanto en tanto.  
 Parecen cánceres, panales, dentaduras?  
 No puedo explicar bien, nada a nadie, pues nadie lo ve ni lo entendería.  
 ¡Cómo se forman los cuartitos, y arriba, los conos, y otra vez, los cuartitos y los conos, y todo soldado por hilos e hilos que le dan más realce y fortaleza!  
 Estoy maldita, condenada a eso.  
 Y hay cierto agrado a la cuestión (I: 223).

In quest’ottica, dove «Las visiones hablan. [...] Y [...] parece que todo es así, verdadero» (II: 294), dove vedere significa poter vedere più in là della capacità della vista<sup>5</sup>, l’opposizione tra i principi di realtà e di piacere non può essere radicale. In chiave metapoetica scaturiscono i tratti di una ‘realtà dereale’, di un ‘pensiero dereistico’ – pensiero magico – apparentemente illogico o alogico, eppure dotato di una sua logica intrinseca, perché l’opera di Marosa non fa che rappresentare quel caos del principio del mondo, «en el alba de los dioses/ cuando ellos inventaron los tomates» (I: 253). Caos di segno euforico e

<sup>3</sup> «Cuando yo era lechuza observaba todo con mi pupila caliente y fría; no me se perdió ningún ser, ninguna cosa» (II: 144).

<sup>4</sup> Il libro, recentissimo, costituirà un punto di riferimento imprescindibile per affrontare i vari aspetti dell’opera di Marosa di Giorgio.

<sup>5</sup> «Me encontré con el alma en medio de la sopa, al hincar el tenedor en una carne, en una papa. [...] Yo vi en la sopa una construcción, que vivía, que se estiraba y se abría, una tela que al desenrollarse no iba a tener fin» (II: 198).

vitalissimo, della 'prima materia', delle forme che si mescolano e si integrano in uno stato di indifferenziazione: «Los animales del monte hicieron negociados con/ los hombres./ Al final, todo resultaba confuso./ Pero había una gran belleza» (I: 253). Rimandando a un principio universale, la 'prima materia' è perciò la *quinta essentia*, la matrice di tutte le cose, il principio totipotente e indefinito che tutto connette, suscettibile di assumere tutte le forme.

### Arti visive e fantastico magico

Per l'intensità visuale delle composizioni di Marosa, «El paisaje de los pintores parece estar más cerca de la poesía marosiana que el de los poetas» (Garet). Per la tavolozza, o i tratti, o le simbologie, o per le atmosfere, la critica (Luis Bravo, Leonardo Garet, Washington Lockhart, Ricardo Pallares, María Rodero, Dora Nusspaumer, María José Bruña, tra gli altri) via via ha citato a proposito Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Goya, Marc Chagall, Dalí, Ernst, Gustave Moreau, Johann Heinrich Füssli, Jacques Callot e ancora, Botticelli, i baccanali di Tiziano, a cui si aggiunge l'uruguayano Luis Solari<sup>6</sup>.

Rispetto alla letteratura, le arti visive (e, come si sa, il cinema soprattutto) stabiliscono una stretta relazione con i dati sensoriali e consentono un rapporto privilegiato con la percezione endopsichica<sup>7</sup>. Ed è lì, pertanto, nelle arti visive, dove meglio il fantastico trova il suo posto. Dove il filo della contaminazione e della metamorfosi, e la loro reversibilità, che lega opere ed artisti con linguaggi diversi e lontani, racconta l'anima. Un gioco, quello della teratologia, di fogge umane, animali, vegetali o minerali, che l'arte conosce da sempre, dove non esiste limite tra i regni naturali e soprannaturali, tra l'animato e l'inanimato, l'organico e l'inorganico e che può assumere ora tratti da fiaba, ora toni da incubo e dove un perfetto equilibrio armonioso può alternare con un'orgia di forme in cui irrompe il mostruoso che abita i sotterranei dell'anima<sup>8</sup>.

La frenesia metamorfica che percorre l'opera di Marosa di Giorgio non poteva avere come riferimento pertanto che il mondo della pittura. In partico-

<sup>6</sup> Le suggestioni sono innumerevoli, e citerei in più almeno Brueghel e Escher. Ma si potrebbe continuare.

<sup>7</sup> Freud indica come percezione endopsichica (P.E., *Endopsychische Wahrnehmung*), o percezione oscura, la capacità di percepire certe caratteristiche dell'apparato psichico e dei meccanismi inconsci, fino a realizzare una sorta di conoscenza di essi intuitiva e inconsapevole, appunto oscura. Questa si manifesta essenzialmente nella formazione del mito, nella fantasia, nel sogno e nel delirio e fornisce una sorta di configurazione immaginale e simbolica della realtà psichica.

<sup>8</sup> Di riferimento imprescindibile per il tema di questo lavoro è il libro di Aldo Carotenuto.

lare l'empatia che allaccia Marosa a Hieronymus Bosch (1453-1516) e a Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) scorre attraverso quel filone di energia sotterranea in cui gnosi, alchimia ed esoterismo si intrecciano e va inquadrata in quel carattere visionario ma anche ipertrofico della rappresentazione che è la cifra della sua straordinaria scrittura.

### **Bosch e il giardino delle delizie**

Le visioni allucinate di Bosch, leggibilissime dall'uomo medievale e più oscure per quello contemporaneo, attraversano tutta l'opera di Marosa di Giorgio. Marosa eredita da Bosch, e dalle sue sovraffollate composizioni, il perturbamento dell'ordine costituito, il sovvertimento delle leggi di gravità, il capovolgimento delle dimensioni, la deviazione delle forme. In particolare dal trittico del *Giardino delle delizie* e da quello delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, Marosa attinge demoni e angeli con sembianze composite, presenze sinistre e minacciose, anatomie grottesche e terrificanti: corpi ibridi, multipli, che celebrano l'intercambiabilità dell'esperienza umana con quella animale e della materia inorganica; ma anche corpi fantoccio o manichino<sup>9</sup> e corpi privi di organi, con animali e oggetti che sostituiscono gli arti o sono contenuti tra le viscere<sup>10</sup>. In questo disordine della natura, Marosa, come Bosch, percorre un viaggio iniziatico e mette in scena la trasgressione di ogni tabù, le perversioni ove l'incesto, l'omosessualità, la zoofilia, l'antropofagia, il vampirismo, il picacismo<sup>11</sup>, il martirio, il delitto, il sacrificio rituale stanno a significare l'irruzione in un ordine che ha uno statuto altro dove queste pratiche rendono esplicite «il desiderio di una condizione di totale indifferenziazione, una tensione a una fusionale riunificazione» con l'alterità (Carotenuto 62):

Detrás e la reja apareció el lobo; apareció como novio [...]. Él le sacó una mano, y la otra mano; un pie, el otro pie; la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo. Pero sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad (II: 204).

<sup>9</sup> «algún monigote, mezcla de hombre, de oso y de juguete» (I: 217).

<sup>10</sup> «de bien adentro de mí sacan objetos monstruosos: relojes, muñecas, muchísimos dientes y peines, y huevos, huevos, huevos, azules, blancos y rosados, infinitamente, como si fuera una paloma de cuatro alas» (I: 276). A proposito del corpo post organico, sarebbe interessante approfondire Marosa di Giorgio alla luce dell'opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari, in particolare Deleuze et Guattari 1980. Per questo si veda Roberto Echavarren.

<sup>11</sup> «Acudimos a la cena. Sirven diamantes, rubíes [...]; comadrecitos en azúcar» (I: 257).

Il linguaggio simbolico di Bosch si articola in forme complesse e diverse. Limitandoci a una simbologia macroscopica, l'uovo è presente con insistenza pur con valori incostanti, spesso oscuri: lo troviamo come guscio vuoto; rotto e trafitto entro il quale si trova una bisca demoniaca a campeggiare nell'*Inferno musicale*; o come guscio spezzato nel quale si stipano, sforzandosi di rientrare, esseri umani nudi, sessualmente ambigui. Integro, è possibilmente articolabile in un'espressione demoniaca, in metafora del seme potenziale o in compendio dell'universo, ma anche in altre cose e il loro contrario (Mario Bussagli 38-39). In Marosa, il significato è chiaro: l'uovo è la forma da dove nascono tutte le forme possibili perché, nel mondo delle identità versatili e camaleontiche di Marosa, tutti fanno le uova: i vegetali, gli animali e compresi gli umani. La semantica simbolica dell'uovo sostiene tutte le sue opere, dove l'uovo è l'archetipo costante della nascita, nella sua forma perfetta senza principio né fine: è il simbolo della trasformazione, principio dell'eterno ritorno e della resurrezione:

Y un día decir adiós a 'La Quinta', para siempre, a los poemas?...! A mis padres ya sólo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pie sobre las flores.

Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar (II: 326).

Nei giardini di Bosch e di Marosa di Giorgio, le 'delizie' passano attraverso la bocca. Il pannello centrale del dipinto è disseminato di fragole abnormi, tanto da aver valso al trittico il titolo di *Quadro delle fragole* che gli fu attribuito da José de Sigüenza (*Storia dell'ordine di San Girolamo*, del 1605), il primo a capirne il genio. Come nelle pagine di Marosa e con lo stesso immaginario fantastico, anche lì, la ricerca del piacere del frutto, per lo più fragole, ciliegie, more e lamponi, è continua e convulsa: due figure danzanti sono ornate di ciliegie e una enorme è trasportata da una donna sulla propria testa, un crocchio numeroso di esseri nudi sono seduti in cerchio e sostengono tutti insieme un gigantesco fragolone. Un cavaliere con coda di delfino naviga su un pesce alato, tenendo un bastone cui è appesa una ciliegia; due uomini alati trasportano un pesce e una ciliegia. In primo piano, uomini minuscoli, appoggiati su anatre gigantesche o altri volatili mastodontici sono sovrastati da frutti e da fiori enormi; altre figure sono intrappolate in bolle d'acqua o contenute in fragole e lamponi, mentre altri, nudi e a gruppi, si cibano di grossi frutti con significanti evidenti, alcuni sono imboccati da altri e altri anche da animali. È un topos anche in Marosa di Giorgio: mangiare e dare da mangiare, ma anche mangiare e essere mangiati. E qui gli esempi sono dei più svariati, e talvolta il gesto di mangiare ha un sapore estremo:

Para cazar insectos y aderezarlos, mi abuela era especial.

[...]

Los clientes llegaban como escondiéndose.

Algunos pedían luciérnagas, que era lo más caro.

Aquellas luces. Otros, mariposas gruesas, color crema, con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo.

Y recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer (I: 261-262);

¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor erótico. 'Invitan con la Carne', dijo una voz que me pareció de una vecina [...]. Y también servían niños nonatos, cubiertos con azúcar. 'Son riquísimos'. El tam-tam celebrativo apareció adentro de la tierra (II: 231).

### Arcimboldo e il giardiniere

Se negli ibridi e nelle metamorfosi di Bosch, dominate da un mostruoso di segno infernale che nasce da un'«immaginazione ctonia» (Calvesi 38) dove si agitano le oscure pulsioni dell'inconscio, Marosa si alimenta per gli aspetti più simbolici e per il carattere più inquietante del suo «maravilloso negro» (Bravo), nelle forme di Arcimboldo, depurate dai tratti terrifici e svuotate da segni disforici, Marosa coglie il prodigio per alimentare il suo fantastico magico.

Dal complesso intrecciarsi di queste due visioni del mondo viene tenuto insieme l'incantevole registro morfologico di Marosa di Giorgio. Le invenzioni di Bosch e di Arcimboldo rispondono infatti a due fenomeni diversi: Bosch che opera nelle Fiandre, è l'ultima voce di una tradizione ancora radicata nel Medioevo con il carico di motivi demoniaci e dall'apocalittica lotta tra Bene e Male<sup>12</sup>; l'ambiente dove agisce Arcimboldo, invece, è quello del fiorentino Umanesimo e del Rinascimento che ridisegna l'immagine del mondo secondo il rapporto tra microcosmo e macrocosmo e il sistema delle corrispondenze tra uomo e natura (Calvesi; Carotenuto).

Nel mondo prodigioso di Marosa, come nei ritratti vegetali di Arcimboldo, i pastori hanno «rostros de medallones, castaños y duros, como fabricados de esa liviana madera que recubre a la almendra, a la avellana y a la nuez» (I: 33), le donne «caras de magnolia» (I: 36), le bambole «cabeza de manza-

<sup>12</sup> Pur essendo contemporaneo di Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello, Giovanni Bellini, Giorgione, Botticelli, Brunelleschi, Bramante, l'opera di Bosch si alimenta nel clima dell'Europa del Nord, che lentamente lascia tramontare il Medioevo, e nelle figure fantastiche delle cattedrali gotiche (Carotenuto 161).

na» (I: 75) e qualcun altro «un ojo como una rosa [...], el otro como una achira» (I: 220). I capelli della *Virgen de las chacras* sono «una trenza de ajo [...] en el hombro» e sull'ovale «jazmines, hierbas vivas, hierbas secas, y huevos sin empollar» (II: 204).

La dialettica arcimboldesca fra le forme della natura e la necessità di una loro interpretazione unitaria, fra la 'parte' (gli oggetti, i fiori, le piante, gli animali) e il 'tutto' (le teste), affonda le sue radici in un terreno di sperimentazione che non è soltanto concettuale, ma di appropriazione di nuovi aspetti del visibile (Porzio 35). C'è molto di più in Marosa di una 'citazione' del modulo espressivo di Arcimboldo, molto di più di un *calembour* visivo e concettuale. Marosa sa tradurre le tensioni delle forme, il passaggio irrequieto della metamorfosi, le sue dinamiche e le sue ambiguità. Sa guardare la realtà con l'occhio del naturalista, dare consistenza alla legnosità o alla freschezza che raccontano l'anima, e nell'elaborare i temi del fuoco e dell'aria dei 'quattro elementi' sa ricreare un'immagine di grande effetto dinamico che va oltre la possibilità della tela: «El fuego pareció un faisán intentando un vuelo. Después una cesta de mariposas que no se atrevieron del todo a volar» (I: 16).

L'accostamento all'Arcimboldo delle teste composte delle stagioni (la primavera, l'estate, l'autunno, l'inverno) o della serie degli elementi della cosmologia (l'acqua, il fuoco, la terra, l'aria) è evidente ed è il filo conduttore di *Los papeles salvajes*<sup>13</sup>. Ma un'unione più diretta, intrinseca e consapevole, per un'ermeneutica di tutta l'opera di Marosa di Giorgio, a mio parere, si ha soprattutto con il ritratto, in posa frontale, dell'imperatore Rodolfo II in veste di Vertumno, il dio romano, di discendenza etrusca, che presiede al ritmo della natura e alla maturazione dei raccolti.

Si narra che, innamorato della dea Pomona, a sua volta protettrice degli orti e dei frutteti, per sedurla avesse la facoltà di assumere qualsiasi aspetto. Dio delle metamorfosi, Vertumno è assimilabile al verbo *vertĕre*, nelle sue varie accezioni di 'muoversi', 'diventare', 'cambiare' (*omnia vertuntur* 'tutto cambia'), ma anche 'mescolare', 'capovolgere', 'girare', 'ruotare', azioni che riportano tutte in qualche modo all'immagine del caleidoscopio dove è indifferente 'l'alto e il basso', paradigma della fantasmagoria delle mutazioni dove il mondo si diffrange in tante anime separate per ricomporsi e diffrangersi in altre ancora, e dove 'tutto sta in uno'.

Il *Vertumno*, detto anche *Il giardiniere* (1590 o 1591) è la grande opera di Arcimboldo e il compimento del suo cammino artistico e iniziatico. Basato naturalmente sul sistema delle corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo,

<sup>13</sup> A evocare ciò, le copertine dei due volumi di *Los papeles salvajes* (edizione del 2000) riportano rispettivamente le teste composte dell'*Estate* e della *Primavera*.

il *Vertumno*, opera «Scomponi e Ricomponi, Solve et Coagula, nella migliore tradizione dell'alchimia» (Carpeoro), trova la sua efrasi nel poemetto ufficiale di Gregorio Comanini (1591) che accompagnò il dipinto da Milano a Praga. Lì, a Praga, Rodolfo II aveva spostato nel 1583 la sua corte, via via diventata il centro degli alchimisti e in particolare dei Rosacroce che resero la città la koinè dell'esoterismo europeo tanto da essere chiamata a tutt'oggi la 'città magica'. Il poemetto, inserito successivamente ne *Il Figino*, doveva celebrare l'imperatore e fornirgli la chiave ermetica dell'opera: il suo «segreto»:

[...]  
 Perch'ivi affidar possa  
 d'arte nova un secreto.  
 Tempo fu, che confuso  
 era in se stesso il Mondo,  
 però che'l col foco,  
 e'l foco, e'l ciel con l'aria  
 eran mischiati, e l'onda  
 con l'aria, e con la terra,  
 e col foco, e col cielo:  
 e senz'ordine il tutto  
 stavasi informe, e brutto<sup>14</sup>.

Gianfranco Pecoraro (Giovanni Francesco Carpeoro), studioso di esoterismo e dei Rosacroce, ravvisa in questo stralcio che descrive il caos primordiale, l'*Aurora Consurgens*, uno dei testi più celebri di alchimia<sup>15</sup>.

È la Creazione – dice –, l'*Aurora Consurgens*, la nascita del mondo, misteriosamente descritta e disegnata negli anni successivi dal medico e Rosa+Croce Rober Fludd nella sua opera enciclopedica. È il grande codice dei Rosa+Croce, il significato segreto dell'acrostico INRI sulla croce del Cristo, Ineffabile Nomen Rerum Initium, in cifre 10, 5, 5, 7, dalla somma delle lettere che compongono le parole. Arcimboldo le cela nei fiori, nei frutti e nelle verdure del suo dio degli inizi e compie la sua Grande Opera, per conservare e trasmettere il segreto, come ogni confratello doveva fare, prima della sua morte.

L'interpretazione può essere suggestiva e spalancare una possibile finestra anche per illuminare il ritratto di Eugenio Médicis:

<sup>14</sup> Apud Carpeoro.

<sup>15</sup> L'attribuzione a Tommaso d'Aquino, discutibile dal punto di vista storico, è stata messa in dubbio peraltro anche da Jung nel suo *Mysterium coniunctionis*.

(Eugenio Médicis)

Abuelo Eugenio, *jefe*, descubridor de la *chacra mágica*, su *embrujo duplicabas*, con tus celestes flores y frutos japoneses, granadas de jardín, membrillos, limón dulce y caqui, dorado brillando como estrella, o el pardo, amarillo, negro caqui. Las viñas, con sus manos celestes, color rosa, que parecían de papel, que el viento no podía mover, pero que las langostas calaron como encaje, las arañas en un hilo; la luna pasaba por allí como otra mariposa. *Los hongos, esas mujeres-hombres, esas campanas redondas, blancas.*

Abuelo *amo*, *doctor en frutos, ingeniero de retamos*, tu Italia quedó lejos, tu misteriosa Italia griega y ya para siempre perdida canta, puerto de Génova, Firenze lontana, *Cavour-Mazzini en los retratos*, Regina de los cielos, *aquí I Carbonari*.

Abuelo *jefe*. Mi infancia tuvo miedo. *Tu estampa antigua y siempre joven*. Tu astuto paso. *De lobo y rosacruz. Tú eras tú. De tu cabeza calva caían las dádivas, de tus lentes de oro y la cadena igual. O del terciopelo de tu traje verde como pera, o negro cual ciruelo.*

Como una *serpiente* aparecías en las hojas, y te ibas en las hojas como una *serpiente*. *Gobernaste* los carruajes, tus peones en docena, ingenuos y traviosos, los topos en rebaño.

*Debajo de la chacra siempre hubo un tam-tam guerrero; se consumaron muchas bodas allá abajo y se consumieron.*

*Fundador* de las morenas y las moras, de las mariposas de la seda; *fundador* de las olivas y sus jades y sus perlas; de las yucas con las uñas. *Inventor* de las naranjas, creo. *Tu mirada verde* se posaba entre las hojas.

Te enamoraste muchas veces; pero privó como en el retrato, la vieja boda con mi abuela, cuando ella vistió de negro con brillantes.

Tu vida estuvo inmóvil tres años; algún día te levantabas como de ti mismo, dando unos pasos en tu jardín incomparable.

En el fallecimiento gotearon los membrillos; saltaban piedras del rosal, *aparecían antiguas primas en sus carros fúnebres, cargados de sandías*. ¿Se mandó postal a Italia? Después de tantos años y en sueños, empezaste a aparecer, cada vez más alto y más delgado, tu cara muerta se abre y habla, ante tus nietas, ya, tan altas como tú, galán insólito, un algo oscuro, no clasificable, recorre audazmente los restos de la chacra (II: 118-119. I corsivi sono miei).

Al di là dell'analogia della 'chacra mágica' con la *Wunderkammer*, la camera delle meraviglie di Rodolfo II, al di là dei ruoli (entrambi di comando) e delle affinità spirituali tra Eugenio e l'imperatore-alchimista con l'ossessione della pietra filosofale e della conoscenza (entrambi dediti alle sperimentazioni e alle scoperte), e al di là della diretta e stretta associazione iconografica (i frutti che adornano inghirlandano la testa e si adagiano sulle spalle), c'è molto di più. C'è qualcosa di magico, di 'alchemico', che lega strettamente il 'ritratto' del nonno materno Eugenio Médicis – nonno «lobo y rosacruz» – al ritratto dell'Arcimboldo, alla figura dell'imperatore e alla dottrina dei Rosacroce.

Gli ingredienti della composizione di Marosa di Giorgio non sono stati messi insieme in modo aleatorio, né innocente. A partire dai ritratti di Cavour, di Mazzini e dei Carbonari che il nonno custodisce («Cavour-Mazzini en los retratos, [...], aquí I Carbonari») e che si caricano di un significato che va oltre la nostalgia per la patria lontana, una rete isotopica converge verso le tradizioni alchemiche rosacrociane:

- a) la *coniunctio oppositorum* («Tu estampa antigua y siempre joven»),
- b) la figura dell'ermafrodito («Los hongos, esas mujeres-hombres»),
- c) le nozze chimiche («se consumaron muchas bodas allá abajo y se consumieron»),
- d) i tre colori rosacrociani (bianco, rosso e verde):
  - il colore verde («Tu mirada verde»),
  - il colore bianco («Los hongos [...] esas campanas redondas, blancas»),
  - il colore rosso che è il colore del cinabro (il solfuro di mercurio che è l'immagine dell'anima-spirito) in sintonia, per il colore, con quella sconcertante visione delle angurie trasportate su carri funebri insieme ad antiche cugine («antiguas primas en sus carros fúnebres, cargados de sandías»),
- e) il simbolo dell'uovo, alla cui forma e colore si allude indirettamente attraverso l'immagine dei 'funghi' e attraverso quella delle 'angurie', per l'aspetto della rotondità. La similitudine 'anguria' e 'uovo' in Marosa è frequente. Vale come esempio che, peraltro, condensa un intreccio di immagini simboliche: «Y las sandías, que aparecían, de pronto, como huevos gigantes [...] adentro estaban el rosado amor, la aurora, los vinos del delirio y la acrobacia» (I: 295),
- f) il serpente, con cui Marosa identifica il nonno, e a cui la cultura druida assegna un dominio privilegiato come custode della conoscenza tellurica, contrapposto, ma come unità coerente, all'uroboro, simbolo dell'ontologia circolare,
- g) l'eterno ritorno.

La fase del capovolgimento e della riflessione che sta al centro di ogni cammino iniziatico e che ha come simbolo lo specchio che restituisce riflessa un'immagine apparentemente uguale, ma capovolta in quanto la destra diviene sinistra, e viceversa, e che per ampliamento semantico assume anche un senso di meditazione introspettiva, viene risolta da Marosa con un palindromo: 'Tú eres tú'. A questo proposito anche al palindromo visuale delle teste reversibili de *Il cuoco* o de *L'ortolano* dell'Arcimboldo si dovrà dare un significato più profondo del solo mirabile virtuosismo.

## Gli anni dolci della magia

Lo sguardo su Marosa attraverso la lente rosacrociana traccia una pista che varrà la pena approfondire. Il sogno alchemico della trasformazione della materia, del cambiamento del piombo in oro è il sogno di una metamorfosi resa possibile da una realtà unitaria immaginata dalla magia e dall'alchimia, formulato in concetti di *Anima mundi* e di *Unus mundus*. E il linguaggio dell'alchimia e della magia è quello dell'inconscio e degli archetipi, è un linguaggio che si esprime in modo simbolico (Carotenuto 342-343). Ed è quello che la vera arte esplora continuamente, anche se sotto la forma del terribile, e che trasforma in forza risanatrice. È quello che fa Marosa di Giorgio anche per noi. «Yo soy de aquel tiempo,/ los años dulces de la Magia» (I: 169).

### Bibliografia citata

- Bénitez Pezzolano, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario. 2012.
- Bravo, Luis. "Las nupcias exquisitas: Marosa di Giorgio y el collage onírico". *Cuadernos de Marcha*, 129 (1997): 12-14.
- Bussagli, Mario. *Bosch*. Firenze: Giunti. 1995.
- Calvesi, Maurizio Francesco. "Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo". Jurgis Baltrušaitis - Maurizio Calvesi - Ester Coen (eds.). *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*. Firenze: Giunti. 1987: 38-51.
- Carotenuto, Aldo. *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*. Milano: Bompiani. 1997.
- Carpeoro, Giovanni Francesco [Gianfranco Pecoraro]. *Arcimboldo, ovvero l'arte di scomporre e ricomporre*. <<http://www.carpeoro.com>>.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit. 1980.
- Di Giorgio, Marosa. *No devalarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*. Buenos Aires: el cuenco de plata. 2010: 32-35.
- . *Los papeles salvajes*. I-II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.
- Echavarren, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 1103-1115.
- Espina, Eduardo. "Una mirada intencional (Medusa me dice, me seduce)". *Hermes Criollo*, 9 (julio-octubre 2005): 92-98.
- Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán. 2006.
- Porzio, Francesco. "Arcimboldi. Un imprevedibile erede di Leonardo". Jurgis Baltrušaitis - Maurizio Calvesi - Ester Coen (eds.). *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*. Firenze: Giunti. 1987: 23-37.
- s.a.: "Un cordaje de la eternidad". *Punto y coma*, 2 (11 de noviembre de 1982). Di Giorgio, Marosa. *No devalarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*): 32-34.