

Eugenio Battisti

L'antirinascimento

Con un'appendice di testi inediti

Volume primo

Battisti, Eugenio

L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti.
(Strumenti di studio).

ISBN 88-11-47196-6

1. Rinascimento 2. Arte - Secc. xv-xvi

I. Tit.

709.03



Garzanti

Prima edizione: settembre 1989

A mio babbo, che mi ha insegnato il coraggio
di avventurarmi in campi di ricerca non miei

Indice dei nomi e degli argomenti
a cura di Fiorenza Simonazzi

© Garzanti Editore s.p.a., 1989
Printed in Italy

Prefazione

L'epistemologia del negativo si impone in tutti i campi. È stato Bachelard a mostrarlo, più ancora di Hegel. In fisica, si sono rivelati indispensabili alcuni termini — pensiamo alla sorprendente nozione di anti — senza i quali per definizione non si può porre alcuna realtà «rappresentabile». In psicologia, l'inconscio svolge un po' il medesimo ruolo: puro simbolo o no, l'inconscio invita ad esplorazioni che non possono venir formulate prescindendo da esso. *Obscurum per obscurius* — è stato detto. Può darsi, ma l'ordine del sapere è fatto in modo che la penetrazione delle apparenze richiede oggi nozioni negative e paradossali.

Ho l'impressione che Eugenio Battisti abbia voluto fare con il suo *Antirinascimento* qualcosa di analogo. E in due modi distinti. Intanto si è sforzato di introdurre un po' di incongruità nell'ordine del giorno tradizionale, in altre parole di attirare l'attenzione su una massa di dati, immagini, credenze... che non hanno alcun posto nelle sintesi del secolo XIX alle quali dobbiamo le grandi configurazioni dell'epoca che ci interessa: il rinascimento. I grandiosi panorami di Burckardt o di Wölfflin richiedono una scala d'osservazione costante, al di sotto della quale non è possibile scendere senza che si modificchino i fenomeni osservati. Tra le maglie dell'ordine «classico», passano delle manifestazioni di cui esso non rende conto e che appartengono ad altre rubriche: l'oscuro, il comune, il vissuto. Sappiamo tutti di cosa si tratta: sono le grandi e piccole superstizioni, la magia della natura, gli incantesimi e la docilità al meraviglioso. I tratti del folklore che determinano tante realizzazioni, gli elementi leggendari, religiosi o profani, che investono tante rappresentazioni, si mescolano all'arte in tanti modi che normalmente non si riesce neppure più a percepirli e occorre la singolarità di un orna-

mento, di un attributo o di un testo per coglierli. Non è possibile lasciare a tempo indefinito da una parte il registro delle immagini, delle favole, dei simboli che abbracciano la natura tutta e la mescolano al quotidiano. Questa «micro-tessitura» delle figurazioni viene fatta emergere nel modo più chiaro da una citazione accostata ad una riproduzione-shock. Nella sua tecnica di esposizione, Battisti ha quindi rinunciato alla dimostrazione continua che ci è consueta a profitto di una specie di bombardamento corpuscolare, di passaggi d'onda elettrici, di flash originali e rapidi. Ovviamente, questo non è piaciuto a tutti. È lecito evocare la stregoneria degli Zanda studiati da Evans-Pritchard, il malocchio dell'Egitto copto a proposito delle figure di giardini, degli automi o dei bronzi di Riccio? A questo proposito Battisti si è preso molte libertà. Mi limiterò ad osservare che il porre in relazione registri lontani — esoterico, folclorico, ermetico o buffonesco... — con le realtà degne e familiari della cultura è divenuto poi di moda. Ma Battisti aveva dato prova in ciò di una misura e di un senso dell'opportunità che non tutti dopo di lui hanno avuto.

L'opera di Battisti è una specie di millepiedi; non procede in modo facilmente distinguibile, rimette sempre tutto in causa. In un flusso di riferimenti «introvabili» (un po' alla Foucault), tende infine a immergere la cultura del rinascimento, compresa la grande arte, in una sorta di bagno «antropologico» e a mettersi da parte per vedere, con malizia e insieme con onestà, cosa ne verrà fuori. Sembra invitare il lettore a formularla per suo conto, nei modi che preferirà. La fluidità dell'esposizione, escludendo le conclusioni, moltiplica gli incitamenti; si procede per sbandate e riprese sul bordo della pista con un buon umore alquanto comunicativo. Si è coinvolti in una specie di avventura in cui tutto può succedere. Ogni tanto vien da pensare che tutte queste rubriche pittoresche, terra terra, comuni e bizzarre, siano forse legate tra loro. Il problema a questo punto consiste nel sapere se a partire da questo naturalismo dei giardini, delle streghe, delle ninfe e dei mostri, delle maschere e delle danze, sia possibile formare una nozione globale capace, come l'anti-materia dei fisici, di giustificarsi con la novità degli elementi che accosta. Posso sbagliarmi ma a me sembra che a far sentire il suo

peso sia qui la costante della *natura* — con le sue inesauribili singolarità e le sue fantasmagorie — opposta alla definizione stretta e manierata della cultura. In questo ambito, *L'antirinascimento* occupa un posto notevole accanto ai lavori pionieristici di Jurgis Baltrušaitis e molto al di sopra dell'opuscolo confusionario di Hocke, per il quale Battisti mostra un'indulgenza a mio avviso inutile. H. Haydn aveva tentato di dire qualcosa di analogo sul piano delle idee, ma senza rinnovare il problema. Lo stesso aveva fatto Enrico Castelli attraverso i paradossi di un pensiero teologico accattivante e ricco di stimoli. Da tutte le parti non si pensava che a cingere d'assedio la superba finzione classica; ma occorreva a tutti i costi non lasciarsi impantanare in una guerra di posizione fastidiosa. Battisti ha lanciato un'operazione di movimento; il suo esercito, diseguale e variopinto, di ciarlatani e buffoni mi fa pensare un po' ad un corteo di Fellini. È grazie a questa operazione, tuttavia, che si è mostrata durevolmente un'«altra faccia» dell'epoca, una faccia che lo storico non può più ignorare.

André Chastel

Nota introduttiva

Entro la società di eruditi, di cui vorrei potermi dir membro, confessare i propri debiti culturali è già, un po', pagarli. E discutere le idee altrui è il miglior segno di rispetto e di riconoscenza per quanto appunto da esse si è appreso. La vera fortuna di una ricerca, come dimostra la storiografia, consiste infatti non nell'essere accettata in blocco, ma nel venir continuata e ridiscussa in ogni suo risultato. Quando ciò non accade, è perché domina il provincialismo non solo scientifico, ma morale.

Tre autori, o meglio tre opere, saranno nel nostro testo particolarmente citate: *The counter-renaissance*, di Hiram Haydn (New York, 1950), cui debbo addirittura il titolo del mio libro; *Le moyen âge fantastique e Réveils et prodiges*, di Jurgis Baltrušaitis (Parigi, 1955 e 1960) ed i due volumetti di Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Amburgo, 1957) e *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* (Amburgo, 1959). Di questi tre autori, il primo è forse del tutto sconosciuto agli storici dell'arte in Italia, il secondo è stato largamente letto e recensito, il terzo sta ottenendo, proprio in questi mesi, un grande credito, tanto che è in corso la traduzione delle sue opere.

I tre studiosi, cui mi riferisco, hanno studiato fenomeni assai diversi: lo Haydn si è soffermato soprattutto sulla filosofia, la scienza e la poesia inglese del Cinquecento; il Baltrušaitis ha studiato, non solo nel «moyen âge» ma anche nel rinascimento, sopravvivenze e componenti preclassiche ed esotiche e molti altri aspetti impreveduti ed esoterici della figuratività occidentale; lo Hocke, invece, ha applicato al rinascimento, in base alla lata interpretazione del concetto di manierismo, da tempo avanzata dal Curtius, il suo gusto per il surrealismo, individuando talora così cal-

zanti precedenti storici di pitture modernissime (e di poesie), da far specialmente ammirare la vasta cultura degli artisti di oggi, capaci di ispirarsi anche ad autori minori, trascurati dalla critica ufficiale. In senso stretto, però, nessuno dei tre autori tratta il problema, qui da noi affrontato, della stratificazione, o meglio, dei vari livelli culturali del Cinquecento figurativo. Ma il volume dello Haydn è un appassionato invito ad estendere anche alla storia dell'arte la sua ricerca; gli esempi portati dal Baltrušaitis valgono tanto per il rinascimento che per il gotico; e l'indagine dello Hocke, per quanto scarsamente storicizzata, è uno stimolo pressante ad illuminare aspetti, che non è più lecito considerare periferici, della nostra cultura, noti sì agli specialisti, ma ingiustamente sottovalutati. I tre autori, insieme, hanno dato la possibilità a me, e certo ad altri, di comprendere assai meglio non solo il valore intrinseco, ma la vastissima diffusione e portata sociale dell'anticlassicismo, anche in Italia. La mia riconoscenza è dunque grandissima.

Cercando di documentare le mie reazioni a queste letture o di autocriticarle, ho incontrato un notevole aiuto in una preziosa serie di studi e di articoli sui più diversi argomenti. Una conferma della possibilità e utilità di rivalutare, nell'arte del rinascimento, la persistenza, oltre che di conoscenze e strascichi culturali, di immagini di età preclassica, è data nel modo più brillante da Lars-Ivar Ringbom, che ha studiato la diffusione del mito della montagna del paradiso, dimostrando che per millenni esso continuò a esemplificare e a riprodurre anche in pittura e nella grafica, spesso con strabiliante fedeltà, il santuario del «paradiso» dell'Azerbaigian nella Persia, rievocandone i particolari attributi: come il fatto di trovarsi astronomicamente al centro della terra; l'acqua di vita, perennemente sorgente dal lago, che ne è il cuore; la disposizione circolare; i portici; i templi e perfino la splendida flora circostante. Il Propp è riuscito, assai meglio di altri, a dimostrare il valore documentario altrettanto perenne delle fiabe. Per ciò che concerne il naturalismo cinquecentesco, gli articoli del Kris costituiscono un vero monumento storiografico, e sorprende che abbiano avuto così poco sviluppo e seguito. La ricerca si è arrestata dove lui si è fermato: forse questo è il maggior complimento che si possa fare alla genialità ed

originalità di uno studioso. Ma, per il generale sviluppo della disciplina, tale constatazione è avvilente. Così, manca uno studio aggiornato sulle Wunderkammer, che sviluppi quello pionieristico e fondamentale dello Schlosser.

L'interpretazione generale del tardo Cinquecento profana più convincente e penetrante che sia data per ora di leggere, non solo per ciò che concerne la storia dell'arte, è il saggio, purtroppo un po' rapido, di George Weise, uscito in due puntate sulla «Critica d'arte», proprio mentre si svolgevano le discussioni, un po' astratte, sul manierismo all'Accademia Nazionale dei Lincei. Infine, per ciò che concerne la situazione sociale della pittura di genere, il saggio di Adhémar sulla vicenda della pittura di «genere» in Francia è una conferma preziosissima alla nostra proposta di periodizzazione, svolta nel capitolo x.

Nell'infinita bibliografia consultata, questi contributi sono forse gli unici che hanno pertinenza diretta con la mia linea di ricerca; ma è stato un piacere trovare in Italia, nelle pagine della Becherucci e del Berti, che ha intrapreso una geniale storia del Seicento artistico toscano, un parallelo interesse per il momento di gusto rappresentato, a Firenze, dal regno, finora calunniato, di Francesco I. Il compagno di viaggio che mi è accaduto più spesso d'incontrare è però stato, ovviamente, il curiosissimo Praz.

L'aiuto che poi ho avuto da amici, studiosi, conservatori di musei è stato incalcolabile, e mi ha dimostrato che molte delle idee che credevo mie stanno da tempo girando nell'aria, e che, come sempre, anche questo mio studio è il frutto di una ricerca e d'un gusto collettivo. Ciò fa anche sperare che le lacune, troppo spesso lasciate da me, saranno colmate da altri in un vicinissimo futuro.

L'affascinante, ma pericolosa tentazione, certo più lecita in uno storico delle religioni che in uno storico dell'arte, di inserire la problematica del rinascimento e, in particolar modo, del Cinquecento, in un contesto temporale millenario, tentazione che però è stata la ragione principale dell'enorme rinnovamento di metodi e conoscenze apportato alla nostra disciplina dall'opera di studiosi come A. Warburg, è stata senza dubbio una positiva conseguenza del mio lavoro all'*Enciclopedia universale dell'arte* (opera a cui quasi sempre dovrò fare rinvio) e delle discussioni in più casi avute con gli amici Argan, Bussagli, Cagianò de

Azevedo, Cirese, Marabotti, Moscati, Pallottino. So che l'abbandono a tale tentazione sarà punito da critiche e da una certa ironia. È curioso come, in certo senso, si ritenga più lecito un inserimento topografico dell'Europa moderna nel cosmo, che un suo inserimento nel tempo: mentre le barricate costituite dalle successive generazioni, l'una contro l'altra armate, o il condizionamento atavico della tradizione sono assai più gravi che le conseguenze dei confini geografici o le distanze nello spazio. In certo senso, il modo di procedere dello Hocke potrebbe sembrare simile al mio; ma in realtà egli non studia tanto un filone, svoltosi storicamente, quanto una categoria stilistica extratemporale. Il Baltrušaitis, d'altronde, si arresta quasi alla soglia del mondo che ci interessa. Inoltre, il metodo e il fine della mia ricerca sono diversi da quelli degli autori citati in quanto essa comprende capitoli specifici di storia della critica. Forse, più esattamente, questo libro avrebbe dovuto intitolarsi per la sua prima parte, *Sopravvivenze antiche e medioevali nella imagérie e nella critica rinascimentale e barocca*: tuttavia anche se l'indagine si arresta appena individuate le fonti iconografiche e concettuali di talune componenti figurative, mi pare di aver potuto dimostrare come all'autoconsapevolezza della cultura classicheggiante, nel rinascimento, facesse riscontro una parimenti orgogliosa autoconsapevolezza del gusto anticlassico: gusto che ho voluto esemplificare in molti campi, saggiandone la varietà e che mi pare lecito chiamare, almeno in via provvisoria, l'antirinascimento, per sottolinearne l'omogeneità sociologica. Infatti, la mia caccia alle «radici storiche» del fantastico, del naturalismo, della profanità dell'anticlassicismo è anche determinata dal desiderio di comprenderne il globale significato e la funzione entro la società del tempo. Il risultato finale vuol pertanto essere una breve storia — sperimentale — delle motivazioni di gusto, di cultura, di classe che hanno accompagnato questi fenomeni.

Devo riconoscere che si tratta spesso di «radici» più indotte che documentate: giacché una caratteristica dell'«antirinascimento» è la sua scarsa sistematicità teorica e trattatistica. È stato però possibile supplire a ciò con uno spoglio vastissimo di testi e testimonianze, cosicché la quantità controbilancia ormai la disorganicità. In ogni caso mi pare di aver dimostrato che le opere d'arte e le mani-

festazioni figurative apparentemente «capricciose», irrealistiche, «libertine», del Quattro e Cinquecento, non debbono venire interpretate come esempi di «arte per l'arte», di edonismo estetico o se si vuole, come test psicologici. Alla fine di questa indagine sento anzi il coraggio di affermare che la portata morale di queste manifestazioni è gravissima, e la loro aderenza allo spirito del tempo estremamente stretta e immediata. Ad analoghi risultati, del resto, si giunge inevitabilmente studiando anche l'aspetto religioso dell'arte rinascimentale, componente di pari portata, e che congiuntamente riduce a tal punto l'ambito concesso al classicismo aulico ed accademico, da farlo apparire spesso un episodio quasi anacronistico e collaterale.

Una delle maggiori sorprese incontrate durante la preparazione di questo libro (tale anzi da mutarne fondamentalmente l'orientamento), è stata la constatazione che gli aspetti «antirinascimentali», che ho imparato ad amare soprattutto nei miei viaggi nell'Europa, non soltanto sono presenti anche nell'«apollinea» Italia, ma vi sono altrettanto diffusi e, ciò che ancor più conta, spesso giungono proprio qui a maturazione, prima che al nord delle Alpi. Il fantastico italiano non ha nulla da invidiare a quello straniero; né, almeno come qualità, il realismo; né il cosiddetto funzionalismo architettonico. Restano, a volte, fenomeni episodici: ma la ricchezza veramente incredibile del «miracolo» artistico italiano è tale da assicurare, anche ai fenomeni secondari del rinascimento, una dignità meritoria di ogni considerazione e spesso una qualità senza rivali. Il lettore si sorprenderà, non meno di me, constatando, dalla descrizione che appositamente ho riportato per esteso delle fontane e degli automi di Pratolino, che il genio meccanico, che noi tendiamo a localizzare nelle città del Nord, come Norimberga, ha avuto il suo più grande exploit del tempo a pochi chilometri, anzi quasi in vista del cupolone di Santa Maria del Fiore. Né credo sia possibile, fuori Italia, trovare una rappresentazione delle passioni contadine così intensa come nel Ruzante, anche se, come dimostreremo, egli si dovette servire, come fonte, di Erasmo.

Un'altra sorpresa ci ha dato la fiaba. Ci siamo, in proposito, intenzionalmente serviti delle versioni più generiche e generalizzanti (anche se, quasi sempre, siamo risaliti alle fonti dirette e dialettali, quando accessibili). E ciò proprio

perché a noi interessavano non singoli motivi, interessantissimi ma di portata limitata, ma proprio i temi più largamente diffusi, noti a tutti, trasmessi dovunque dalle nonne ai nipotini, e che ogni artista poté apprendere già nella prima fanciullezza, presso quel camino dove qualche volta miracolosamente, come in casa del Cellini, compariva entro il fuoco la leggendaria salamandra «che si gioiva in quelle più vigorose fiamme». Ebbene, confrontati alle fiabe francesi, a quelle celebri tedesche, anche a quelle della Europa orientale, i racconti italiani si dimostrano estremamente più complessi di sedimentazioni archeologiche, monumentali, iconografiche, degna testimonianza di una civiltà, come la nostra, invidiabilmente ricca di stratificazioni storiche e culturali.

In un clima provinciale, o con una educazione nazionalistica, queste constatazioni, che mi dispiacquero quasi di fare, e mi hanno indotto a spingere fino al limite del possibile, spesso assai più in là di quanto fosse sufficiente per i presenti fini, i confronti con i fatti rinascimentali stranieri anche di artigianato, si sarebbero risolte in un compiacimento acritico da strapase, dimenticando le radici europee della nostra cultura. Oggi, nonostante il piacere della sorpresa, la conclusione a cui mi sento di arrivare, è invece sostanzialmente negativa. La fioritura dell'antirinascimento nostrano è stata piena di bocci e di fervore, e dai suoi fiori stupendi le spore vennero trasportate dal vento in ogni paese; ma come le piante che nascono da una terra mal concimata stentano a crescere, essa ha avuto una durata limitata e scarse conseguenze sul futuro. Il razionalismo, nonostante un ininterrotto filone locale, dovrà ritornare dalla Francia, per avere vigore e portata illuministica e riformatrice; la tecnica e la scienza resteranno per secoli un interesse solo di élite e, in ogni caso, non daranno che eccezionalmente luogo ad una industria vitale; quella grande impresa di sincretismo religioso, di vera storia comparata dei culti che, il neoplatonismo da un lato, la fiaba dall'altro, hanno, come vedremo, realizzato, sarà distrutta dal rigore teologico, dall'intolleranza e, forse ancor più, dalla mancanza di curiosità. In Italia, come è mancato un Montaigne, è mancato un Bayle, una *Encyclopédie*, tutto ciò insomma che ha fatto diventare l'antirinascimento non solo un episodio della nostra sto-

ria antica, ma la base, addirittura, del nostro pensiero e della vita attuale.

Sento il dovere di aggiungere infine che l'idea di scrivere questo libro è diretta conseguenza delle discussioni avute con amici carissimi, come la signorina Becherucci, i professori Costanzo, Bodini, Macri, Ronga, Weise, in occasione del convegno svoltosi a Roma presso l'Accademia Nazionale dei Lincei il 21-24 aprile 1960, sui concetti e termini di manierismo, barocco, rococò, e delle altre ancor più frequenti e vivaci occasionate dai convegni promossi, e così democraticamente organizzati da Enrico Castelli, sugli aspetti più inconsueti dell'umanesimo. E ciò, sia per la necessità di opporsi ad una esagerata estensione del concetto di manierismo o di barocco, sia perché risulta ormai del tutto inadeguata l'identificazione, vecchia di decenni anche se solo ora venuta di moda nella critica letteraria italiana, del manierismo con l'anticlassicismo rinascimentale, essendo tale anticlassicismo estremamente più vasto e vago, composito e differenziato di quanto possa essere uno «stile». Io stesso, oggi, sento il bisogno di limitare maggiormente di quanto abbia prima fatto l'ambito del manierismo come stile. L'urgenza di correggermi e il desiderio di trattare globalmente il problema possano perciò giustificare il tono prevalentemente discorsivo ed espositivo di tutto il libro.

È inutile dire che ciascuno dei capitoli dovrebbe, come sempre, diventare un volume a parte; e che lo studio delle fonti letterarie e visuali potrebbe essere assai più rigorosamente approfondito. Su molti punti mancano poi studi preparatori o risultati attendibili. Inoltre le rassegne d'insieme sono quasi inesistenti, ed è una situazione, questa, che è lecito deplorare ad alta voce: giacché alla quantità veramente notevole di ricerche particolari e di profili monografici fa sfondo ormai una paurosa mancanza di studi interpretativi, che creino a quegli stessi risultati particolari un *background* critico, magari provvisorio ma tale da consentirne almeno una embrionale interpretazione. Accanto alla cronaca, sempre più ricca, manca la storia; e, insieme, un aggiornato criterio di valutazione. Inoltre, l'insistenza degli storici dell'arte, anche per ragioni di antiquariato, sulla pittura, a scapito della doverosa attenzione da darsi alla scultura, all'architettura e alle arti minori, lo scarsissimo interesse in Italia per la storia delle idee, che solo ultimamente sta diffonden-

dosi, ha portato a trascurare una quantità di fenomeni che invece ebbero proprio nel Cinquecento una originale e superiore rilevanza, e a tracciare di questo secolo un ritratto, per così dire, invertito, come in un negativo fotografico. Vorrei inoltre aggiungere che talune ricerche, qui appena accennate, potrebbero dare vantaggiosissimi risultati anche in sede di tesi di laurea o di perfezionamento: come, per limitarci alle meno paradossali, una indagine comparativa sulle clausole edilizie degli antichi statuti comunali, una raccolta sistematica delle descrizioni e progettazioni architettoniche degli utopisti, dei viaggiatori, degli economisti e politici; un esame approfondito delle conseguenze estetiche dei nuovi sistemi di lavorazione dei materiali; una esplorazione, basata anche su fonti letterarie, sui livelli sociali propri alla diffusione di particolari produzioni artigianali, come il vetro, la ceramica ecc., una lettura, in chiave figurativa, di antiche novelle e racconti, non esclusi quelli agiografici e, perché no, uno studio sulla iconologia delle smorfie dei sogni: tutto ciò darebbe una larga messe non solo di dati sul gusto, sull'iconografia, sul simbolismo, ma di documenti preziosi per la cronologia e per l'attribuzionismo, validi anche per la storia dell'arte intesa nel senso più tradizionale. Nella speranza di contribuire a questo auspicato rinnovamento di metodo e di idee, mi faccio dunque coraggio a pubblicare, forse immaturamente, questi saggi su di un tema che è stato per me quanto mai fertile di emozioni e di sorprese, e tale da costituire addirittura un'esperienza umana.

giugno-luglio 1960/giugno 1962

Nota alla seconda edizione (1989)

Il testo riproduce esattamente quello della prima edizione, tranne minimi emendamenti stilistici.

Invece si sono aggiunti numerosi riferimenti bibliografici per aggiornare il volume allo stato attuale degli studi, quindi si consiglia il lettore di usare simultaneamente gli apparati primo e secondo (aggiornato) di note, che si trovano distinti nel secondo volume.

Gratulatoria

Non posso licenziare per le stampe questo volume senza ricordare, con riconoscenza, gli amici de visu o per corrispondenza che hanno, in un modo o nell'altro, con fotografie, notizie, consigli, collaborato al mio lavoro. Fra gli enti devo particolarmente citare le biblioteche del British Museum e di Monaco e, a Roma, l'Angelica, la Casanatense, la Corsiniana, l'Herziana, quella dell'Istituto a Palazzo Venezia e la Vaticana; gli archivi di Siena, Firenze, Roma e dell'Accademia di San Luca, le raccolte grafiche di Firenze e di Monaco, i conservatori del Museo di Vienna. Fra gli studiosi e amici, debbo elencare E. Arslan, E. M. Auer, L. Becherucci, M. Bersano Begey, L. Berti, G. Bognetti, F. Boyer, C. Brandi, G. P. Brega, A. Busiri Vici, A. Buttitta, E. Carli, E. Castelli, R. Causa, A. Cavallari-Murat, A. Cirese, G. Cirri, J. S. Clark, R. J. Clements, G. Cocchiara, M. Costanzo, S. de Colli, B. Degenhart, Principe Demidoff, O. Ferrari, A. Forlani, G. Fumagalli, V. Gabrieli, N. Gabrielli, E. Garin, P. Gazzola, R. Gnoli, C. Grayson, L. H. Heydenreich, E. Limiti, M. Lorente, L. Luchner, L. Mallé, N. Mani, S. Marabottini Marabotti, G. Marchini, S. Marino, F. Negri Arnoldi, C. Nissen, A. Peroni, R. Peroni, G. Polacco, J. Porcher, P. Portoghese, A. Guidiglia Quintavalle, G. Radetti, N. Rasmò, P. Romanini, F. Rossi, L. Salerno, E. Scarpellini, G. Scavizzi, G. Sinibaldi, A. Tonini, E. Vigevani, F. Ulivi, P. Zambelli.

Oh incanto universale del valore
ogni storia è una generazione equivoca dell'ispezione

Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, 13

1 Manierismo o antirinascimento?

Raccogliamo, come in uno di quei capricci architettonici così cari al Settecento, i monumenti gotici fiorentini: Orsanmichele, con il tabernacolo dell'Orcagna ed i decoratissimi finestroni, la torre di Badia, quella di S. Maria Novella, lo stesso campanile di Giotto, Palazzo Vecchio ed il Bargello, vicoli e case-torri, e perché no? Ponte Vecchio: aggiungiamo stemmi quattrocenteschi, come quelli collezionati dallo Stibbert, soffermiamoci su statue violentemente espressionistiche, come la *Maddalena* di Donatello, nel Battistero; immaginiamo il tutto animato con personaggi in costume, sbirri armati, stendardi, insegne di negozi, banderuole e guglie sui tetti, fiori e uccelli alle finestre; ed avremo una delle più belle e suggestive città gotiche del mondo: una Norimberga, quasi, mediterranea; né mancano, sui colli, come in una scenografia da film storico, fortificazioni ed abbazie.

A ben vedere, non si tratta affatto di un pastiche o di un paradosso: questa è anzi proprio la vera Firenze medievale in cui ci tuffiamo, anche in macchina, fra un senso vietato e l'altro. Eppure, se chiudiamo gli occhi, il ricordo che finisce per prevalere, perfino stando seduti ad un caffè di piazza della Signoria, è un altro: tanto potente da farci quasi del tutto dimenticare la città reale. Firenze ci si configura nettamente artificiosa, senza alcun intervento casuale o incontrollato della natura, con i giardini interni cintati da mura, con le pareti dei palazzi rigorosamente spartite fra campi d'intonaco e di pietra grigia, o con cortine murarie che sembrano costruite da giganti; disseminata di piazze, prive di piante e di verde, simmetricamente e ritmicamente accompagnate da portici; mentre gli affreschi che meglio ricordiamo sono quelli di Giotto o di Masaccio e non quelli del Gozzoli o del Ghirlandaio. Insomma, la Firenze che continuiamo ad amare è quella «meta-

fisica» del Brunelleschi, la città della prospettiva e dell'ordine, della consapevolezza razionale e dell'acutezza logica.

Questa città artificiale, del resto, non è invenzione nostra, è già un sogno antico. La incontriamo qua e là preannunciata in sfondi di pale d'altare o nei cassoni. E ci pare di riconoscerla, al di fuori d'ogni verosimiglianza, nelle tre tavolette scenografiche di Baltimora, Urbino e Berlino, dove la luminosità astratta, l'atmosfera immobile, la chiarezza e la solennità delle strutture murarie sembrano predisposte più per una discesa sulla terra degli dei dell'Olimpo che per comuni vicende umane, e tanto meno per intrighi amorosi. È la scenografia di una vita sociale incorruttibile ed eterna, entro cui si spengono le sollecitazioni dei sensi e cessa, anche nel nostro rapporto di viandanti con i monumenti, una scala umana. O meglio, dove l'umano è temperato al trascendente, l'istinto alla legge, il singolo alla società, come nelle repubbliche degli utopisti.

Il fascino della Firenze brunelleschiana, oltre ad essere il prodotto di una consapevolezza stilistica insuperata, è, forse, il riflesso di uno dei massimi punti di arrivo della moralità civile. Le più recenti indagini storiografiche non fanno che accentuare la singolarità di questo momento.¹ Dietro le nitide architetture o le eroiche figurazioni di Massaccio, sta, per usare parole del Bruni, l'immagine della repubblica romana risorta, il programma di una vita civile nella libertà, per cui, pur nelle limitazioni oligarchiche, Firenze appariva ad ogni italiano una seconda patria, anzi, la patria più autentica, quella pubblica, contrapposta a quella privata delle signorie nobiliari. Come ha dimostrato il Baron, è presumibilmente sotto la pressione del conflitto con Giangaleazzo Visconti e Milano, conclusosi per l'improvvisa morte del duca nel 1402, che sorge, in Toscana, il concetto di una educazione, o meglio, di una cultura umanistica, intesa non tanto come perfezionamento spirituale privato, quanto come preparazione e partecipazione alla vita politica. In altri sensi, Firenze comunale fa proprio, per la prima volta, forse con l'unico precedente di Cola di Rienzo, il sistema morale dell'impero, cui si contrappone con quell'acceso senso nazionalistico che è palese anche nei violenti ed ingiustificati attacchi dei suoi critici figurativi quattro e cinquecenteschi contro «la barbarie» del gotico. Trasferito dall'ambito delle corti a quello della re-

pubblica cittadina, l'umanesimo acquista così una energia ed una capacità di penetrazione che mai prima aveva avuto. Commenta il Radetti: «nasce tutta una letteratura, volgare e latina, intorno alla famiglia e alla vita civile, di contro alla tradizionale combinazione degli ideali ascetici cristiani con la precettistica di origine stoica che faceva rifiutare al saggio la partecipazione alla vita politica». Le grandi imprese edilizie o decorative, prima fra tutte la porta della Mandorla,² acquistano un valore didascalico, e nello stesso tempo affermano nuovi ideali stilistici con somma autonomia dalla tradizione gotica. C'è anzi, nell'incalzare delle commissioni pubbliche (come la seconda porta del Battistero, assegnata per concorso, come le statue per la facciata del Duomo e per Orsanmichele), una sfida, da parte del comune repubblicano, a chi sosteneva il vantaggio, per il decoro cittadino, di un governo monarchico. E la stessa, immensa, quasi irrealizzabile cupola brunelleschiana, secondo la stupenda definizione dell'Alberti «si grande, erta sopra e' cieli, ampla da coprire chon sua ombra tutti e' popoli toscani»,³ pare un esatto corrispondente edilizio della concezione del Bruni di una Firenze «non più chiusa e ammassata dentro la cinta delle sue mura, ma nella più ampia prospettiva della sua campagna... addirittura il segno del superamento della ristretta visione comunale in una prospettiva politica più vasta, dell'equilibrio politico regionale o italiano».⁴

L'immagine mentale, «metafisica», della capitale toscana è dunque più che giustificata, sia nella sua persistenza storica, sia nel suo peso emotivo. Ed il vigore delle idee, che trovano espressione nell'arte del primo Quattrocento, fu del resto tale da favorirne una diffusione vastissima, anche se singolarmente lenta e contrastata, assai più in là che l'ombra della cupola di Santa Maria del Fiore, prima in Italia, poi in Europa.⁵ Tuttavia, il clima ottimistico e costruttivo, con l'allontanarsi dall'inizio del secolo, va cedendo; ed il classicismo, specialmente quando si trasferì a Roma, alla corte papale, perse ogni valore civile e popolare per diventare, al contrario, il simbolo di una dittatura non solo politica, ma religiosa; e tale resterà, nel Cinque e Seicento, tranne rare eccezioni, quale costume di parata del potere dominante.

È ben naturale perciò che insorgessero, e già nella se-

conda metà del Quattrocento, sotto il governo mediceo, gravi manifestazioni di fronda, le quali in sede figurativa si impegnarono nell'elaborazione di una polemica anticlassica, o nella ricerca, sia in sede religiosa che letteraria, di un'altra interpretazione dell'antichità. Ma — ed è inoppugnabile la dimostrazione datane in senso generale dal Baron e in senso più ristretto per l'arte dall'Antal e da Pierre e Galienne Francastel⁶ — fin dalle origini, classicismo e anticlassicismo stettero fianco a fianco, in una polemica dialettica, e almeno in sede plastica e pittorica assai positiva, cosicché furono quasi innumeri gli scambi reciproci, specialmente a Firenze, dove artisti rinascimentali e tardogotici (si veda il caso di Masolino e Masaccio) lavorarono anche sugli stessi palchi e per gli stessi committenti. Inoltre, e basta girare per Firenze per convincersene, pur con la sua carica di modernismo, l'umanesimo artistico quattrocentesco riuscì, assai a fatica, ad affermarsi nell'urbanistica complessiva. Le vie strette, i vicoli, gli improvvisi ed irregolari spiazzati aperti davanti a talune chiese e palazzi, il pendere dell'abitato verso l'Arno, la nostalgia per le colline, sempre troppo lontane e sotto la protezione prepotente delle torri, la topografia mossa e confusa dei tetti, le stesse facciate di palazzi ricurve e costrette quasi sempre ad una visione di sbieco, denotano la mancanza di una pianificazione generale. Disorganica, caotica, nonostante l'antichissima struttura reticolata, Firenze restò, per tutto il rinascimento, una concrezione spontanea o, ancor meglio, una di quelle Wunderkammer in cui, accanto ai migliori dipinti delle scuole moderne, veniva conservato ed esaltato tutto ciò che era peregrino, abnorme, irregolare, dalla punta di freccia preistorica alla macchina sperimentale. Anche in letteratura, con il suo gusto per la novella, per le carnasciate, per le sacre rappresentazioni, constatiamo lo stesso prevalere dell'antiumanesimo, o, per lo meno, di un gusto completamente alieno da preoccupazioni didattico-politiche: e ciò anche se la corte approfittò dello spettacolo o della letteratura popolare per una azione di propaganda, atta a cattivarsi la borghesia, specialmente sotto Lorenzo de' Medici. L'architettura, nonostante la sua immarenza fisica ed il suo fasto monumentale, è, di questi contrasti, sempre la testimone fedele.

Ma entriamo addirittura, sulla scorta degli studi, pur in-

vecchiati dello Schiaparelli,⁷ in uno dei palazzi quattrocenteschi. Oggi, gli ambienti intonacati e nudi danno un senso di squallore e solo in pochi casi (viene subito in mente il Palazzo di Urbino, casto e luminoso) il senso delle proporzioni basta a vivificarli e a riempirli. In realtà, ambienti siffatti, cioè puramente architettonici, non si ebbero che assai tardi, alla fine del Quattrocento. Anzi, nell'edilizia domestica, il legno, caldo e fragile, simbolo quasi della caducità della vita, che esige attenzione e rispetto, che come l'uomo invecchia e tarla, che con i suoi scricchiolii si fa latore di segreti messaggi, non fu mai sopraffatto dal marmo o dalla pietra, freddi e immutabili, come un destino segnato per l'eternità. La storia dell'arredamento, come la novellistica, dimostra quasi emblematicamente l'opposizione, durante il rinascimento, fra moralità pubblica e moralità privata, quest'ultima, dunque, ben lontana da quella « rara e cerebrale squisitezza », che, secondo il Praz, caratterizzerebbe stanze come quelle che compaiono nelle xilografie dell'*Hypnerotomachia Polyphili*,⁸ o negli sfondi di celebri dipinti. Nella casa fiorentina quasi tutte le pareti erano decorate a pittura (persino quelle delle latrine), secondo ornati geometrici o a mano libera, ma spesso anche mediante figure isolate e storie. Poche erano le finestre a vetri; si usavano per lo più impannate, cioè telai di stoffa trasparente, che davano luce calda e forse colorata. I pavimenti erano in laterizio rosso, più tardi di mattonelle verniciate e invetriate. I soffitti in legno, pur mantenendo il colore naturale, venivano ravvivati da decorazioni in tinta e in oro. I muri erano rivestiti, nella parte bassa, da pannelli di legno, per un'altezza almeno di 50-60 centimetri; questo rivestimento serviva anche come schienale per vari tipi di mobili, come le panche, le casse, i lettucci e col tempo divenne assai fastoso, con modanature complicate, tarsie e perfino dipinti ivi inseriti, di soggetto novellistico. La presenza continua del legno doveva dare un tono unitario all'ambiente: come ancora stupendamente si gode, nonostante ch'esso sia spogliato del ciclo di dipinti che arricchiva l'alto delle pareti, nel famoso studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino. L'anticamera di Monsignore, nel Palazzo Mediceo di via Larga a Firenze, aveva « una spalliera di pino intorno, di giro di braccia xx, alta braccia rv, con pettorali et cornicie di noce et tarsie,

chon una chassa di detto lavoro all'entrare di detta anti-chamera' lunga braccia... ch'una parte di detta spalliera serve al lettuccio et una parte all'armadio a 2 serrami, et più le coscie dallato et el chapezzale da piè d'una lettiera commessa in detta spalliera per uso di letto». ⁹ Un esempio se ne vede nel celebre affresco del Ghirlandaio con la *Natività della Vergine*, in Santa Maria Novella.

Gl'interni erano quindi prevalentemente di legno, tanto da far ricordare, insistentemente, le case dei signorotti di montagna. L'intonaco dell'alto delle pareti era poi nascosto da tappeti o da arazzi; altri tappeti coprivano tavole, casse ed anche il pavimento. Nei giorni di festa, come risulta anche da gustose notazioni in commedie cinquecentesche, si usavano, come parati, le migliori coperte dei letti, tolte dalle cassapanche. Nelle case più ricche, venivano usati come oggetti di mero arredamento ed accostati fra loro in base ad affinità estrinseche, senza alcun riguardo per il loro soggetto, dipinti sacri, allegorie, bassorilievi antichi, statuette moderne, ceramiche, argenterie. Anche fra i borghesi, e non solo alla corte medicea, si ebbero casi di collezionismo a scopo decorativo: un certo dottor Minerbetti continuava a cambiare quadri vecchi con nuovi, secondo il mutare del gusto.

Tipici del Quattrocento fiorentino, anche se di origine ben più arcaica, furono i mobili dipinti, talora completamente, e per mano di celebri pittori. Scene mitologiche, spesso erotiche, erano incastrate in altri mobili (così nelle spalliere dei letti matrimoniali): e fra quelle pervenuteci si annoverano alcuni dei sommi capolavori della pittura rinascimentale. ¹⁰

Il contrasto fra piazze e vicoli, fra facciate di palazzi e camere, fra esterni ed interni, a Firenze, che stiamo drammatizzando, presenta, pressappoco, caratteri altrettanto opposti che l'oratoria in latino e la novellistica profana in volgare. E risulta estremamente più forte quando si esca dalla città, e si segua la contrastata diffusione dello stile, diciamo così, brunelleschiano in zone dove il gusto restò a lungo tardo gotico: già del resto nella stessa Toscana. Un caso, ancor più generale e drammatico di opposizione, si ha proprio nel momento della maggior diffusione mondiale del gusto toscano, cioè durante i primi decenni del Cinquecento: quando, quasi per reazione, le novità rinasci-

mentali si contaminano con riprese tardomedievali, e si giunge ad una sintesi stilistica ed iconografica che, per quanto moderna, è ormai lontanissima dalla poetica originaria del primo Quattrocento.

Inoltre, solo limitatamente anche nella cultura toscana vale la continuità che affermano i manuali, dal classicismo repubblicano del Brunelleschi e del Donatello alla magnificenza papale o medicea del Cinquecento. Questo itinerario storico è estremamente più contorto e contrastato di quanto i primi storici abbiano ritenuto. Il Weise, recentemente ha sottolineato con chiarezza la gravità dell'inversione di gusto avvenuta già alla fine del Quattrocento dall'idealizzazione eroica al naturalismo, comportante anche una diversa interpretazione dell'antichità. «Nella pittura e nella scultura», egli scrive, «l'impulso, d'ispirazione anticheggiante, verso la monumentalità e l'idealizzazione eroica delle forme appare limitato ai primi decenni del xv secolo». «Al loro posto, nella rappresentazione dei personaggi, si afferma una più slanciata, nervosa struttura dei corpi, ed una accentuazione, talvolta perfino disgustante, dei tratti caratteristici ed individuali; invece che una misura espressiva, piena di ritegno e di equilibrio, si cerca la rappresentazione dello stato sentimentale dell'individuo e di renderne il moto passionale. L'ispirazione all'antico è, in questo periodo, solo più una strada per raggiungere una più completa padronanza della realtà». «Filippino Lippi, Mino da Fiesole, Botticelli, A. Pollaiuolo divennero in Firenze caratteristici rappresentanti di questo gusto, simpaticizzante con il tardo gotico, che ebbe anche vastissima diffusione nell'Italia settentrionale, ed in cui il naturalismo, già precludendo largamente alle future manifestazioni del manierismo, fa puntate diametralmente opposte all'idealizzazione eroicizzante ed ai caratteri fondamentali dell'arte classica e dell'antichità». ¹¹

La poca simpatia della critica moderna verso il classicismo, in larga parte dovuta all'abuso della retorica ottocentesca e alle infauste riprese monumentali compiute dalle dittature politiche (anche allorché il classicismo rappresenta visualmente, in modo sincero e motivato, gli altissimi ideali della «dignitas, maiestas, gravitas, magnanimi-

tas, nobilitas, generositas, magnificentia»), fa sì che anche relativamente al rinascimento i monumenti anticlassici pre e post-raffaelleschi siano oggi particolarmente studiati ed esaltati: da un lato già per la scoperta preraffaellita dei cosiddetti primitivi, cui si deve l'ancora attuale riconoscimento della superiore spiritualità ed emotività di un Botticelli, un Filippino Lippi, un Piero di Cosimo, rispetto ad esempio al virtuosismo mimetico ed alla fastosità di un Ghirlandaio; dall'altro con la più recente, ma universalmente accettata, rivalutazione del manierismo, come stile peculiare di un gruppo di artisti gravitanti, diciamo così, attorno a Michelangelo ed al Parmigianino, ma che, per lo più, si rifiutano di studiare anche questi grandi modelli moderni, per seguire la propria «maniera», cioè la propria libera ispirazione, realizzando con piena coerenza colle proprie idee, proprio i loro capolavori in opere spiccatamente raffinate ed intellettualistiche. Il Vasari, cui si deve ancora la più corrente interpretazione del rinascimento figurativo, parla appunto di essi quando, a proposito della terza ed ultima maniera pittorica, la dice caratterizzata da «una licenza che fusse ordinata nella regola», «una grazia che eccedesse la misura», «una facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi», e, soprattutto, quando esalta quelle nuove qualità di «terribilità», di «furore», di «sprezzatura», che appunto ci fanno particolarmente amare un Greco, un Tintoretto e specialmente il Michelangelo delle opere più tarde.

Il classicismo cinquecentesco, della corte di Leone X e Giulio II, resta così, per ora, configurato come una cima isolata fra due declivi — se non addirittura una valle fra due altipiani — ed analogamente il classicismo del primo Quattrocento fiorentino (se non lo si interpreta come una conclusione del classicismo medievale), appare addirittura un roccione isolato, entro la brughiera o la selva fiorita del tardogotico. È venuta meno, cioè, l'idea di una continuità evolutiva, per subentrare invece la coscienza di una opposizione o lotta di generazione contro generazione e di ambiente contro ambiente.

Tuttavia, nelle idee correnti, e ancora in quasi tutti i tentativi generali di più adeguata periodizzazione del rinascimento, questa alternanza di fenomeni continua a configurarsi in rigida successione temporale, quasi come se la

cultura italiana fosse rigidamente unitaria, o avesse a disposizione un solo «canale» figurativo, per esprimersi: invece che riconoscere ch'essa risulta da componenti diverse, che a volta a volta predominano. Ne è conseguita una sempre maggior difficoltà di periodizzare, adeguatamente, i vari episodi di stile; ed ancor peggio, il loro artificioso isolamento da un contesto più vasto e comune. Anche il concetto di manierismo è divenuto così uno pseudo concetto. È difficile ormai dire quali possano essere le ragioni che impediscono di definire manierista un Filippino Lippi; e in un quadro più vasto non si sa più come possano essere incasellati un Bosch ed un Grünewald, giacché, se manierismo è anticlassicismo, nessuno, certo, è più anticlassico di loro. E se il manierismo o l'anticlassicismo sono un periodo cronologico, invece che una componente stilistica, ecco perso ogni criterio di definizione globale e complessiva del rinascimento, giacché, specialmente nella diffusione europea della cultura rinascimentale, le manifestazioni cinquecentesche anticlassiche prevalgono di gran lunga su quelle definibili per il loro stile classicistiche.

Un esempio di queste difficoltà e della necessità di ritornare, prima di ogni sintesi, a particolari indagini d'ambiente, è dato da un volume, facilmente accessibile anche in Italia, di Wylie Sypher, *Four stages of renaissance style*,¹² che ha il merito di tracciare, anche se empiricamente e con varie ingenuità, una storia comparata del rinascimento, nelle sue manifestazioni letterarie, figurative, architettoniche, musicali. Il Sypher è largamente imbevuto di cultura e critica figurativa: alla discussione di pitture, sculture ed architetture dedica più di metà del suo libro, e le *auctoritates* cui più si richiama sono il Woelfflin, il Focillon, il Dvořák, il Friedländer, il Pevsner e il Panofsky. Tale capacità di trasferire i risultati delle maggiori ricerche di periodizzazione compiute in sede figurativa nel campo letterario, cercando di raggruppare in modo parallelo le vicende dell'una e dell'altra «arte», fra il 1400 ed il 1700, dà, nonostante errori e lacune, al saggio, un indiscutibile mordente. Ottimo è anche il principio guida, abbastanza nuovo in sede di critica letteraria, dell'«analogia formale»: «le composizioni artistiche sono simili fra di loro non

tanto per gli elementi con cui sono costruite, ma per la loro organizzazione formale». ¹³ Inoltre, poiché le trasformazioni di una società paiono riflettersi inevitabilmente nelle arti, gli stili vanno considerati «soltanto un aspetto del più generale corso della storia, ed il critico deve metterne l'emergere in relazione con il manifestarsi di atteggiamenti umani che trovano la loro espressione in una certa direzione, proprio mediante le arti». ¹⁴ La storia delle arti, dunque, viene assorbita dalla storia della cultura, facendoci addentrare così in quella «terra di nessuno», come ben dice il Sypher, «dove c'è penuria di carte geografiche fedeli, dove ci si deve guardare dalle vuote generalizzazioni, e soprattutto dalla presunzione che ogni opera artistica e letteraria rappresenti in pieno lo stile della sua età». ¹⁵

Il metodo di lavoro seguito dall'autore, in realtà, è meno buono del suo programma. Egli si vale di una serie di schemi, che valgono a discriminare particolari caratteristiche della sintassi dei pittori o letterati presi in esame. A quelli del Woelfflin (lineare-pittorico, bidimensionale-prospettico, chiuso-aperto, frammentario-unitario, distinto-indistinto, statico-dinamico) ne aggiunge altri di più recente coniazione: il continuo-discontinuo del Winkler; il rappresentativo-non rappresentativo del Worringer; il visivo-tattile del Read; l'intenso-placato ecc. ¹⁶ Schemi che fanno inorridire, specialmente quando si venga, come noi, da una preparazione estetica crociana. Ma che, usati con garbo, e dove la storia lo consenta, riescono a condurre a concreti raggruppamenti, validi almeno sperimentalmente. Nelle pagine dei *Four stages*, essi, in particolare, danno la piena prova delle difficoltà che solleva l'uso del termine di manierismo, per indicare la fase anticlassica del rinascimento successa all'enfasi unitaria, alquanto «fredda e disumana», che noi abbiamo esemplificato nella Firenze brunelleschiana e che, secondo il Sypher, ha quasi il suo simbolo nella chiesa a pianta centrale, nella scenografia prospettica, nel rigorosissimo gioco delle sfere di Copernico.

Di fronte a questo classicismo, che il Sypher non ama, ben caratterizza, e tuttavia non riesce a delimitare cronologicamente con la precisione di un Weise, il «manierismo» è descritto ed esaltato con un'ampiezza mai prima avuta.

Già prima del sacco di Roma del 1527, scrisse John Donne, «ogni coerenza era finita», la «proporzione morta»: Riemerge nelle coscienze, come in Amleto, la medievale ossessione della morte; nella poesia, come ha osservato l'Eliot, «si ha una dissociazione della sensibilità»; nelle arti scompare il senso di equilibrio e di unità e si crea un nuovo vocabolario psicologico. Le immagini diventano sempre più ambigue, il nudo assume un'aria provocante; l'iconografia non corrisponde più alla psicologia, il sacro ed il profano sono interscambiabili: una Venere del Parmigianino può essere trasformata in una Madonna con minimi interventi. È un'epoca di individualismo e di sperimentazione: «I pittori ed i poeti manieristi diffidano della proporzione e della prospettiva, cercano solo di obbedire ai principi del loro soggettivo punto di vista... Ogni pittura, ogni statua, ogni facciata, ogni poema, ogni commedia è un caso speciale, una interpretazione personale». E questo individualismo stilistico si sviluppa nelle direzioni più contrastanti, allo stesso modo in cui nella religione «l'atmosfera di crisi, la coscienza della passività dell'uomo, la pressione di forze troppo potenti, ma a cui non ci si può rassegnare, più di quanto si possa accettare l'irresistibile volontà del Dio di Calvino», portano o alla fede senza limiti o al disperato cinismo. Convinzione e tormento dei mistici, come degli artisti, è la consapevolezza che se i sensi non bastano a consumare l'esperienza, è del tutto vano credere ad una obiettiva, universale potenza della ragione.

Già, dalle nostre citazioni e da questa rapida rassegna delle idee del Sypher, ¹⁷ appare evidente che una tale concezione del manierismo ha, come sua base, la constatazione non di un elemento positivo e comune a tutte le manifestazioni, ma di un comune atteggiamento, per così dire, negativo e anarchico. Manca, pertanto, ogni possibilità di vera caratterizzazione stilistica. Cosicché, per limitarci alla storia dell'arte, il Sypher pone tra i manieristi un Velázquez o fra gli artisti barocchi un Tiziano, in base alle ormai ridicole incertezze della critica figurativa, che si trovò ad affrontare questi problemi all'inizio del nostro secolo. Tuttavia un risultato, fondamentale, anche se negativo, scaturisce da questo libro: il convincimento cioè che né il concetto di rinascimento, né quello di manierismo coprono adeguatamente la fenomenologia europea del Quattro e

Cinquecento, di cui, tutt'al più, indicano un'importante componente. Inoltre gran parte dei fenomeni così esclusi appare, oggi, particolarmente connessa al nostro mondo moderno, che ne è anticipato spesso assai singolarmente. In altre parole, la carta che possediamo delle arti proprio per i secoli che segnano la sconfitta definitiva del mondo medievale, non solo non ce ne indica esattamente strade e confini, ma non registra una quantità di presenze, proprio fra le più essenziali per noi.

Un suggestivo, benché caotico, tentativo cartografico di questa giungla di idee e di opere sono i due volumi di Gustav René Hocke, dedicati al manierismo figurativo e letterario, che svolgono una proposta, già avanzata nel 1947, di Ernest Robert Curtius nella grande opera sulla *Letteratura europea e medioevo latino*.¹⁸ Qui egli scriveva:

Noi non cercheremo di vedere se il termine di manierismo è ben scelto per designare un'epoca artistica, né in qual misura sia giustificato. Ma lo riprenderemo per conto nostro, in quanto atto a colmare una lacuna della terminologia letteraria. Bisognerà però svuotare la parola di tutto il suo contenuto storico-artistico ed ampliarne il significato a tal punto da far sì ch'essa non sia altro che il denominatore comune di tutte le tendenze letterarie opposte al classicismo, siano esse pre o post-classiche, o contemporanee al classicismo. Così inteso, il manierismo è una costante della letteratura europea. È il fenomeno complementare del classicismo di ogni epoca. Abbiamo già constatato come la coppia classicismo-romanticismo abbia una portata del tutto relativa. L'opposizione classicismo-manierismo è assai più utile come categoria astratta, e può illuminare alcuni angoli del quadro che, altrimenti, resterebbero nell'ombra. Molte delle cose che noi designeremo con la parola manierismo sono oggi dette barocche. Ma questo termine ha provocato tanta confusione che sarebbe meglio lasciarlo da parte. La parola manierismo è preferibile in quanto, rispetto a barocco, non porta associato a sé che un minimo di elementi storici. Nel campo intellettuale si dovrebbero creare solo quei termini che possono dar luogo al meno possibile ad abusi.

Il Curtius, dopo aver esemplificato quali sono le figure retoriche preferite dal manierismo, commenta: «L'autore

ammanierato pretende di dire le cose non normalmente, ma anormalmente. Al naturale preferisce l'artificiale, il lambiccato; vuole sorprendere, meravigliare, abbagliare. Ora, mentre non c'è che un solo modo di dire le cose naturalmente, ce ne sono mille per dirle artificialmente. È per questo che è inutile fare entrare il manierismo in un sistema, come si è costantemente tentato. Non può risultarne che una molteplicità di sistemi concorrenti e contraddittori, che si combattono inutilmente». ¹⁹ L'attacco è evidentemente diretto contro gli storici dell'arte e la loro concezione di un'epoca manieristica come una fase stilistica e cronologica ben determinata.

Il Curtius annovera, con una rapidissima esemplificazione sul tipo di quella del D'Ors, e tenendo conto sia di un manierismo di contenuto che di forma, «sette specie principali di manierismo», e cioè il sistema lipogrammatico del vi secolo a.C.; il pangrammatismo del iii secolo; i *logodaedalia* di Ausonio, iv secolo d.C.; l'uso sistematico dell'asindeto (cioè l'accumulazione di sostantivi ed aggettivi in un solo verso) da parte di Draconzio; il manierismo latino medievale che sviluppa questi temi, il vero e proprio manierismo rinascimentale, ed infine, il grande concettismo spagnolo del Seicento. «Separare il manierismo del xvii secolo dalla sua storia bimillennaria, fare di esso, contro ogni testimonianza storica, un prodotto spontaneo del barocco (spagnolo o tedesco), è prova d'ignoranza e di voler farlo rientrare in un sistema pseudo-storico». ²⁰ Baldassarre Gracián ed i concettisti segnerebbero, dunque, in letteratura, l'apice di un gusto plurisecolare.

Il ragionamento del Curtius è capzioso; il metodo da lui usato per associare tutti questi fenomeni stilistici è estrinseco, quasi unicamente meccanico e linguistico. È l'indizio di una insoddisfazione di metodo, più che il risultato di una ricerca analitica o di un'esperienza di storia della cultura, da cui per altro talune delle associazioni proposte avrebbero potuto venire confermate sulla base di fonti letterarie comuni, e come frutto di una intenzionale ripresa e continuità. Tuttavia, almeno in un punto, il dito è messo sulla piaga: cioè a proposito della difficilissima distinzione, in sede letteraria ma anche in sede di decorazione architettonica e pittorica, fra manierismo e barocco. È infatti discutibile l'esistenza di una consapevole affinità di

poetica, oltreché di gusto, fra la teoria figurativa della «maniera», che proclama l'obbligo di obbedire solo all'idea interiore, cioè alla libera genialità ed estrosità fantastica, ed affermazioni di poeti, come il Tasso: «Il Concetto... è quasi un parlare interno», o l'insistenza dei teorici del concettismo nel voler attribuire appunto alle «idee» il carattere di «fonte dell'ingegno», al di fuori, quindi, d'ogni preoccupazione mimetica o naturalistica. Anche l'immagine poetica dei concettisti è spesso singolarmente affine a quella figurativa, quando addirittura non è citazione o allusione ad opere reali.

Ciò che sorprende, tuttavia, e andrebbe spiegato, è la mancanza di contemporaneità fra il manierismo nelle arti figurative e nella poesia o letteratura: il concettismo verbale è in pieno sviluppo quando il vero manierismo pittorico e plastico fiorentino ed emiliano è in crisi, dimostrando, in piena coerenza con il clima morale da cui era nato, l'impossibilità di adattarsi alla controriforma. Forse un solo scrittore italiano può essere utilmente associato agli artisti manieristi: l'Aretino, ma non certo in ogni parte della sua produzione; mentre il concettismo letterario dà l'impressione di fiorire proprio come reazione, non tanto al classicismo, quanto al naturalismo immediatamente successivo al concilio di Trento.

È vero, però, che se usciamo dall'Italia, il panorama diventa notevolmente diverso: in Francia e nella penisola iberica, ancora nel Seicento, le forme che si diffondono dall'Italia sono non tanto barocche, quanto tardo-manieristiche: cosicché, specialmente a proposito della Spagna, nonostante la ricchezza ed esuberanza decorativa di taluni complessi chiesastici o profani, si può dichiarare ad alta voce che è la meno barocca delle nazioni cattoliche, tranne per le poche opere dovute direttamente a maestranze italiane. Va poi ricordato, fra parentesi, come il cosiddetto barocco dell'America latina non sia che un tipico rococò d'esportazione, in parte dovuto ad architetti di origine ed educazione bavarese, e che cronologicamente si estende nel Settecento.

Per concludere brevemente, come richiede il nostro discorso, l'identificazione fra manierismo e concettismo, proposta dal Curtius, in evidente polemica contro l'interpretazione panbarocca che tutto aveva fagocitato, si mo-

stra positiva almeno come invito ad un miglior approfondimento dell'analisi comparativa fra letteratura ed arte.

Del resto, per quanto criticabile metodologicamente, e pure a distanza di molti anni, l'intervento del Curtius risulta ancora oggi attuale e meritorio, specialmente in sede di storia dell'arte. Esso è avvenuto in un momento (gli anni '40), in cui la questione del manierismo cinquecentesco era giunta a un punto chiuso e sembrava accantonata (anche se in Italia, per tardo influsso della storiografia tedesca, solo allora cominciava a divulgarsi). Oltre ad indicare affinità sorprendenti fra poetica figurativa e poetica letteraria, oltre a dare mordente ed un più largo contesto storico all'interpretazione longhiana in chiave «surrealista» del manierismo cinquecentesco, la proposta invitava a compiere più vaste ricerche sull'anticlassicismo in genere, tanto più che il Curtius dava, contemporaneamente, una caratterizzazione non tanto iconografica o di contenuto, ma stilistica e strutturale del classicismo distinguendolo, abbastanza acutamente, dalla mera e indifferenziata imitazione degli autori antichi. Del resto altrettanto decisivo sembra essere stato tale pungolo per gli storici della letteratura. In una accuratissima rassegna sulla fortuna della nozione di manierismo letterario, in occasione del convegno tenutosi presso l'Accademia Nazionale dei Lincei, E. Raimondi ha addirittura lamentato che le idee del Curtius siano state accolte troppo in ritardo:

Perfino la lezione di un Dvořák, con la sua ipotesi favorevolissima di un'epoca manieristica che comprendesse pure l'opera di un Rabelais, di un Tasso, di un Cervantes, di uno Shakespeare, non ha avuto un seguito immediato tra i critici della letteratura, forse anche perché essa risultava in contrasto con il concetto di barocco che questi venivano mutuando dalle esperienze wölffliniane. È vero che nel 1935 uno storico di formazione cosmopolita come l'Olschki, in un capitolo di *Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino*, identifica la «prevalenza dei valori formali e dell'elemento decorativo sulla sostanza» verso la fine del Cinquecento, con il «manierismo delle arti figurative»; ma basta questo enunciato per far capire come egli fosse distante dall'interpretazione moderna della «maniera», e come

non procedesse oltre un'analogia in funzione negativa. In effetti bisogna attendere gli studi del Curtius perché il termine di manierismo entri ufficialmente nel dizionario della critica letteraria, sebbene con un valore che sembra proprio compromettere i risultati della critica figurativa.

Il maggior seguace del Curtius, su questa strada fertile e pericolosa, è per ora lo Hocke. Nei suoi due volumi, rispettivamente sul manierismo figurativo e letterario,²¹ egli si rifà appunto al concetto di «maniera», come ione costante della cultura occidentale. Il suo scopo però è di individuare più un tipo di atteggiamento, che uno stile. Lo Hocke infatti dichiara esplicitamente di voler individuare «i ritratti essenziali di un tipo umano» (anzi dell'uomo moderno, la cui problematica sarebbe, secondo lui, nettamente manieristica) «entro una specifica storia spirituale dell'*homo europeus*, nella tradizione cioè dell'Europa "irregolare"».

Ricerca verticale, dunque, e legittima quanto almeno un'indagine sulla formazione della «natura morta», o sull'evoluzione e metodo dell'«imitazione» e della «copia», o sulle vicende del «capriccio». Ciò che si può impugnare, e proprio in base al materiale con spigliatezza e in troppo larga misura addotto nei due libri, è l'utilità del termine di «manierismo» per definire molti fenomeni (dei quali, per eccesso opposto, vari sono sottratti ingiustamente al barocco), e l'adeguatezza di siffatto canone per l'interpretazione di correnti moderne, che pur hanno trovato nel manierismo cinquecentesco e nel concettismo fondamentali suggerimenti. Ci si può ben sorprendere di trovare un Mondrian assimilato ai surrealisti, e non c'è bisogno di discutere, come pur propose E. Grassi, direttore della collana in cui è apparso lo scritto, se sia lecito includere anche solo genericamente in questo filone Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ecc. Ma tali questioni restano, data l'impostazione della ricerca, solo nei o errori di dettaglio. Anche l'indubbia genericità di discorso, in parte giustificata dalla impossibile quantità di letture necessarie, il tono più espositivo che esegetico riescono meno gravi quando si pensi che i due volumetti sono praticamente voci enciclopediche, entro il complesso della *Rowohlts deutsche Enzyklopädie*, ordinata non per ordine alfabetico ma sistematico, e pub-

blicata a fascicoli singoli, che in qualche modo ricorda la struttura per temi delle enciclopedie rinascimentali.

È anche doveroso riconoscere che molti aspetti tematici stilistici, di struttura ed anche sociologici del manierismo cinquecentesco, spesso proprio per il richiamarsi dello Hocke alle esperienze del surrealismo moderno, risultano interpretati in modo nuovo ed efficiente; forse nessuna indagine limitata al Cinquecento sarebbe stata altrettanto stimolante. Ciò che è grave e inaccettabile è invece il modo con cui sono esaminate le componenti culturali del vero e proprio manierismo cinquecentesco. È indubbio che gli aspetti morali, tipici del tempo, appaiono assai meno compresi dallo Hocke che dal Sypher. E ciò per l'eccessivo peso, sul giudizio dell'autore, della presupposizione, del tutto anacronistica, che artisti e letterati fossero, come oggi, liberi di esercitarsi sperimentalmente, svincolati dalla tradizione, e con un mercato di editori e collezionisti a loro disposizione, altrettanto interessati all'arte per l'arte.

Questa proiezione, nel passato, di una situazione allora del tutto impossibile, è evidente anche nei sottotitoli dei due volumi: l'uno dedicato all'«alchimia linguistica e all'arte combinatoria esoterica», l'altro alla «maniera» e alla «mania». Così, nonostante saltuari approfondimenti degni di ogni rispetto, di più aspetti della simbologia cinquecentesca e barocca, lo Hocke si trattiene, sempre, al di qua della soglia della storia. Non è certo attraverso gli occhi del suo amico Clerici che si può valutare la Roma del 1550-1650; e non è attraverso Breton e le sue idee sulla morte che si comprende la situazione degli eretici italiani, spesso costretti — se artisti — a dipingere immagini sacre, anche contro le proprie convinzioni religiose. E se l'identificazione del manierismo con la mania, in base al neoplatonismo, è storicamente legittima, nulla permette di associare per il rinascimento, come in Salvador Dalí, manierismo a clownismo.²² Né, per esemplificare ulteriormente, di definire *decorative puzzles* i mandala orientali, su cui esiste un'ampissima e seria bibliografia psicologica e iconologica, e così gli intrecci di Leonardo, che compaiono proprio per il loro valore cosmologico, solo su oggetti o luoghi significanti.²³ Per la mancata comprensione di questi e altri valori simbolici, pur descritti e accennati in più pagine, ritorniamo alla confusione, detestabilissima, di

«manierismo» con «ammanieramento». Si potrebbe, contro lo Hocke, parafrasare un giudizio dello Schlegel, da lui citato:²⁴ è proprio la perdita o il travisamento dei valori religiosi e mitici che può permettere una interpretazione del manierismo come un fatto esclusivamente fenomenologico e ludico. Nel *Mondo come labirinto*, al nostro autore è mancato, forse, il più autentico filo di Arianna. E quell'alternanza fra spirito saturnino e gioco, in cui dovrebbe oscillare il mondo delle forme da lui esaminato, si arresta così in una definitiva cadenza verso il gioco.

Senza l'esame dei contenuti riesce difficile giungere alla caratterizzazione cronologica, anche là dove è sottilmente ricercata dallo Hocke. E quando, come nella bella analisi della diversità fra manierismo e barocco, quest'ultimo detto giustamente una *Mischform* di manierismo e di classicismo, egli giunge ad una precisazione accettabile, è perché riconosce che alla base della cultura cinquecentesca, stanno non solo il soggettivismo, l'eterodossia, l'anticonformismo, ma la ricerca di una peculiare sintesi cosmologica, mistica o magica: che la controriforma condannerà o assimilerà, in un processo di epurazione e di moralizzazione.

Ricapitoliamo e commentiamo brevemente l'itinerario fin qui percorso. In base alle nuove esperienze della critica figurativa, e ad una migliore conoscenza dei monumenti, il grande blocco dell'arte cinquecentesca, tradizionalmente fatto coincidere con il pieno rinascimento, si è dimostrato sempre meno omogeneo, tanto da richiedere uno spezzettamento in più fasi stilistiche. Una di queste è il manierismo, il cui nome si riferisce ad una peculiare poetica, espressa con particolare chiarezza da Michelangelo, e che spicca per il suo carattere polemico contro il classicismo cinquecentesco, rappresentato specialmente dal momento più olimpico di Raffaello, quello della *Scuola di Atene*. Ma poco per volta nella storiografia questo stile è cresciuto di importanza, divorando sempre più il classicismo, tanto da ridurlo ad un episodio di circa una quindicina d'anni posto all'inizio del Cinquecento, e dimostrandosi assai meglio atto ad interpretare le maggiori manifestazioni d'italianismo della cultura europea, del Cinquecento e di parte del Seicento, prima dell'espansione altrettanto

trionfale dello stile berniniano-rubensiano. Anche molti dei fenomeni letterari che si definivano barocchi, come il concettismo ed il gongorismo, sembrano oggi più connessi alla poetica manieristica che a quella barocca. Il termine di rinascimento è rimasto poi, dal punto vista della critica figurativa, svuotato d'ogni valore, giacché non coincide né con il classicismo, né con il manierismo. La confusione, che già dieci anni fa lamentava il Ferguson,²⁵ è giunta così al suo apice. È ciò proprio quando le storiografie della letteratura e delle arti figurative, per merito specialmente delle esperienze critiche degli ultimi anni, stanno procedendo in modo sempre più parallelo. Cos'è, dunque, che non va nei tentativi di periodizzazione, finora compiuti?

Con ogni probabilità, si sta solo constatando l'impossibilità di applicare concetti — e in primo luogo quello di rinascimento — sorti dalla storia dell'arte tosco-romana e da una critica in genere di tendenze classicheggianti, al panorama complessivo delle arti e delle lettere europeo. È necessario, quindi, rinunciare o delimitare al massimo l'uso di quei termini, inadeguati su una scala così vasta, saggiandone caso mai la validità in ambiti topografici e cronologici più ristretti (e corrispondenti, del resto, alla più limitata sfera di conoscenze del periodo in cui sono stati formulati), mirando invece ad individuare eventuali principi unitari non esterni, ma interni; ritornando cioè dallo stile ai contenuti. Sotto il cartellino di manierismo figurativo ad esempio sono stati catalogati fenomeni talmente diversi, da impedire di trovare per essi un sottofondo unitario che non sia la comune consapevolezza di una crisi. Ma gli studi di storia generale ci avvertono che questa crisi, che conduce appunto alla situazione moderna, tocca ogni aspetto della cultura. Anzi, l'ampiezza e gravità della crisi appaiono ben maggiori degli episodi stilistici che la testimoniano, per lo più indirettamente, e sempre sotto aspetti parziali e limitati.

Tutti gli autori che abbiamo citato, poi, insistono sui caratteri antitetici ma complementari del manierismo e del classicismo, durante il Cinquecento. Per lo Hocke, così, l'ideale classico, non stimolato dall'alternanza manieristica, sarebbe freddo accademismo; e a sua volta, il manierismo, senza l'ideale classico, sarebbe gratuito ammanieramento. Tuttavia nessuno di essi riesce a precisare, oltre al-

le opposizioni, i caratteri che congiungono i due opposti, rendendoli non distinti, ma complementari. Manierismo e classicismo dovrebbero inoltre essere aspetti differenziati del rinascimento, che li comprende entrambi; ma che cosa sia il rinascimento almeno in linea di massima, nessuno più lo dice.

Volendo, si potrebbe identificare il rinascimento con il classicismo, pensando anche che tutti i protorinascimenti, carolingio, comunale, federiciano ecc., di cui si è discusso in storia dell'arte, hanno, in realtà, come lato comune e caratteristico la velleità di riesumare assai simili ideali antichi, per lo più eroici e morali, come appunto avvenne nella Firenze repubblicana del primo Quattrocento. Ma, in tal caso, l'ambito storico del rinascimento diventerebbe estremamente frammentario, e tale da configurarsi, nel panorama complessivo europeo, come una serie di significativi, ma fugaci episodi. Né si potrebbe dare a questo « classicismo » o « rinascimento », in quanto complementare alle correnti e tendenze anticlassiche, la funzione di essere la loro effettiva matrice; giacché forse è più vero il contrario. Il classicismo pare infatti una reazione autoritaria a tendenze ritenute irrazionali; tendenze che però hanno una storia ed una tradizione altrettanto millenaria, ed una diffusione, in senso sociologico, più vasta e capillare. L'aristocratica bellezza di Firenze brunelleschiana non è una norma, è una eccezione. E lo sfondo su cui si stacca, per usare un felice neologismo, è quello, conturbante ma generale, dell'« antirinascimento ».

È possibile, anzi, che nella questione del manierismo un apporto veramente chiarificatore possa essere dato proprio dagli studi di quest'altra faccia della cultura europea, meno nota ma certo più emotivamente vicina a noi. Il termine di *counter-renaissance*, che ho tradotto come « antirinascimento », ampliandone un poco il valore (giacché in inglese venne foggato, in riferimento ad un ambito cronologico più ristretto, sul modello di « controriforma »), è stato divulgato da Hiram Haydn, in uno dei più suggestivi studi d'insieme usciti nel dopoguerra.²⁶ Egli nello stupendo volume anzitutto si preoccupa di dare una definizione più aderente e comprensiva al concetto di « classicismo »;

definizione che risulta, anche per le arti di cui lo Haydn purtroppo non si occupa, singolarmente valida, tanto che è facilissimo riconfermarla con un florilegio di passi e citazioni tratti dalle discussioni sui principi di regola e di *mimesis* avvenute nell'ambito della critica classicistica. « L'uomo e l'artista classico », scrive lo Haydn, « vivono nella convinzione che è possibile accettare, senza contrasti, l'autorità o la disciplina di un ordine e di una regola fissa, in quanto essi credono ad una essenziale congruenza ed interrelazione fra ideale e realtà empirica, fra ciò che dovrebbe essere e ciò che è ». ²⁷

Servendosi di una citazione²⁸ dal Lovejoy, lo studioso paragona poi questa situazione morale a quella del cittadino di una città murata che si trova ad abitare in un ambiente avente una chiara e intelligibile unità di struttura, e che anzi, nel caso della cinta muraria circolare, segue il tracciato geometrico più semplice e perfetto, caratterizzato dall'assenza di ambiguità, dalla mancanza d'ogni irregolarità di contorno. Paragone, ovviamente, ideale, in quanto città siffatte non son quasi esistite se non nelle visioni celesti dei mistici, dove appaiono circolari perché impostate su schemi simboleggianti la perfezione delle più alte sfere dell'universo. « Questo schema cosmologico », commenta del resto il nostro scrittore, « ha le essenziali caratteristiche di un'opera classicheggiante; in fondo, la più classica manifestazione di tutte... può dirsi proprio l'idea tomistica dell'universo ».

Una fonte letteraria di questa concezione, relativa al comportamento umano e allo stile letterario e artistico, che coinvolge un atteggiamento filosofico e religioso, politico e scientifico insieme,²⁹ è un famosissimo testo antico, che converrà qui citare per intero; si tratta precisamente del *De officiis* di Cicerone, che definisce il concetto di « decoro », in un passo che rimase alla base d'ogni discussione rinascimentale, sia di moralisti (vedi il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione), che dei teorici delle arti figurative.³⁰

Ora bisogna parlare di quell'ultima parte dell'onestà nella quale si manifesta il senso della convenienza, la temperanza, la modestia, ogni forma di perfetta padronanza delle passioni e l'intuizione della giusta misura, che sono quasi ornamento gentile del carattere umano. Questo è il luogo di quella virtù che in la-

tino può essere detta «decoro», perché in greco si chiama *πρέπον*. Esso, per sua natura, non può essere separato dall'onestà perché ciò che è decoroso è onesto, e ciò che è onesto è decoroso: ma quale sia la differenza che passa tra il decoroso e l'onesto è più facile a potersi capire che a potersi spiegare. Infatti tutto ciò che è decoroso, proprio tale si mostra, quando abbia l'onestà innanzi tutto per base. E perciò quel che è decoroso non si manifesta soltanto in quella parte dell'onestà di cui ora noi vogliamo trattare, ma anche nelle tre parti di cui già abbiamo trattato. Infatti il pensare e parlare secondo ragione, l'agire assennatamente in tutto ciò che risponde a verità, tutto questo è decoroso. Invece il lasciarsi ingannare e ingannarsi, ed eccedere e illudersi è così indecoroso come è indecoroso il delirio dei pazzi... Come la grazia dei modi e la bellezza del corpo non si possono distinguere dalla sana complessione formale, così questo decoro del quale stiamo trattando forma tutta una sola e inscindibile armonia con la virtù... Due sono le categorie in cui può essere diviso: la prima risulta dal fatto che noi riconosciamo l'esistenza di un certo generale decoro che è inerente ad ogni manifestazione di onestà, la seconda categoria è costituita da un'altra specie di decoroso subordinata al primo, che ha relazione con le singole forme in cui l'onestà si divide. Il primo comunemente si suole definire in questo modo: è decoro ciò che sia rispondente alla superiorità spirituale dell'uomo in quelle cose per cui la sua natura differisce da tutti gli altri animali. Quell'altra forma di decoro speciale è definita in modo tale da intendere per decoro ciò che sia rispondente alla natura sì che appaiono in esso moderazione e temperanza con una certa geniale maestà.

Che così si deve intendere lo possiamo capire da quel decoro che i poeti perseguono... quando diciamo che... essi fanno fare e fanno dire tutto quello che si addice a ciascuno dei loro personaggi.

Fino a questo punto, interpretandola al lume della mentalità quattrocentesca, siffatta definizione non può apparire né pericolosa nel campo morale, né obbligatoria in quello stilistico. Anzi, mentre da un lato subordina l'aspetto esteriore alla moralità interiore dando alla bellezza un significato concettuale, dall'altro consente una serie di eccezioni, per cui il decoro del singolo è, praticamente, obbedienza e rispetto al proprio carattere, pur nell'ambito di una norma collettiva di decenza ed onestà. Il guaio nasce con la seconda parte della definizione ciceroniana, per cui il decoro

privato finisce per identificarsi esclusivamente con la moralità comune; anzi, ad assumere un carattere di pura qualificazione esterna, che può benissimo coprire ogni intima immoralità. Ed è purtroppo proprio in questo senso, che, per eredità rinascimentale, o meglio umanistica, il termine di decoro è tuttora usato nell'accezione comune, quasi in antitesi a «semplicità» e «naturalità»; mentre, in origine, i due aspetti ora opposti dovevano coincidere:

Mentre dunque i poeti giudicheranno ciò che meglio a ciascuno convenga, partendo dal carattere di ciascun personaggio, a noi invece la natura ha dato ella stessa un personale carattere, dotandoci di una grande e nobile superiorità sopra tutti gli altri animali. Perciò mentre i poeti, nella grande varietà dei loro personaggi, devono vedere che cosa conviene e si addice anche a quelli viziosi, a noi invece dalla natura è stato imposto di rappresentare le parti della costanza, della moderazione, della temperanza, della verecondia... Come infatti la bellezza del corpo fa impressione sugli occhi per acconcia distribuzione delle membra, ed eccita un senso di piacere per il fatto che tutte le parti sono equilibrate armonicamente fra loro con un certo aspetto leggiadro, così questo decoro che nella vita risplende, eccita l'approvazione di quelli con i quali viviamo, appunto per l'ordine e la fermezza e la giusta misura di tutto ciò che diciamo e facciamo... La giustizia si propone di non violare i diritti degli uomini; il senso della convenienza deve invece mirare a non urtarne la suscettibilità: ed in ciò sopra tutto si rivela la virtù del decoro.

Oltre a consigliare il conformismo, il decoro finisce per configurarsi come una prerogativa nobile ed eroica, cioè come caratteristica, emblema, stile di un ceto superiore della società. Esso, anzi, viene a sostituire del tutto il principio della cortesia che aveva stimolato in modo così precipuo il raffinamento estetico e morale dell'individuo nella cultura cavalleresca e nelle corti gotiche. È una metamorfosi, questa, non solo terminologica, ma certamente di carattere sociale. La cortesia è rivolta infatti verso qualsiasi altro individuo, d'ogni ceto esso sia; è una forma di apertura; il decoro impone l'osservanza delle norme vigenti in una élite, e serve a distinguerne i membri dal resto della società. La cortesia è un fatto morale e uno stimolo al perfezionamento; il decoro da rispettare è un impegno a rispettare lo status quo. La cortesia può accompagnarsi al

modernismo, il decoro no: ha bisogno di fondarsi sulla tradizione, per avere qualche base per il suo autoritarismo. L'alternarsi dei due principi, nelle loro vicende naturalmente discontinue, ha singolari riflessi nelle arti, sia per ciò che concerne il problema dell'imitazione e della bellezza, sia relativamente ai compiti dell'artista. In san Tommaso, che così sensibilmente rispecchia molti degli aspetti culturali del gotico pur combattendoli (e ne riferisce attentamente le tesi in sede di discussione), troviamo uno sforzo, che volendo si potrebbe definire rinascimentale (tanto più che oggi è ben riconosciuta l'importanza del tomismo nel rinascimento), per tenere congiunti «onestà» e «decoro», e per dimostrare che fra essi non esiste «nullum discrimen», nonostante gli avversi pareri (da noi condivisi) secondo cui il decoro riguarderebbe solo l'aspetto esterno, visivo, della moralità o avrebbe una funzione idealizzante, eroica.³¹ La decisa presa di posizione di san Tommaso è tutt'altro che fondata logicamente, ma assai bene corrisponde ad una sistemazione storica di gusto intermedia fra la deformazione espressionistica, in funzione soggettiva (relativa cioè al «conspectum, cui placet») dell'immagine artistica, e la sua idealizzazione in senso monumentale, che «pertinet ad rationem gloriae». Il mondo gotico aveva esaltato la bellezza morale su quella fisica, conducendo alla creazione di immagini estremamente sofisticate, indifferenti per ogni canone oggettivo e tradizionale e, spesso, spiritualmente esaltanti proprio per le coraggiose deformazioni: specie nel tema del *Cristo in croce* o della *Pietà*. Il razionalismo del primo Quattrocento toscano porta invece, di nuovo, ad una coincidenza di onestà e decoro, cioè di virtù morale e bellezza fisica, intesa come simbolica estrinsecazione dello intimo valore. Non più l'urlo angoscioso del pianto funebre, ma la stoica rassegnazione del riflessivo filosofo. Di questa coincidenza sono testimonianza famosi cicli religiosi, come quello di Masaccio nella Cappella Brancacci, o monumentali figurazioni di eroi, come i *Quattro santi incoronati* di Nanni di Banco a Orsanmichele, dove la realtà storica (cioè l'*honestas*) è tradotta in termini di decoro, cioè di gloria eroica. Il martirio diventa un trionfo. La lotta fra le due opposte posizioni concettuali è documentata, sotto forma di aneddoto, nella leggenda di una per altro ben possibile disputa fra Filippo

Brunelleschi, l'uomo della proporzione e della prospettiva, cioè del razionalismo visivo, e Donatello, che le fonti novellistiche interpretano soprattutto come un irriguardoso realista, sia nell'arte, sia nella vita. Entrambi fecero un crocifisso: ma in quello di Donatello viene espressa solo l'*honestas* del tema; in quello di Brunelleschi viene aggiunto anche il *decorum*. E lo scultore, quasi a solenne constatazione della sconfitta dei principi estetici del cosiddetto espressionismo tardogotico, avrebbe dichiarato all'architetto: «a te è concesso fare i Cristi, ed a me i contadini». ³² Il Vasari, che riferisce l'aneddoto, forse senza avere chiara coscienza delle implicanze teoriche della discussione, si schiera nettamente dalla parte del Brunelleschi, commentando, appunto a proposito di Cristo, che «fu delicatissimo, ed in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse giammai», e appoggiando così su una giustificazione «storica» il connubio fra bellezza di forma e bellezza di contenuto, proposta dal classicismo rinascimentale anche in sede religiosa.

Tale coincidenza ha i suoi effetti anche sulla pratica degli atelier, sulla didattica, come del resto sulla trattatistica. Ai manuali sulla fabbricazione e l'uso dei colori, quindi di carattere tecnico, succedono col Quattrocento gli studi sulla prospettiva, sulla costruzione complessiva del dipinto, sui monumenti antichi da introdurvi come curiosità o per ambientazione scenografica, sulle sculture greco-romane, esempio su cui modellare, secondo precisi ed oggettivizzati canoni proporzionali, i personaggi, sia evangelici che storici. Nel trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti, che è di somma importanza anche in questo contesto di idee, possiamo spigolare decine di passaggi in cui, proprio in nome del decoro, si dichiara che la «istoria è summa opera del pittore», o si chiede che l'artista sia «docto in buone lettere», «costumato», «copioso di notitia di molte cose», «familiare ad i poeti, rethorici et ad li altri simili doti di lettere».

Ora, il Cinquecento rifiuta nettamente proprio codesta concezione quattrocentesca: ed è perciò che riesce assai difficile trovare un massimo comune denominatore, piuttosto elevato, valido sia per il xv che per il xvi secolo. Se poco fa ci siamo basati su Leon Battista Alberti, ora possiamo riferirci, come allo scrittore più influente e divulga-

to, al Vasari, valendoci anche dell'accurato lavoro di schedatura delle sue idee, compiuto dal Rouchette.³³ Il pittore e storiografo aretino, dopo aver dato a sé e agli altri consigli morali per un comportamento stoico e ciceroniano, alieno da ogni eccesso, preparato ad affrontare ogni colpo della fortuna, libero dalle passioni e mirante alla pace dell'anima, quando passa alla teorizzazione estetica, constata come questo atteggiamento non sia affatto sufficiente per la creazione figurativa, cui occorrerebbero invece forza d'animo, furore poetico, coraggio e spericolatezza, ed al cui esercizio non basta certo l'eleganza cortigianesca di corpo e di aspetto dei nobili dilettranti.³⁴ Michelangelo, che volle insegnare solo ai nobili, non ebbe nessun grande allievo e certamente fu grande artista perché assai poco nobile di maniera. Nel corso della critica cinquecentesca, si possono cogliere quasi ovunque altre prove di una progressiva disgregazione del connubio umanistico fra onestà e decoro, o, se si vuole, fra virtù e magnificenza, fra espressione e geometria, fra ideazione ed esecuzione, fra modello ed opera finita; sempre ormai a vantaggio dell'onesto, a scapito del decoro, anche se, purtroppo, in sede pratica, la vittoria resta spesso al secondo termine, troppo difficile da vincere, troppo accademicamente consacrato; lo dimostra, anche come indizio di una sminuita aderenza sociale e morale, il moltiplicarsi, nell'arte aulica, di immagini altrettanto vuote che magniloquenti, capaci di commuovere, caso mai, per virtù di retorica, tramite la riflessione ed il ragionamento, ma non per impulso, cioè per compartecipazione morale. Vale, per questa stirpe di falsi eroi, la stupenda caratterizzazione delle tragedie di Racine, fatta dall'Auerbach: «Il personaggio è sempre in atteggiamento nobile, sul proscenio, circondato da splendidi arredi, da cortigiani, dal popolo, da sfondi e dal mondo intero, come da trofei di vittoria... interi paesi e continenti e l'universo tutto diventano spettatori, testimoni, sfondo o eco dei moti dell'anima principesca... La sua onnipotenza non è ostacolata in nulla, e di tutti i problemi e di tutte le resistenze che si frappongono nella vita reale, sia alla buona che alla prava volontà, qui non si fa cenno: tutto ciò rimane infinitamente più in basso».³⁵ Al polo opposto, dell'*honestum*, troviamo invece una progressiva disgregazione negli artisti della capacità di tradurre l'idea

iniziale, il modello in composizioni di grandi dimensioni, il rifugiarsi degli autentici valori di stile negli schizzi, nei disegni, nei bozzetti, l'insoddisfazione dei maestri anche sommi per le proprie opere realizzate e finite e che si tramuta, in casi ben più numerosi di quanto normalmente si pensi, in un vero e proprio odio verso di esse, tale da condurre allo loro distruzione: come in parte è avvenuto per la *Pietà Rondanini*, di Michelangelo.

Ma ritorniamo allo Haydn. Quanto avviene nelle arti, e che sarà nostro compito descrivere nei successivi capitoli, non è che il riflesso della ben più vasta, generale reazione da lui descritta contro la concezione «classica» della vita, culminante, forse, proprio nel razionalismo toscano, ma ampiamente preparata da analoghe tendenze del Due e Trecento e persistita a lungo in certi ceti. Reazione che, come antagonismo fra classicismo e manierismo, a piena conferma della tesi del Curtius, si accompagna al razionalismo come un'ombra inseparabile fin dal suo iniziale affermarsi. «Son giunto alla convinzione», scrive lo Haydn, e noi condividiamo il suo parere:

che fra la metà del Trecento e gli inizi del Seicento si possano distinguere tre grandi e distinte tendenze intellettuali. La prima di esse è il classicismo rinascimentale, o rinascita umanistica; la seconda, che definisco *counter-renaissance*, è sorta come protesta contro i principi fondamentali sia del classicismo, sia della scolastica medievale. Ma naturalmente anche il «contro-rinascimento» fa parte, da un punto di vista cronologico, del Rinascimento. Il terzo movimento, capeggiato da Galileo e da Keplero, si potrebbe meglio definire come «riforma scientifica». Queste tre correnti non si susseguono l'una all'altra cronologicamente nell'ordine in cui le abbiamo enunciate. Poiché compenetrano tutta la vita e la cultura della civiltà occidentale, maturano lentamente e in modo organico e si combattono fra di loro, anche quando toccano l'apice della loro evoluzione.

Ciò che collega fra loro questi pensatori del Cinquecento, per altro assai diversi fra loro, è un comune atteggiamento anti-intellettualistico, antimoralistico, antisintetizzante, antiautoritario. La premessa centrale della grande sintesi trasmessa da san Tommaso agli umanisti cristiani si può riassumere nella massima ciceroniana che la vera legge «è la giusta ragione in accordo con

la natura, applicabile e universalmente immutabile ed eterna». Gli uomini di fede del controrinascimento, che furono i padri della riforma, si rivolgono, invece, con tale dedizione alla fede, ripudiando la ragione come ruffiana del diavolo. Gli scienziati sono degli empiristi, che cercano quelle verità che si possono scoprire con l'osservazione e con gli esperimenti, e finiscono poi per trascurare quasi completamente il ruolo che le ipotesi hanno nella speculazione scientifica. In modo analogo, gli storici, i politici, i moralisti abbandonano i concetti tradizionali di legge naturale e di giustizia innata, e danno un valore nuovo ed esclusivo all'evidenza dei fatti ed all'esperienza concreta.³⁶

Come vedremo, anche nelle arti abbiamo un ripudio della teoria per la pratica, un disegno sperimentale e naturalistico, un risorgere soprattutto della magia e dell'illusione.

In senso analogo a quello dello Haydn ed indipendentemente, il termine di *counter-renaissance* era stato usato già nel 1938 da Theodore Spencer, a proposito di Shakespeare.³⁷ In questa antologia di passi, che abbiamo intenzionalmente voluto premettere alla discussione del problema figurativo, è conveniente, forse, introdurre anche questa citazione. Lo Spencer dunque scriveva:

Nel Cinquecento i vari sistemi di leggi, cosmologiche, politiche, naturali che avevano costituito la base, il quadro della filosofia, vengono tutti corrosi dal dubbio. Copernico mette in questione l'ordinamento del cosmo, Machiavelli quello della politica, Montaigne quello della natura. Le conseguenze furono enormi. Nel momento in cui Shakespeare scrisse l'*Amleto* egli era in grado, ormai, di scegliere fra due opposte interpretazioni della natura umana, del mondo, dello stato. Il dramma non poteva essere solo più un conflitto fra un amore romantico e le esterne opposizioni ad esso, come in *Romeo e Giulietta*: ma doveva rappresentare un conflitto assai più complesso e più profondo. Sarebbe interessante ed utile studiare dettagliatamente perché, proprio in quel momento, il conflitto fosse particolarmente vivo. La pressione delle forze materiali, sociali ed economiche, la situazione politica e religiosa, l'affermarsi di una scuola letteraria realistico-satirica, la recrudescenza dell'enfasi sulla morte, queste ed altre cose contribuirono a creare un movimento, più emotivo che cosciente, che, da un certo punto di vista, potrebbe venire designato come il «controrinascimento».

Apparentemente, nella loro nuova accezione storiografica, i concetti di «manierismo» e di *counter-renaissance* coincidono. Ed è curioso che solo un accurato recensore dello Haydn, lo Whitlock,³⁸ si sia accorto della convergenza di queste due vie interpretative. Anche dal punto di vista cronologico, con qualche assestamento, l'apogeo dell'uno e dell'altro atteggiamento culturale possono apparire contemporanei. Per l'antirinascimento, come per il manierismo, si potrebbe, infatti, assumere come momento risolutivo il 1520 circa, in connessione con una serie di decisivi avvenimenti politico-religiosi, come nel 1517 la pubblicazione delle tesi di Lutero, nel 1521 la morte dell'olimpico Leone x, nel 1527 il sacco di Roma. Altrettanto grave l'avvicendamento di artisti, avvenuto in questo periodo; solo due geni sopravviveranno alla crisi, ma modificando completamente il loro stile, Michelangelo e Tiziano. Nonostante che la vita culturale europea fosse in più sensi giunta all'acme, per il fasto dei committenti, per la crescente diffusione, tramite la stampa e l'incisione, dei capolavori letterari e figurativi, ciò che caratterizza la nuova fase è appunto l'incertezza, la mancanza sempre più palese di ottimismo, lo scivolare parallelo della letteratura e dell'arte verso il cupo, il tragico, il tenebroso in una decisa opposizione alla solare serenità o indifferenza dei primi decenni del secolo, che avevano visto trionfare con Raffaello, l'Ariosto e il Bembo un mondo d'immagini singolarmente lontano dalla vita concreta. Né manca la condanna dell'arte stessa come *vanitas vanitatum*, rispetto alla religione, la tecnica, la natura.

Fra i due termini, ormai di uso comune, il Whitlock sceglie però quello di antirinascimento. Infatti, se si usa in senso rigoroso come definizione di stile quello di manierismo, pochi dei fatti letterari e figurativi esaminati dallo Haydn vi rientrerebbero legittimamente; se lo si estende, come una categoria metastorica, secondo la proposta del Curtius, resterebbe scoperto e da ulteriormente definire il nucleo di fenomeni che giustificano l'ancor validissima periodizzazione e definizione stilistica del manierismo, in sede letteraria e artistica.

Tocca ora a noi, storici dell'arte, intervenire nella discussione: giacché gran parte dei concetti di cui si discute, ed anche lo spettro del classicismo, ormai osteggiato da

tutti i critici citati, sono entrati nel discorso proprio dalla trattatistica figurativa. La discussione, che abbiamo sommariamente riportato, dimostra almeno indirettamente quanto fosse grave, nella concreta situazione storica del Cinquecento, l'opposizione fra lo stile ufficiale, aulico, dell'arte, e la realtà, la vita politica, devozionale e quotidiana. E, in casa nostra, le indagini su vari aspetti, prima trascurati, come le polemiche religiose, la maggior conoscenza dei rapporti con l'arte straniera ed una sempre più adeguata valutazione dei capolavori e delle tendenze di olttralpe, con il conseguente ridursi del nostro nazionalismo storiografico, paiono dimostrare, in modo altrettanto evidente, l'inadeguatezza della terminologia finora proposta e delle connesse schematizzazioni. Specialmente estendendo l'attenzione alle arti al di là delle Alpi, si constatano coincidenze impressionanti e per ora mal definibili. Ad esempio, fra i primi manieristi fiorentini ed un Grünewald, un Baldung, un Manuel Deutsch: fratelli spirituali anche se ciò che li collega è un'affinità non di visione plastica, ma, piuttosto, di atteggiamento morale e di emozionalismo espressivo. Nella pittura, nella decorazione plastica ed architettonica rinascimentali tedesca, francese, spagnola, accanto alle derivazioni italianeggianti, esiste un'altra componente, ove predominano valori simbolici, magici, espressionistici: ma la troviamo, quasi analoga, anche da noi. E, se si è potuto definire lo shakespeariano Jago un «Machiavelli stravolto», non meno giustamente si potrebbe dire che negli artisti antirinascimentali di oltre Alpi e di casa nostra gli elementi visuali di desunzione anticheggiante vengono sciolti dal loro contesto razionale-storico, per riprendere la qualità e l'aggressività simbolica dei miti più arcaici, con una aggressività ancor maggiore che nel medioevo. Dopo secoli di civiltà, proprio per influsso del rinascimento italiano, in Europa risorge, con una vitalità paurosa, un fondo barbarico, ma non necessariamente antilatino ed antimediteraneo. Finora si è evitato questo problema di base insistendo sugli aspetti antitetici fra rinascimento nordico e rinascimento italiano: ma una componente analoga si ritrova a Firenze e a Roma, e spesso si manifesta con una vivacità ed una tale altezza espressiva da non poter venire spiegata con la sola ipotesi di influenze nordiche. In moltissimi casi inoltre, forme ap-

parentemente comuni, «capricciose» o prive di particolare mordente, diventano straordinariamente significanti quando si scopra, anche solo in sede interpretativa, la loro radice, diciamo così, antirinascimentale. In più occasioni d'altronde sono state proprio idee nostrane trapiantate a determinare le esplosioni anticlassiceggianti straniere. È sempre utile ricordare, a questo proposito, che i committenti dell'altare di Isenheim di Grünewald furono dei prelati italiani, o che la mitologia del Dürer partì dal Mantegna, da Jacopo Bellini e da Jacopo de' Barbari. Insomma, il concetto, per quanto provvisorio, di *counter-rennaissance*, anche se probabilmente fu suggerito dall'antipatia per la nostra cultura ufficiale, sembra darci una chiave preziosa per scoprire, dietro alle monumentali facciate cinquecentesche, che crearono il volto eroico delle nostre città, non solo ribellione e velleità esoterica, ma una nobilissima civiltà umana.



Contadina: disegno di Giuseppe Arcimboldi. Madrid, Biblioteca Nacional.

2 Per una mappa dell'antirinascimento figurativo

La discussione qui sommariamente riportata, sul concetto di «contro-rinascimento», va considerata più la dimostrazione di una istanza di rinnovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approfondite; o, in altre parole, è più un'ipotesi di lavoro che una solida summa di risultati. Ma proprio per questo è urgente sperimentarne la trasferibilità nel campo figurativo e specialmente in Italia, dove essendo vivissimo il classicismo dovrebbe essere, secondo Curtius, altrettanto presente ed attiva la polemica anticlassicistica. Naturalmente, non si può trasportare in altro terreno pari pari una linea d'indagine sperimentata in campo letterario e filosofico, né varranno gli stessi criteri di classificazione.

Tuttavia, un accordo con la tesi dello Haydn è possibile, almeno all'inizio, constatando cioè che anche il rinascimento figurativo è assai poco omogeneo, né può essere più sufficientemente descritto, come si credeva ancora poco tempo fa, mediante una successione di stili, pur ammettendo un loro elastico scalarsi cronologico e una continua interrelazione. Quando il Ferguson, a proposito proprio delle discussioni sul «manierismo», quindi di una delle più efficaci e conseguenti revisioni storiografiche compiute dalla critica moderna, osserva¹ che «cambiamenti rivoluzionari, sia nel gusto che nei metodi storici e critici, nel corso degli ultimi cinquant'anni hanno reso sempre più complicata la storia dell'arte agli occhi dei ricercatori non iniziati», e che tale stato di cose «non ha avuto nessuna attenuazione per opera della tendenza, apparentemente innata presso gli studiosi tedeschi, a fabbricare dei concetti... cosicché in questi vasti spazi ancora inesplorati coloro che coltivano la storia generale possono ben sentire il tormento di non disporre di una bussola che indichi con chiarezza il nord magnetico», quando, dunque, il maggior

espositore delle interpretazioni storiografiche date al rinascimento muove questo rimprovero, non fa che constatare come (tuttavia non per eccessiva frammentarietà di indagini, come lui crede, ma proprio per un troppo limitato cerchio visuale) i periodizzatori abbiano mancato al loro scopo. Il riconoscimento della compresenza cronologica di varie componenti, prevalenti ora l'una ora l'altra ma senza sopraffarsi del tutto, reciprocamente, anche in un ristretto ambiente o in un limitato periodo, è l'unica soluzione ammissibile, anche se complica e non semplifica il panorama. La possibilità di ridurre tutto a pochi e semplici concetti è un mito metodologico, frutto solo d'ignoranza o di pigrizia. Così per il rinascimento se da un lato potrà essere meglio isolato e interpretato, tenendo presenti anche le sue radici tradizionali, il classicismo, dall'altro ciò che ora è definito «manierismo» dovrà essere disintegrato e riportato ai suoi fattori, quando questi diano luogo a manifestazioni autonome o a tradizioni indipendenti. Troveremo così entro il cosiddetto periodo del manierismo un filone, per così dire espressionistico, che culmina in Michelangelo, nel Pontormo, nel Rosso, in Lelio Orsi; una linea naturalistica, rappresentata principalmente dalla pittura veneziana, ma che ha affermazioni di somma importanza già nell'opera della scuola di Raffaello; un filone fantastico — il manierismo dello Hocke — che trionfa, se si vuole, nell'arte dei giardini e nelle bizzarrie dell'Arcimboldo; una corrente mirante ad una sempre maggiore funzionalità in architettura; una problematica religiosa, spesso di estrema conseguenza, che determina e gli stili individuali e l'iconografia generale; un edonismo decorativo capriccioso come la moda; una apertura umanitaria o una chiusura satirica e sprezzante sul piano sociale. Alcuni di questi filoni possono dar luogo a propri generi artistici, come la grottesca, la caricatura, la scena di genere; altri, invece, si fondono entro l'opera di un solo artista (come l'espressionismo e il naturalismo nel Tintoretto), o caratterizzano unitariamente una scuola, o danno luogo ad estrinsecazioni solo timide e saltuarie. Ma il Cinquecento nasce da questo coro molteplice, ed è proprio il numero, l'intensità, l'impostazione, la concordia o discordia di queste voci a caratterizzarlo, rispetto ad altri secoli e ad altre civiltà. In senso più limitato, anche il manierismo, co-

me stile di un gruppo ben individuabile, sarà costituito da queste componenti, ma senza rappresentarle completamente, e senza identificarsi con tutte esse, e tuttavia esprimendole in modo estremamente caratteristico e irripetibile.

A ben vedere, una delle maggiori difficoltà dell'interpretazione del rinascimento deriva dall'apparente facilità di interpretarne varie manifestazioni, appunto come ha fatto lo Hocke, alla luce di talune esperienze di oggi, isolandole e ipostatizzandole, e privandole così del loro vero contenuto. Quando ciò si verifica (troppo spesso!) è perché non sappiamo più coglierne la radice ambientale. Ecco perché gli studi più redditizi per la nostra disciplina stanno dimostrandosi proprio quelli che mirano a ricostruire storicamente la funzione, il significato, l'iconologia di certe forme o figurazioni.

Due esempi tratti dal teatro cinquecentesco italiano chiariscono forse meglio la mia idea: la tragedia, come è noto, sembra ripresa pari pari dai testi classici, come se non vi fosse stata una tradizione tardomedievale, già altissima nel Mussato, e soprattutto un'interpretazione spesso addirittura mitica, sempre intimamente drammatica, di talune situazioni e personaggi (quale, ad esempio, la problematica, talora assai engagée, proprio perché riferentesi ad episodi storici reali, relativa alla ragion di stato).² Il ritorno, nel Cinquecento italiano, ad una forma solo poco più regolare e più esteriormente corretta equivale non ad una rinascita del testo tragico, ma alla fine di una sua vitale funzione, che era non letteraria ma politico-propagandistica. All'opposto, ma in modo analogamente capzioso, la commedia di costume fiorentino, opera in larga parte di esuli,³ e perciò presumibilmente investita di una moralità civile, si presenta al lettore moderno, invece che con accenti di rancore e polemica politica, come un gioco di costume, un *ludus* pregoldoniano. Forse questa libertà di considerare la vita borghese senza l'asprezza della satira e la freddezza del moralismo è una conseguenza dell'allontanamento forzoso dalla vita politica, un'abitudine alla democratica eguaglianza della repubblica, o forse, addirittura, una polemica esaltazione della minuta vita di quartiere contro la chiusura aulica della corte usurpatrice, analogamente ai coevi, timidi, ma politicamente impegnati,

tentativi di pittura di soggetto contadino e paesano. Ciò che ci sfugge, sia nella tragedia che nella commedia, è, come si vede, il loro condizionamento ambientale. Del resto, in modo assai analogo, ci è assai difficile comprendere gli entusiasmi del pubblico per drammi o commedie anche molto vicini cronologicamente a noi, ma di cui, evidentemente, non possediamo più — a distanza solo d'una generazione — la chiave simbolica o sociale o psicologica.

Nel rinascimento, per di più, sotto forme che hanno dirette discendenze moderne e che inaugurano, spesso, tipiche produzioni o manifestazioni esclusivamente occidentali, giace, quasi sempre, una funzione di ascendenza almeno medievale, ma spesso addirittura preclassica. Per restare nel campo del teatro, l'idea, così suggestiva e proficua, dovuta a Leon Battista Alberti, dello spettacolo come luogo d'incontro collettivo, centro di vita civile, che finirà per culminare, dal punto di vista del fasto mondano, nelle prime della Scala e dell'Opéra o del Metropolitan, nasce indubbiamente dall'esperienza delle feste cittadine, che vedevano riunita tutta la popolazione sul sagrato della cattedrale o nella piazza civica per assistere ad una sacra rappresentazione. Altrettanto tradizionale, come vedremo, è la funzione dell'allegoria, dell'emblema, della decorazione, del ritratto ecc.

Riguardo a tutte queste funzioni o creazioni, la « letteratura artistica » coeva o immediatamente posteriore, nel nome di una costante e ingiusta polemica antimediievale, ci dà spesso solo un riferimento all'antichità greco-romana, e non ai più persuasivi e diretti precedenti, i quali fra l'altro erano noti a tutti. Inoltre, ce ne dà un'interpretazione infida secondo le formule di critica classicistiche, negando o riducendo al massimo proprio tutto ciò che fu apporto di quella cultura che provvisoriamente definiamo antirinascimentale.

Siamo giunti così ad uno dei punti chiave: la reticenza delle fonti.⁴ Se noi, solo da poco siamo giunti a sospettare che limitata sia stata la portata tanto storica che sociale del classicismo nella storia dell'occidente, ciò è avvenuto per la scarsità fino al Sette-Ottocento di una coraggiosa critica anticlassica. Tranne che a Venezia, ma anche qui

con eccessivo conformismo rispetto alla vivacità del gusto locale, i critici limitarono, assai spesso, quasi per una specie di autocensura, le loro confessioni più impulsive e spontanee ad episodi o motivi marginali, che sfuggono alla lettura. Ciò si spiega del resto in gran parte col fatto che la stessa critica e storiografia dell'arte è un prodotto del classicismo; e che la sua costante presa di posizione è diretta contro ogni manifestazione individualistica, fantastica, simbolica, esoterica. Inoltre essa è una critica esclusivista, che si afferma come l'unica vera, come la sola legittima interprete degli antichi e che giudica tutto da lontano e dall'alto. La ristrettezza di vedute che la caratterizza sta venendo in luce appena ora, in seguito al vasto e capillare riesame critico, in larghissima parte dovuto all'esperienza dell'arte contemporanea ed extraeuropea, del patrimonio artistico tradizionale, esame che è spesso anche materiale e porta ad imprevedibili scoperte di restauro. Il contrasto fra valori effettivi e valori riconosciuti ufficialmente, ogni giorno, risulta più stridente, anche per il rinascimento.

Semplificando, si possono ridurre a quattro i principi, o meglio, i miti che informano la critica ufficiale preromantica. Anzitutto, la spropositata accentuazione dell'idea di ordine, proporzionalità, coerenza e decoro. In secondo luogo, il sogno di un artista ossequiente alla tradizione, e desideroso solo parzialmente di rinnovarla: quindi non tecnico o virtuoso, ma letterato e colto, rispettoso cioè dei valori consacrati e dotato di un senso della misura degno di un cortigiano. In terzo luogo, il desiderio di sommare, nell'arte moderna, i valori dell'arte aulica del passato, processo che porterà, nei momenti più delicati, ad un intenzionale eclettismo, o, quando la cultura tende al realismo o al fantastico, come nel caravaggismo o nel gotico, a violente reazioni antirealistiche ed antifantastiche, in nome del ritorno all'antico e del decoro. In quarto luogo, la condanna, quasi sempre accompagnata da accuse d'immoralità, di tutte le tendenze artistiche anticlassiche, accomunate generalmente sotto l'accusa di capricciosità o stravaganza. La liberazione della critica moderna da tali schematismi è dimostrata dalla quantità di rivalutazioni compiute in pochi decenni: si può anzi dire, che non una delle opere care a noi sia stata correttamente interpretata dalla critica ufficiale antica, la quale, inoltre, in genere ha taciuto

to o condannato proprio i lati che in esse ci sembrano oggi più vitali. Questo capovolgimento di valori è una condanna gravissima alla critica antica. Naturalmente, la nostra è una posizione paradossalmente libertina. Ma ci consola il fatto di trovarla anticipata in geniali citazioni, in poche ma genuine osservazioni intercalate ad ossequiose ripetizioni di formule stereotipe in lettere, in documenti notarili, e soprattutto nella attenzione dei collezionisti e dei mecenati che hanno favorito, raccolto e tramandato fino a noi anche le creazioni, non solo condannate, ma esecrate in sede ufficiale, come le nature morte, le bambocciate, le scene di genere. La lista dei condannati comprende anche alcuni dei più grandi artisti del passato: Pontormo, Greco, Bruegel, Caravaggio, per restare entro il Cinquecento. Di altri maestri, nessuno o quasi ne ha registrato la presenza: come è accaduto del Grünewald, nonostante che visse fra insigni umanisti. Perfino nella liberale Venezia il Tintoretto, proprio perché innovatore, ha dovuto imporsi con la violenza. Se la «letteratura artistica» di tutti i tempi si limitasse alle fonti di pretto ossequio classicistico si potrebbe perciò del tutto condividere l'opinione di Roberto Longhi che: «la storia della critica d'arte, a rifarla sincera, potrebbe alla fine convertirsi in una storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali.»⁵ In ogni caso, tale opinione è singolarmente valida in questo nostro caso.

La critica, insomma, ha negato, in tutti i modi, l'antinascimento sminuendone l'importanza, ma soprattutto negandone, quasi per il timore di sue pretese al trono, la legittima discendenza dalla antichità. Discendenza che, anche se trasmessasi per lo più mediante la tradizione e il mestiere, anche se consistente in una persistenza mnemonica di simbologia, di funzioni, appare ormai spesso più legittima di quella dell'ufficialità ciceroniana. Come vedremo, non c'è, forse, fenomeno anticlassico che non possa trovare altrettanta giustificazione di quelli classici in autori, o testimonianze di autori antichi. Anzi, se si raccogliessero sistematicamente codesti appigli nei due Plinio, in Vitruvio, negli autori di romanzi, nei topografi, nelle descrizioni letterarie di pinacoteche o dipinti, nelle immagini poetiche aventi radici figurative, nei testi filosofici, tecnici o scientifici, si finirebbe per constatare che, del gusto figurativo antico, la maggior parte si è trasmessa pro-

prio in questo modo. Vitruvio, ad esempio, è stato come sezionato a metà dalle due tendenze;⁶ da una parte, dando luogo a formulazioni monumentali, alle teorie degli ordini, al razionalismo proporzionale; dall'altra, ispirando sottili preoccupazioni igieniche o d'influsso astrale, di ambientazione paesistica, giustificate da un genuino amore della natura, stimolando distribuzioni di interni variate secondo il clima, le regioni e lo stato sociale del proprietario, spingendo a costruire nuovi strumenti di misura e nuove macchine atte non solo alla edilizia, all'irrigazione di campi, ma al trasporto, alla difesa, al combattimento, stimolando l'invenzione di strumenti musicali, di cui il massimo è l'organo idraulico. Da un lato, l'architetto-filosofo, dall'altro, il tecnico ed il meccanico; due filoni, come vedremo, opposti, eppure a volte intrecciati strettamente e coesistenti in una stessa persona, che perciò cambia di stile secondo l'orientamento della sua attività.

Classicismo ed anticlassicismo hanno, pertanto, dietro a sé due tradizioni antitetiche, ma che risalgono, entrambe legittimamente, all'antichità. Il punto di contrasto più esplicito, in sede stilistica, si è forse avuto nella Roma seicentesca, con le discussioni fra il Bernini ed il Borromini, entrambi ben consci della propria poetica, ed assai abili nell'addurre le *auctoritates* a proprio sostegno.⁷ Ma in genere, come si è detto, nella cultura ufficiale è prevalsa, insieme al classicismo, l'interpretazione razionalistica dell'antichità da esso data. Le fonti e la critica connesse all'antinascimento vanno cercate, come le testimonianze dell'irrazionalismo greco e romano, in una serie di testi meno divulgati e più frammentari, che in genere oggi farebbero più parte di una biblioteca scientifica che di una biblioteca filosofico-letteraria. Ed è infatti precisamente sul problema della natura che la opposizione diventa particolarmente violenta.

La corrente classicistica crede che una organizzazione logica e coerente dello scibile nel suo insieme basti alla curiosità dell'uomo; tende a condannare o a minimizzare il dettaglio e in genere tutto ciò che non entra in un quadro logico e razionale: il paesaggio può servire da sfondo, la vita quotidiana, cioè il livello economico e sociale, valgono soltanto come episodio, aneddoto, paragone. Il suo ideale figurativo è soprattutto la stasi, la quiete, quella che

circonda, nelle stanze di Raffaello, i filosofi antichi e moderni della *Scuola di Atene*, accostati fra di loro e quasi indistinti, come se il tempo e le opposizioni umane non avessero intrinseco valore, e questo senso di quiete che dipende anche dal fatto che ogni opposizione a questo idealizzato convito, simbolo di raffinatissima socialità umana, è assente, o taciuta. Rivali irriducibili, come Leonardo e Michelangelo, stanno, come è noto, alla pari di letterati e filosofi non meno litigiosi, serenamente gli uni accanto agli altri, nell'affresco di Raffaello. Ma è una stasi, anche, moralmente costitutiva, cosicché le figure stesse sono staticamente costruite e disposte. Assai giustamente il Castelli⁸ osserva che «il titolo di preferenza dello statico sul dinamico ha delle ragioni profonde. Il pensiero medievale nella sua valutazione della *Fisica* (l. III, c. XIV) e *Metafisica* aristotelica tende ad identificare perfezione e immobilità. Di dominio comune durante tutto il medioevo la definizione aristotelica del moto quale *actus imperfecti*». Dante, come ci hanno fatto imparare nel liceo, considera indecoroso l'uomo che corre. «Il primato dell'immobile sul mobile viene in parte ribadito dal platonismo degli umanisti (Cusano e Pontano), ma più ancora dalla corrente aristotelica del XVI secolo.» Ed è certo che una delle caratteristiche del demoniaco (che è anch'esso un aspetto essenziale dell'antinascimento) è appunto di essere dinamico, tumultuoso, indefinito, proteiforme, psicologicamente aggressivo, ripugnante, o seducente. Per associazione, gli acrobati, i mimi, i meccanismi semoventi (come avremo modo di vedere nel capitolo dedicato agli automi), saranno anch'essi giudicati diabolici, diventando oggetto di ripulsa e di terrore.

La seconda ed avversa corrente, insofferente come è delle *auctoritates*, è mutevole, irrequieta ed empirica, non ama troppo i libri e la cultura, convinta come è della possibilità di un continuo progresso e rapido invecchiamento delle idee acquistate, e provoca con la sua irrequietezza una continua trasformazione di modi stilistici. La tensione del movimento, la diretta esperienza della materia, la ricerca tecnica, lo sforzo per l'originalità, il tema psicologico dell'ansia e dell'angoscia ne caratterizzano, ovunque, la presenza: per le sue affermazioni non può giovarsi, spesso, dei grandi strumenti divulgativi, come la stampa o la

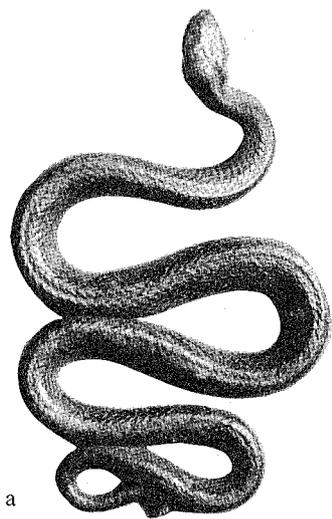
chiesa; ma in cambio il suo discorso, così legato all'esperienza comune, così capace di applicazioni pratiche (dalla fontanella del parco al grande mulino industriale nel Buontalenti, dalla bambola animata alla conduzione delle acque all'assetata Toledo per opera del Torriano), interessa ogni livello sociale, giacché, in fondo, riguarda più l'esistenza stessa dell'uomo che la sua moralità ed il suo contegno esteriore; e le sue idee sono aggressive, vengono proclamate con la forza del vaticinio, la suggestività della superstizione.⁹ Naturalmente, la forza e l'autorità di questa corrente diventa particolarmente pressante quando la cultura aulica manca di vitalità, o meglio, quando crisi economiche, o politiche, o religiose, o fenomeni inspiegabili come, durante il rinascimento, comete, inondazioni, terremoti, carestie, pestilenze, generano un diffuso stato di ansia e consentono appunto la nascita di una pubblicitica ad hoc, di stampe popolari, di libelli o scritti esplicativi, di vaticini. Ed è proprio in questi momenti che anche le componenti erudite dell'anticlassicismo ed il riferimento agli scrittori dell'antichità si fanno più consapevoli e convincenti. I capolavori che in tale occasione nascono, in tutte le arti, sembrano sorgere dal nulla: lo dimostra anche la difficoltà d'interpretarli, come accade ad esempio per l'oscurissimo Bosch. Ma in realtà, in tutti quei casi, basta estendere le ricerche di biblioteca, uscendo dalla sala del più conosciuto umanesimo, e cercando altre fonti, in genere a livello popolare, devozionale, astrologico, con risultati che, poi, si dimostreranno altrettanto preziosi per smascherare e individuare componenti anticlassiche, prima inattese, in fatti noti e apparentemente scontati, come Leonardo, Dürer, gli allievi di Raffaello, la cerchia di Giorgione, la piccola plastica dei bronzetti ecc. In genere, in queste occasioni, anche la cultura di corte evidentemente scossa nelle sue convinzioni, o disposta a parziali innovamenti, si accosta al livello popolare assumendone temi e significati, in cambio aiutandoli a esprimersi e a chiarirsi mediante la sua superiore consapevolezza. Ma è solo quando l'anticlassicismo riesce a far pendere, col suo peso, la bilancia, quasi come il diavolo che si aggrappa alla stadera di san Michele, che il dualismo, da noi avvertito entro la cultura cinquecentesca, si riduce e quasi si annulla. L'età del manierismo è uno di questi casi; un altro è

l'arte della riforma; un terzo ancora, il naturalismo della prima controriforma cattolica; un quarto è il grande fasto, da macchina processionale, del cosiddetto barocco gesuitico.

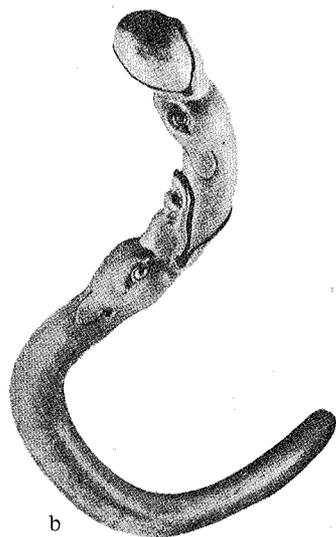
Di fronte ad una tradizione così discontinua, che si manifesta nei modi più singolari, aventi come comune denominatore solo quasi la esuberanza, e che opera una penetrazione capillare entro tutta la cultura europea, senza praticamente distinzioni nazionali, l'individuazione delle varie componenti dell'anticlassicismo è assai ardua. Per ora, pochissimi studi d'insieme ci soccorrono; ed è quasi impossibile dunque procedere se non per via di saggi sui punti che paiono più immediatamente redditizi. Solo ci dà aiuto, proprio, la conoscenza delle tradizioni popolari, in cui è forse lecito trovare il vero contesto, o almeno il tessuto connettivo di tutta la polemica anticlassicizzante. Come vedremo, è proprio da questa grande riserva che gli artisti, che esemplificheremo, attinsero i loro temi, e spesso indirettamente i caratteri del proprio stile. Inoltre, più volte il mondo popolare ci permette di cogliere in modo immediato e genuino il significato di forme o manifestazioni, che sotto altro aspetto o maschera, si incontrano nell'arte culta. Di questa polivalenza, anzi di questo duplice livello simbolico, per cui un emblema ebbe in campo di battaglia o nel torneo un valore propiziatorio, apotropaiico, mentre nelle ben più pacifiche contese letterarie esso divenne soprattutto uno sfogo del tipico concettismo del tempo; oppure per cui una delle deliziose assemblee di divinità nude, come quelle che piacquero tanto ad Alfonso I d'Este, da ordinarle al Bellini, al Dosso, al Tiziano, poteva dai coevi inquisitori venire condannata come sabba di streghe, come cerimonia diabolica, e potrebbe anche da noi essere interpretata come mistero neopagano in onore della Dea Mater, della Luna eccetera, di questa polivalenza, dunque, che, come vedremo, riguarda amplissima parte della imagerie rinascimentale, i contemporanei ebbero coscienza, o no? Oppure, già per essi, esisteva una incompatibilità assoluta, una cortina di ferro fra mitologia e folklore, fra il revival dell'antico e degli dei che avveniva nella biblioteca e nella mente degli umanisti, e quel «secondo regno», la cui presenza in occidente fu avvertita già nel 1920 dal Warburg, «in cui domina la cosmologia pagana e



Simonetta Vespucci: ritratto di Piero di Cosimo. Chantilly, Musée Condé.



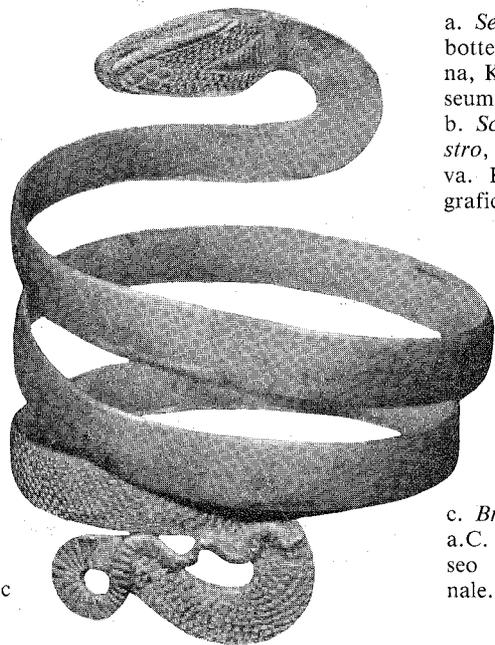
a



b

a. *Serpente*: bronzo della bottega del Riccio. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

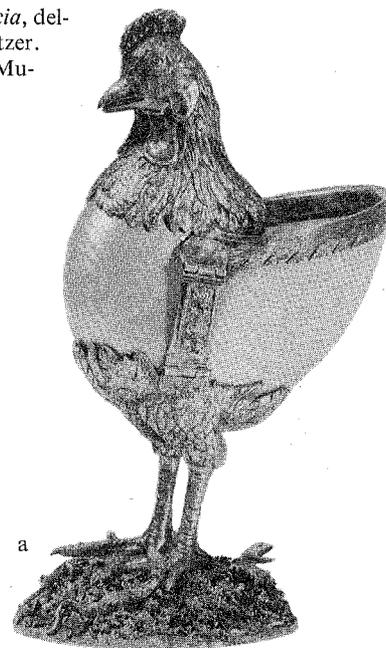
b. *Scettro di borgomastro*, dai dintorni di Opava. Praga, Museo Etnografico.



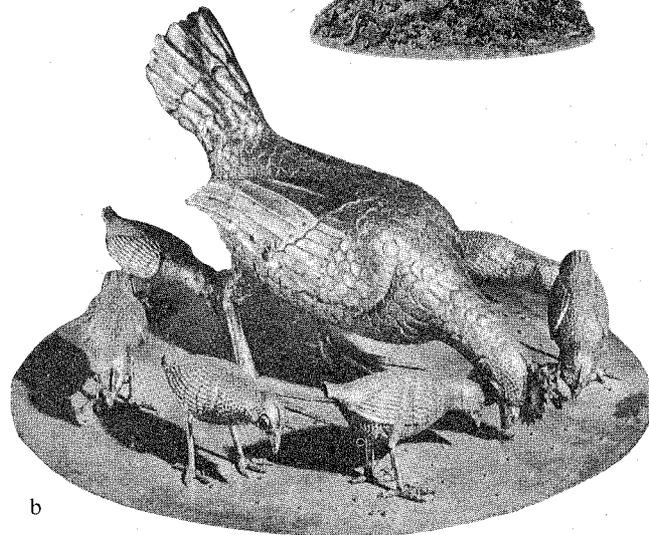
c

c. *Bracciale aureo* (secc. I a.C. - I d.C.). Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

a. *Coppa a forma di chioccia*, della bottega di Wenzel Jamnitzer. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

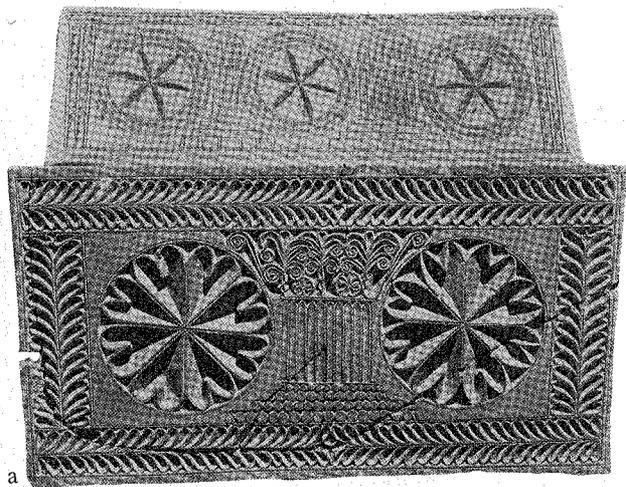


a



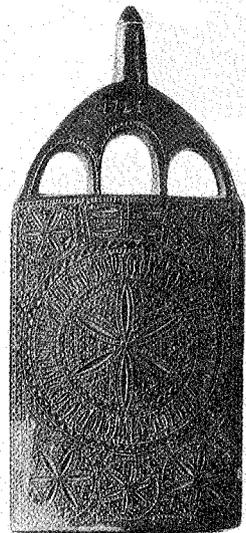
b

b. *Chioccia con pulcini*. Monza, Tesoro del Duomo.



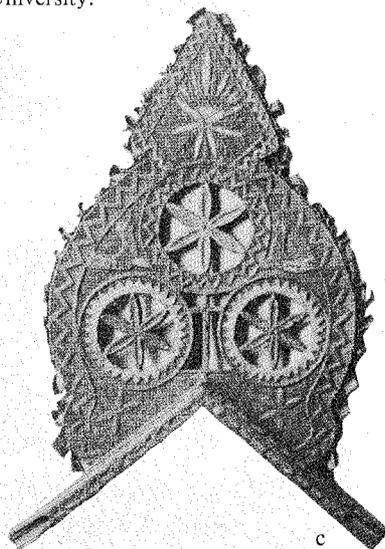
a

a. *Ossario*: calcare (secc. I a.C. - I d.C.), da una tomba presso Gerusalemme. Gerusalemme, Hebrew University.



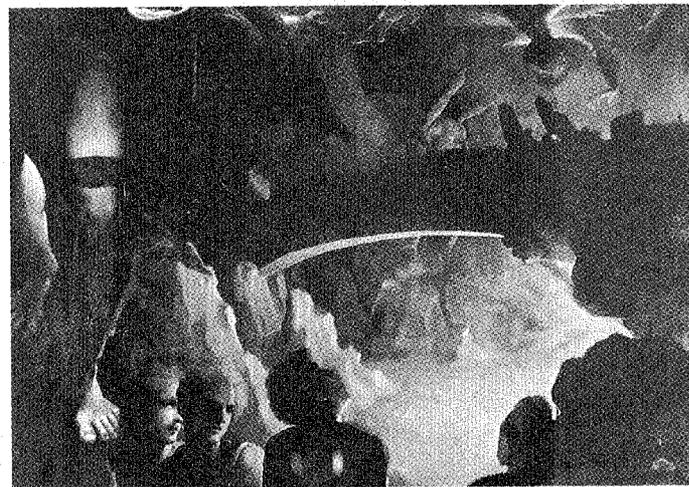
b

b. *Stampo per dolci calabrese*. Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



c

c. *Fermacoperte da bue*, dalla campagna veronese. Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari.



a



b

a. *S. Michele caccia gli angeli ribelli* (part., 1526-30) di Domenico Beccafumi. Siena, San Nicolò al Carmine.

b. *Fuga in Egitto*: disegno di Lelio Orsi. New York, Pierpont Morgan Library, dis. I, 51 (foto Pierpont Morgan Library).



a

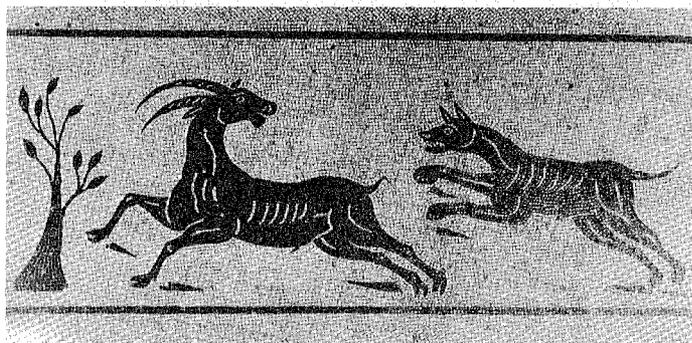


b



c

- a. *Maschera funeraria*: bronzo (sec. VII a.C.), da Chiusi. Monaco, Staatliche Antikensammlungen.
 b. *Scudo di Carlo V* (part. 1540 ca) dei fratelli Negrolì. Vienna, Kunsthistorisches Museum.
 c. *S. Giovanni decollato* (part.), della scuola del Cigoli. Firenze, S. Maria della Croce al Tempio.



a



b

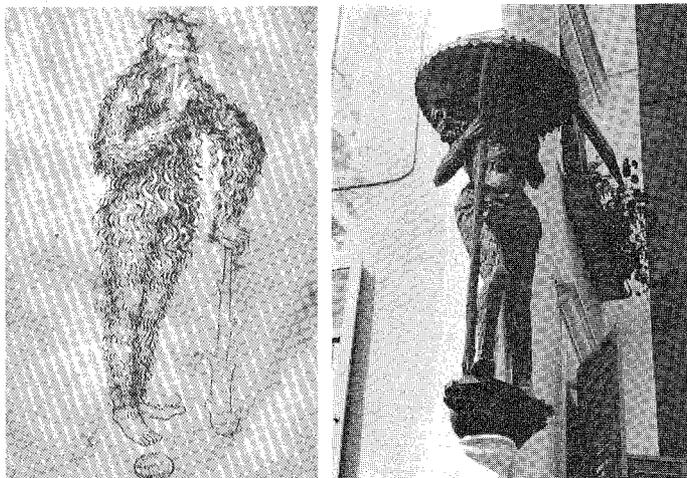


c

- a. *Capriolo inseguito da un lupo*: mosaico tardo-antico, da Pesaro. Ancona, Museo Archeologico Nazionale.
 b. *Mosaico pavimentale della camera dei laici* (part., 500 ca d.C.). Teurnia, Chiesa del Cimitero.
 c. *Decorazione a intaglio di una cassapanca* (part.) della Val d'Hérens. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.



a



b

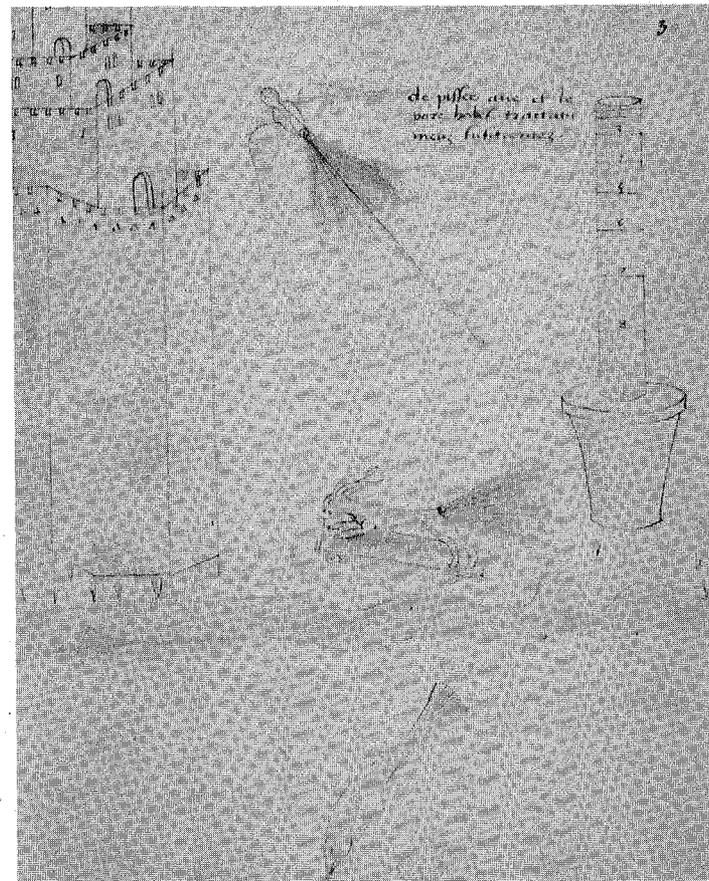
c

a. *Maschere popolari* del Lötschental. Basilea, Schweizerisches Museum für Volkskunde.

b. *Uomo selvatico*: disegno dal «Taccuino» di Bergamo di Giovannino de' Grassi. Bergamo, Biblioteca Civica.

c. *L'uomo selvaggio protegge la casa* (sec. XVIII). Vipiteno.

specialmente l'astrologia», ed in cui le stesse immagini furono, invece, oggetto di incubo e di culto? Nessuno, certo, potrà dire che il problema non esiste, giacché il secondo regno è durato, praticamente, almeno nell'Europa rurale, fino alla prima guerra mondiale, e le fonti medievali e rinascimentali (quest'ultime spesso da noi citate), non fanno che confermarne la virulenza; e le indagini sulla iconogra-



Esperimenti di misurazione dell'altezza di una torre compiuti con strumenti azionati da razzi: studi di Giovanni Fontana (1375-1455?). Monaco, Staatsbibliothek (cod con. 242, f. 37 r).

fia, sulla religiosità eterodossa ecc. ne dimostrano ogni giorno la multiforme vicenda. Purtroppo, come in genere sulla cosiddetta arte popolare, gli studi che tengano conto della realtà sociologica, o meglio, della funzione delle classi sociali, magari solo come pungolo agli autocrati, anche per ciò che concerne la vita delle immagini, sono assai pochi; e se spesso si riferiscono alle arti, quasi mai partono da esse.

Di fronte a queste ed altre difficoltà, tuttavia, basta dare uno sguardo d'insieme sulla lunga evoluzione stilistica, che porta dal luminoso Quattrocento fiorentino al notturno naturalismo di un Caravaggio, dall'idillica flora tardo gotica alle deformate stilizzazioni biomorfiche di un Buontalenti, per accorgersi che l'antirinascimento ha, in due secoli, assunto una funzione di primissimo piano, sconvolgendo contenuto, stile, tematica, e il modo stesso di vivere degli artisti. Due citazioni coeve possono introdurre allo studio di questo processo. La prima quanto mai atta a confermare l'interpretazione data dallo Haydn, e da noi ripetuta, del classicismo è riferita da Leon Battista Alberti,¹⁰ ed è la più solenne condanna, in nome della moralità e del decoro, ad ogni sperimentazione:

Gli altri animali sono contenti di quello li si conduce, solo l'uomo sempre investigando cose nuove se stesso infesta. Non contento di tanto ambito della terra vuole solcare il mare, e traggarsi fuori del mondo; volle sotto acqua, sotto terra, entro a' monti ogni cosa razzolare, e sforzossi andare di sopra a nuvoli. Dicono che in Atene fu chi facea volare per aria un palombo edificato di legno. Che più? Esempio detestabile della superstizione degli uomini, che fra' Greci scrittori fusse chi di ciascun membro umano descrivesse qual fusse il suo sapore! O animale irrequieto e impazientissimo di suo alcuno stato e condizione! Tale che io credo, che qualche volta la natura quanto le infastidia tanta nostra aroganza, che vogliamo saper ogni secreto suo, e emendarla, e contrafarla, ella truova nuove calamità per trarsi gioco di noi e insieme essercitarci a riconoscerla... Che stoltizia de' mortali che vogliono sapere e quando, e come, e per qual consiglio, ed a che fine sia ogni istituto o opera di Dio?

Questo attacco (che si rivolge fra l'altro contro lo stesso Alberti, sperimentatore di nuovi processi edilizi) pare let-

teralmente basarsi su un passo di Alberto Magno, di esaltazione della tecnica, che è un po' il programma dei costruttori gotici e rinascimentali. Alberto Magno già aveva tentato, più volte, di distinguere il «bello» dal «buono», di ridurre il *decorum* all'*aptum*, di esemplificare la bellezza sulle tracce scientifiche della fisionomia. Egli inoltre esaltò il movimento come parte integrale e costitutiva del bello, per cui un piede è bello in quanto può camminare e cammina, e l'uomo è veramente se stesso quando fabbrica ed agisce. Non a caso, dunque, la leggenda lo trasformò, forse proprio in base al passo che citeremo più tardi parlando degli automi, in un grande fabbricante di robot, in un tecnocrate, un genio marchiato dal patto col demonio, narrando l'episodio della sua bambola semovente, trasportata in mare che, come un idolo pagano, suscitò una terribile tempesta cessata soltanto quando i marinai insospettiti la sacrificarono alle onde.

Il secondo passo, da porre in confronto, è di Giordano Bruno, uno scrittore che non meno rappresenta, pur non essendosi mai occupato direttamente di arte, il mondo visuale e soprattutto lo spirito del suo tempo. Facendo l'elogio di Copernico, egli scrive con eccitazione:¹¹

Or ecco quello che ha varcato l'aria, penetrato il cielo, discorse le stelle, trapassati i margini del mondo, fatte svanire le fantastiche muraglie delle prime, ottave, none, decime, ed altre, che vi si avessero potuto aggiungere sfere, per relazione de' vani matematici e cieco veder di filosofi volgari: cossi al cospetto di ogni senso e ragione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità, che da noi aprir si potessano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi a le talpe, illuminati i ciechi che non potean fissar gli occhi e mirar l'imagin sua in tanti specchi, che da ogni lato gli s'opponeano, sciolta la lingua a' muti che non sapeano e non ardivano esplicar gli intricati sentimenti... Non è più imprigionata la nostra raggione... Conoscemo, che non è ch'un cielo, un'eterea regione immensa, dove questi magnifici lumi serbano le proprie distanze, per comodità de la partecipazione de la perpetua vita... Cossi siamo promossi a scuoprire l'infinito effetto dell'infinita causa, il vero e vivo vestigio de l'infinito vigore; ed abbiamo dottrina di non cercare la divinità rimossa da noi se l'abbiamo appresso, anzi di dentro, più che noi medesimi siamo dentro a noi...

La stessa impressione coglie, inevitabilmente, chi paragona la pittura quattrocentesca nei suoi temi, nei suoi paesaggi, nei suoi cieli, nelle sue storie, a quella del Cinquecento. Certo, molti dei valori di stile si sono volgarizzati, la raffinatezza del lavoro artigiano è venuta meno, e manca spesso quella dote di straordinaria concentrazione poetica, che è la precipua caratteristica, atta a redimerle in sede poetica da ogni accusa, delle opere «classiche» di ogni tempo. Ma in cambio, i rigorosissimi limiti di soggetto si sono rotti, il pittore domina ormai con tecniche differenziate ogni aspetto della società e della natura. E soprattutto, finisce per darci, del mondo circostante, una visione che è ancora la nostra. Quanto sia stata contrastata questa evoluzione, sarà rapidamente indicato nelle pagine che seguono. Quale sia la qualità morale, lo sfondo di cultura, la complessità di pensieri che sottostà alla metamorfosi, è per ora impossibile descrivere per disteso. L'antirinascimento manca ancora della sua storia.

3 Le radici archeologiche delle fiabe¹

o mea tercentis testa plena grylis

Teofilo Folengo, *Zanitonella*, 1552

Mentre in genere gli studiosi ottocenteschi del rinascimento, di fronte all'imponente produzione pittorica e monumentale, e al consapevole sorgere di un'archeologia avente già aspetto scientifico, a scavi ed esplorazioni accompagnati da volumi di documentazione d'una qualità grafica tuttora senza confronti, prodotti da una editoria specializzata in libri illustrati, si stupivano per la ricchezza di temi, di conoscenze, di immagini del Cinquecento, oggi, meglio informati sulla vastità delle fonti figurative note al medioevo, dovremmo forse meravigliarci della quantità di lacune ed esclusioni, della limitatezza, talvolta inspiegabile di informazione rispetto a ciò che già prima era noto e a quanto sarebbe stato, poco dopo, «scoperto» dallo storicismo illuminista e romantico.² Ma «scoperto», intendo, dalla critica ufficiale: in quanto, a parte Ercolano e Pompei, a parte le sculture sepolte, si trattò, per larga parte, di monumenti ed opere — come le grandi cattedrali gotiche — di cui gli uomini del rinascimento non poterono non aver diretta e quotidiana conoscenza; e di cui sovente essi presero tanta cura da trasmetterli, quasi intatti, fino al giorno d'oggi. Per lo più, gli stessi monumenti, ignorati in sede di teoria artistica, costituirono, assai spesso, motivo di orgoglio per i cronisti delle varie città, e vennero in altri testi, e perfino nelle guide, celebrati davanti ad un pubblico nazionale.

Anche se si considera la consistenza dei resti archeologici allora reperibili, pur solo a Roma — dove a lungo continuò a prevalere, su ogni altra espressione d'arte, il fastoso decorativismo bizantino — l'impressione di un ripudio internazionale, di una cecità volontaria, tranne che da parte di alcuni cervelli inquieti e bizzarri, riesce del tutto confermata e aggravata.³ Tutti insistono nel copiare gli stessi edifici e le stesse rovine, o si esaltano per un esiguo gruppo

di sculture, per lo più di età ellenistica o imperiale. Se consideriamo poi la situazione generale italiana, il contrasto si fa addirittura stridente. La presenza dell'arte medievale dovette essere addirittura assillante, in misura poco minore che oltre Alpi: il romanico, soprattutto, si era affermato non solo nelle città, ma nel contado, disseminando ovunque edifici a pianta irregolare, divulgando l'odio per la simmetria e la squadratura geometrica — almeno nelle opere di provincia — e dando prove altissime della sua velle fantasica e decorativa, della sua sensibilità magica per i materiali.⁴ Quasi ogni maestro del rinascimento ha dovuto affrontare difficili problemi di ambientazione e di inserimenti; moltissimi hanno intrapreso geniali rinnovamenti di edifici di culto celeberrimi e consacrati dalla devozione popolare, né ci fu forse umanista che non abbia pregato devotamente davanti ad una miracolosa icona medievale, o pittore che non abbia dovuto sostituirla con un'altra, in stile moderno. Eppure, fu necessario lo storicismo della primitiva controriforma, nella seconda metà del Cinquecento, suscitato in parte dallo shock per la brutale distruzione del vecchio San Pietro e la dispersione delle sue memorie,⁵ perché nascesse la preoccupazione di documentarsi sull'arte paleocristiana. Gli studi più recenti sulla fortuna critica dell'arte medievale⁶ non fanno che confermare tale tardivo e saltuario interesse (tranne che in certi ambienti religiosi, più conservatori però che curiosi)⁷ della cultura italiana per il suo passato non remotissimo. Del museo, non tanto immaginario, ma reale, lasciato dalle varie civiltà sedimentatesi sul suolo della penisola, e che qualsiasi scavo per le fondamenta di un nuovo edificio da inserire nei vecchi centri urbani inevitabilmente portava e porta alla luce, soltanto pochissime sale, e precisamente quelle dedicate all'arte aulica tardo antica, furono frequentate allora da attenti visitatori: almeno se crediamo alla critica ufficiale e ci basiamo sulle più famose realizzazioni anticheggianti, talvolta prossime, specialmente in scultura, al vero e proprio falso.

Ci si può chiedere, a questo punto, se le altre sale, abbandonate alla polvere, o ai cacciatori di rarità, contenesero elementi capaci di dare anche allora vitali suggerimenti di cultura. Le indagini sulla persistenza e ripresa di temi pre e post-classici (diciamo così), sono appena agli inizi.⁸

Tuttavia i primi risultati danno alla domanda una risposta positiva. Accanto all'esaltazione della statuaria monumentale e allo studio della architettura imperiale, si ebbe un vivacissimo commercio di gemme, sigilli, gioielli dalle più strane origini, aventi spesso carattere fantastico ed apotropaico. La loro singolarità iconografica era particolarissimamente apprezzata, come dimostrano anche le numerose loro riproduzioni nei cataloghi stampati, durante il XVII e XVIII secolo, dei musei e collezioni, che già da tempo in genere li possedevano. Spesso l'apprezzamento estetico (anche da parte di maestri coltissimi come il Ghiberti) di tali gemme era persino superiore a quello per la statuaria,⁹ e la loro influenza, come dimostrano anche i recenti studi dello Chastel,¹⁰ è avvertibile anche sulle arti maggiori. Del resto, un fenomeno analogo si ebbe nell'umanesimo letterario: accanto a Cicerone si lessero avidamente l'Apuleio e l'Ovidio delle mostruose metamorfosi, fonti prime, in campo poetico, del fantastico e del diabolico figurativo, o i testi ermetici, di cui si nutrì l'alchimia. Ancora una volta, le due tradizioni, quella classica e quella anticlassica, attingono, con analogo vivacità, ma con intenzioni opposte, ai due diversi poli dell'antichità: a quello apollineo e a quello dionisiaco, che del resto non dovettero essere mai fra loro disgiunti. Impressionanti, in proposito, sono i dati purtroppo asistematicamente forniti dal Baltrušaitis: che ci rammenta come le gemme apotropaiche ed i «grilli» di soggetto fantastico o grottesco fossero non solo ricercati sul mercato, ma falsificati, in vari momenti del medioevo, contribuendo così assiduamente alla formazione della più mostruosa *imagerie* del tempo. Ed il Saintyves, il Sébillot ed il Gennep hanno potuto inserire, nel loro Corpus del folclore preistorico,¹¹ numerosissimi dati relativi al rinascimento, durante cui le punte di freccia di pietra continuarono ad essere ricercatissime contro le malattie ed i fulmini, o i menhir a suggerire riti di fecondità. Pochi anni fa, in occasione di una esposizione dedicata a Bosch, a Goya ed al fantastico,¹² Huyghe ha osservato:

È curioso come, nei periodi in cui l'uomo è colto dal dubbio, nell'arte riappaiono i mostri, le bestie. L'alto medioevo, quello delle invasioni barbariche, ed il medioevo romanico conobbero quest'ossessione. Quando, invece, si raggiunge il periodo di ar-

monia e di classicismo costituito dal XIII secolo, si ritrova un equilibrio forse ancor più completo che nella Grecia classica... L'uomo più che mai ha fiducia in se stesso e nel mondo: non ha più paura. Ma eccoci al XIV secolo. Una lenta crisi si svolge. E nel secolo successivo, il Quattrocento, l'uomo ha di nuovo paura. E poiché ha paura, ecco riapparire le bestie, che rinascono, insieme al diavolo, anch'esso rivestito, poco per volta, di forme bestiali. Quest'orda di mostri raggiunge il suo acme nell'arte nordica meno improntata dal cristianesimo e dalla civiltà mediterranea, l'ultima ad essere penetrata e sempre solo parzialmente dalla cultura greco-romana.

Ora, dopo gli studi del Baltrušaitis, sappiamo che questi mostri non rinascono, ma che anche l'Europa dell'ottimismo se li portava al collo o al dito: rinasce però in questi momenti una fede ufficiale nella loro potenza. Quasi come in un famoso film di fantascienza, *Il pianeta proibito*,¹³ in cui è lo stesso dominatore del pianeta che suscita, valendosi di strumenti elettronici che moltiplicano la forza dell'inconscio, i mostri che lo minacciano, ogni atteggiamento irrazionalistico della cultura riesce a vitalizzarli paurosamente; ogni volta, cioè, che insorge una crisi morale o religiosa, e l'umanità rinuncia al classicismo, alle sue fredde e statiche verità, per tentare altre vie di conoscenza, essa scioglie dalla loro ibernazione l'orrido ed il demoniaco.¹⁴

Se volessimo accettare definizioni, come quella data da Faggin,¹⁵ per l'esoterismo, se è vero che tutta «la storia del pensiero razionale è in funzione antiesoterica», potremmo definire esoterica o magica tutta codesta ampia cultura, rinnegata dal razionalismo: ma subito, ci accorgiamo che la sua portata sociale e storica è ben altro che la ricerca di una sapienza occulta. Anzi il rapporto si capovolge: il razionalismo, anche nelle parti figurative, appare l'arma morale di una piccola élite, di fronte ad una *imagerie* vaga, incerta nei suoi limiti, latente ma vitalissima e capace di manifestarsi, appena legittimata o consentita, con estrema aggressività e consapevolezza stilistica. I due libri del Baltrušaitis ne illuminano già alcuni aspetti; noi cercheremo di saggiarne altri.

Ma ritorniamo al problema iniziale: quello della limitatezza di conoscenze, di ricordi e citazioni di precedenti e

diverse civiltà artistiche, che caratterizza la critica ufficiale del Cinquecento. Questo suo atteggiamento è ancor più strano, tanto da apparire inverosimile e non genuino, considerando che quasi tutta la produzione artistica per millenni ebbe carattere quasi esclusivamente sacro o culturale, e fu quindi investita di funzioni e significati che si trasmisero, come sappiamo dagli studi del folclore, fino ai tempi a noi vicinissimi, nonostante l'opposizione religiosa, che a volte dovette legittimarli. Lo si vede anche in molti schemi iconografici, come la Madre dell'ucciso, o la Magna Mater, simbolo di fecondità, cari alla devozione popolare, che passarono alla iconografia mariana; nella continuità del culto in più luoghi, grotte, sorgenti, cime di montagne, e ancor più in talune forme di superstizione, che si valgono di manufatti aventi da millenni un carattere apotropico.¹⁶ Durante il rinascimento, si ebbe coscienza di questa persistenza? E come in particolare venne interpretata la funzione di quelle oreficerie, o di altri ornamenti, che la tradizione popolare ritenne costantemente investiti, come l'anello, di poteri magici?¹⁷

Apriamo le *Piacevoli notti* dello Straparola, alla storia di Biancabella di Monferrato:¹⁸ fecondata nella matrice da una «biscia piccioletta»

la marchesana, con non piccolo piacere ed allegrezza di tutta la città, s'ingravidò; e giunta al termine del parto, parturì una fanciulla con una biscia che tre volte l'avinciava il collo. Il che vedendo, le comari che l'allevavano si spaventarono molto. Ma la biscia, senza offesa alcuna dal collo della bambina disnodandosi, e serpendo la terra, e distendendosi, nel giardino se n'andò. Netata ed abbellita che fu la bambina nel chiaro bagno, ed involta nelli bianchissimi pannicelli, a poco a poco incominciò scoprirsi una collana d'oro sottilissimamente lavorata: la quale era sì bella e sì vaga, che tra carne e pelle non altrimenti traspariva di ciò che sogliono fare le preziosissime cose fuori d'un finissimo cristallo. E tante volte le circondava il collo, quante la biscia circondata lo aveva. La fanciulla, a cui per la bellezza Biancabella fu posto il nome, in tanta virtù e gentilezza cresceva, che non umana ma divina pareva.

Sotto la veste narrativa della fiaba sta una così consapevole constatazione del valore sostitutivo che la collana mo-

dellata a forma di serpente ha rispetto all'animale sacro, cioè alla divinità da esso rappresentata, da essere paragonabile alle esegesi più positivistiche dei nostri anni: come ad esempio quella del Propp che, a questo proposito, parla di inghiottimento rituale da parte del serpente sacro, durante l'iniziazione,¹⁹ con il quale atto il protagonista assume come Biancabella prerogative magiche. Nel caso della novella dello Straparola, come nella emblematica rinascimentale, memore del culto antico al serpente di Esculapio, il serpente è «un essere buono, donatore di scienza e di potenza magica». Nel caso invece dello straordinario ritratto di Piero di Cosimo, ora nel museo del castello di Chantilly, che rappresenta *post mortem* Simonetta Vespucci, e in cui il cielo fosco e tempestoso, l'albero spoglio, l'atmosfera funesta, alludono con la più lirica delicatezza alla prematura morte della giovane donna, rosa dall'etisia,²⁰ ecco la collana-serpente, simbolo escatologico, che col suo macabro animismo sembra negare ogni speranza, perfino, di immortalità,²¹ nonostante che stia per congiungersi a circolo, testa e coda. Naturalmente, nel ritratto la scelta dell'attributo fu determinata da una impostazione più generale, che potrebbe essere quella dell'identificazione di Simonetta con Proserpina: ora dea degli inferi come già fu dea della primavera.²² Ma l'attributo, per la sua carica emotiva e la vivacità della rappresentazione, ha come una vita propria, nello stesso modo in cui ben altro che meramente decorativi risultano i macabri serpenti fusi sul vivo dal Riccio. Si potrebbero, come radici archeologiche della fiaba, addurre esempi classici, come gli stupendi bracciali tardo ellenistici, forse da Pompei, ora conservati al Museo Nazionale di Napoli, dove troviamo infatti aspidi auree, avvolte a spirale, per lo più tre volte,²³ come nella fiaba e poi nel dipinto: in ogni caso, analogo è il loro significato di immedesimazione simbolica con il serpente, sia questo simbolo di fortuna, che di morte.²⁴ La convinzione di una potenza, addirittura cosmica, posseduta dal serpente sopravvive, del resto, fino a tempi vicinissimi a noi negli scettri, appunto a forma di rettile, che costituiscono l'insegna di comando del podestà, in varie regioni rumene.²⁵ Ed è lecito a questo punto chiedersi, a proposito di oggetti come questi, se le favole e le leggende in cui essi compaiono precedano nella storia l'origine

di tali gioielli, o non siano viceversa descrizioni di oggetti vitalizzati, per giustificarne, in senso animistico, il simbolismo, e svolte in forma narrativa per indicarne *in vivo* le funzioni e le conseguenze.

Noi propendiamo per la seconda ipotesi, che fra l'altro meglio riesce a storicizzare la fiaba, anche pensando all'importanza visiva, ad esempio, delle insegne imperiali, ed alla loro funzione, che è di rendere concreto un concetto astratto, quasi allo stesso modo in cui un geroglifico rappresenta un'idea. Il problema, che, a quanto mi risulta, non è mai stato affrontato per le fiabe (nonostante che in esse si ritornino a vedere reliquie di formule di culti assai arcaici)²⁶ è stato sfiorato più volte in sede archeologica e medievalistica. Così a proposito delle leggende epiche irlandesi e delle monete galliche da cui esse deriverebbero, M.L. Sjoestedt ha concluso che «c'est en partant de la monnaie que l'on peut rendre compte du trait mysthique irlandais. Ce n'est pas l'image qui est l'illustration du mythe, c'est le mythe qui est le commentaire de l'image.»²⁷ Ritornando allo Straparola, ci accorgiamo che l'episodio iniziale, della madre di Biancabella, che nel giardino,

vinta dal sonno, a'piedi d'uno albero s'addormentò; e così soavemente dormendo, venne una biscia piccioletta, ed accostatasi a lei, ed andatasene sotto i panni suoi, senza che ella sentisse cosa alcuna, nella natura entrò, e sottilissimamente ascendendo, nel ventre della donna si pose, ivi chetamente dimorando,

è solo giustificativo del seguente rapporto quasi di parentela tra la figlia Biancabella ed il serpente che le si avvolge al collo; mentre la straordinaria bellezza, ottenuta dalla fanciulla seguendo i consigli di un'altra biscia, con le conseguenti avventure, non è in realtà che uno sviluppo e una dimostrazione colle prove dei fatti delle presunte virtù della collana. La collana, infatti, nella fiaba, come nella pittura di Piero di Cosimo, resta il fulcro di tutto ed il tema, figurativamente e psicologicamente, predominante. Derivi essa o no dalla descrizione ed interpretazione fatta dagli stessi sacerdoti di una collana magica e rituale, la fiaba in questi ed altri casi fedelmente ne conserva il significato e lo trasmette, anche meglio della letteratura culta, fino a noi. Apparirebbe quindi del tutto lecita una ricerca, che

analogamente a quanto dal Frazer²⁸ al Saintyves²⁹ e collaboratori, al Propp,³⁰ è stato fatto per individuare, sotto la rielaborazione letteraria dei racconti di fate, precisi elementi di documentazione relativi a condizioni sociali arcaiche e ricordi di effettive cerimonie iniziatiche, miri ad identificare quelle opere di artigianato ed anche edilizie che come nel caso di Biancabella, abbiano potuto determinare, per la loro singolarità o destinazione, nella fantasia e memoria collettiva, una trascrizione di tipo novellistico. La capacità conservatrice della fiaba e in genere della letteratura popolare europea è da tempo riconosciuta, ed ha conferma da ogni studio comparativo, che dimostra come essa poggi su un sottofondo culturale comune, precedente al costituirsi delle lingue nazionali. Del resto, si è potuto, fra l'altro, da un canto popolare, raccolto pochi decenni fa, ricostruire un lacunoso manoscritto medievale;³¹ mentre le registrazioni su nastro lasciano intravedere, in varie regioni, un substrato musicale di estrema arcaicità.³² Sarebbe perciò ben strano che, attraverso questo medium, non si fosse trasmesso, non solo fino agli uomini del rinascimento, contemporanei dello Straparola, ma fino a noi, direttamente, il ricordo di un vasto patrimonio visuale, se non addirittura figurativo; patrimonio che potrebbe essere, proprio, una delle fonti dell'antirinascimento.³³

Abbiamo condotto, in tal senso, solo una brevissima indagine esplorativa.³⁴ Ma i risultati così raccolti ci paiono insperabilmente ricchi e complessi. Quasi come in una embrionale «storia dell'arte», trasmessa oralmente, sembra sopravvivere nelle fiabe in modo assai rilevante gran parte della *imagerie* protostorica e preclassica, con tratti caratteristici e ben riconoscibili; né è da escludersi che un giorno ricerche più approfondite e comparate possano dimostrare che la fiaba fa addirittura da ponte fra l'epoca in cui i pittori paleolitici decoravano i loro santuari e quel giorno del 1879, in cui la figlioletta dell'archeologo Marcelino de Sautuola riscopriva, nella volta rocciosa delle grotte di Altamira, gli ormai famosissimi *toros pintados*, dando inizio così ad un nuovo capitolo dell'archeologia. Come sempre, assai più che nelle elaborazioni culte delle fiabe, è proprio nelle loro trascrizioni più umili e dirette che questo patri-

monio visuale appare più evidentemente descritto ed interpretato.³⁵ Spesso, anzi, tali fiabe si configurano semplicemente come una lieve traccia narrativa fra descrizioni minuziose, particolareggiate, di oggetti di uso sacro o di particolare significanza simbolica, in genere connessi con la magia, l'iniziazione, il culto dei morti e la divinità. In altri casi, le vediamo passare dalla descrizione di elementi statici e fantastici alla loro animazione vitalistica: il simbolo si biomorfizza. Anche schemi decorativi, frequentissimi specialmente negli arredi funebri, sono per lo più visti in movimento, come le svastiche che ruotano velocissime; e ormai sappiamo che in questi casi la fiaba li interpreta rettamente, essendo il tema del moto l'origine di questi schemi che sembrano derivare da stilizzazioni del fulmine, dei venti ecc. In genere, come del resto è inevitabile nel raccontare, il ritmo spaziale, la ripetizione del motivo si trasforma in successione topografica o temporale, drammatizzandosi. Ma anche con ciò la fiaba resta nel giusto: giacché lo sfondo, la superficie su cui si stende una decorazione anche solo elementare per caratterizzarla, prima di diventare, come è ormai per noi, un simbolo spaziale puramente convenzionale, senza richiami di contenuto, fu certamente nella ceramica funebre allusivo di uno spazio cosmico, stilizzato o ristretto come in compendio, ma avente una sua personale vitalità in quanto simbolo o del cielo o della terra o del mare. Come la carta geografica per convenzione numerica, tramite la scala, anche tale fondo per convenzione schematica, allude a valori reali. Nella fiaba abbiamo così la insistente ripetizione di un motivo per significare una durata nello spazio o nel tempo.³⁶

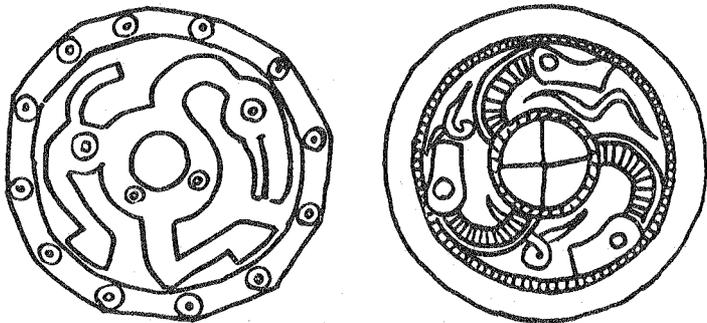
Ci limitiamo a dare, qui, alcuni esempi tipici. Come testimonianza di un processo di antropomorfizzazione di uno schema, e precisamente della svastica, mi pare particolarmente suggestiva la fiaba, gustosissima anche come inscenamento ambientale e quasi dovunque diffusa, di *Giovannin senza paura*. (Essa è attestata, in Italia, in Lombardia, nel Veneto, nel Trentino, nella Venezia Giulia, nella Liguria, nell'Emilia, nella Toscana e nelle Marche.)

Giovannino, girando il mondo in cerca di fortuna, va a dormire, una notte, in un palazzo «dove ci si sente», e da cui nessuno è mai uscito vivo. Ma ascoltiamo diretta-

versione più normale: «a Giovannino vien dato un unguento per riappiccicare le teste tagliate; lui si taglia la sua e la riappiccica all'incontrario; si vede il didietro e ne prende tanta paura che ne muore.» Egli stesso si assimila, così, allo strano essere di mezzanotte. Altre varianti della fiaba sottolineano altri tratti mostruosi. Ecco, ad esempio, nel *Braccio di morto*.³⁹

E tunfete!, dal camino calò uno stregone, e tunfete! ne calò un secondo, e tunfete! un terzo, tutti con delle facce brutte da far paura e dei nasi lunghi lunghi che si piegavano per aria come braccia di polpi e che cercavano d'avvinghiarsi alle mani e alle gambe del giovane.

Qui non solo abbiamo davanti a noi uno di quei personaggi con braccia e gambe disposte in modo «strano e curioso», frequenti sia nelle gemme antiche che nell'*imagerie* romanica e gotica, e perfino in Bosch (per le quali fu sempre regolarmente usata la designazione pliniana di grilli)⁴⁰ ma addirittura un mostro visualizzato sullo schema di quei deformi esseri che appaiono in fibule barbariche, e che si potrebbero riprodurre in più posizioni diverse, in modo da rimmetterli quasi in frenetico movimento, secondo la descrizione delle fiabe. È possibile, naturalmente, che la testa deforme che casca dal camino sia contaminata con l'altro motivo leggendario delle *têtes coupées*,⁴¹ che il Cartari riconduce alla Grecia,⁴² ma che noi sappiamo di origine ben più diffusa, derivando forse dalle maschere funebri, che



Placchette barbariche, da Rheinessen e Colonia (da Baltrušaitis).

furono la prima forma di ritratto e la cui potenza magica sembra essere stata avvertita dal Cinquecento non meno che dai popoli primitivi mediterranei, se qui ancora le ritroviamo in sculture decorative, nel bel mezzo degli scudi da guerra e da torneo, sotto forma di gorgoni e meduse, e se commuovono tanto gli artisti da indurli a darne commoventi rappresentazioni nei San Giovanni Battista decapitati e in altri santi, e soprattutto da spingerli ad autoritrarsi in quelle teste mozze. Allo stesso modo in cui nel *Braccio di morto* il protagonista si difende dai grilli con una mano di morto magica, così queste teste continuano a proteggere e a difendere come se, nei millenni, le forme ufficiali di religione non fossero mai mutate. Ma nel rinascimento si riconosce loro una capacità anche divinatoria: il Cartari si richiama, parlando di esse, all'irresistibile forza del discorso.

La fiaba, anche italiana, insiste però soprattutto sul carattere celeste, solare, e niente affatto ctonio, del «grillo», che discende giù, come si è detto, da quell'autentico condotto cosmico che è il camino, e si materializza in un luogo sacro alla luce, il focolare.⁴³ Questo aspetto, nei grilli dei racconti, è costante. Possiamo appoggiarci, per dimostrarlo, ad altre brevi citazioni. In una casa «automatica» mentre uno dei tre protagonisti sta per accendere il fuoco,

dal camino saltò fuori una palla d'oro e gli si mise a ballare fra i piedi. L'uomo non sapeva dove saltare; quella palla gli correva sempre intorno alle caviglie, e lui le sferrò un calcio, la palla fece un giro e gli tornò fra i piedi. Più s'accaniva a dar pedate, meno riusciva a togliersela di torno. Alla fine, a un calcio più forte degli altri, la palla d'oro si spaccò in due e ne saltò fuori un gobbino con un randello in mano. Con quel randello il gobbino cominciò a mulinare bastonate. Era un gobbino alto così e gli arrivava solo alle gambe col randello e tutto, ma menava bastonate tanto furiose che quel pover'uomo non poteva tenersi ritto.⁴⁴

Nella stanza del figlio dell'oste:

Suonano le dieci: niente. Suonano le undici: niente. Suona la mezzanotte, e tunfete! nel soffitto si aprono due buchi e cadono giù due fagotti, uno bianco e uno nero. Toccano terra, e il fagotto bianco diventa una bella signora...⁴⁵

Imprigionata e scoperta, la dama per fuggire si butterà nel fuoco. Inoltre, questi omini o queste fate, se rispettate e in un certo senso se obbedite, sono di assai buon augurio, recano felicità, ricchezza, fortuna. Basta riuscire a trovare con essi una forma di rapporto. E se la definizione di «grilli» già ci faceva ricordare il benevolo e prudente grillo del focolare, questo loro aspetto colloca definitivamente i nostri esseri prodigiosi nell'ambito della magia divinatoria o propiziatoria. Il grillo, insetto del focolare, che in quasi tutte le lingue europee è identico di nome al «grillo» delle caricature pliniane, non vive forse nel cuore della casa, anzi nel suo punto più sacro, come intermediario celeste, per proteggere e consigliare la famiglia? Non è forse, in un certo senso, l'anima stessa della casa?

Pinocchio si voltò e vide un grosso Grillo che saliva lentamente su su per il muro.

«Dimmi, Grillo, e tu chi sei?»

«Io sono il Grillo parlante, e abito in questa casa da più di cent'anni.»

«Oggi però questa stanza è mia,» disse il burattino, «e se vuoi farmi un piacere vattene subito senza nemmeno voltarti indietro.»

«Io non me ne andrò di qui,» rispose il Grillo, «se prima non ti avrò detto una gran verità.»⁴⁶

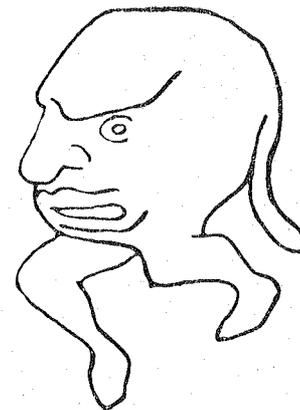
Interpretati in questo contesto, anche i famosi bisticci di Pinocchio col suo consigliere vanno riportati ai colloqui divinatori con l'amuleto, murato o appeso al camino, come in tante case contadine, se non addirittura all'episodio classico del medico Eusebio che si serviva per i suoi responsi, di un meteorite figurato incastrato in un muro.⁴⁷ La filologia classica, poi, ci dà una grande sorpresa.⁴⁸ Sembra infatti che prima di diventare apparenze mostruose e deformi, per contaminazioni con divinità locali ed esotiche, i grilli incisi, cioè le gemme amuleto, rappresentassero proprio degli insetti, grilli e cicale, continuamente ricordati anche dai poeti classici, da Omero in poi, come portavoci delle muse e degli dei.

Se precisare così la deliziosa fiaba del Pinocchio della nostra infanzia può riuscire per più versi deludente, è, dal punto della storia della cultura, quanto mai interessante

constatare come il nome sia sopravvissuto fedele alla sua origine storica, ma non l'immagine; e come questa abbia assunto e riesumato aspetti demoniaci e terrificanti che tuttora sono gli unici vivi in noi. Quando infatti diciamo che qualcuno ha «dei grilli nella testa» non pensiamo certo ai rispettabilissimi insetti, né ai loro ancor più rispettabili e addirittura divini messaggi, ma a orde di mostri composti e deformi, agitatissimi, che sciamano in modo selvaggio per i meandri cerebrali o nei sogni.⁴⁹ Proprio come nei quadri «fantastici» di Bosch, nelle incisioni di Callot e di Goya, nelle famose caricature politiche del Maccari, e ahimè, troppo spesso nella vita culturale moderna.

Ma passiamo all'altro, più elementare caso, della fiaba come descrizione fedelmente realistica di un oggetto reale. Un coraggioso tentativo d'interpretare anche i miti più illustri in tal senso è già stato fatto nel primo secolo a.C. dal critico greco Palaiphatos, con un razionalismo di tipo quasi illuministico:⁵⁰ per lui i centauri non sarebbero altro, causa l'ingenuità del popolo, che dei *toreadores* a cavallo; e analogamente Dedalo, secondo il mito, creatore di statue camminanti, di automi, non sarebbe stato che il primo scultore capace di raffigurarle in atto di muoversi; Niobe pietrificata sulla tomba dei figli non sarebbe che un monumento funebre, frainteso dai descrittori.⁵¹

Non si può non pensare con simpatia a Palaiphatos quando si leggono alcune fiabe, le cui «radici storiche» non possono veramente essere che archeologiche e figura-



Grillo: disegno tratto dagli stalli di Lynn, 1415 ca (da Baltrušaitis).

tive: e soprattutto quando si sentono descrivere tesori od oggetti magici trovati sotto terra, su indicazioni fatate o casualmente, allo stesso modo in cui, per interesse o per avventura, i contadini della Maremma hanno rinvenuto e saccheggiato per secoli i corredi funebri delle tombe etrusche.⁵² Ed è singolare, come testimonianza dello stato d'animo in cui si trovano questi violatori di tombe, constatare come nella fiaba, diversamente che nei tribunali, il fatto di impossessarsi abusivamente di tali oggetti abbia conseguenze addirittura sproporzionate, spesso tali da portare il protagonista alla più tragica catastrofe: forse per memoria della legislazione e, prima ancora, del rispetto, che tutelava le offerte funebri?

Uno degli esempi più particolareggiati è la storia della chioccia d'oro. Una leggenda siciliana parla di un bovaro che va ad arare: a mezzogiorno (cioè in un momento già di per sé magico) scioglie i buoi e li fa pascolare, ed ecco che dalla terra esce una chioccia con i pulcini d'oro.⁵³ Una variante è assai più patetica. Una bambina, giocando fra l'erba, vede una chioccia con i pulcini d'oro. Attirata dal loro fulgore, li insegue e viene così condotta, inconsapevolmente, ad un antro che la inghiotte, senza lasciarla più uscire. La fiaba prosegue narrando le ricerche affannose, quasi rituali, della madre, cui la bimba risponde lamentandosi di sottoterra, ora da un punto, ora da un altro.⁵⁴ La chioccia ricompare come protagonista in una fiaba di Lanciano, relativa ad un tesoro incantato.⁵⁵ Nelle favole toscane c'è quasi una interpretazione archeologica: Porsenna, re di Chiusi, si sarebbe fatto costruire un monumento d'oro e una chioccia circondata dai pulcini, sempre d'oro, che avrebbe seguito miracolosamente nella tomba il re appena giunta l'ora della morte.⁵⁶ Il carattere propiziatorio e tutelare della chioccia è attestato, con chiarezza, da un altro racconto toscano, in cui si parla di una pollastrella che combatte vittoriosamente contro vari animali diabolici, e lo fa insieme ai suoi pulcini, tenenti nel becco una spiga di miglio.⁵⁷

Certo non era da tutti avere una gallina d'oro. Non perché costasse, giacché nel mondo delle fiabe non si fa mai questione di prezzo; ma perché tale animale sembra una prerogativa esclusivamente regale. Perina, la povera bambina venduta con le pere, della favola 11,⁵⁸ trova la cas-

setta che contiene la chioccia con i pulcini d'oro in uno dei palazzi più belli e grandi che fossero al mondo e, superando le prove dell'acqua e del fuoco, la consegna direttamente al Re. Nella fiaba del Re serpente, la Principessa «comandò un bel palazzo in faccia a quello del Re, e a un tratto ebbe un palazzo tutto di brillanti dentro e fuori, con una chioccia d'oro con tutti i pulcini che camminavano per le camere, con tanti uccelli pure d'oro che volavano sotto i soffitti.»⁵⁹

Ciò che più conta, è che possediamo nel tesoro del Duomo di Monza una celeberrima chioccia d'oro con sette pulcini, anteriore almeno al x secolo, che oggi si ritiene pertinente al corredo funebre della regina Teodolinda e ricavata da una delle tante ricognizioni medievali della sua tomba, che si trova appunto nel Duomo di Monza.⁶⁰ Nella monumentale *Storia di Milano*, così leggiamo di essa: «L'oggetto è quasi certamente occidentale, del resto nelle tombe longobarde, delle sedi più antiche, sull'Elba, furono trovate delle uova, costume vigente anche presso altri popoli germanici e preso i loro finitimi, mentre nella tomba dell'orefice longobardo di Poysdorf, presso Vienna, si trovò lo scheletro di una gallina in posizione rituale. Così in una tomba gota in Romania venne trovata una gallina con cinque pendagli, ed il costume di seppellire con un personaggio oggetti di tal fatta è proprio dei Longobardi, ed anche dei Bavari, al cui gruppo etnico apparteneva la regina Teodolinda.»⁶¹ Le leggende che abbiamo riportato ci confermano il valore funebre dell'offerta, facendocene risentire il clima psicologico. Anzi, se si potesse stabilire che tale uso in origine fu, nell'ambito dell'Italia, longobardo, o più generalmente, data la sua attestazione anche in Sicilia, goto, potremmo da un lato datare fra il 488 e il 550 d.C. per l'Italia meridionale, o per l'Italia centro-settentrionale fino al 774, e localizzare in regioni di dominio barbarico le fiabe di tal soggetto, e dall'altro, studiandone la diffusione, delimitare approssimativamente la penetrazione di un culto straniero, di cui mancano quasi del tutto, in moltissime zone, testimonianze dirette. Per i limitati fini della presente ricerca, possiamo subito dedurre un'importante conclusione relativa alla cultura del rinascimento. Se un artista, curioso o interessato ai miti popolari, avesse avuto l'occasione di fare una chioccia con i pulcini,

proprio perché informato dalla fiaba su tale remotissima simbologia, avrebbe ricreato, senza bisogno di un altro tramite che la diretta imitazione dal vero dell'animale, come accadde per l'orefice longobardo al servizio della regina Teodolinda, un oggetto cultuale o funebre barbarico.

Ciò, del resto, è puntualmente avvenuto. Naturalmente, non nei termini della riproduzione cosciente di un esemplare ritrovato, a caso, in una tomba o in un tesoretto; ma proprio, per ricostruzione simbolica. E, pertanto, poiché i simboli vivono,⁶² mutano con le foglie e prediligono, di epoca in epoca, quest'immagine o quella, anche il valore simbolico della chiocciola è spostato, ma solo lievemente. Stiamo pensando ad una di quelle coppe, a forma di animale, che reggono una preziosissima conchiglia di «nautilus»: conchiglia rara per la sua bellezza naturale, ma anche per la sua simbologia. È qui, appena, il caso di richiamare la millenaria simbologia della conchiglia come matrice, come simbolo di rinascita, come emblema figurativo dell'utero.⁶³ I temi del nautilus e la gallina propiziatoria si uniscono in un pari augurio non escatologico, questa volta, ma pronunziato in un solenne banchetto e la coppa, per giunta, rievoca con la sua forma addirittura il corno dell'abbondanza. Gioco di esotismo, o capriccio di un orefice, obietterà qualcuno. Ma ecco introdursi, almeno in uno dei migliori esemplari, la coppa-gallina del tesoro di Vienna,⁶⁴ un'altra opposta presenza simbolica: quella delle lucertole, esseri ctonii e demonici, che il volatile d'oro, investito della sua potenza celeste, schiaccia con le zampe. Ed eccoci, di fronte, come nel mito e nelle favole, ad una lotta di divinità, travestite in abiti zoomorfi. Fin d'ora il caso della chiocciola di Vienna può metterci in guardia e a far sì che quando si vedono o in Pisanello, o negli album di disegni di Jacopo Bellini, o in sfondi di quadri famosissimi lupi, gatti, cervi, animali che le fiabe, l'agiografia e la simbologia, per tutto il medioevo e il rinascimento interpretano come simboli demonici (con spesso assai espliciti riferimenti all'aspetto zoomorfico di molte divinità antiche), non ci si limiti più a considerarli brani «naturalistici», o episodi meramente decorativi. Questi animali conservano, anche se fraintesa, o altrimenti diretta, la forza magica antica: ed è proprio per questo che nelle favole, sia la fauna, sia, per analoghe ragioni, la flora, che quasi sempre allude all'albe-

ro della vita,⁶⁵ sono schematizzate e prive di varietà (lo stesso è avvenuto per ragioni simili — lo ha dimostrato il Curtius — nella letteratura e, per influenza di questa, nella pittura).⁶⁶ Si ha così una ripetizione assurda di identiche specie trattandosi per lo più di letteratura montanara e contadina.⁶⁷ Di molti di questi animali, come si è fatto per la chiocciola, è forse possibile ricostruire, mediante l'archeologia e l'etnografia, una ininterrotta tradizione di culto, spesso fino alla protostoria. Ciò nonostante, si deve riconoscere una relativa ricchezza di motivi nel folclore europeo, rispetto alla stessa antichità classica, pur ossessionata dai mostri della demonologia del vicino oriente; ricchezza che potrebbe essere il fecondo risultato di quei vastissimi incroci di culture e di culti che dovettero provocare le emigrazioni, le conquiste militari, i pellegrinaggi e soprattutto le eresie⁶⁸ del medioevo, e da cui dipende la confusione dei tipi e motivi anche nelle fiabe. La vita delle divinità pagane, anche preistoriche, è stata assai più lunga di quanto l'opinione corrente vuol riconoscere. Ne avremo una riprova, più tardi, parlando dell'allegoria.⁶⁹ Per ora basti ricordare che questi animali e queste erbe, avendo nelle fiabe una funzione di primissimo piano, si dimostrano, quasi sempre, investiti di caratteri sacrali. Contaminazioni, scambi, hanno trasferito ad una bestia attribuiti di un'altra,⁷⁰ ne hanno adattato la specie e il comportamento alle condizioni ambientali del narratore, dalla pianura paludosa al bosco di alta montagna. Ma non al punto da impedire l'individuazione di filoni costanti, che denotano la persistenza, non solo di una immagine, ma della sua funzione. Spesso la fiaba va anche interpretata in rapporto con i trattati di simbologia e astrologici del medioevo e del rinascimento (ogni pianeta ha il suo animale), e specialmente con i bestiari, tenendo sempre presente il fatto che, a seconda del punto di vista del folclore o della teologia, la stessa potenza magica può essere interpretata in senso positivo o negativo. Da un primo confronto, in genere, risulta che nella fiaba la funzione dell'animale resta per lo più positiva, mentre appare per lo più negativa nella letteratura allegorica, che evidentemente aveva lo scopo di sostituire una simbologia di persistenza pagana con altra cristiana, e in genere biblica. Sarà compito del critico, di volta in volta, vedere a quale dei due filoni ogni

figurazione o descrizione appartiene. Basta non chiudere gli occhi e non rassegnarsi ad una volontaria cecità iconografica. Anche perché una giusta lettura del soggetto, permette di meglio cogliere l'atteggiamento e la cultura del maestro che lo svolge. Abbiamo già parlato della duplicità di valore, negativo o positivo, del serpente; esso è, in genere, ritenuto maligno e demoniaco nella agiografia e nella letteratura esegetica (per influsso biblico), mentre nella fiaba e nell'emblematica compare con caratteri per lo più propiziatori. Piero di Cosimo, nel ritrarre col serpente al collo la morta Simonetta, si schiera, curiosamente, più dal lato dell'interpretazione biblica che di quella umanistica, però servendosi presumibilmente di fonti umanistiche; mentre, in una delle più belle raffigurazioni di animali di tutte le arti, il famoso gatto stizzito dell'*Annunciazione* del Lotto, a Recanati, il pio pittore si dimostra addirittura fratesco nella sua superstizione.⁷¹

Il gatto non fugge terrorizzato, ma s'infuria all'apparire dell'angelo; sta al centro della scena, non come dimostrazione di abilità mimetica, ma per dar, da testimone attivo, conto della gravità dell'avvenimento che vi si svolge; è il simbolo di Satana sconfitto, sopraffatto dalla redenzione, verso cui si ribella. Il suo pelo arruffato, gli occhi accesi, l'atto di soffiare, corrispondono abbastanza al modo con cui apparve una volta il diavolo, in convento, mascherato da cane, nella *Leggenda aurea*.⁷² Il Riccio, un altro artista assai suscettibile alle credenze popolari, quando calca sul vero (e forse anche sul vivo) il rospo, qui riprodotto, gioca, sì, alla mimesi che trasforma in piacevole anche il brutto, il repellente, ma si ricorda, almeno nell'ombra della coscienza, dell'associazione medievale fra rospo e demonio: il suo bronzetto non è solo conturbante, è drammatico e immondo. Le streghe che si riunivano eccitate, di notte dovevano vedere allo stesso modo il diavolo-rospo apparso ai loro richiami.⁷³

Le radici religiose degli animali protagonisti delle fiabe appaiono evidenti anche da una semplice statistica di frequenza, che è facilissimo ricavare dagli indici del Thompson: il serpente, il gatto, il lupo ecc.,⁷⁴ sono prediletti o esecrati, sopra ogni altra bestia, anche se incutono paura. Essi restano cioè divinità, pur decadute.

Attraverso le favole si può poi ricostruire una abbastan-

za vasta fenomenologia edilizia e monumentale. Numerosissime sono le descrizioni, più o meno fantasiose, di tombe, sepolcri, bare, spesso contaminate con l'idea della discesa nell'Ade, del labirinto, della ricerca di tesori o amuleti, superando l'opposizione di scheletri, diavoli, mostri. Citeremo più in là una fiaba che descrive una autentica rastrelliera di teschi. In genere, la tomba⁷⁵ è intesa come una vera e propria abitazione (in perfetta conformità, del resto, con il concetto della *domus aeterna* dell'età classica), talvolta infestata dai mostri dell'Ade. Si tratta — e questo è curioso — sempre di una cripta, che non è necessariamente del tutto sotterranea. L'impressione che se ne ha è di una tomba megalitica, come quelle largamente diffuse nell'Europa protostorica. Il rinascimento ritornerà in modo tipico alla cripta, buia, sotto la chiesa, come sepolcro nobiliare: si pensi a quelle famose edificate dal Sanmicheli ad Orvieto, e dal Crescenzi all'Escorial. L'insistenza sulla tematica escatologica, nella fiaba, è evidente anche nella ricorrenza di colori come il bianco o il nero, tinte, come è noto, di lutto (anzi la fiaba par prediligere il bianco, che è il colore, del resto, dei fantasmi); o di particolari indumenti, come il velo, il sudario, il lenzuolo, la corona. Dietro ai racconti c'è dunque il ricordo di cerimonie reali, di diversa antichità, ma per lo più anteriori al cristianesimo; forse un più scaltro lettore potrebbe individuare dettagli riferibili a lontane forme d'inumazione.

Anche il ricordo di sacrifici arcaici, o dei relativi luoghi di culto, persiste con una intensità che non è retorico definire impressionante. Ci limiteremo sostanzialmente ad un esempio, quello del tempio a piramide, consacrato alle divinità solari. Esso ha lasciato traccia attiva di sé in duplice modo: cioè, come tipico itinerario percorso dall'eroe della fiaba, e come vero e proprio motivo edilizio, indipendente dal filone biblico della torre di Babele, cui invece, nell'arte culta, si associa.⁷⁶

La ripetizione delle prove che l'eroe affronta costituisce infatti non solo un tempo sacro, ma un luogo sacro. L'eroe procede infatti oltre che in un coerente ciclo temporale, non interrotto da avvenimenti estranei e che non può essere eluso (se non rinunciando al bene cercato o alla vita), anche lungo un sentiero labirintico, cioè un itinerario processionale, che passa di «teatro» in «teatro», come in

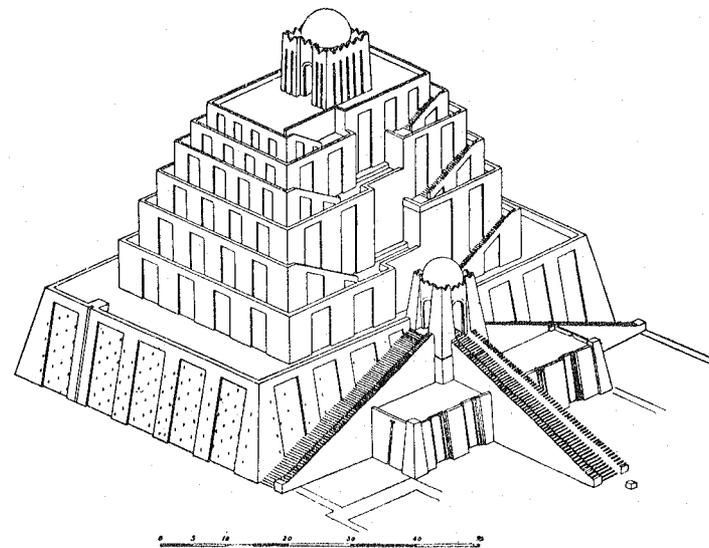
una Via Crucis, o salendo su un «Sacro Monte». Inoltre, è un itinerario in genere connesso con l'idea della montagna da superare, e della salita, in un'ascesa progressivamente sempre più ripida. Se già a questo punto volessimo trovare (naturalmente solo per il gusto di un riscontro visuale, e senza la pretesa di avanzare, con ciò, una teoria esplicativa e genetica di questo tipo di fiabe) nell'architettura qualcosa che possa dare una determinazione analoga di itinerario — tralasciando la troppo recente Via Crucis — potremmo, forse, riferirci solo alle piramidi a scalini, e specialmente alle ziggurat babilonesi:⁷⁷ il cui numero di ripiani, in modo assai significativo, per ragioni di simbologia cosmica, è in genere di tre, o sette, proprio come le prove delle fiabe; in cui troviamo, se è riferibile ad una ziggurat la descrizione che segue, dal cilindro A di Gudea, enti divini e magici a protezione d'ogni scalino (come nel trono di Salomone), ed alla cui vetta, infine, come nella maggior parte delle favole, dove l'eroe sposa la principessa, c'era, se diamo retta ad Erodoto, un talamo per la ierogamia da compiersi con una delle sacerdotesse regali.

- XX, 24 Gudea che si mise a costruire il tempio
 25 Posò il couffin del tempio, la pura tiara, sulla sua testa
 26 Gettò le fondazioni, piantò le mura nel suolo
 27 Erresse un piano nominato... i filari di mattoni fre-mettero
- XXI, 1 Erresse il secondo piano
 2 È la terrazza che porta il BA sulla testa
 3 Erresse il terzo piano
 4 Im Dugud, cioè l'aquila sul piccolo d'un animale
 5 Erresse il quarto piano
 6 È la pantera che si avvinghia alla terribile belva
 7 Alzò il quinto piano
 8 È il bel cielo carico di splendore
 9 Alzò il sesto piano
 10 È il giorno dell'offerta che porta la gioia
 11 Alzò il settimo piano
 12 È la Luce il cui splendore riempie il paese.⁷⁸

La poetica descrizione fa ricordare le cerimonie che accompagnavano la salita al trono di Salomone o degli im-

peratori persiani,⁷⁹ di gradino in gradino, ogni gradino essendo il simbolo di un peccato da evitare e di un pianeta. Ed ogni gradino aveva uno o due animali, allusivi al loro riferimento cosmologico; e la scala era sempre più stretta, cosicché la salita si trasformava in una specie di ascensione spirituale e morale, alla pienezza dell'essere. Tornere-mo di nuovo su questo tipo di trono. Ma certamente, esso conferma, con la sua imitazione del tempio a piramide, che la salita alla vetta della ziggurat, alla ierogamia, era non senza incubi e non senza pericoli. La fiaba, come si è detto, riproduce, in piccolo o in modo infantile, il ritmo di questa drammatica ascensione sacra; ma ci descrive, anche, quasi negli stessi termini di Erodoto,⁸⁰ senza che nulla indichi una dipendenza diretta da tale fonte, il tempio a piramide babilonese, fungente da «legame fra cielo e terra», con i piani caratterizzati dai diversi colori astrali:

La Badessa disse: «Lo spirito d'Isolina è così lontano che nessuno lo può raggiungere. Figuratevi che è in cima a una



Ricostruzione grafica della ziggurat di Ur a sette piani (da Parrot).

montagna a picco come una torre, tanto alta che per raggiungere la cima bisogna passare l'aria rossa, l'aria verde e l'aria nera, e affrontare bestie feroci di tutte le specie e nazioni». ⁸¹

La fiaba, anche, rievoca taluni abiti da cerimonia sacerdotali. Cenerentola, nel Perrault, come ha sottolineato il Saintyves, ha una veste di seta, oro e argento, o meglio, di luna, stella e sole, ed ornata con motivi relativi al mare, alla terra e al cielo. ⁸² E in Italia, ancor più dettagliatamente, la Bella del «sett'abito», ⁸³ colla sua veste a sette abiti uno dentro l'altro, senza cui la ierogamia non può svolgersi, rammenta gli abiti a sette volanti delle statue sacre di Assur, del 3000 circa a.C. Altre volte gli abiti sono tre, e dichiaratamente d'oro per il sole, d'argento per la luna, il terzo lucente come le stelle. ⁸⁴

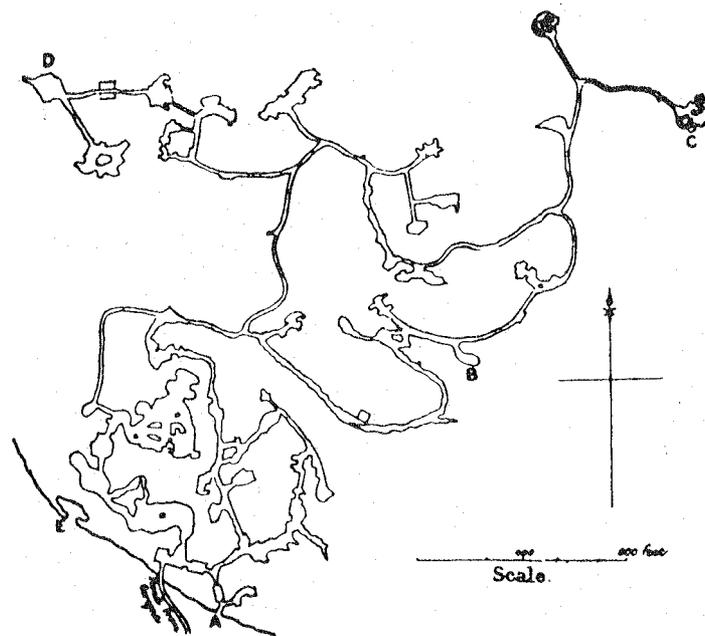
Non intendiamo, con questi riferimenti archeologici, prendere una posizione pro o contro (che esulerebbe da ogni nostra competenza, e contrasterebbe anche con il nostro desiderio di storicizzare il più possibile i miti contro la tendenza, prevalente ancora in storia delle religioni, a miticizzare la storia) a proposito dell'annosa discussione sull'origine iranica delle fiabe, anche se dal punto di vista storico artistico, la tesi iranica ha ormai notevoli pezze d'appoggio, come hanno indicato, fra gli altri, il Liungman ⁸⁵ e Lars-Ivar Ringbom. ⁸⁶ Queste sopravvivenze, da noi citate, vaghe ed incerte come sono, hanno ben poco interesse davanti, ad esempio, alla dimostrazione che la sorgente vulcanica, circondata da templi, in un paesaggio straordinariamente fiorito dell'Azerbaigian persiano, al centro astronomico della terra e all'origine quasi di quattro mari, da cui scaturisce un'acqua che lascia sulle rive incrostazioni di onice e di pietre preziose, già centro di culto 3000 anni a.C., è non solo fedelmente ricordata e descritta, ma addirittura graficamente riprodotta e architettonicamente più volte ricostruita lungo i millenni dalle arti di buona parte del mondo. Di fronte a questa fedeltà di trasmissione, il nostro orgoglio di archivisti e di conservatori si sente duramente colpito. Né limitatamente all'Europa, entro un non minor ambito cronologico, mancano sorprese simili: come le numerose leggende, confermate da scavi, relative all'affondamento, in laghi specialmente montani, di villaggi e abitati preistorici costruiti su palafitte. ⁸⁷

Una notevole arcaicità della fiaba (anche senza arrivare a ritenerla, come si tende da parte di vari studiosi nordici, ⁸⁸ addirittura un residuo cerimoniale delle culture megalitiche), non si può d'altronde negare. In essa il cristianesimo, come abitudine anche sociale di vita, è scarsissimamente penetrato: e solo di poco meno scarsa è la sua ricettività alle civiltà classiche, che l'hanno lasciata, perciò, quasi indenne. Essa, invece, è quanto mai pronta a captare tutto ciò che è esoterico, in particolare tutto ciò che è magico e demonico. Anzi, in tal caso si dimostra singolarmente capace di rianimare ciò che è addormentato, di riattizzare la fiamma viva del magico dalle sue millenarie ceneri. Ma pare, appunto, nella sua capacità di recupero del passato, fermarsi alla protostoria. Un tema così suggestivo e già, in antichità, millenario, come la grotta sacra, il labirinto, resta ai limiti dei suoi interessi. Il Kerényi ⁸⁹ ha osservato, con il suo solito acume, che il labirinto è una specie di ziggurat capovolta, che invece di portare al cielo, fa penetrare nel cuore del regno ctonio. La fiaba ha continui casi di discesa sottoterra: un sottoterra strano, popolato di ombre non esangui, ma vigorose, dotate di poteri superiori e temibili, non necessariamente demoniche. Essa, come si rifiuta di parlare della chiesa, quale edificio sacro, rifiuta, sostanzialmente, l'idea e l'immagine del purgatorio e dell'inferno cristiano. A prima vista il suo regno sotterraneo sembrerebbe l'averno classico: ma presto dobbiamo disingannarci. Non è tanto un mondo a sé, la dimora dei morti o dei loro rappresentanti, quanto soprattutto un punto d'incontro con il magico, una via cosmica, il luogo catalizzatore di un'azione psicologica e fisica.

Il labirinto, nel senso di meandro, nella fiaba è in genere associato all'itinerario nella foresta oscura; il mondo di sottoterra non richiede, infatti, una lunghissima e progressiva discesa; è una specie di cunicolo di lunghezza limitata, tanto breve da seguirsi che il percorso non ne è registrato nel racconto: anzi, il più delle volte, si spalanca improvvisamente. È come un palazzo incantato con più stanze, con grotte elaborate con nicchie, con letti, quasi come abitazioni di trogloditi, o tombe etrusche. La grotta naturale, il contatto magico con la roccia, con la sorgente, il culto delle piante, è una componente essenziale della letteratura cavalleresca: ⁹⁰ ma non direi della fiaba, il cui itinerario sotterraneo

è sempre artefatto, scavato o costruito dalle fate o dalle streghe, per incanto, o per virtù dedalica. All'indifferenza per la natura grezza si contrappone singolarmente l'interesse della fiaba per l'architettura di palazzo o difensiva, o per la grande scultura monumentale, che spesso è descritta accuratamente, pur ritrasformandosi, per il processo che abbiamo già esemplificato, da immagine in essenza viva e feroce.

Il recente studio di Cagiano de Azevedo sul labirinto,⁹¹ consente però di dare un'ambientazione architettonica anche a questi indizi ricavabili dalla fiaba. Egli infatti distingue il labirinto della mitologia classica dal meandro esclusivamente naturale, pur mantenendolo associato al culto delle grotte, per riconoscerlo in una specie di ipogeo, a più stanze e a più piani. Tali ipogei «non rivelano più il rude impianto della natura, ma su quel tenue filo conduttore,» egli dice, «— il vero filo d'Arianna — che è l'iter sinuoso



L'ipogeo di Gortyna, ai piedi del monte Ida (dallo Spratt).

dall'ingresso all'ima grotticella, marcato da un susseguirsi di antri di maggior respiro per ampiezza e altezza, si apre tutto un contrappunto di grotte e cavernette con diverse frequenze, che ora si spazia in un più ampio respiro, ora si sussegue con una ripetizione che mozza il fiato. Accanto alle caverne dalle pareti levigate sono quelle che imitano i partiti architettonici dei templi sopraterra con le loro paraste e le loro embrionali modanature... Tutto ciò non è casuale, ma voluto, è intenzionale, è ricercato, è ottenuto, è realizzato onde semantizzare in un manufatto una posizione dello spirito: il timore della divinità».

Questo, effettivamente, è in genere il mondo sotterraneo della fiaba, che forse serba anche il ricordo delle drammatiche cerimonie svolgentisi nell'ultima sala, dove presso la statua cultuale del dio, o più probabilmente della magna mater,⁹² si compiva l'incruento sacrificio della ierogamia: inizio non di morte, ma di vita, per chi sapeva superare le prove e conquistare, come l'eroe delle fiabe, la prostituta sacra, spesso di schiatta principesca.

Altre volte lo schema dell'ipogeo, ed il rituale che vi si svolge, può venire ricondotto a cerimonie di cui abbiamo testimonianza più particolareggiata, e che la fiaba contribuisce, da parte sua, a ulteriormente precisare. Ecco, ad esempio, come la rievocazione della morte di Adone, simulata secondo quanto riferisce Amiano Marcellino, XIX, riponendo in una grotta «dei finti cadaveri, rappresentati da statue in legno dipinte con cura, in modo che assomigliassero a corpi seppelliti, avvolte poi di leggeri sudari, di bende e profumate,» viene ricordata dalla fiaba (cito dal *Drago dalle sette teste* di Calvino, pp. 269-70): «Il giovane, molle fino all'ossa, persa la strada con la notte che era scesa, vide una grotta e vi si rifugiò. Era una grotta piena di statue, statue di marmo bianco in diversi atteggiamenti». E così il mito della rinascita: «Allora si ricordò di quel vaso d'unguento, unse le ferite dei fratelli morti ed ecco che s'alzano in piedi risanati e vispi come se nulla fosse stato».

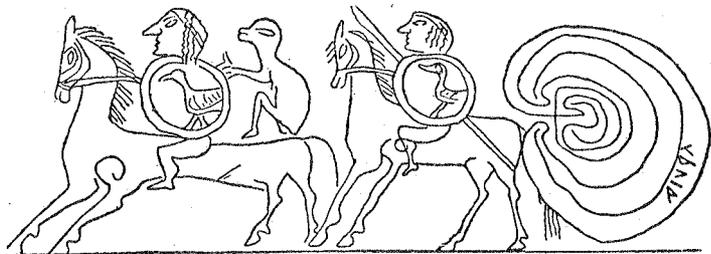
Più macabra la discesa nel santuario celtico, sul tipo della Salle des Crânes di Entremont, dove si praticava il sacrificio umano, come del resto è ormai largamente dimostrato: ecco, nel *Re degli animali* (Calvino, p. 228): «Stellina si sentì tremare le gambe, ma poi pensò che ave-

va l'anello e andò avanti. Erano in una gran stanza e su un tavolo erano teste d'uomini, e di donne, gambe, braccia, e altre ce n'erano appese ai muri e sulle sedie. E le teste dicevano: "Povero me! Povero me!"» Anche l'indicazione che la «gran stanza» è il quartiere del «Re degli animali» ha un forte sapore celtico.

La fiaba, inoltre, attesta un curioso modo di associazione fra meandro e destino. Il percorso dell'eroe è sempre pieno di incognite, ma è fissato. Non ha soltanto prove da superare, avversari da vincere ma un itinerario preordinato da seguire. In genere, a comunicarglielo è un oracolo, o un essere magico. Ciò fa pensare ad un vero e proprio auspicio divinatorio. Il meandro del destino è qualcosa di prefissato dall'esterno, come nell'interiora dell'animale in cui lo si legge e non resta che obbedire.

Tuttavia, e questo è molto significativo, questo destino non è mai qualcosa di astratto. È un percorso costruito e chiaro, con ostacoli che si incontreranno a tempo debito, quasi come in una gincana. È un percorso spesso nettamente architettonico, in cui ricorre con straordinaria frequenza il tema dei mostri e delle divinità protettrici delle porte, tanto da invitare qualche volta a specifici raffronti con monumenti esistenti, da quelli che, sembra, per iniziativa di Nabucodonosor, vennero posti alle porte di Babilonia città, ai leoni e ai dragoni stilofori delle cattedrali romaniche.

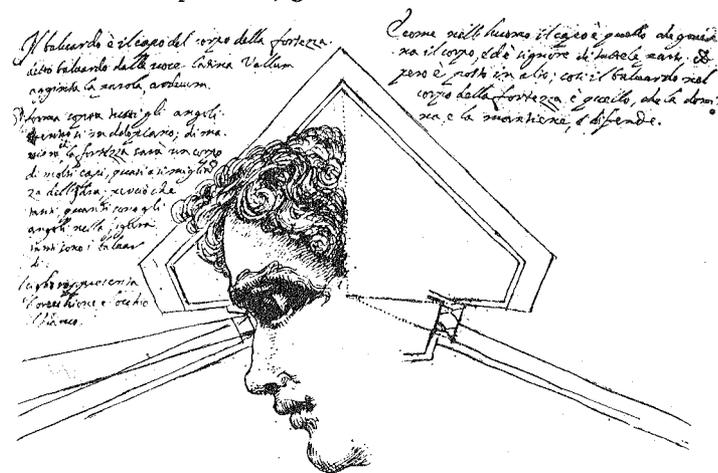
Come si è detto, ogni manufatto nella fiaba è vitalizzato. Così le mura che impediscono l'accesso, le porte che si spalancano da sole (come nella biblioteca cinese di Yang-ti). Le torri in particolare sono punti di riferimento pre-



I cavalieri e il loro oroscopo: rilievo da un vaso di Tragliatella (dal Weidner).

zioso, in esse stanno chiuse le principesse prigioniere, come in un tempio. Ciò conferma una osservazione di Eliade:⁹³ «È assai probabile,» egli scrive, «che le difese dei centri abitati e delle città cominciarono con l'essere delle difese magiche, giacché esse — fossati, labirinti, bastioni — erano predisposte più per impedire l'invasione dei cattivi spiriti che l'attacco di esseri umani.» Ancora nel Seicento, del resto, come dimostra fra l'altro un disegno di un trattato inedito del Gallaccini,⁹⁴ la funzione del baluardo veniva antropomorfizzata. Il vitalismo magico delle fortificazioni è accentuato, nelle fiabe, da frequentissime descrizioni o allusioni a sacrifici umani edilizi.⁹⁵ Le mura lasciano salire, di notte, cupe profezie.⁹⁶ Di tutto ciò si ri-corderanno, in clima romantico, il Walpole e Poe.

Un'altra categoria di manufatti, che compare nelle fiabe, con particolare aggressività, sono le statue di metallo e gli automi, sia in connessione ai miti sulla magia dei metalli, sia per riferimento alla evoluta arte delle armature ed alla grande meccanica alessandrina, cui spesso le fiabe si riferiscono con sorprendente precisione di dettagli, tali da consentire riscontri nella trattatistica specializzata. Di questa categoria fanno parte le statue che si muovono, i simulacri che parlano, gli uccelli d'oro che cantano su al-



Pagina da L'idea della fortificazione di Teofilo Gallaccini. Siena, Biblioteca Comunale (ms. S.IV.2).

beri metallici o sacri, degni fratelli dei sibilanti usignoli delle fontane, gli eroi di ferro o di bronzo, le porte meccaniche che chiudono i protagonisti in invincibili prigioni, i fuochi che si accendono da soli o bruciano eternamente, i trabocchetti e caditoie, temi che del resto impegnarono gli architetti d'ogni tempo.⁹⁷ Spesso si tratta di estensioni fantastiche di più limitate possibilità tecniche: come nelle impressionanti isbe o case su zampe, che girano su se stesse, un tema che forse ritroviamo, in forma animistica, anche nelle demoniche uova e negli uomini-oggetto di Bosch. E proprio perché così prediletti dalle fiabe, gli automi hanno avuto una grande fortuna nei poemi cavallereschi.⁹⁸

Ovviamente, dalle descrizioni trasmesse o rielaborate dalle fiabe, se è possibile risalire ad approssimativi prototipi, non si deduce altro che una tipologia generica, incapace di influenzare, se non iconograficamente, l'arte: a meno che, attirando l'attenzione su particolari aspetti del mondo naturale, connessi a tale tipologia, non possa aver favorito in taluni casi un più accentuato interesse mimetico.⁹⁹

Immediate conseguenze sullo stile pare avere, invece, un terzo, più ampio gruppo di elementi, che oltretutto illuminano od esprimono analoghi componenti, sia della decorazione, sia della tipologia edilizia a livello popolare. Non si tratta di citazioni o allusioni a motivi figurativi, ma piuttosto di «schemi», per lo più geometrici, che come stanno alla base delle vicende del racconto, sono applicabili ad ogni manufatto, ed hanno la virtù di renderlo simbolicamente significante, proprio come per la loro sola presenza l'itinerario magico del protagonista diventa drammatico ed avventuroso. Anche nelle arti, dopo gli studi del Baltrušaitis sulla cosmologia medievale,¹⁰⁰ e di altri, la portata di questi schemi risulta decisiva. Essi finiscono, anzi, per attribuire, spesso, a sculture, miniature, vetrate un carattere sacrale più direttamente che l'iconografia. Sia nel racconto, che nell'arte, sembrano in genere avere prevalentemente origini cosmologiche. Tutte le avventure degli eroi si basano su ritmiche serie di prove: come l'uccisione di *tre* mostri, il valico di *sette* montagne, il servizio per *dodici* mesi. Spazio e tempo sono indicati in modo irrealistico; ma quando si potesse risalire al valore indicativo che tali nu-

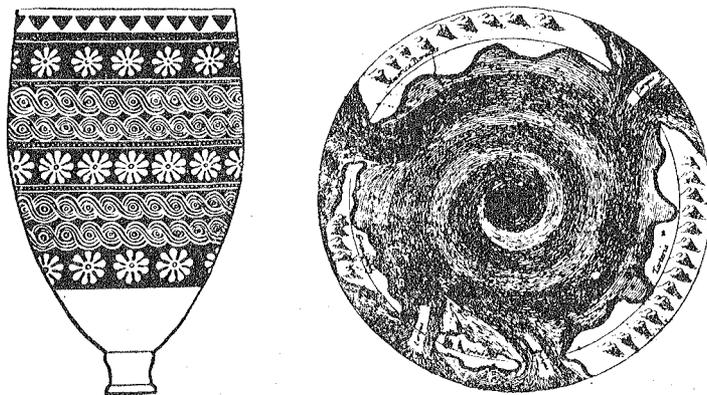
meri certamente comportavano secondo le concezioni cosmologiche antiche, si avrebbe — è probabile — il risultato sorprendente di riportare l'avventura a specifici sistemi cosmologici.

Sia i riferimenti, sia i sistemi numerici mutano con le zone e con il tempo. Le fiabe poi li usano caoticamente. Ma molte volte la strutturazione è coerente e costante. Quando leggiamo, ad esempio, nella fiaba tedesca *Il principe e la principessa*, che le prove da superare sono tre: abbattere il bosco, vuotare lo stagno, costruire un castello in cima al monte, immediatamente ci rendiamo conto che ci si riferisce ai tre elementi della terra, dell'acqua e del cielo (o dell'aria). E gli elementi possono essere sostituiti dai corrispondenti animali: simboli ctonii sono il cavallo, il cervo, il drago; simboli marini i pesci; simboli celesti l'aquila, la colomba, l'albero di vita, il gallo. Anche i metalli, come oro, argento, rame, e i colori sono connessi agli astri e agli elementi da essi protetti.

Il sistema numerico, che sta alla base del ritmo di ripetizione delle prove, ha delle singolari peculiarità. Bisognerebbe, è vero, fare una statistica comparata, prima di affacciare delle ipotesi in proposito. Ma appare fin d'ora evidente che uno dei numeri più ricorrenti è il tre,¹⁰¹ carissimo ai popoli indoeuropei, e che corrispondeva alla più antica ripartizione dell'anno, in tre stagioni e non quattro, mentre è scarso il dodici (ciò che tra l'altro denota una limitata fortuna della leggenda delle fatiche d'Ercole)¹⁰² oppure il cinque¹⁰³ (corrispondente ad una strutturazione cosmologica, nota nell'antico oriente, in acqua, terra, fuoco, aria, etere). Dalle loro serie numeriche, mi fa osservare l'amico Peroni,¹⁰⁴ si può escludere che le fiabe europee risalgano in ogni caso al di sopra del 1200 a.C., giacché nel nostro continente dominarono, fino a tale data, serie basate su multipli di due, e specialmente le cifre ripetitive 12, 16, 24, assenti invece nella novellistica. A parte le variazioni di dettaglio, ritmi e schemi sono ineliminabili, sembra, dalla stessa struttura figurativa dell'occidente: compaiono già nelle ceramiche preistoriche, costituendo, in taluni casi, l'unico sistema di organizzazione della decorazione: e sappiamo che si trattava quasi sempre di vasi utilizzati o per il culto o per le offerte funebri. Stanno alla base, come canoni numerici e geometrici, degli ordini e delle proporzioni degli edifici

classici e d'imitazione antica.¹⁰⁵ Costituiscono ancora oggi i moduli standard di molte funzionalissime architetture.

Accanto agli schemi numerici ne troviamo, sia nella fiaba, sia nell'arte popolare, altri geometrici, che si possono, forse, distinguere in due tipi. Da un lato, veri e propri ideogrammi, come il disco o la ruota per significare il sole,¹⁰⁶ la spirale concentrica per indicare l'acqua, lo zig zag per l'onda,¹⁰⁷ il crescente per indicare la luna ecc.¹⁰⁸ Dall'altro, schemi riconducibili a forme geometriche elementari, prive di ricordi naturalistici, come il cerchio, la sfera, il quadrato, la piramide, di cui da tempo è stata studiata la radice cosmologica, a proposito dell'architettura religiosa e funeraria.¹⁰⁹ I primi entrano a far parte di una decorazione, come suoi elementi; i secondi determinano la decorazione o la forma dell'oggetto, come principi generali di struttura. La loro diffusione fu favorita anche dal fatto che il simbolismo cosmologico, che li determina, non fu soltanto religioso, ma anche politico, e fiorì specialmente nell'emblematica imperiale. Furono così immediatamente trasferiti dagli altari alla vita quotidiana, applicati ad oggetti ed oreficerie di uso abbastanza largo, o simbolicamente riconosciuti per associazione formale — già nella Bibbia — in oggetti, come la perla, la mela, il bastone ecc.¹¹⁰ Il loro repertorio è analogo sia nella fiaba

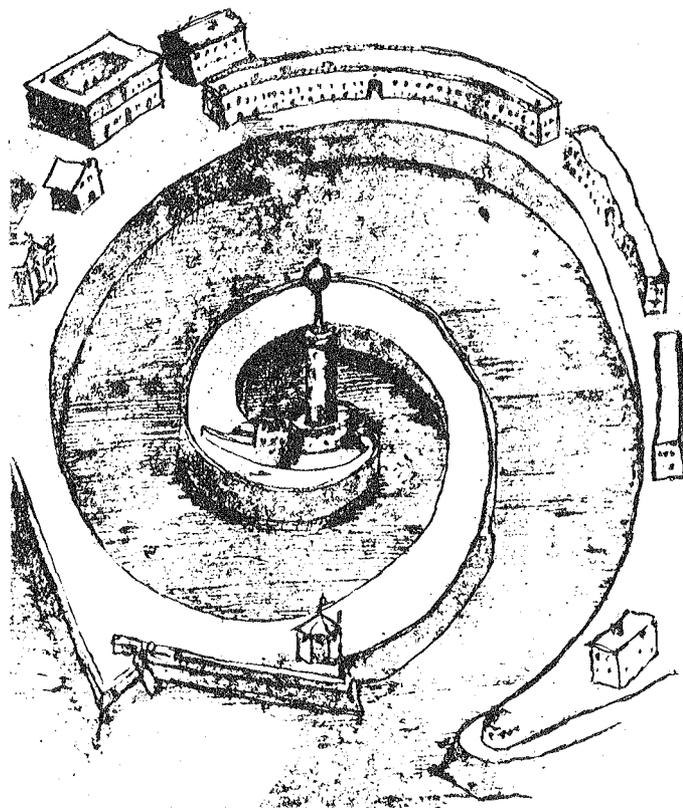


Vaso della cosiddetta ceramica di Tell-Atschana, 1500 ca a.C. (Alalach).
Poli Arctici constitutio: incisione di P. Schor per il *Mundus subterraneus* di A. Kircher.

che nell'emblematica, sia nella mitologia che nell'etnografia. Non dobbiamo quindi meravigliarci degli strabilianti risultati che comporta il possesso di una mela d'oro (simbolo del potere universale) o d'una perla, d'una collana o d'un anello, o di vedere gli spiriti celesti trasformarsi in palle infuocate o in ruote. La persistenza di questi schemi, fino in tempi assai vicini a noi, nonostante l'illuminismo, è dimostrabile con moltissimi esempi: come la concezione della cometa o meteora in forma di palla, come la teoria, esposta dal Kircher, di una corrente spiraleforme al polo,¹¹¹ che è quasi anticipata dal Gallaccini nel progetto di un porto a spirale.¹¹² La difficoltà, in astronomia, brillantemente dimostrata dal Panofsky,¹¹³ di passare dalla concezione delle orbite circolari a quella moderna delle orbite ellittiche si spiega proprio con la presunzione di un particolare valore simbolico posseduto dal cerchio rispetto all'ovale. Certo, gli architetti, che già nel Cinquecento sperimentarono una simbologia cosmologica impostata in chiave a pianta ovale, invece che circolare, forse per adeguarsi immediatamente alle nuove concezioni scientifiche,¹¹⁴ furono ben più coraggiosi e modernisti di molti eruditi e specialmente della tradizione popolare, la quale mai si è allontanata dal cerchio. Del resto, entrando in una di queste, magari solenni, chiese, come S. Andrea al Quirinale, quando il tracciato è ovale, ci è più difficile risentirne la suggestione cosmologica che in quelle perfettamente tonde: tanto siamo ancora legati, emotivamente e psicologicamente, allo schema del cerchio.¹¹⁵ Eppure l'uovo, in moltissime civiltà, è, non meno che il pomo o la palla, simbolo dell'universo.¹¹⁶

Gli schemi, di cui stiamo parlando, nelle fiabe, analogamente a quanto è accaduto storicamente nell'urbanistica e nell'architettura, oltre a farsi spesso compositi (come è il caso di più cerchi attorno al principale), si estendono, analogicamente, ad immaginarie costruzioni, edifici, monumenti, giardini. Se ne potrebbe ricavare una interessante tipologia, anche se scarsamente riconducibile a prototipi reali. Alcuni di questi trasferimenti danno luogo, però, al sorgere di importanti ed autonomi temi. Vorrei qui ricordare solo, in quanto particolarmente diffuso, il motivo del «ponte del diavolo», su cui il protagonista deve passare come prova, a varie condizioni, per raggiungere un pre-

mio. Si tratta, evidentemente, di una traduzione in senso orizzontale del verticale asse, attraverso cui «si compie il passaggio da una regione cosmica ad un'altra»;¹¹⁷ passaggio concesso solo a uomini dotati di particolari capacità. Il tema del ponte, rispetto a quello dell'asse cosmico (rappresentato nelle fiabe da gigantesche montagne, da alberi e pali)¹¹⁸ è psicologicamente complicato dal terrore della caduta, cioè di un peggioramento della situazione: il ponte, come dice il tardocinquecentista Basile, è «sottile come la lama di un pugnale e stretto come un capello»,¹¹⁹ ed al



Disegno da *Sopra i porti di mare* di Teofilo Gallacini. Siena, Biblioteca Comunale (ms. L. IV.3).

di sotto di esso si apre, in una qualsiasi delle sue paurose fanie, l'inferno. Il diavolo, in genere, è in agguato sul ponte; e solo un'offerta o un inganno (come il dargli in cambio l'anima di un cane) può salvare il protagonista dalla catastrofe. Nella fiaba, il valore cosmico del ponte è dimostrabile anche dal fatto che esso è, spesso, di cristallo, cioè della incorruttibile materia delle sfere celesti, ed è in tal modo equiparato al cielo. Analoga interpretazione va data al meno frequente episodio della salita sull'arcobaleno.

A prima vista, pare che ci si possa accontentare dell'idea di una dipendenza di questa leggenda dal motivo islamico (la cui penetrazione in Europa è già attestata nel XIII secolo) del ponte sull'inferno, l'Azirat,¹²⁰ «fatto da nostro signore per provare quelli che credono, o no nella sua legge», il quale ponte «è così costruito in alto sull'inferno, ed è più fino di un capello di testa e più aguzzo che il filo di qualsiasi lama». «Esso è fortificato da uncini, ed artigli, e tenaglie di ferro, e lance. Per passarlo, bisogna correre al ponte, velocissimi, e quando vi compaia Gabriele, gridare: "Salvatore, salvami!" Ed il ponte tremerà sotto quelli che vi passeranno, come fa, quando il vento la scuote, la foglia dell'albero detto palmizio dall'uomo.»¹²¹

Ma in realtà, i numerosi «ponti del diavolo», disseminati per lo più su gole alpine (come quello famosissimo sulla Reuss), e che spesso recano al centro, a scopo protettivo dei passanti, una croce o una cappella, paiono affondare in una tradizione locale di origine ben più antica delle prime traduzioni accertate in lingue romanze del *Libro della Scala*.¹²² Gregorio Magno (papa dal 590 al 604) aveva del resto descritto lo stesso tema in modo forse più affine a quello delle fiabe: «C'era un ponte sotto cui scorreva il fiume, nero e caliginoso, che esalava una nebbia di intollerabile fetore. Ma passato quel ponte, ecco prati ameni e verdeggianti, ornati di erbe con fiori olezzanti... Chiunque volesse, dei peccatori, passare il ponte cadeva nel fiume tenebroso e putrido; ma i giusti, che non avevano colpe, con sicuro e tranquillo passo giungevano ai luoghi ameni.»¹²³

Man mano che si risale nel tempo, sempre più diventa chiaro lo schema cosmologico sottostante al motivo architettonico del «ponte». E man mano l'ambito topografico del motivo diviene più vasto, tanto da giustificare la larghissima distribuzione dei cosiddetti ponti del diavolo, an-

che dove la derivazione dall'arabo difficilmente sarebbe potuta avvenire. Inoltre, il motivo del ponte si distacca da quello del sacrificio edilizio, a cui per contaminazione si è connesso, ad esempio, in poesie popolari come quella sul Ponte di Arta,¹²⁴ dove l'atto del tremare è inteso come la vendetta della sposa sepolta viva, nelle sue fondazioni:

Come trema in me il cuore, tremi questo ponte

E come cadono i miei capelli, che possano cadere dal ponte i passanti.

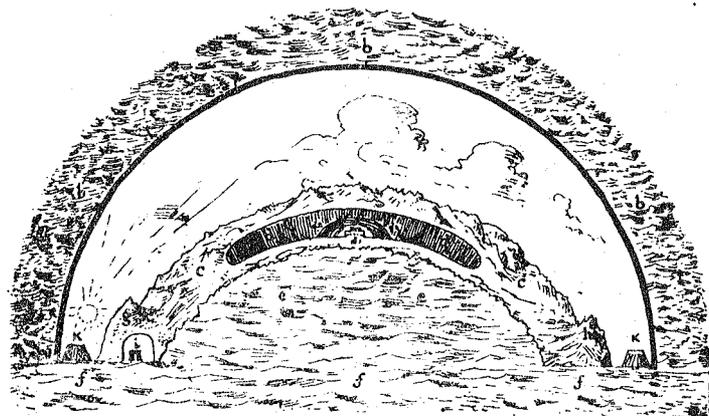
Il tema del ponte sull'inferno, il *Činvat*, è poi, come dimostra l'Eliade,¹²⁵ estremamente diffuso nello sciamanismo, ed ha probabilmente origine iranica. Esso compare già nell'*Avesta*, che raccoglie miti dal 250 a.C. al 226 d.C., con gli stessi attributi del racconto del Basile, di essere sottile come un capello, tagliente come il filo di spada, e di tremare paurosamente. Attributi che fanno pensare ad una passerella di liane, da un lato all'altro della voragine, se il torrente di fuoco o melmoso sottostante, e perfino il tema del cane, che appunto lo sciamano doveva incontrare nel corso della sua discesa agli inferi, e che assume nella leggenda europea un valore sostitutivo, non avessero un significato chiaramente cosmologico. Anzi, esso rispecchia palesemente una concezione per cui la terra (il ponte) è come sospesa fra due abissi, il cielo e l'oceano dell'oltretomba, e una cosmologia babilonese, che lo Jensen¹²⁶ ha ricostruita, come si vede nella figura qui riprodotta, secondo lo schema del ponte. La sua interpretazione grafica può venire discussa, ma certo nessun'altra schematizzazione risulta più atta di questa a spiegare l'immagine del ponte del diavolo. Inoltre, il fatto che in alcune fiabe tale ponte sia detto «a forma di corno» parrebbe riecheggiare l'altro schema cosmologico del Vicino Oriente antico, quello della vacca celeste,¹²⁷ sostenuta da Shou e da geni, come è stata rappresentata in Egitto nella tomba di Seti I (XIX dinastia), e largamente simboleggiata da protomi di tori. Va anzi osservato che una delle caratteristiche dei più autentici ponti del diavolo è di essere proprio a dosso d'asino.

Il ponte del diavolo — sia detto di passaggio — è entrato con una posizione di notevole rilievo nell'iconografia

rinascimentale. In Italia si può citare una xilografia del Polifilo, che rappresenta un ponte in una gola selvaggia; ma forse la più bella raffigurazione si trova nel fondo del *San Michele* del Beccafumi, all'Accademia di Siena.

Del tutto corrispondente alla leggenda, nella sua forma più antica, e con tratti scopertamente demonici, il ponte del diavolo è raffigurato più volte nell'orripilante *Inferno* di Jacob van Swanenburgh (Museo Civico di Danzica).¹²⁸

Prima di concludere questa breve esemplificazione sulle «radici» figurative o archeologiche delle fiabe, è necessario ricordare come, allo stesso modo che in agiografia, taluni loro protagonisti non siano ormai che personaggi mitologici antichi travisati. È possibile, è vero, che il loro germe, anche in questi casi, vada più in là dell'epoca classica. Tuttavia l'aspetto da essi assunto nella cultura greco-romana resta talvolta definitivo e ben riconoscibile. È il caso, ad esempio, della fenice, che rinasce dal fuoco, tema di moltissime fiabe, o della salamandra che abita nei camini accesi (e che perfino il Cellini dichiara di aver visto da ragazzo).¹²⁹ Come esempio, invece, di un ritorno progressivo alle origini naturalistico-magiche, proprie del resto alla stessa mitologia greca, mi permetto di addurre l'evoluzione, anzi la degenerazione progressiva di Ercole (nonostante gli sforzi dei teologi di farne un simbolo cri-



Il sistema cosmologico babilonese: disegno da *Die Kosmologie der Babylonier*, di P. Jensen.

stiano) in uomo selvatico, peloso, barbaro e feroce, che vive con la clava in mezzo alla foresta, sbranando animali e uomini.¹³⁰ Questa figura, connessa d'altronde ad una tematica extraeuropea, ebbe una notevole fortuna nel teatro medievale e nella sacra rappresentazione; entrò più volte nella scultura lignea, e sta, secondo una suggestiva ipotesi, anche etimologicamente all'origine dell'Arlecchino.¹³¹ Recentemente, Giuseppina Fumagalli ha individuato con esattezza alcuni disegni di Leonardo per un ballo di uomini selvaggi, ed è uno dei tanti casi della fortuna di questo tema nella sfera delle corti, cioè sulla cresta della moda elegante, e non solo nelle feste stagionali contadine.¹³²

A parte la precisa rappresentazione del tipo (che doveva assumere, dato il carattere etnografico così riassunto, aspetti alquanto diversi regione per regione, ma che conserva come attributo costante la clava), è assai probabile che letterati ed artisti si ricordassero, indirettamente, di questo aspetto «silvano» del gigantesco Ercole a proposito di taluni santi sostitutivi, come il san Cristoforo; o nel rappresentare Adamo, subito dopo la cacciata dal paradiso terrestre; mentre le sante eremite, come la Maddalena, specialmente nell'intaglio austriaco, ma anche in Donatello, assumono l'aspetto vellosa della «donna selvatica».

Anche i contadini vengono rappresentati, per disprezzo, come uomini e donne selvaggi¹³³ ed eccezionalmente, per involontaria associazione, perfino Cristo crocefisso.

Mi si potrà obiettare, a questo punto, che le esemplificazioni addotte, anche se venissero ampliate e confermate da ricerche più capillari, rimarrebbero sempre di scarsa importanza per la caratterizzazione della cultura rinascimentale, e per la storia dell'arte in genere. In primis, perché questa *imagerie* è un elemento storicamente costante, tanto da giungere addirittura sino a noi; e quindi non basta indicarne la presenza per il rinascimento, ma bisogna spiegare se ha avuto, durante il Quattro-Cinquecento, particolari conseguenze figurative. In secondo luogo giacché si tratterebbe sempre di un fatto narrativo-letterario, non direttamente connesso con la pratica delle botteghe artistiche. In terzo luogo, perché gran parte dei suoi elementi, essendo derivati dall'antichità classica, coincidono con quelli forniti dalla filologia umanistica.

In realtà, per questa indagine si potrebbe partire, egualmente, dall'arte popolare, invece che dalla novella. Nelle decorazioni dei mobili, negli intagli rustici, nei tessuti, nei ricami, negli amuleti e, in epoca più vicina, nelle stampe, si hanno manifestazioni, per quanto non derivate (pochissime infatti sono le illustrazioni di fiabe), fortemente affini come tematica e carattere; e singolarissime sopravvivenze. L'insistenza su schemi geometrici elementari, come le stelle, le spirali, i cerchi, i rombi, i meandri, si può anche qui spiegare solo con una loro funzione magico-astrologica, ormai inconscia, ma non per ciò abbandonata dall'uso comune. Il Rabelais può ben scherzare sulle immagini grottesche che decoravano i vasi delle medicine, ma ancor oggi li ritroverebbe, in bella mostra, nelle vetrine, o negli scaffali delle farmacie.¹³⁴ Esse, probabilmente, già ai suoi tempi, non avevano più una spiegazione plausibile: ma continuavano ad attestare visualmente, con il pregio e la singolarità della decorazione, la potenza, medicinale se non più magica, del loro contenuto. Nell'arte popolare, la perdita di coscienza del significato originario dei vari motivi decorativi e della stessa decorazione, che ha appunto il fine di qualificare, rendendo degno o caratteristico, un oggetto rispetto agli altri, non si è in genere accompagnata a mutamenti iconografici, specialmente nelle zone più conservatrici. Nuove idee non hanno sostituito le antiche, con forme adeguate. Non ci sorprende, perciò, trovare schemi e temi identici, come ha già constatato il Deonna,¹³⁵ in un ossario trovato in una tomba presso Gerusalemme del primo secolo a.C. e nelle casse nuziali, conservate in case contadine. Tanto più che la decorazione, nell'arte popolare, è usata con una certa parsimonia, e si applica soprattutto su oggetti che debbano avere valore propiziatorio: come la culla, il letto nuziale, il cassone, gli abiti e gli apparati da cerimonia.¹³⁶ La fauna che vi compare, come gli uccelli, i pesci, le lucertole, i serpenti, è allusiva al cielo, al mare, alla terra, ma in quanto attributi di rinascita e fecondità.¹³⁷ E così, le conchiglie e in genere tutti i prodotti del mare.¹³⁸ Probabilmente nelle regioni alpine, già nei periodi in cui vennero costruite le grandi maschere e trofei carnevaleschi conservati ora nei musei austriaci, tirolesi e della Svizzera, l'unica funzione utilitaria attribuita allo specchio (a parte l'uso di toeletta) era di servire alla caccia delle allodole:

tuttavia, dove trovare una esaltazione, altrettanto *engagée*, dei suoi poteri magici, che il sollevarlo su trofei e a più metri dal suolo, fra decorazioni di piume, di rami, di nastri?¹³⁹ Ed eccoci giunti alle maschere, in cui già il Rabelais sottolinea la presenza di caratteri demonici e mostruosi:

una statua di legno mal tagliata e rozza dipinta, come la descrivono Plauto, Giovenale e Pomponio Festo. A Lione, di carnevale, la si dice Maschecroute; essi la chiamano Manduce. Era un'effigie mostruosa, ridicola, rivoltante, spaventosa per i bambini, con gli occhi più grandi che il ventre, la testa più grossa di tutto il resto del corpo, con ampie, larghe e tremende mascelle piene di denti, tanto di sopra come di sotto, le quali, mediante una piccola coda nascosta... venivano fatte battere paurosamente l'una contro l'altra, come a Metz si fa col dragone di S. Clemente.¹⁴⁰

Purtroppo, le numerose testimonianze delle feste carnevalesche non sono state molto studiate dal punto di vista figurativo:¹⁴¹ ma è certo che esse dovevano costituire esplosioni collettive di «moyen âge fantastique», o di «antirinascimento». La loro diffusione e la loro portata sociale fu immensa, anche se scarsa e solo indiretta, tramite cioè fonti letterarie,¹⁴² ne è la nostra conoscenza. L'Italia inoltre fu in genere assai poco attenta a raccogliere i monumenti dell'arte popolare; il nostro nazionalismo romantico in storia dell'arte si limitò, in genere, ad esaltare i prodotti del rinascimento, a restaurare edifici medievali e spesso ad eliminarli con disinvoltura, invece di cercare i documenti regionali. Anche gli studi in proposito furono e sono ancora oggi assai più scarsi che altrove.¹⁴³ Ma le feste italiane furono da tutti riconosciute uno dei più singolari fenomeni europei.

In genere una autentica produzione di carattere popolare si accentra di solito in regioni rimaste periferiche, per ragioni topografiche e politiche, rispetto alle grandi civiltà pittoriche e monumentali, con cui manca, nonostante la contemporaneità delle manifestazioni, ogni rapporto diretto. In Italia, per la presenza vivacissima di una economia sempre più cittadina, e con tanto disprezzo per i villani, c'è addirittura da chiedersi se ci fu veramente, al di fuori delle

isole e delle zone alpine,¹⁴⁴ un folclore capace di una evoluzione autonoma e creativa. La cultura visuale delle élite urbane non l'ha forse del tutto sopraffatto? Ci fu, insomma, oltre alle stampe, agli ex-voto, alle ceramiche, ai ricami popolareggianti, un clima, uno stile «rustico», come nelle nazioni d'oltrealpe? E, di conseguenza, anche nelle arti, come nella letteratura, nella musica, e specialmente nel teatro, fu possibile un fecondo dialogo fra il culto e l'inculto, e viceversa? A prima vista sembrerebbe più aderente alla situazione sociale nostrana rappresentare in modo drammatico, anche con una serie di esempi, l'isolamento, spesso pauroso, in cui finì per trovarsi, proprio per questa difficoltà di colloquio, la stessa pittura storica e devota, specialmente nella Firenze del Quattro e del Cinquecento, per cui artisti di fronda, come l'Andrea del Castagno delle Crocifissioni ed il Botticelli delle composizioni più patetiche, assumono, in una intenzionale ribellione, un carattere aspro di polemica e sfida. Solo Venezia, con i suoi madonni di alta classe e quelle deliziose icone alla «moderna» che vennero prodotte in serie dal Bellini e bottega, pare conciliare per vari decenni, attorno al suo squisito umanesimo pittorico, tutte le classi sociali. Ecco le ragioni per cui abbiamo preferito, per ritrovare un livello popolare, servirci invece dell'*imagerie* narrativa della fiaba, la cui vivacità fantastica, che nessuno potrebbe disconoscere, non è punto inferiore, in Italia, a quella delle altre nazioni centro-europee e della stessa Russia. Una grossa raccolta generale, che renda accessibile ai non specialisti tutti i principali documenti narrativi regionali, da decenni auspicata, potrà forse correggere questa impressione: ma certo non cancellarla.

È però possibile che la mancanza, in Italia, di una vera alternativa popolare nelle arti — come si ha invece nelle regioni alpine e nei Balcani — sia non tanto il risultato di una inconciliabile opposizione e dittatura dall'alto, quanto, invece, il pacifico effetto di un relativo equilibrio, da tempo raggiunto, per cui l'*imagerie* del folclore poté avere da noi una già lontanissima risoluzione nell'arte culta. Non va dimenticato, infatti, che, specialmente nel mondo mediterraneo, nell'atto della creazione dell'agiografia e della simbologia cristiana, atto che certamente fu meno spontaneo e ben più astuto di quanto in genere si ritenga,

ci fu un'accortissima opera di salvataggio e adattamento della devozione pagana al nuovo culto per conquistarne i fedeli. La forma princeps di questo adattamento è addirittura l'accettazione dell'immagine dipinta o scolpita come strumento liturgico, del tutto in contrasto con l'aniconismo ebraico, fatto che avrebbe più tardi provocato, nella storia della chiesa cristiana e in sede di ritorno alle prescrizioni originarie, almeno due gravissime crisi, con l'iconoclastia bizantina e calvinista. È probabile, per altro, che senza le iniziali concessioni alla idolatria, il cristianesimo avrebbe trovato assai maggiore difficoltà a diffondersi fra le popolazioni dei villaggi e dei ceti inferiori, da cui d'altronde spesso fu accettato con ritardo di secoli e senza eccessiva convinzione. Scrive l'Eliade: «Ci si può anche domandare se l'accessibilità del cristianesimo non sia dovuta in gran parte al suo simbolismo, se le immagini universali che riprende non abbiano considerevolmente facilitato la diffusione del suo messaggio». ¹⁴⁵ Certo è che quasi dovunque il cristianesimo si radicò profondamente, cessò ogni produzione autonoma di arte popolare, e tutto finì per essere persino stilisticamente controllato dall'alto. Ciò anche per il comune processo delle religioni vittoriose di appropriarsi degli dei precedenti, magari per squalificarli e combatterli pubblicamente come demoni; ma nel cristianesimo in modo più dittatoriale e secondo direttive ben precise.

Lo studio dell'iconografia denota, in ogni modo, l'esistenza alla base dell'iconografia cristiana di una vasta serie di contaminazioni con precedenti e coeve figurazioni proprie di altri culti. ¹⁴⁶ Le figure leggendarie e benevole della Dea madre, di Atlante, di Ercole, insomma delle divinità più popolari, si trasmettono con minimi cambiamenti di attributi. In altri casi, ci fu invece una deliberata violenza sostitutiva: secondo alcuni studiosi, il tipo di san Pietro sarebbe così derivato da quello del Giove Capitolino, con la sola sostituzione della testa, a dimostrazione della vittoria della nuova fede sull'antica, ma, nello stesso tempo, della continuazione dei poteri dall'una all'altra. In modo del tutto analogo, ma a ben vedere, ancor più significativo, dati gli opposti caratteri di religiosità pubblica che avevano il culto pagano ed il primitivo cristianesimo, i luoghi cerimoniali antichi vennero conservati, lasciando intatta

l'organizzazione urbanistica della città ed il reciproco rapporto di interdipendenza degli uffici pubblici: la piazza della cattedrale, come il foro antico, costituì a lungo il centro amministrativo e politico della città. Di questa continuità, solo in parte giustificata dalla cessione, in via giuridica, alle gerarchie cristiane, del suolo pubblico già destinato al culto, si hanno esempi estremamente suggestivi nei santuari costruiti sull'alto di dirupi, quasi consacrati al fulmine, per lo più ridedicati a san Michele; o nei sacelli, sorti presso pozzi o sorgenti miracolose, divenuti talvolta punto di origine di grandissime cattedrali.

Un processo analogo di adattamento, contaminazione, assimilazione, per le identiche ragioni di opportunità politica e anche di «apertura» popolare, si svolse, come è ben noto, in occasione della forzata conversione al cattolicesimo, dopo la conquista delle civili popolazioni dell'America latina: e l'una vicenda, anche se la separa una distanza di quindici secoli, può illuminare l'altra.

Ritornando all'Italia, forse fu proprio questa accettazione antica e immediata delle istanze idolatriche, devozionali del popolo, che tolse al folclore medievale e moderno gran parte del suo vigore, e soprattutto l'impulso ad esprimersi, sia iconograficamente che stilisticamente, in modo autonomo. Del resto, un analogo accordo, altrettanto riuscito, dovette avvenire in epoca assai lontana e oscura nel momento dell'adozione, da parte delle popolazioni italiane, della mitologia figurativa di origine greca.

Dove, invece, il cristianesimo non riuscì a realizzare completamente la fusione di istanze nuove e di devozione antica, restò sempre latente uno stato di tensione figurativa. E sempre, quando intervenne una crisi politica o religiosa, le immagini cristiane finirono per essere come smontate nei loro elementi, e riportate alle loro radici mitiche ed arcaiche. Dürer così, di fronte alla iconografia rinascimentale di Cristo identificato come Apollo, non solo ne sottolineò la radice pagana, ma addirittura reintrodusse, nell'immagine, magari per riferimento biblico — ma qualsiasi strada è buona ed è solo il risultato che conta — i peculiari attributi solari. ¹⁴⁷ In certo senso questa forma di riesumazione del sottofondo mitico distingue tutto l'archeologismo rinascimentale tedesco, con i suoi diavoli, i suoi macabri spettri, i suoi nudi provocanti, dall'arte mediterranea,

dove la mitologia, almeno nell'entusiasmo degli umanisti, resta innocua e spesso è un modo per eludere le più intime esigenze devozionali, quasi in una forma di agnosticismo. Per concludere, se nei paesi latini l'*imagerie* ed il mondo figurativo popolare restano costretti entro le elaborazioni culte, prima religiose, poi archeologizzanti, ciò forse fu dovuto, non tanto ad una eccessiva pressione della cultura umanistica, e, già prima, della chiesa, quanto piuttosto ad un equilibrio raggiunto da secoli, se non da millenni, e conservatosi stancamente, per cui allegorie e figurazioni mitologiche, a Firenze, poterono servire a feste di schietto carattere popolare, mentre, al nord, in quelle occasioni, lupi ed orsi e demoni in veste di mostri naturali uscivano, sub specie di maschere, dalle foreste per impadronirsi orgiasticamente dei villaggi.

Se ciò è vero, anche l'*imagerie* che abbiamo riscontrato alla base delle fiabe, ma che si manifesta in modo altrettanto vivace nell'astrologia e nella medicina popolare, dovrebbe aver trovato in Italia una formula permanente di convivenza con l'arte culta e sacra. E basta confrontare gli schemi numerici e geometrici che abbiamo esemplificato nelle fiabe con la complessa simbologia proporzionale, numerica, con le iconografie investite di simbolismo cosmico di tutta la grande architettura rinascimentale, basata sul quadrato o sul cerchio, con la tipologia altrettanto ricca di simboli della colonna, della torre, della cupola, con le piante di città a stella, a cerchio, esagonali, a reticolo, con i motivi decorativi a conchiglia, a spirale, a greca, che ornano le tombe degli umanisti, con lo stesso straordinario sviluppo di tipi come il palazzo, il tempio, il monumento sepolcrale, il ponte (magari dalla terra alla luna, come sognava Leonardo),¹⁴⁸ per accorgersi di quanto sia vasto il sottofondo comune alle fiabe anche nel cosiddetto «razionalismo» toscano del Quattro e Cinquecento.¹⁴⁹

Del resto, il rinascimento stesso sarebbe nato, secondo i suoi primi critici e storici, proprio scoprendo tesori nascosti: come il sarcofago studiato da Nicola Pisano: le grottesche copiate, al lume di torcia, nei cunicoli, ormai sotterranei e infangati, della Domus Aurea (il palazzo dell'imperatore che, secondo la tradizione popolare, sorretta dalla

Apocalisse, aveva fatto seppellire sottoterra anche un rospo mostruoso da lui vomitato fra bave immonde).¹⁵⁰ E non è questa vicenda illustre di recupero del passato intrecciata a strani episodi di statue riseppellite nei territori nemici, per annullare e deviare la loro potenza magica; o di altre statue distrutte perché considerate idoli, o capaci di turbare, oltre i limiti della decenza, le coscienze? E Brunelleschi non creò il nuovo sistema di strutture architettoniche, la sua sottile, ascetica sintassi di ordini e di elementi, proprio col misurare, fra gli sterpi popolati di bisce del Campo Vaccino e della via Appia, i ruderi antichi? Il rinascimento conserva a lungo l'idea della sapienza nascosta nella tomba, come una lampada perpetuamente accesa: tanto da ritrovare effettivamente delle lucerne sempiternelle, subito accolte nei musei. E la mania del criptoportico, della grotta scura e umida da costruire, costosamente, anche dove la campagna è piatta e solare, non risponde ad una perenne vocazione per una sapienza infusa miracolosamente per dono quasi delle fate, nel cuore della notte?

Quasi di ogni grande creazione rinascimentale, come vedremo, si può suggerire, proprio pensando al retrostante fondo popolare, una doppia esegesi: razionalistico-archeologica, da un lato, simbolico-tradizionale dall'altro, mentre visto da uno solo dei due lati, quello razionalistico, il rinascimento diventerebbe un semplice revival dell'antichità in grande stile. La necessità di distinguerlo da una moda è stata, del resto, riconosciuta da tempo: e ripetuti studi hanno reso sempre più evidente, entro la sua simbologia proporzionale-geometrica, la presenza della mistica medievale e di fortissime ascendenze preclassiche, tramite la Bibbia. Tutti ormai sanno come il celebre motto di Salomone: «omnia in mensura et numero et pondere disposuisti» (Sapienza, II, 21) riesca a spiegare non solo l'interesse nutrito dal Quattro e Cinquecento, come già dalla scolastica, per i rapporti proporzionali armonici, ma anche lo squisito e suggestivo lindore delle musicali realizzazioni così concertate. Quasi ad litteram si può dire che re Salomone è rivissuto nella Firenze repubblicana e nella Roma papale.¹⁵¹ Ma Salomone, non a caso, fu nella leggenda, il creatore dei segreti massonici e della stessa magia.

Mi pare pertanto che si dovrebbe fare un altro passo in avanti, e riconoscere nel rinascimento la compresenza, ac-

canto al razionalismo umanistico ed alle persistenze del simbolismo medievale, di un terzo elemento: quello esotico-popolare, di cui la fiaba è solo una delle testimonianze. Per colui che accompagnava, illuminandone la strada con la lanterna, i pittori alla ricerca delle grottesche, il penetrare nei cupi recessi del palazzo di Nerone, forse significava, con tutti i relativi rischi, la violazione di un segreto difeso da tabù millenari. Per i fedeli che entravano nelle chiese e le vedevano costruire, i numeri, le proporzioni, i rapporti armonici, gli schemi circolari, geometrici, le forme stellari, esagonali dei progetti degli architetti, avevano un'intrinseca ed autonoma vitalità astrale. E c'è da chiedersi, a proposito di tante città militari, perfettamente geometrizzate, se il loro schema non fosse anzitutto il tentativo di una investitura magica, una difesa «simbolica», da cercare accuratamente non meno che l'aggiornamento tecnico ai nuovi mezzi di offesa. Gli esempi che in proposito si possono spigolare nelle cronache, vanno dal medioevo quasi ad oggi: anche nei tempi più recenti ci si ridusse ad intitolare le fortificazioni ai grandi eroi nibelungici, come l'invincibile e pur sconfitto Sigfrido.

Forse, è lecito concludere, non solo in questo caso, ma in genere, che, nella vita dell'uomo, mai la ragione può distingersi dalla fiaba, mai la cultura dalla superstizione.

4 La fiaba nel rinascimento

Non abbiamo però risposto alla domanda più grave: in che modo cioè l'*imagerie* della fiaba abbia condizionato concretamente la cultura del rinascimento. Come l'abbiamo descritta, essa appare un enorme sottofondo, o se si vuole, il massimo comune denominatore di tutta la cultura europea, per un'estensione cronologica paurosa, ma con una emergenza stilistica limitata. Ed anche ammettendo una sua evoluzione storica, essa risulterebbe pur sempre uno strato o filone sotterraneo — almeno là dove trionfano le civiltà di élites — paragonabile a quelle correnti marine subacquee che non si avvertono alla superficie, anche se riescono, col tempo, a determinare la configurazione delle coste assai meglio che lo sciacquio delle onde e l'alternarsi delle maree. Potremmo anche servirci di un altro paragone: pensando a quegli strati di sedimentazioni archeologiche che spesso costituiscono la base effettiva dei più grandiosi ed originali monumenti moderni. In questi strati si depositano, senza disperdersi, uno sopra l'altro, talvolta associandosi, i relitti delle passate civiltà, dando luogo, poiché in questo caso la sedimentazione è psicologica e non materiale, ad una specie di grande «inconscio» collettivo. Volendo, questo filone, questa sedimentazione si potrebbe definire la vera storia dell'umanità, mentre il gusto delle élites ne segnerebbe al confronto, per così dire, la cronaca. Ed è evidente che solo la presunzione di un siffatto processo di sedimentazioni può spiegare la costanza stilistica al proprio carattere dei prodotti delle arti locali, per cui un'opera europea si distingue, subito, da una orientale; un edificio di Ferrara da uno di Genova, e taluni centri, come Venezia, Roma, Firenze, nonostante interruzioni e riprese, hanno dato vita a tradizioni tanto omogenee quanto specifiche. Questa sedimentazione, ovviamente, può costituire un inestinguibile serbatoio di idee: ma è necessario

che uno intenzionalmente vi attinga. Giacché, come si è visto, la sua autonoma creatività figurativa è piuttosto limitata, tanto da farla valere più come componente del gusto, che come carattere determinante.

Quando è, allora, che questa *imagerie* diventa talmente consapevole e attiva, da costituirsi come l'alternativa o l'opposizione alla cultura delle élite, diventando inevitabilmente la cultura di élite contrapposte? Insomma, quand'è che essa diviene l'«antirinascimento»? Dove ciò è avvenuto, particolarmente per l'Italia? E come si è manifestato? In forme analoghe a quelle che costituiscono il ben riconoscibile aspetto popolare di un Bosch e di un Bruegel, con caratteri affini all'*imagerie* europea, o in modo diverso?

Una risposta, per quanto provvisoria, non è impossibile a darsi anche se l'interesse per l'aspetto anticlassico del rinascimento si è andato appuntando esclusivamente nell'indagine sul manierismo, facendo trascurare fenomeni precedenti o collaterali, altrettanto notevoli, ma che non rientrano in quello stile. Si tratta inoltre di episodi particolari, o meglio, di realizzazioni in campi particolari, che per lo più esulano dalla pittura, riguardando le arti minori. Non si ebbero poi, forse, casi di artisti che svolgessero esclusivamente tale tematica. Ciò nonostante, ripetiamo, non è impossibile affermare la consistenza sul piano artistico e umano del fiabesco nell'arte italiana e darne un breve quadro d'insieme, ovviamente esemplificativo, che potrà, forse, invitare ad un ulteriore approfondimento, sia di taluni maestri, sia di talune manifestazioni di gusto.

Bisogna anzitutto riconoscere che nell'ambito della pittura o della plastica monumentale, tipicamente connesse anche per il loro costo e pregio alle vicende ufficiali dell'umanesimo, che dell'arte si servì largamente come propaganda e decoro, queste manifestazioni sorgono in parte per influsso nordico; non sono cioè un prodotto del tutto autoctono. Ma in cambio, i risultati a cui conducono spesso trascendono per importanza i loro prototipi, dando luogo a degli *unica*, specialmente dal punto di vista della qualità.

È il caso della produzione dei bronzi di soggetto fantastico di un Riccio, produzione non ancora ben localizzata cronologicamente, e che potrebbe addirittura coincidere

nel tempo con la sua ben differente e raffinata produzione classicheggiante. Ci troviamo, con questo straordinario scultore, a Padova, dove recita il Ruzante, cioè in un ambito estremamente sensibile, data la presenza di un pubblico internazionale, specialmente ultramontano, di studenti, sia alle istanze di apertura popolare che caratterizzano ormai la vita politica centro-europea, sia alle polemiche religiose contro la chiesa romana. Il Riccio è per molti versi il pendant del fiorentino Piero di Cosimo,¹ a proposito di cui il Vasari ci ha lasciato un esemplare ritratto di comportamento «antirinascimentale»:² «Per essere capriccioso e di stravagante invenzione, fu molto adoperato nelle mascherate che si fanno per carnevale e fu a quei nobili fiorentini molto grato, avendogli lui molto migliorato e d'invenzione e d'ornamento e di grandezza e pompa quella sorta di passatempo. E si dice che fu de' primi che trovasse di mandargli fuori a guisa di trionfi, o almeno gli migliorò assai con accomodar l'invenzione della storia non solo con musiche e parole a proposito del soggetto, ma con incredibil pompa di accompagnatura di uomini a piè ed a cavallo, di abiti ed abbigliamenti accomodati alla storia... cosa che fa assottigliare gl'ingegni, e dà gran piacere e soddisfazione ai popoli». Ecco quindi, Cosimo, attivo in mezzo alle società giovanili del tempo, quindi in un clima che si può intendere solo mettendoci sul piano etnologico; con in più l'aiuto della politica festaiola e populista della casa medicea, che mirava, anche in questo modo, ad assicurarsi, contro la nobiltà, una vasta base nei ceti medi della popolazione. Il Riccio,³ al confronto, è meno fantasioso ed educato, si vale di un naturalismo brutale, accentuato dalla modellazione sommaria del bronzo, quando addirittura non si serve di calchi direttamente presi dal vivo; egli crea non mascherate allegoriche ma figure di streghe, fra le più antiche del genere, insetti, rettili, animali, interpretati con brutalità e scelti fra i più ripugnanti, come i rospi dalla bocca aperta, tanto da far pensare che proprio alle opere sue e della sua bottega facessero riferimento i commentatori di Aristotele che vantavano, come merito dell'imitazione dal vero, la capacità di trasformare, per abilità mimetica e virtuosismo esecutivo, il disgusto per il soggetto nell'ammirazione per l'artificio di chi è capace di riprodurlo vividamente.⁴

Piero di Cosimo, nella Firenze scossa dal Savonarola, è profondamente riflessivo; ogni sua opera, specialmente se mitologica, è un miracolo di interiorizzazione; è forse il pittore che più sa intendere l'angoscia di una situazione tragica, rendendola ancor oggi commovente, non importa se trasmessa solo letterariamente dal mito, come la *Morte di Procri* della National Gallery, o riguardante un'antichità tanto arcaica da essere addirittura irricostruibile archeologicamente. La sua reazione al rinascimento ha tutti i caratteri della crisi religiosa. Seguiamo a leggere il Vasari:⁵

Aveva a noia il piagner de' putti, il tossir degli uomini, il suono delle campane, il cantar de' frati; e quando diluviava il cielo d'acqua, aveva piacere di veder rovinarla a piombo da tetti e stritolarsi⁶ per terra. Aveva paura grandissima delle saette, e quando tonava straordinariamente, s'inviluppava nel mantello, e serrato le finestre e l'uscio della camera, si recava in un cantone fin che passasse la furia. Nel suo ragionamento era tanto diverso e vario, che qualche volta diceva sì belle cose che faceva crepar dalle risa altrui... Venivagli voglia di lavorare, e per il paraletico non poteva, ed entrava in tanta collera, che voleva sgarare le mani che stessino ferme... Diceva male de' medici, degli speciali e di coloro che guardano gli ammalati e che gli fanno morire di fame, oltre i tormenti degli sciroppi, medicine, cristeri e altri martori... e lodava la giustizia, ch'era così bella cosa l'andare alla morte, e che si vedeva tant'aria e tanto popolo, che tu eri confortato con i confetti e con le buone parole; avevi il prete e il popolo che pregava per te.⁷

E benché, sempre secondo il Vasari o i suoi censori, fosse zelantissimo della religione, rimandò di giorno in giorno il prete che attendeva la sua ultima confessione.

Il Riccio non ha avuto la fortuna di un biografo così vivace e così profondamente interpretativo; l'ormai invecchiata monografia del Planiscino su di lui è opera solo di un buon conoscitore. Ma i documenti ci illuminano sulle radici di temperamento da cui sono nati i bronzi naturalistici o di soggetto fantastico. Violento, irregolare nel matrimonio, quando fa testamento, oltre a non lasciar inserire nell'atto alcuna formula religiosa, dichiara con feroce ironia di volerlo scrivere subito perché «al punto della mia morte se ha altro da fare e però adesso che ho el cervello ordoño li fati miei e so che volgio che sia». La sua irreligi-

osità è anche palese, forse, nella richiesta di venir seppellito fuori della chiesa.

La componente del suo gusto è duplice: da un lato la plastica ellenistica,⁸ dove poté trovare precedenti di grande affinità, con spinte ricerche di caratterizzazione, con statue in pose caricaturali ed oscene e di «carattere», e con bronzetti di soggetto erotico, animalesco o satiresco. Dall'altro, forse per la sua origine montanara, troviamo streghe, contadini, gnomi che guardano con occhi atterriti la fiammella della lampada; acrobati che forniscono l'olio dai più osceni pertugi del corpo; piovre, granchi, meduse, tartarughe, e, fra i prodotti, in parte della sua bottega, rospi che fungono da calamaio, draghi che servono da candeliere. In lui, due atteggiamenti di cultura estremamente affini ritornano ad incontrarsi, a distanza di milleottocento anni. Solo i preconcetti classicistici hanno impedito finora di riconoscere l'importanza fondamentale, e soprattutto la straordinaria novità di questa rinascita del realismo, favorita nel Riccio non solo dalla tradizione donatelliana, ma proprio dalla sua apertura verso il mondo della fiaba. La «strega» nelle varie repliche di lui o bottega, sul caprone, con la mano tesa, le poppe cadenti, il corpo modellato come se fosse cera, ben più vivace delle «vecchie» nude e rugose, segna indubbiamente nella scultura rinascimentale uno dei massimi punti di arrivo, anche per la rappresentazione del movimento. Né quel tocco di caricaturale, insito anche nel realismo più spinto, toglie alla rara immagine un fondo di patetica e ardente drammaticità.

Tutto ciò alla fine del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento è ancora un episodio saltuario, dovuto a personaggi moralmente ed intellettualmente isolati (fra cui, massimo è Leonardo con le sue sconvolgenti visioni cosmologiche, i suoi disegni geologici, che precorrono la posteriore caccia al «mundus subterraneus», e con i suoi miti quasi orientali di diluvi, dragoni, serpenti marini, di lotte di belve e draghi⁹ divulgati da stampe, da cui certo dipende, almeno in parte, l'estrosità di Piero di Cosimo), e all'influsso stimolatore della grafica d'oltralpe (come in Jacopo de' Barbari,¹⁰ le cui incisioni del centauro inseguito dai draghi, del pegaso, della vecchia che cavalca un tri-

tone — forse prototipo della *Strega del Riccio*, tanto riesce a spiegarne il braccio proteso in avanti — hanno ormai un carattere ben diverso dall'erudito mitologismo del Mantegna ed una profondità emotiva che le rende assai più romantiche). Influssi nordici, specialmente dal Bosch, spiegano anche la diffusione, nel secondo e terzo decennio del Cinquecento, e in ambiente veneto-lombardo, di composizioni dedicate a funesti sogni (incisioni di Giorgio Ghisi, Marcantonio Raimondi ecc.) per lo più giustificate da riferimenti biblici, alla fine di Sodoma, o letterari all'Incendio di Troia; di drammatiche vicende pastorali, come quella di Orfeo ed Euridice, pretesto per paesaggi ed inserti infernali (come nella tavoletta dell'Accademia Carrara di Bergamo, in un bel quadretto di Leonbruno ecc.). Da un clima così favorevole al fantastico nascono, eccezionalmente, anche grandi composizioni storiche e sacre, come la grande tela rappresentante i santi Marco, Giorgio e Nicolò che inabissano, nel mare tempestoso, la navicella carica di demoni naviganti verso Venezia:¹¹ un tema che ha corrispondenza con quello del diluvio universale schiettamente antirinascimentale per la sua carica di pessimismo apocalittico, ma, nonostante ciò, largamente svolto proprio durante il Quattro e Cinquecento. Tema che rappresenta, assai meglio che il trionfo della morte — in cui il dramma ha per protagonisti solo gli individui — la coscienza della instabilità e fragilità della civiltà collettiva creata dall'uomo, incapace di resistere al minimo soffio dei venti, e quindi ben poveramente sostitutiva dell'ordinamento divino. Iconograficamente, l'idea del diluvio è forse il corrispondente dell'idea di fortuna, nella filosofia, e comporta una visione cosmica e totale. Non per nulla, è pressoché solo in questo soggetto che troviamo rappresentato il fulmine, il vento, l'acqua, la disperazione fisica, il macabro ad un livello altamente emotivo.

Tuttavia, nel momento in cui si afferma e divulga il gusto manieristico, come riforma al classicismo, e non come rottura decisiva rispetto alle élite che lo avevano promosso, tutta questa tematica mostruosa mitica e cosmica, che aveva dato luogo a manifestazioni autonome, retrocede, e si riassimila, per lo più, entro la grottesca, la decorazione,

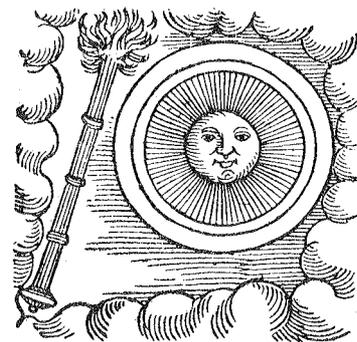
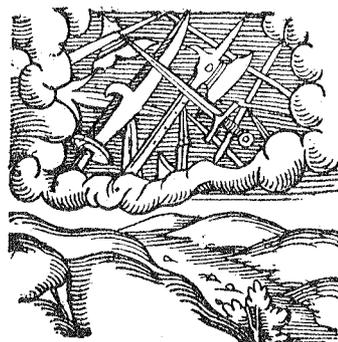
l'apparato scenografico. Ciò del resto era avvenuto già nella scuola di Raffaello, dove, come la critica più recente ha avvertito, il capriccio decorativo assume l'eredità del mostruoso antico e del fantastico medievale. L'antirinascimento resta però presente nell'arte monumentale con Michelangelo, dove più che nel macabro del *Giudizio* della Sistina si manifesta nelle composizioni allegoriche, investite di carattere mistico (come i disegni per *Tizio rosso dall'avvoltoio*, *Ganimede rapito dall'aquila*, *Leda e il cigno*, o *La caduta di Fetonte*, temi tradotti con una gravità che violentemente contrasta con il lirismo delle metamorfosi ovidiane). Composizioni in parte rimaste allo stato di progetto, ma che dovettero avere, ciononostante, una fortissima risonanza. E che fanno da ponte fra la prima e la seconda metà del Cinquecento, allorché il fiabesco incomincia a trionfare, dapprima in ambiti particolarissimi, come gli apparati, le fontane, i giardini, le decorazioni architettoniche, avviandosi a diventare una delle componenti essenziali del gusto con il suo repertorio di mostri marini, tritoni, sileni, centauri, mascheroni, commistioni di forme zoomorfe e fitomorfiche, destinato a durare per secoli.¹²

Questa evoluzione, nell'arte, corrisponde, d'altronde, alla sempre maggiore autoconsapevolezza che andava acquisendo la cultura scientifica e naturalistica. Per questo processo, che ebbe alti e bassi, valgono le osservazioni fatte dal Garin a proposito della magia, fenomeno del resto, come dimostra ora il Weise,¹³ strettamente affine. L'inserirsi della magia, ufficialmente, nell'ambito del manierismo, è il prodotto di una nuova visione del mondo, più vasta, più aperta, che lo ritiene pieno tutto di «possibilità». Nel medioevo, «il mago è solamente la tentazione demonica, vuole incrinare un mondo pacificato e perfetto. Per questo è combattuto, perseguitato, bruciato, e la magia è relegata fuori delle scienze degne dell'uomo; è solo un precipitare nell'informe, un ascoltare la seduzione del diavolo, che è la seduzione del mostruoso. Fra la filosofia medievale, che è una teologia dell'ordine stabile, cristallizzato a un certo momento nell'aristotelismo, e la magia non poteva esserci accordo». «In perfetta coerenza con questa posizione della teologia, magia e astrologia furono nel me-

dioevo il dominio del demoniaco, e si mossero sotto il limite dell'ordine razionale. Esse furono le scienze degli esperimenti... e poiché tutto il mondo del Signore è una casa linda e ordinata, l'esperienza ha sede nel regno del male, di ciò che è ricacciato nell'abissale prologo del mondo, o nell'inferno che accoglie quanti si sono estraniati dal mondo». ¹⁴

Contro questa sottovalutazione e condanna si ha una riscossa, nel Quattro e soprattutto nel Cinquecento, di medici e scienziati, che vanno assumendo una dignità sempre più indiscussa: favorita anche dalle scoperte scientifiche che allargano, strepitosamente, quasi ogni anno, i confini geografici prima, poi quelli fisici della conoscenza (con le invenzioni del telescopio e del microscopio). Il risultato sarà, ben presto, la nascita di un metodo sperimentale, di più accurati sistemi di comparazione e catalogazione, e nelle arti, di un fedelissimo e scrupoloso sistema di riproduzione della natura. Ma, su un altro piano, quello dell'uomo comune, il nuovo materiale di nozioni resta dissociato e piomba nell'abisso della fantasia, ad arricchire l'immagine biomorfica dell'universo, trasmessa dalla fiaba. La cinta muraria del classicismo crolla progressivamente, sotto l'incalzare delle nuove scoperte e rivelazioni che mutano la conoscenza della terra, del cielo, del mare, con una rapidità vertiginosa. ¹⁵ Ma il crollo della cinta è più motivo di terrore che di consolazione. È come la vittoria del mago (anche se i naturalisti si affannano a dimostrare che la loro non è che una magia naturale) sull'ordine costituito e sulla civiltà. Ci soffermeremo inizialmente su questo aspetto, ricordando che anche il naturalismo cinquecentesco, nella decorazione e nell'arte, è più angoscioso che ottimista. Come osserva il Weise, oltre all'«adeguamento degli elementi decorativi di origine inorganica ed astratta a forme vitali ed alla loro fusione con motivi umani e animali bizzarramente trasformati», si accentua «l'ansia di dare all'interpretazione di tutti i particolari decorativi un aspetto non solo fantasioso e bizzarro, ma angoscioso e opprimente, espressione di forze occulte e terrificanti». Per accrescere l'effetto bizzarro e mostruoso si ricorre anche a teste di gufi, ad ali di pipistrelli e ad altri elementi fantastici e tenebrosi.

Questa inflazione del mostruoso biologico è anche un



Prodigi terrestri e celesti: xilografie dal Lycosthenes.

prodotto, anzi il primo perverso prodotto della editoria. Più che la conoscenza, il pubblico, allora come oggi, voleva l'informazione. E gli editori si precipitano a soddisfarlo: non potendo fare delle interviste dirette ai navigatori, ricorrono, senza criterio discriminatorio, ad ogni trattato di scienze naturali disponibile: traducono testi greci in latino, ripubblicano (stampandoli per la prima volta, in moltissime copie, con illustrazioni xilografiche), compendi e bestiari medievali. Così, uno dei più famosi e riprodotti mostri del rinascimento, ricco anche di implicazioni religiose, quello del pesce vescovo, presentato nel 1531, dopo la cattura, al re di Polonia insieme a un pesce monaco al suo seguito, e che avrebbe rifiutato gli onori reali per non abbandonare i suoi acquatici fedeli, deriva da un passo del medievalissimo Neckham.¹⁶ Ma per la cultura del rinascimento, riusciva assai difficile aggiornarsi con la necessaria ampiezza e rapidità alle conoscenze reali come dimostra, fra l'altro, la singolare lentezza con cui si modificarono precisandosi e correggendosi le carte geografiche.

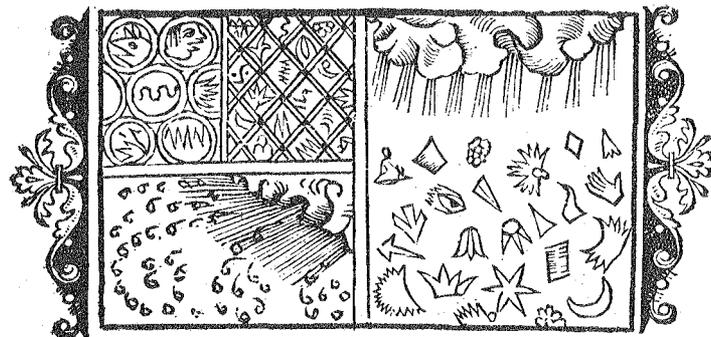
L'interesse con cui il pubblico seguiva le pubblicazioni scientifiche e pseudoscientifiche è indicato, soprattutto, dal moltiplicarsi delle loro edizioni, di cui il Baltrušaitis ha dato un elenco esemplificativo, che basta a dimostrare come la loro diffusione dovesse, talvolta, essere pari a quella degli autori classici.¹⁷ Una curiosa storia cronologica del mostruoso si estende dalla creazione al 1557 (il *Prodigiorum ac ostentorum tam coelestium tamquam terrestrium chronicon* di Lycosthenes, edito a Basilea). Noi ci immagineremmo che il mostruoso fosse prerogativa delle età più remote; invece no. Per un paradosso, dovuto alla maggior disponibilità di notizie relative ai tempi più vicini, gli spettri celesti, le inondazioni, le piogge di sassi, di fuochi, di animali morti, le nascite di animali o individui deformi si moltiplicano con il procedere dei tempi (e così le loro xilografie), quasi come se la natura stesse sempre più perversendosi nelle sue operazioni, e come se l'ora dell'apocalisse (continuamente predetta ed invocata durante le atroci lotte religiose del Cinquecento) fosse, difatti, imminente. Topograficamente il risultato è pressoché identico. Quasi nessuna nazione, forse nessuna città, è indenne dal mostruoso; nella loro storia i mostri pullulano dovunque; cosicché pur nel suo diligente spoglio delle fonti, questa pubblicistica ha

il risultato di confondere ancor più l'antico con il moderno, l'attuale ed il reale con il leggendario ed il decorso; l'uno confermando con la sua autorità l'altro, in un circolo chiuso e cieco, ossessivo.

A dar credito ai mostri, infatti, sono, per primi, gli scienziati stessi. L'Aldrovandi dichiara di aver avuto l'idea di scrivere il *De draconibus et serpentibus* da un serpente comparso nel territorio di Bologna nel 1572, quando fu eletto papa Gregorio XIII, ch'egli ritiene indirettamente responsabile dell'apparizione. Gli scrittori di viaggi o i descrittori di paesi lontani (come Olao Magno)¹⁸ sono assolutamente convinti di siffatte esistenze.

Nell'ultimo libro del *Pantagruel* (pubblicato postumo nel 1562), Rabelais fa una lunga enumerazione di meraviglie del mondo (ed è curioso constatare come solo alla fine della sua opera si affacci questa tematica, prova di un interesse, ormai assillante, del pubblico per i racconti neo-alesandrini di avventure marittime e per le meraviglie della terra). Oltre ad animali reali, descritti scanzonatamente, egli elenca una serie di mostri immaginari (v, 30).

Vidi il tosone d'oro conquistato da Giasone... Vidi un camaleonte, proprio come lo describe Aristotele, e come me lo aveva già mostrato, qualche volta, Charles Marais, insigne medico della nobile città di Lione sopra il Rodano; e come quello, non viveva che di aria. Io vidi tre idre, come non le avevo mai viste altrove.



Le misteriose immagini celate nei fiocchi di neve e nei chicchi di grandine: incisione da *Historia de gentibus septentrionalis* di Olao Magno (Roma, 1555).

Sono serpenti, ciascuno con sette teste tutte diverse. Vidi quattordici fenici... Vidi la pelle dell'asino d'oro di Apuleio. Vidi trecento e nove pellicani, seimila sedici uccelli seleucidi, che camminavano in schiera, divorando le cavallette in mezzo al grano; dei cynamolghi, degli argatili, dei caprimulci, dei tynnunculi, dei crotenotari, cioè, degli onocrotali con il loro grande gozzo, delle stynfalidi arpie, e pantere, dorcadi, cemadi, cinocefali, satiri, cartazzonni, tarandi, uri, monopi, pegasi, cepie, neadi, presteri, cercopitechi, bisonti, musmoni, bituri, orfioni, strigi, grifi.

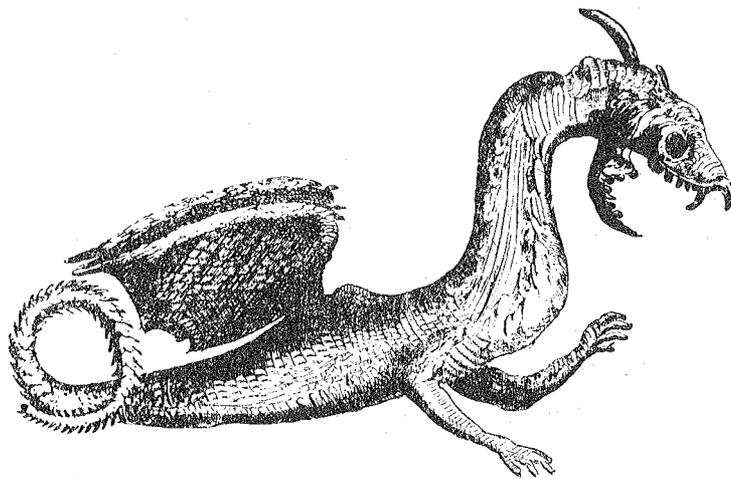
Ebbene, sarebbero stati necessari solo pochissimi anni perché questi mitici animali, esistiti solo nella fantasia di Eliano, Plinio ed altri scrittori greci e latini, diventassero i tesori più pregiati delle Wunderkammer¹⁹ (di cui il Carmenati ne ha contate 250 nella sola Italia), e fossero ricercati e falsificati in tutta la terra, vivi o morti, fossili o scheletrici, e poi riprodotti in xilografie e in incisioni con lo stesso entusiasmo dei cacciatori di reliquie medievali. È una caccia al raro, al «peregrino», questa volta non morale, ma naturale,²⁰ che impegna non solo gli eruditi, ma i collezionisti e gli ambasciatori, e che rapidamente riesce a



Il Museo di Ferrante Imperato: incisione da *Historia naturale* (Costantino Vitale, Napoli, 1599).

rinnovare l'iconografia tradizionale del fantastico e del mostruoso. Ma che, assai a stento, riesce a staccarsi dal riferimento, magari inconscio, alle demoniache *Metamorfosi* di Ovidio, e da quello, continuamente ribadito nelle polemiche religiose, dei segni apocalittici,²¹ finendo così per accentuare e drammatizzare l'idea, neoplatonica e favolosa insieme, di un cosmo pieno di essenze magiche e irrazionali, di cui la conoscenza perfino è disperante e struggente. Il fascino magico, che circondava nel Cinque e Seicento le illustrazioni grafiche di questi mostri naturali, è dimostrato dal fatto — ben messo in luce dal Baltrušaitis — che spesso esse vennero impiegate per emblemi morali o propiziatori,²² o nella satira politico-religiosa.

Ma ritorniamo alle arti figurative. Il Baltrušaitis ha finalmente fornito un primo repertorio iconografico del mostruoso rinascimentale, che fin d'ora denota come gli artisti visitassero attentamente questi musei, disseminati in ogni grande città, e ricercati dai turisti.²³ Del resto potevano, in molti casi, bastar loro gli stessi libri, che ne recavano la descrizione e l'illustrazione, spesso in modo così efficace, da invitare subito a repliche, plastiche o disegnative, come è il caso del drago trovato nel 1551, e conservato nel museo Barberini a Roma, che sembra uno dei più



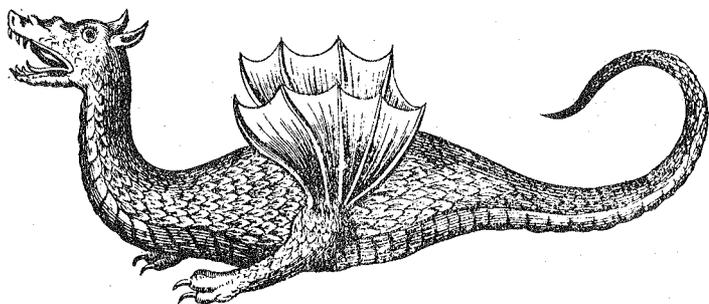
Il drago Barberini: incisione (1551).

illustri progenitori della fauna araldica e da fontane tardo manieristica:

quindecim palmorum longitudine, uno latus, duplici dentium ordine formidabile, binia pedibus, unguibus armatis, & totidem auriculis erant referta, foeta squamis viridibus & submigrantibus, insuper alas ad volandum idoneas gestabant, cauda longa & intorta, subluteis squamis tincta; rictus dentibus acutis muniebantur, & quamvis haec non adeo inusitatae magnitudinis fuerint, poterant tamen in eam, quem paulo post trademus, molem excrescere cum tempore, cum quemadmodum et crocodili, ita et hujusmodi monstra semper crescere perhibeantur.

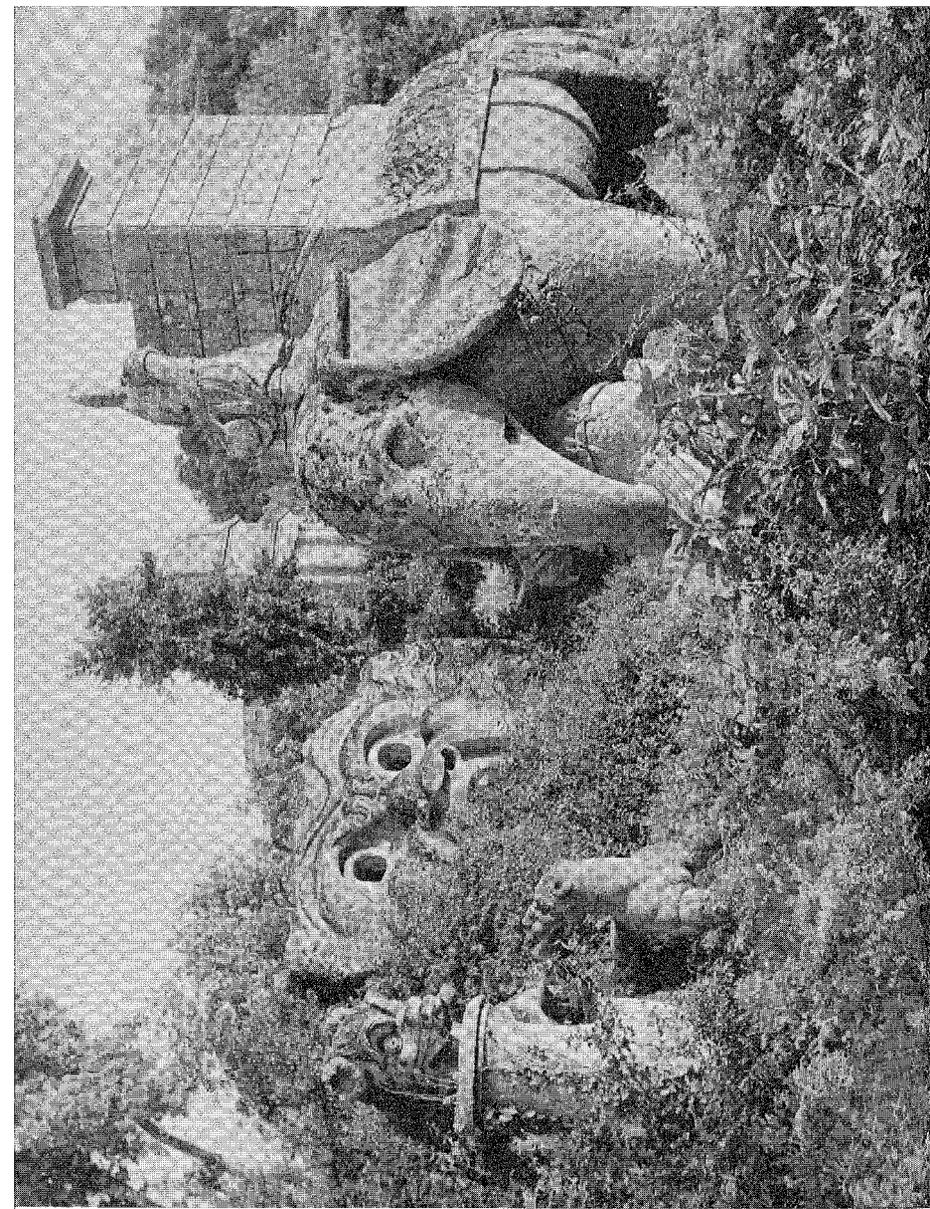
È il Kircher, che lo descrive,²⁴ attestando, poco dopo, di essere stato lui stesso testimone oculare di un analogo rinvenimento: nel 1660 un cacciatore, vagando per le paludi presso Roma, vide volare un drago più grande di un avvoltoio: lo colpì con una schioppettata, e in cambio ne fu violentemente aggredito. Lo sfortunato eroe di questa impari lotta contro le potenze occulte dell'aria morì nella stessa notte: col corpo divenuto tutto verde per il veleno di cui il mostro lo aveva infettato. Alla notizia un curioso si recò sul posto e trovò, putrefatto, il corpo del dragone, di cui poté tuttavia recuperare il capo e portarlo al Kircher, che esaminatolo, data la sua singolarità, lo fece subito esporre nel museo.²⁵

Se noi confrontiamo, ad esempio, le illustrazioni che riproducono il drago Barberini o quello *helveticus* nei volumi del Kircher, con una delle più famose illustrazioni di

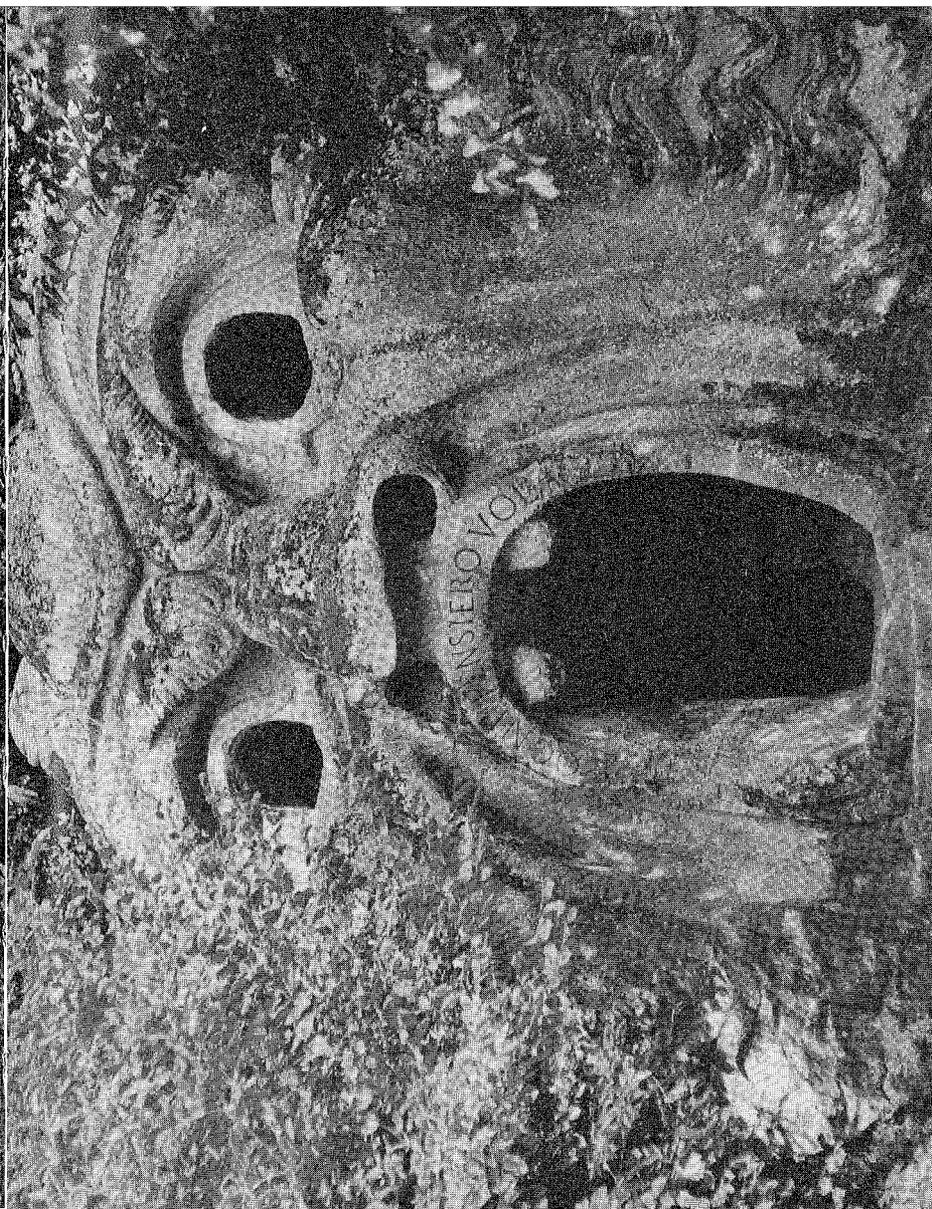


Il drago elvetico: xilografia dal Mundus subterraneus di A. Kircher).

Dante nella selva oscura: disegno di Jacopo Ligozzi. Oxford, Christ Church Library.



Elefante e orco: sculture nel Sacro Bosco di Bomarzo.



L'orco: scultura nel Sacro Bosco di Bomarzo.



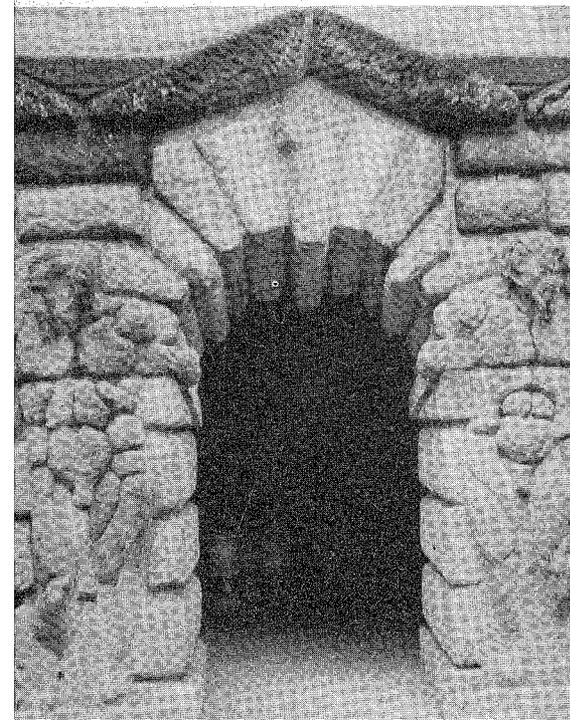
Ingresso del *Tempio delle scimmie* a Sangeh nell'isola di Bali.



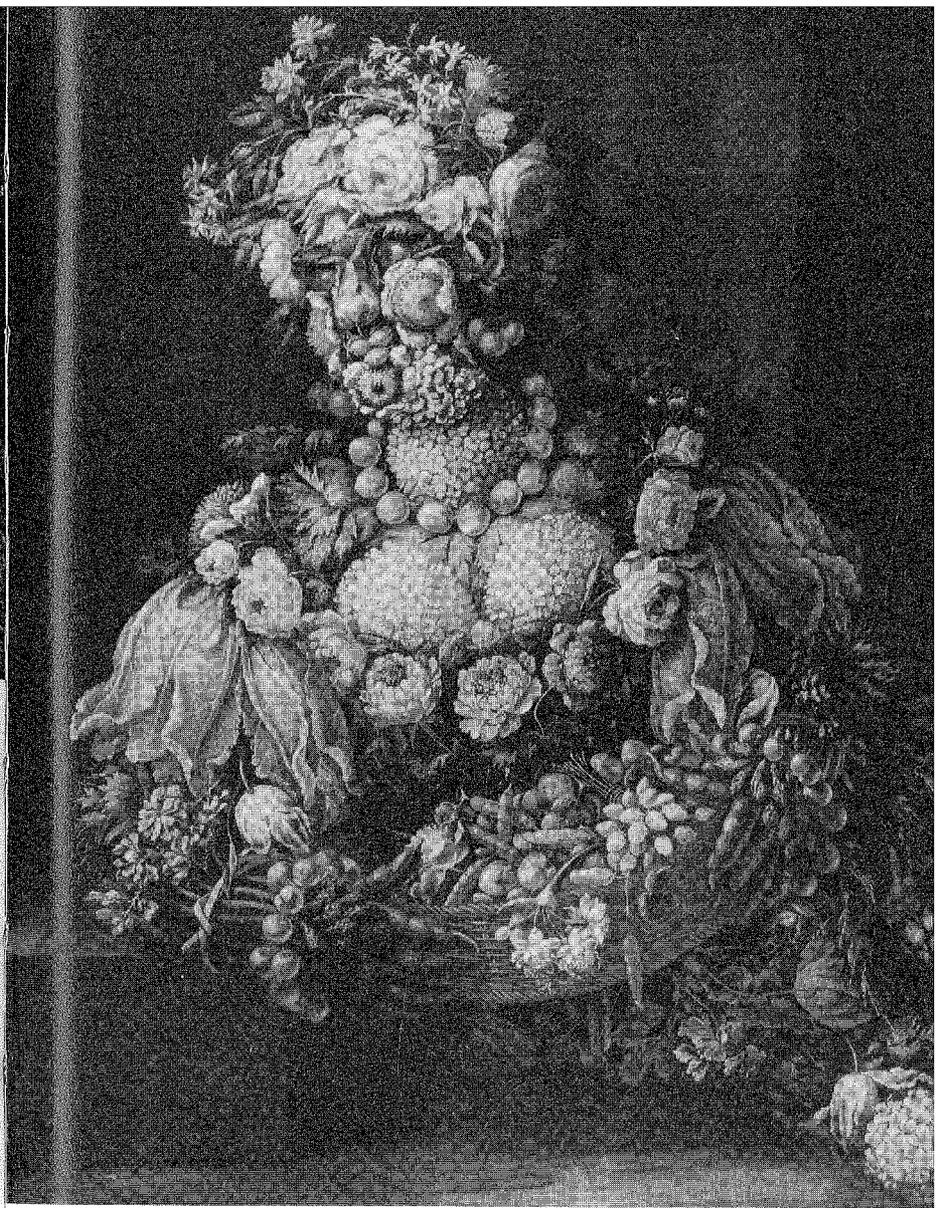
I mostri che proteggono la fonte: sculture nel Sacro Bosco di Bomarzo.



a. *Il dio della fonte:*
scultura nel Sacro Bo-
sco di Bomarzo.



b. Particolare del cor-
ridoio sul parco, a Fon-
tainebleau, con le car-
riatidi del Serlio.



La Primavera (part.), attribuita a Francesco Zucchi. Hartford, Wad-
sworth Atheneum (coll. Ella Gallup Summer e Mary Catlin Summer).



Incubo notturno, attribuito a Battista Dosso. Dresda, Gemäldegalerie.

mostri celesti, e precisamente l'incisione qui riprodotta, derivata da un disegno di Leonardo,²⁶ e quindi assai precedente, non troviamo sostanziali differenze. Viene anzi la impressione che le illustrazioni dal vero siano state integrate (in larga parte si trattava d'altronde di ricostruzioni da avanzi frammentari), proprio in base a comuni schemi puramente pittorici. Gli artisti del fantastico rinascimentale, del resto, si erano attentamente documentati su insetti, fiere, volatili, studiandoli analiticamente, per ricomporre poi le parti in fittizie entità, più o meno mostruose. I draghi, quando vengono scoperti e messi nei musei, non sono perciò qualche cosa d'imprevisto. Essi, anzi, singolarmente corrispondono alle idee che gli artisti e gli scrittori se ne erano già fatti. Tuttavia c'è una bella differenza, fra l'immaginare ed il vedere; fra le ipotesi su come sia fatta l'altra metà della luna, e le fotografie trasmesse dai satelliti. Ed è proprio questo il salto che si compie, nel rinascimento, fra la fantasia e la realtà, la quale dal canto suo finisce non per smentire, ma per confermare drammaticamente la prima.

Ma oltre agli animali, erano razze di nuove specie e di condizioni di vita inusitate a turbare le fantasie dell'occi-



Lotta tra il drago e il leone: incisione della prima metà del '500.

dente. Altro che i negri o i pigmei delle fonti classiche, del resto già largamente entrati nell'arte, come esercizi di caratterizzazione e talvolta a pretesto di audaci accostamenti cromatici! Sono ben note le descrizioni e le illustrazioni di uomini mostruosi del Meigenberg (1470), dello Schedel (1493), del Münster (1544), del Gesner che si riferisce anche a prodigi romani (1560), dell'Aldrovandi, del Liceti (1634) ecc. ecc., le cui xilografie servirono anche per le polemiche religiose, per libelli di previsioni astrologiche ecc.²⁷ La piccola Europa del cristianesimo si trova letteralmente circondata dai pagani, che premono aggressivi alle sue porte dal nord, dall'est e dal sud; è infetta da eresie incredibili, come quella scandalosamente anarchica contro ogni tradizione morale degli adamiti, che, nudi, si abbandonano ad orgie carnali al fine di moltiplicare il più possibile la specie. Essi penetrano dalla Boemia in Germania, nessun imperatore riesce a domarli.

Il Boem, che nel 1520 pubblica la prima opera moderna di antropologia comparata fatta con un certo metodo, il *Mores, leges et ritus omnium gentium*,²⁸ si sofferma lungamente, trattando le regioni ch'egli conosce di persona, sopra il folclore. Egli attesta il paganesimo delle popolazioni baltiche, caratterizzato dal culto del fuoco, dei serpenti, si sofferma su curiosi tipi locali di abitazioni, e descrive tutta una serie di cerimonie stagionali: dall'adorazione dell'Irminsaul, l'Universalis Columna da parte dei sassoni — diventata albero di cuccagna altrove — alle questue natalizie della Franconia, ai suffumigi contro i demoni fatti nella notte dell'Epifania, alle mascherate carnevalesche, spesso demoniche, alle ruote accese fatte rotolare dall'alto dei monti, per imitare la caduta del sole o della luna,²⁹ alle danze attorno ai falò nella notte di san Giovanni, al culto e agli addobbi alle piante. Consuetudini che a narrarle, osserva il Boem, sembrano «inanes fabulae». Ma l'uomo del tardo rinascimento ha a sua portata episodi che rivelano, minacciosa e vicina, nello stesso occidente, perfino a pochi chilometri da Roma, la presenza addirittura di un'altra specie umana, vivente sotto la terra. L'antimitico, tecnicista Agricola,³⁰ parlando degli animali sotterranei (1561), fa una lunga divagazione sui trogloditi, citando le più svariate fonti antiche ed in particolar modo riferendosi alle sibille, i cui antri d'altronde continuarono a sollecitare la fantasia

popolare, ma facendo cenno a reali insediamenti protostorici medievali, per lo più abbandonati,³¹ a grotte, forse d'origine preistorica, «ab habitatoribus nunc deserta... et vacua», ma in cui si trovano intagliate nel sasso stufe, stanze, panche, stalle, mangiatoie, porte, finestre; egli cita anche chiese rupestri, a più navate, che peraltro si trovano anche in Etruria, oltre a costruzioni romane, e alle cantine medievali, ancora abitate in varie città della Germania ai suoi tempi.

Cento anni più tardi, il Kircher, indicando con precisione anno (1659) e località (la necropoli etrusca di Polimartium), racconta di aver visto del fumo che saliva dal suolo in mezzo ai campi: credendolo di origine vulcanica, chiese informazioni, avendone con un sorriso questa risposta: «Hi, quod vides fumos, non sunt terrarum evaporatorium, sed sunt fumi qui per subterraneorum habitationum caminos in hisce pratis exitum suum sortiuntur...»

Dopodiché lo scienziato scese per una porta che dava accesso alla cripta sotterranea, e vi trovò delle perfette abitazioni (forse tombe etrusche adattate) con letti, sedie, armadi, tutto scavato nel tufo. Si trattava, commenta il Kircher, di contadini che «omnes agriculturae operam dant»; però non può fare a meno di richiamare, in proposito, i racconti medievali degli gnomi che escono da sottoterra, degli spettri e dei demoni.³² Olao Magno, del resto, già nel 1555 aveva riprodotto in una incisione dei demone che aiutavano nel loro lavoro i minatori: in una forma assai apprezzabile di sfruttamento economico dell'al di là.

Le citazioni potrebbero continuare a lungo, dando luogo, quasi, ad una vera e propria antologia che potrebbe interessare straordinariamente un lettore d'oggi, in quanto la nostra situazione morale, forse, è identica. Allora, come adesso, i progressi dell'esplorazione scientifica hanno apportato più inquietudini che serenità, hanno distrutto un equilibrio, non solo razionale ma emotivo, riacutizzando in noi stessi non solo il demone dell'instabilità e incertezza, ma il terrore per l'infinito dell'universo: troppo vasto per poterlo conoscere, cioè per possederlo mentalmente, troppo indefinito per darne una delineazione, troppo potente per domarlo o controllarlo, troppo irrazionale e imprevedibile.

bile per permettere un dialogo reciproco, ed una estensione ad esso della nostra struttura logica.³³ Ecco perché il lato magico continua a prevalere nella cosmologia dai caldei alle basi per i missili spaziali; e l'impressione d'insieme, che se ne ritrae, continua ad essere tragica, macabra, disgustante, almeno nella letteratura e nelle arti.

Ma lasciamo ad altri queste riflessioni; nostro scopo era solo di indicare rapidamente la vitalità fantastica e la suggestività emotiva degli apporti degli scienziati cinquecenteschi e seicenteschi, e, nello stesso tempo, il loro straordinario avvicinarsi e confondersi ancora col mondo dei miti, sia popolari che attestati dagli scrittori greco-latini. Fiaba, scienza, letteratura sono intimamente connesse: quasi tutti gli autori si servono, parallelamente, per sostenere l'autenticità di un reperto — come di fonti egualmente autorevoli — di citazioni classiche e di riferimenti alle leggende, per lo più agiografiche: cioè già sancite, sotto tutti i punti di vista, come una materia di fede. Le citazioni diventano sempre più ricche e varie, gli autori spogliati e discussi sempre più numerosi, mentre l'editoria rende accessibili, ovunque, i testi antichi e moderni.³⁴

Paradossalmente, anche la filologia, se da un lato sgombera il passato dalla leggenda, dimostrando, ad esempio, falsa la donazione di Costantino, riesce, in altri casi, ad essere un ponte verso il fantastico. Intanto, il filologo rinascimentale continua spesso a scomporre, quasi in schede, gli autori antichi, spigolando le notizie più curiose, e riportando in primo piano la base irrazionalistica, magica del mondo classico: non c'è diversità sostanziale di informazioni tra il recupero delle superstizioni e credenze antiche, fatto inconsciamente dagli eruditi del Cinquecento, e quello compiuto con gli intenti più scientifici dagli storici moderni.³⁵ Il razionalismo antico è soprattutto un fatto di sintesi, di equilibrio psicologico e complessivo; una volta scomposto nei suoi fattori, l'incubo, il demoniaco ritorna a prevalere.

Anche la linguistica, l'etimologia hanno esiti mostruosi. Il Baltrušaitis,³⁶ a proposito delle xilografie illustranti mostri nel *Libro della natura* di Conrad di Megenberg, tanto fortunato da avere ben sette edizioni successive fra il 1475 ed il 1499, ed in altri testi analoghi, osserva che

proprio nella nomenclatura e nelle descrizioni degli animali date

dalle fonti antiche (Aristotele, Plinio, Solino, il Fisiologo) e medioevali (Isidoro, Avicenna, Alberto Magno), il disegnatore trova la ragione delle sue composizioni più assurde. Interpretati etimologicamente, gli esemplari normali si mutano in mostri. I pescicani (*canis marinus*) e le foche (*vitulus marinus*), i molluschi (*lupus marinus*) e i crostacei (*mus marinus*) di Plinio diventano cani e vitelli, lepri e topi, con pinne e scaglie. Il polipo di Aristotele (πούς) è presentato come un pesce a più gambe. Lo struzzo (*struthiocamelus*) come un cammello alato, piuttosto simile ad un asino. Il camaleonte (*chamaileon*, leone che si trascina a terra) è anche lui un quadrupede, una specie di pecora, con ali d'uccello, mentre i delfini, che secondo gli antichi erano dei pesci con gli occhi sulla schiena e la bocca sul ventre, e la cui voce assomiglierebbe ai singhiozzi umani, sono incarnati da sirene marine, allo stesso modo, deformi: il loro viso non possiede che il naso, gli occhi stanno al di dietro, sulle spalle, e la bocca con due zanne è sul petto.

Certamente, è il medioevo fantastico che persiste, anche se al di fuori d'ogni continuità diretta. Ma quando si confrontano queste illustrazioni con quelle dei bestiari medioevali, stupisce di incontrarvi una maggiore aggressività e violenza, un maggior timore del mostruoso, e nello stesso tempo, un certo sadismo nel rappresentarlo. Magari i pescatori ed i naviganti se ne ridevano di questi spropositi grafici. Ma i mostri, così divulgati dalle xilografie, dovettero avere una profonda penetrazione nella *imagerie* popolare e presso chi non aveva possibilità di diretto confronto (come d'altronde, assai sovente, gli stessi pittori). Né va dimenticato che questi libri si rivolgevano ai medici (con cui tutti, ricchi e poveri, erano in contatto), agli ecclesiastici aventi una infarinatura culturale, agli avvocati, ai notai, cioè alla gente più direttamente in contatto col popolo.

Erano classi assai suscettibili alla superstizione, come dimostra il loro interesse e sgomento, ad esempio di fronte alla stregoneria, un fenomeno che ebbe certamente, nel Cinquecento, vaste radici libresche, e su cui dovremo perciò soffermarci. Basterà qui anticipare, come del resto più volte si è già notato, che la pubblicistica contro le streghe ha avuto, in realtà, più il risultato di moltiplicarle che di disperderle: e ciò proprio per la suggestione dei testi proposti, che fra l'altro presentavano profonde, conturbanti e in certo senso nobilissime affinità storiche con il mondo classico e preclas-

sico, fornendo dettagli e particolari, sempre più turpi, osceni, suggestivi, fantastici.³⁷ Meno spesso si è ricordato come questa pubblicistica non solo abbia stimolato la stregoneria ma l'abbia precisata e praticamente creata come fenomeno d'importanza culturale. È vero che al suo espandersi contribuirono ragioni religiose (come forse il terrore per l'eclisse del 1485),³⁸ e sociali (da più testimonianze pare potersi dedurre che la stregoneria andasse organizzandosi in taluni luoghi come setta politico-religiosa indipendente),³⁹ ma essa anzitutto fu una creazione, per così dire, letteraria. La decade in cui si riafferma (1487-1497), non a caso, è quella della prima grande espansione della stampa, e, curiosamente, delle grandi opere esoteriche neoplatoniche. Concordiamo completamente (e lo dimostreremo dal punto di vista iconografico) con la fine osservazione di Robert Léon Wagner:⁴⁰ «L'imprimerie jette au quatre vents des idées et des mots qui, avant son emploi, n'atteignaient qu'un cercle restreint d'auditeurs; elle suscite et anime la controverse... Elle rend accessible au public lettré des thèmes nouveaux, suggestifs, qui excitent l'imagination et la jettent au bord de perspectives nouvelles». Ci si può ben chiedere se tale fenomeno avrebbe avuto altrettanta virulenza e imperiosità senza l'interesse di principi e corti, come quella di Vienna,⁴¹ o di filosofi, come Pico della Mirandola, o di maestri come Paracelso, convinti che vecchie, negromanti, zingari possedessero «cognizioni fondamentali, non note alla scuola o da essa a torto disprezzate». Ribadisce il Wagner:⁴² «L'imprimerie alimente une curiosité que sollicitent des problèmes obscurs, d'ordre physique et métaphysique; elle favorise la discussion, les controverses et contribue ainsi, d'une manière indirecte, soit à rendre communs des termes qui, avant elle, étaient connus des seuls spécialistes, soit à vulgariser des notions que les techniciens essaient au préalable de définir». Per quanto concerne l'imagerie delle streghe, il processo con cui si sviluppa, possiamo anticiparlo, è analogo e parallelo, e si nutre di fonti più ancora letterarie che visive. Già nel tardo medioevo si complica e si arricchisce, come dimostrano gli atti processuali o i decreti, prima in relazione con l'agiografia, poi con i romanzi cavallereschi, quindi, direttamente, con la lettura dei classici. Nei primi decenni del Cinquecento, anche per il prevalere della iconografia divulgata dalle famose illustrazioni del trattatello *De*

lamiis et phitonicis mulieribus, di Ulrich Molitoris (Costanza, 1489), e per l'associazione col mondo dei demoni, le streghe vengono del tutto identificate pittoricamente con le arpie ecc. e le lamie «macilenti, deformi, di colore terreo, con gli occhi fuori del capo». Nascono così le famose stampe del Dürer, del Baldung e di Agostino Veneziano, i bronzi del Riccio, di cui abbiamo fatto cenno, e così via, fino alle straordinarie (ed eccezionali nella esigua serie di raffigurazioni di questo tema) streghe di Salvator Rosa e di Goya, per poi dissolversi e dar posto nel Settecento alla nuova moda dei vampiri. L'evoluzione della magia verso la tregenda demoniaca, pur riconoscendo l'importanza dell'influenza nordica, è però parallela, sia oltralpi che in Italia, come giustamente ha sottolineato A. Peltzer.⁴³ Dovunque, le orge delle streghe diventano oscene e mostruose; e ad esse assiste la stessa specie di mostri delle tentazioni demoniche e delle illustrazioni scientifiche, le une e le altre, come si è visto, esemplificate sì sulla realtà ma con caratteri che dipendono più dalle *auctoritates* letterarie, che dall'osservazione spregiudicata del mondo della natura.

Una similare, progressiva metamorfosi si nota nei sogni, oggetto, non meno delle streghe, di coeve interpretazioni e discussioni filosofiche. Su di essi, infatti, abbiamo numerosi trattati e chiavi, incluse in testi medici, di filosofia o anche in opuscoli. Da esse apprendiamo come i sogni, appunto, mutino sia di immagini, sia di carattere emotivo, sia di interpretazioni. E sempre più ci si allontana da quel sereno sopore, tipico delle nude veneri o ninfe giorgionesche, simbolo di felicità eterna ed estatica. Chi dorme, intravede al di là della cortina dei sensi immagini profetiche di desolazioni e di lutti, o, più normalmente, una fenomenologia contorta e ambigua, che le interpretazioni non riescono più ad organizzare in modo coerente, e in cui pullulano i deformi esseri delle fiabe.

Uno studio sull'iconologia dei sogni del rinascimento, come quelli dedicati al greco Artemidoro, sarebbe assai meno paradossale di quanto potrà sembrare ora il proporlo, ed estremamente vario d'interesse. In certo senso il rinascimento, che, secondo il Burckhardt, avrebbe trasformato ogni cosa in un'opera d'arte, fece, anche dei suoi sogni, un capolavoro. Non mi riferisco qui ai curiosi consigli sulla dieta da tenere, per avere i sogni desiderati, proposti, ad

esempio, dal Della Porta,⁴⁴ ma alle terrifiche visioni, già citate, di Ecuba o di Loth, dormienti sullo sfondo della loro patria distrutta dal fuoco, o alle estasi mistiche, che andranno moltiplicandosi nel Seicento; o al curioso rapporto fra sogno e ispirazione artistica, chiaro nelle poesie di Michelangelo (secondo la dimostrazione che sta per darne l'amico Clements), sottinteso forse in alcune sue opere figurative: come il freudiano motivo dell'anima sollevata in volo da un'aquila, carissimo anche alla fiaba popolare,⁴⁵ e che sappiamo addirittura di origine iranica. Estremamente importante è, per imitazione classica, ma con vigorose alterazioni, il tema del sogno nella tragedia e nel teatro in genere, spettacolo che è già, per se stesso, «sogno», e fania, nella forma specialmente dell'intermezzo scenotecnico, basato su visioni ed apparizioni celesti ed infernali.

Mancando o non conoscendo studi d'insieme sull'argomento, non mi è possibile che dare una esemplificazione rapidissima della metamorfosi interna, che il sogno (il quale è tipicamente un'«immagine») e le sue interpretazioni (le quali sono un caso tipico di esegesi simbolica) subiscono lungo il generale processo che andiamo seguendo.

Fino al Cinquecento inoltrato l'interpretazione dei sogni sembra appoggiarsi principalmente ai medici, più che all'esegesi emblematica, agli studi sugli attributi degli dei antichi, ed ai ricordi delle tragedie di Seneca. Già i famosi antichi medici avevano stabilito un rapporto fra le immagini oniriche e lo stato di salute delle varie parti del corpo. Così, nel trattato ippocratico, *Sulla dieta*,⁴⁶ sognare la terra è messo in rapporto con la carne, il fiume con il sangue, l'albero con i genitali. Si tratta di una facile simbologia associativa, che mal cela le sue origini cosmologiche. Con ciò, naturalmente, neppure lo scettico Artemidoro⁴⁷ escludeva la possibilità di presagi, in sogno, anche se per lo più essi venivano comunicati da nunzi alti e di nobile aspetto, talvolta canuti e venerabili, come i messaggeri del teatro. Sognare gli occhi, ad esempio,⁴⁸ «a colui che ha figliuoli significa, quelli dover infermare perché gli occhi sono simili a i figliuoli, & sono giocondi, & come guida precedono il corpo, come i fanciulli nella vecchiezza dei padri». Tuttavia, il presagio più comune di tal sogno è, secondo lui, una minaccia di cecità.

Nel Cardano notiamo nei sogni una infiltrazione dall'a-

raldica e dalle insegne: stella e sole sono così simbolo di giustizia, come negli standardi. I metalli, poi, sono interpretati da un punto di vista alchimistico; la cometa è segno di «metus, stupor, facta regum». ⁴⁹ Decisamente romantica è la connessione stabilita fra il sepolcro familiare e il destino dei viventi: «sepulchrum dirutum videre est dominos eius in exilium mitti». Né mancheranno, per molto tempo, tratti gustosi di umore popolare, memori della polemica contro la donna (specialmente se tale donna è la moglie):

cum uxore aliena concubere = lucrum

cum coniuge concubere = anxietatem, latrocinium et litem

In un trattato del 1530 (*Les clefs des songes*,⁵⁰ di Jean Ti-bault) le componenti dell'esegesi sono già assai più numerose. Alcune, ma relativamente poche, restano di origine medica, ad es.: «Songer estre uny arvre, signifie maladie», «Boir de l'eau puante signifie grosses maladies»; altre sono popolari: «Veoir ung moine signifie malheur» (e dovevano dare molto fastidio allora i frati con le loro questue), altre sono drammaticamente veristiche, in un'Europa già ossessionata dalla inquisizione, e dalle corti di giustizia: «Cloches ouyr sonner signifie diffamie», «Ecrire sur du papier signifie quelque accusation». Più interessanti, per i nostri fini, le associazioni più complesse, come: «Arbres abattus par terre signifie dommaige», memore del culto delle piante; «Coupper du lard signifie la morte de quelqu'un», frase sospettabile di magia simpatetica; e «Voir dragon signifie gain», frase che fa venire in mente i dragoni protettori di tesori delle fiabe. Da sottolineare ancora strane puntate di misticismo: «Adorer Dieu signifie joie», «Avoir crucifié Jésus Christ signifie maladie».

Basta un ultimo piccolo passo verso di noi, perché il sogno assuma, forse anche a causa delle deposizioni delle streghe, una *imagerie* demoniaca: il termine di incubo, con cui noi definiamo il sogno pauroso, indica infatti il diavolo che violenta la bella semiaddormentata, insozzandola con il suo gelido seme. Il contributo della tragedia antica dovette essere altrettanto decisivo in questa corsa alla paura notturna e portò ad una simbolica astratta, drammatica, composita, che ben presto si trasformerà in cabala angosciosa, per sempre più complicarsi, in modo quasi indecifrabile. Una cabala, in certo senso, più demoniaca e spaventosa del

diavolo stesso, in quanto meno esplicita nei suoi significati, già connessa con la psicologia del profondo. Già l'*Orazia* dell'Aretino (1546) ne dà un esempio, di potenza preshake-speariana.⁵¹

Vidi nel suol dei nostri tetti altieri
Tre faci accese di fulgenti lumi:
Ma quella che sedea tra l'altre in mezzo
D'eterno fuoco nella guisa ardea,
Che ardon le lampe ai simulacri intorno,
E standosi così ecco all'incontro
Tre rabbiosi apparir venti condensì
Con volto orrido e nero e con le chiome
Dinanzi al fronte scompigliate ed aspre,
Pregne di sdegno, di fortezza e d'ira,
Dalle cui bocche perigliose usciva
Stridente orror di furibondo suono,
E mentre lo spettacolo tremendo
Tira a sé gli occhi di turbe non poche,
Ecco che un soffio del lor fiato ispegne
Due di quelle mirabili lucerne...
Due n'estinse, ed in cenere converse
E poco dopo fe' sparir la terza,
Come l'altre sparirò...

Del tutto si dimentica, leggendo questi versi, la banalità dell'episodio: tre lampade spente dal vento. La verità è che l'emblematica, con tutta la sua potenza magica repressa, si è impadronita del sogno, dove ora penetra con tutti i suoi riesumati attributi di culti antichissimi caoticamente associati, rievocando, forse, tragici ricordi atavici: quegli stessi per cui la candela spenta, nella natura morta, resterà, per tutto il Cinque e il Seicento, uno straziante *memento mori*. Il sogno, da spia di uno stato fisico, si trasforma in spia psicologica, ma con ciò diviene fosco, funesto, terrificante. Del resto, anche la psicologia, nel Cinquecento, si complica in modo esasperato. Ne abbiamo la prova, anche, nell'intricarsi delle immagini associate alla memoria e ai concetti nella mnemotecnica, per cui basterà, momentaneamente, riferirsi a Paolo Rossi: «Al posto delle casalinghe immagini di oggetti d'uso, di animali, di uomini conosciuti (*ponas unum Petrum quem tu cognoscas*)... di fanciulle, fanno solennemente la loro comparsa, nei trattati di ars

memorativa posteriori alla metà del Cinquecento, i grandi personaggi mitologici, le figure simboleggianti le stagioni e le costellazioni, le immagini degli dèi antichi», le uniche, come dice il Tasso (1594), che ormai muovano «meraviglia ed aspettazione».⁵²

Molti altri analoghi fatti si potrebbero descrivere: ma sostanzialmente il processo rimane lo stesso. Il rinascimento recupera, più istintivamente che logicamente, il fondo esoterico pre-classico, servendosi di ogni via a sua disposizione. Ma il risultato, più che un recupero, è sempre una reinvenzione. Un assai tipico esempio in proposito sono le maschere della commedia dell'arte,⁵³ la cui origine è terribilmente composita, ed il cui risultato finale è storicamente assurdo. Esisteva, è vero, un'incerta tradizione giullaresca (su cui ritorneremo), la quale probabilmente derivava direttamente dal mimo tardo antico; si ebbero, già nel Tre e Quattrocento, spettacoli con intervento di attori professionisti (così accadde nelle commedie rappresentate a Venezia nel secondo decennio del Quattrocento dal Frulovisio).⁵⁴ Le riesumazioni delle commedie classiche, a Ferrara e in altri centri, dovettero ridare impulso al mestiere teatrale, e favorire la ripresa di tipi e caratteri antichi, dato anche l'interesse per la fisiognomica, per i temperamenti ecc. Ed ecco rinascere maschere sceniche singolarmente vicine a quelle attestate dagli scrittori antichi: come il *mimus centunculus*, da cui proverrebbe secondo alcuni il costume di Arlecchino, i tipi delle Atellane ecc., ma senza che nulla indichi una continuità tradizionale.⁵⁵ È assai più probabile invece che i comici del rinascimento abbiano modellato se stessi, in base alle notizie che riuscivano a racimolare, sui famosissimi attori antichi, sperando di ricavarne autorità e, in certo senso, protezione. Ma la loro sostanza resta nonostante ciò tipicamente moderna ed europea. Il discorso vale, probabilmente, per tutti gli aspetti che abbiamo considerato. Non ci furono prima le fonti antiche, e poi, derivate da esse, l'esoterismo, il fantastico, il magico rinascimentale. Ma fu la nuova vocazione esoterica del tempo che permise di leggere e comprendere quelle fonti; come, d'altra parte, fu un desiderio di conoscenza del mondo naturale che diede impulso allo studio e pubblicazione dei geografi e

dei naturalisti antichi, anche se poco fidi. In genere, nel passato, si cerca sempre la conferma di ciò che si sospetta e già, un poco, si sa. L'erudizione, la filologia, nel Quattro e Cinquecento, finiscono per inverare il mondo della fiaba, precisandolo a tal punto da addirittura crearlo. Non è certo un caso che solo alla fine del Cinquecento, con il Basile, si cominciasse a raccogliere nei testi scritti storie prima solo trasmesse a voce.

L'influenza sull'arte della vasta e complessa *imagerie* antirinascimentale, che solo in parte e troppo rapidamente siamo riusciti a delimitare, poté operare in modi assai diversi: sulle arti, anzitutto, consentendo un'altra interpretazione, per lo più magica ed opposta a quella letteraria ed erudita, di una serie di opere aventi ad un tempo, per il loro «schema» o per la loro iconografia, una radice sia culta che popolare. In secondo luogo, fornendo soggetti, almeno iconografici: e ciò specialmente a partire da quando la riscossa delle scienze naturali giunse, volendo o no, a rivalutare gran parte di questa tradizione, portandola dal racconto orale all'illustrazione, anzi, alla stampa (questi libri scientifici, su cui ritorneremo, costituirono, forse, il più grandioso tentativo di editoria di lusso e internazionale di tutta la storia della grafica). È quindi assai probabile che da essi siano derivati precisi suggerimenti agli artisti su come, ad esempio, raffigurare un drago; e nello stesso tempo, un indiretto invito a rappresentare scene mitologiche o letterarie, in cui questi ingredienti facessero bella mostra: come *Andromeda liberata da Perseo*, di Tiziano (Wallace Collection, Londra), o *Ruggero che libera Angelica*, forse di Gerolamo da Carpi (Collezione Kress, New York). Ma anche nelle arti minori, nei gioielli, nella decorazione architettonica, questi ingredienti ebbero singolare fortuna: tanta, anzi, da subito volgarizzarsi e diventare, ancor più che una moda, un'abitudine. Chi però non si dimentica la loro origine, quando incontra, proprio davanti alla serenissima Loggia degli Innocenti del Brunelleschi (di cui perfino la destinazione umanitaria è mascherata dalla perfetta, quasi arcadica, musicalità delle strutture), la mostruosa e deforme fontana del Tacca, non può non avere netto il senso di uno

stridente contrasto fra due civiltà, ancor più che fra due stili.

Però è il terzo modo di rapporto fra fiaba ed arte, forse, il più importante e decisivo. Anche se a volte deriva, come abbiamo supposto, dalla descrizione di un oggetto, il racconto fiabesco è sempre significativo: nulla vi accade che non abbia gravi conseguenze, ed in genere vi regna un ritmo emotivo che alterna angoscia e distensione, terrore e felicità. La fiaba fa sempre paura, persino se si conclude bene. Ora, è forse proprio questo ritmo di racconto che essa, con il trionfo dell'antirinascimento, introduce in tutte le forme d'arte che ne sono influenzate, e anche in molti singoli episodi di riesumazione archeologica. In letteratura il caso più tipico è quel curioso trattato figurativo, nato nel clima di Ciriaco d'Ancona e del Mantegna, mascherato da racconto, che invece di limitarsi a descrivere monumenti e immagini, indugia ad analizzare la reazione del visitatore davanti ad essi, cioè l'*Hypnerotomachia Polyphili*, di Francesco Colonna.⁵⁶ È sommamente istruttivo seguire Polifilo proprio nel suo processo, vien da dire, di iniziazione, attraverso cui supera labirinti, ponti del diavolo, palazzi incantati abitati da fate benigne e mostri, anche se il suo itinerario si svolge fra una scenografia di architravi spezzati o in un paesaggio virgiliano.

Io regardai una non rata montagna cum moderato acclivo tutta di verdissime e lente fronde arborosa, di glandifere roburi, di fagi, di querci, iligni, cerri, esculi, suberi, & le due ilice, smilace la una, ovvero aquifolia, ovvero acilon. Daposcia verso la planitie era densata di cornuli, di coryli, di olenti, & florigeri ligustri, & di odorante fiore albiscente, naxi bicolori nel aspetto di aquile rubenti, e di meridionale albente, carpini & fraxini & di simiglianti in tale aspetto cum germinanti arbusculi. Invilupati di verdigante & scandente periclymeno, & di volubili lupuli, rendeano umbra fresca & opaca...

... All'ultimo dil adito era pervenuto, ove terminavano le gratiose historie, perché oltra poscia era densissimo oscuro che non audeva intrare. Ma volvendomi dicio al retrogresso. Ecco sencia pausamine sentiva per le abrupte ruine come uno fragore di ossa, & di crepitante frasche. Io steti, trepente interrupto & exciso al mio tanto dolce solacio. Et da poscia ancora più palesemente sentiva quasi uno trahere quale di grande bove morto, per il loco verucosco & per le aggerate ruine inaequale, sempre cum più per-

pinque e consono strepito inverso la porta venendo, & udito uno grandissimo sibilare di eccessivo serpe. Me obstupivi. Et interdica la voce solevati gli capigli, non per fugire, me assicurava, & in quello tenebrifico scuro improperare. O me infoelice & di fortuna tristo. Ecco di subito io vedo aptamente al lime dilla porta giungere, non quale ad Androdopo il claudicante leone nel antro. Ma uno spaventevole & horrendo Dracone, le trisulche e tremuli lingue vibrante cum le pectinate maxille di pontuti & ferrati denti stridente, cum la corpulentia di squammeo corio, labente sopra lo ostracato pavimento scorrendo, cum le ale verberante il ruvido dorso, cum la longa coda laspi anguinei, grandi nodi strictamente inglobava instabili...

Et verso la porta volvendomi, per mirare si il crudele e formidoloso dracone retrome venisse, la luce totalmente era espirata... Me ritrovava dunque nelle caece viscere & devii meati dille umbrose caverne...

Ecco che io incominciai a scoprire uno paulatino di lume. Al quale heu me cum quanta alacritate velocemente tendendo i vidi una suspesa lampada aeternalmente dinante ad una divota ara ardente... Quivi frustrato dilla conditione dil lume, non sencia religioso horrore io fui incusso ad queste venerande tenebre nelle quale poco si vedea quantunque ardesse la illuminante lampade, perché dil aire grosso & malo il lume è nemico...

Così accostati, questi pochi episodi della vicenda dell' innamorato Polifilo scoprono apertamente il loro carattere fiabesco, paiono addirittura tolti da una pagina del Basile. Eppure, non è facile dire perché e quali siano le ragioni che differenziano così singolarmente questo testo, ad esempio, dalle assai meno « fiabesche » avventure degli eroi dei poemi cavallereschi, dove pur compaiono gli stessi ingredienti, come la foresta (che è del resto un *locus amoenus* e mai quella terrificante in cui Dante si è perso), la grotta oscura, il dragone, il lumicino lontano (che è la lampada perenne che più tardi il Settala sarebbe riuscito ad acquistare per il suo museo...). È fiabesca l'atmosfera in cui vivono questi elementi, che a volte sono naturali, a volte architettonici, a volte plastici (come la grande scultura di bronzo giacente, che il vento fa paurosamente muggire). Essi non si succedono gratuitamente, ogni loro incontro è significativo, suscita meraviglia, sbalordimento, angoscia. La loro visione richiede un percorso complesso, un vero labirinto che comporta una trasformazione spirituale. Inoltre, essi mai hanno una tota-

le indipendenza dal luogo dove sorgono. La vegetazione li ha invasi, il tempo li ha rovinati, l'abbandono ha fatto sì che la natura s'inserisca, in mezzo ad essi, quasi come protagonista essenziale, tanto che l'impressione d'insieme che si ricava dall'*Hypnerotomachia*, almeno da una prima lettura, è di una serie di padiglioni sapientemente sparsi in un parco inglese, piuttosto che di un « foro » diruto, infestato dai cespugli e dalle serpi. I costruttori di quelle meraviglie non si sono punto preoccupati di fini pratici, o di una loro organizzazione urbanistica; infatti, fin dall'origine, esse furono destinati ad una visione successiva che portasse il visitatore di stupore in stupore, cosicché se il tempo ha potuto danneggiarli, non è riuscito ad impedire il fine per cui erano destinati. Si può osservare che il Foro Romano, cosparso di resti di monumenti che non si sapeva più a che cosa servissero e di edifici sovrapposti l'uno sull'altro in modo caotico e disordinatamente rovinati, doveva dare la stessa impressione ai visitatori, che infatti ne colsero in genere — come del resto ancor oggi — più l'atmosfera, che la realtà edilizia.

La confusione fra architettura e natura non si limita ad un rivestimento di edere e ad un pittoresco movimento di alberature. Nel parco di Polifilo, come in Bomarzo⁵⁷ (un accostamento che subito viene alla mente, anche se è più di spirito che di scenografia,⁵⁸ specialmente ora che la cronologia del « parco dei mostri » va definitivamente fissata nel precoce 1552), « il bosco, denso d'ombre, d'intrichi, di scrosci, sembra generare dal suo stesso grembo le apparizioni mostruose. La natura, con il suo mistero, è insomma la libera protagonista: le sculture e le architetture ne divengono parti integranti ».⁵⁹

Ma la natura è viva: e le sculture e le architetture se non parlano, hanno molto di vivo: gemono, vibrano per il vento, atterriscono o esaltano, invitano ed impediscono, sono tappe non d'un itinerario fisico, ma morale. Per Polifilo, il percorso nel parco è una prova, come dimostrano i continui mutamenti psicologici del protagonista, che lo scrittore, per descrivere, è costretto a musicalizzare (ed è anche questa una ragione del curioso linguaggio adottato dal Colonna, e che consente innumerevoli assonanze, ritmiche ripetizioni di vocali, e per gli insistenti latinismi, continue sdruciole e ossessivi ritorni della cupa vocale u).

Se il fiabesco, nell'*Hypnerotomachia*, si svolge prevalen-

temente in sede di racconto (le preziose xilografie riescono a ricreare solo in parte la sua scenografia estatica e rarefatta), il parco di Bomarzo (non per nulla ormai così popolare e così caro a letterati e poeti) è una iniziazione svolta prevalentemente mediante artifici monumentali. Noi non ne conosciamo ancora il «libretto», e le superstiti scritte epigrafiche, come vedremo, consentono solo una sua parzialissima reintegrazione. Il Calvesi, di nuovo, fa giustamente riferimento alla prova della selva incantata, nei poemi cavallereschi, «di centrale importanza per lo svolgimento del racconto»;⁶⁰ ma l'idea del parco dei mostri ha assai più complicati elementi. Essa muove da interessi di ricostruzione e curiosità archeologica, da mettere, forse, in rapporto con l'accademia vitruviana che Claudio Tolomei, un amico dell'Orsini, fondatore del parco, teneva in casa Colonna e altrove;⁶¹ e la Lang assai opportunamente ha ricordato il precedente del parco architettonico che circondava il Mausoleo di Augusto a Roma, secondo Strabone, come del resto il carattere scenografico degli edifici imperiali che nella descrizione dello stesso Strabone sembrano disposti come sul palcoscenico di un teatro.⁶² L'acribia con cui sono sottolineate le membrature architettoniche, e si susseguono ninfei, esedre, nicchie, perfino anfiteatri, è spiccatamente vitruviana, ed ha spesso un sapore da modellino, come la Rometta che sarà poco dopo costruita a Villa d'Este.⁶³

Ma è un'archeologia che non vuol essere solo «romana» ma s'ispira a fonti svariate. Anzitutto, come dichiara una epigrafe, alle sette meraviglie del mondo;⁶⁴ e se oggi ci è difficile individuarne più di due o tre, è forse perché vari monumenti sono scomparsi e ne resta solo la fondazione di base. Il parco è, in un certo senso, consacrato a Cibeles, la dea della terra, che infatti accoglie, con la sua faccia mostruosa, sormontata da un globo turrato, subito il visitatore.⁶⁵ Una dea che è un po' il *genius loci*, dato il prevalere, dovunque, dei grossi massi tufacei, che sono crollati dalla *falaise* sovrastante, e rimangono sparsi per il declivo come le rovine di una ciclopica opera di giganti. Tutti i visitatori di Bomarzo hanno fatto commenti sul carattere «etrusco» del luogo, sul suo paesaggio da necropoli, cui non manca il fascino di una natura selvaggia ed abbandonata. E l'Etruria è richiamata dalla cella monolitica dell'orco, che sembra una tomba rupestre scavata nel tufo, dal motivo decorativo a pal-

mette, copiato senza dubbio da un'antefissa fittile, che s'introduce negli orsi araldici, dal materiale tufaceo e dal modo di lasciarlo come abbozzato; e soprattutto dall'aspetto demonico posseduto da questa caotica popolazione di giganti. Curiosamente, nessuno ha finora ricordato che, a pochi chilometri, nella necropoli di Polimartium, esisteva, liberamente accessibile (tanto che forse proprio lì abitavano i cavernicoli incontrati dal Kircher che probabilmente poté disegnarne le immagini, per il suo progettato *Itinerarium etruscum*) una tomba con serpenti, cavalli marini e demoni,⁶⁶ da cui proviene fra l'altro un sarcofago ora al British Museum.

Un'altra indubbia componente, nonostante il parere discorde di noti orientalisti, è quella esotica, per cui alcuni mostri (come quelli che una scritta dice «mai visti» proteggenti la fontana) e la stessa tartaruga ricordano opere (di piccole dimensioni e forse in pietra dura o giada) dell'Estremo Oriente. Anche qui la tradizione locale ci soccorre, parlandoci di un non altrimenti noto Biagio Sinibaldi, originario della vicina Mugnano, che avrebbe visitato Ceylon, il Giappone, l'Arcipelago orientale, la Cina, l'India.⁶⁷ Nulla, infatti, è tanto vicino a Bomarzo quanto gli edifici e le sculture monolitiche dei templi dravidici, come quello di Mahābalipuram (presso Madras). Così il curioso trofeo dell'elefante (che non deriva dall'*Hypnerotomachia*, ma poté forse ispirarsi a Pausania), eccezionale in Europa, è comune nell'India dravidica del VII secolo.

A Bomarzo, inoltre — assai più che nel parco di Polifilo, troppo soffuso di platonismo — fortissimo è l'aspetto ludico. «SOL PER SFOGAR IL CORE», dichiara Vicino Orsini di aver fatto sorgere il parco, firmandolo e datandolo al 1552 in una epigrafe finora sconosciuta. E il parco vuol essere anche una Wunderkammer, di stranezze, all'aperto. Il sostantivo che più ritorna nelle iscrizioni è «meraviglia», il suo ideale visitatore deve procedere con «ciglia inarcate et labbra strette», anzi, il parco è esclusivamente destinato a

VOI CHE PEL MONDO GITE ERRANDO VAGHI
DI VEDER MARAVIGLIE ALTE ET STUPENDE
VENITE QUA, DOVE SON FACCIE HORRENDE,
ELEFANTI, LEONI, ORCHI ET DRAGHI

come dice un'iscrizione, ora ritrovata, in un nicchione desti-

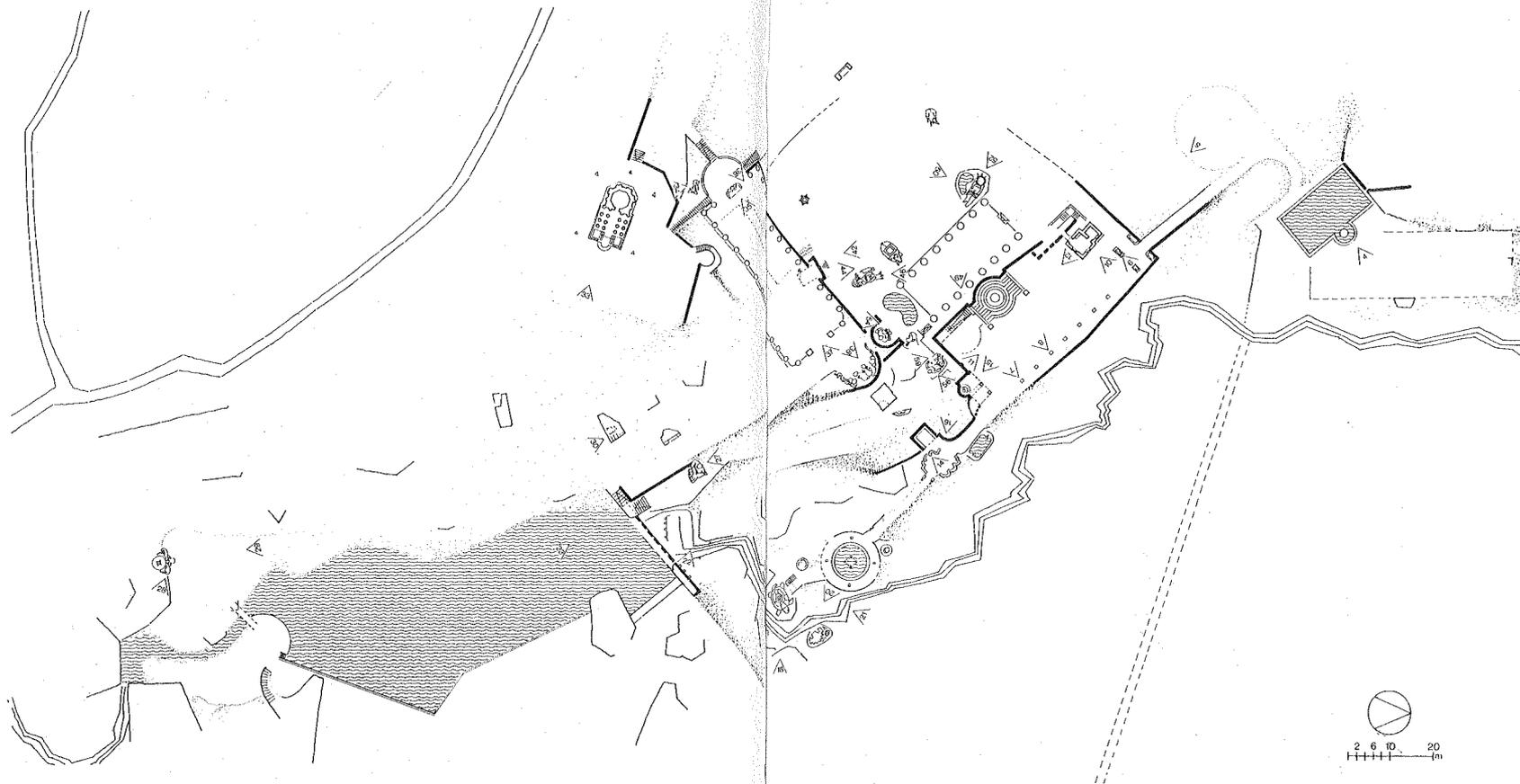
nato ad accogliere chi di tante meraviglie fosse già un po' stanco.

E la Fonte, come abbiamo accennato, si vanta di esser protetta «NOTTE ET GIORNO» dai mostri più strani che si possano immaginare.

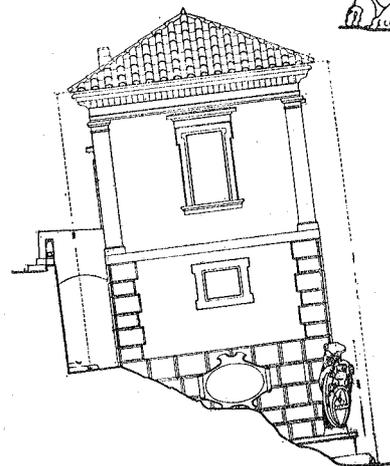
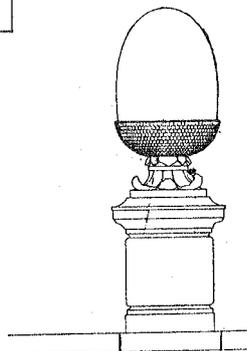
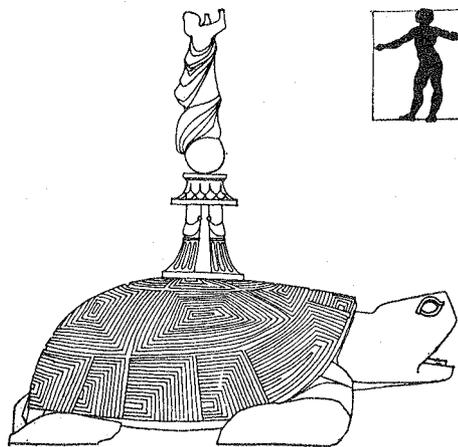
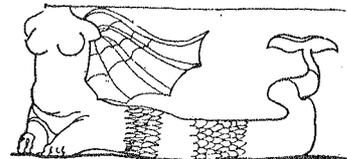
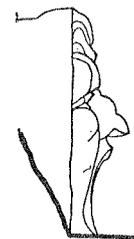
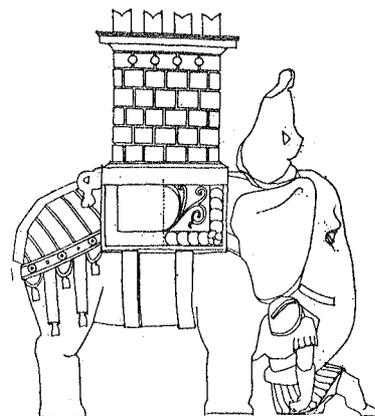
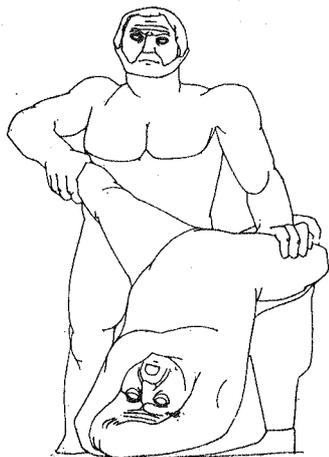
Meraviglia e gioco, così esaltati, avrebbero, secondo altre scritte, una finalità morale, poiché «NIMUS QUIESCENDO FIT PRUDENTIOR». Essi devono «LIBERAR D'OGNI OSCURO PENSIER» l'animo dell'Orsini, e come si è detto, fargli «SFOGAR IL CORE...» «Lasciate ogni pensiero, voi ch'entrate», è scritto sulla bocca dell'Orco. Insistenza che ha quasi una finalità consolatoria, come per lenire un insanabile lutto, e che fa subito pensare ad altri non rari casi di sistemazioni di parchi o di ville a scopi di allegoria morale: l'esempio più tipico è quello del castello di Diana di Poitiers, ad Anet, dove venne in tutti i modi esaltata la discutibile fedeltà della regale favorita al defunto marito. Gli strani gruppi plastici, così difficili da interpretare, più volte sicuramente propongono il tema della lotta fra vizio e virtù, e la presenza, nella parte più alta del parco, di un tempietto, accompagnato dai simboli della morte e da un Cerbero tricipite «calzano a perfezione come episodi di un complesso in cui il carattere sacro di numinosum è richiamato testualmente». ⁶⁸ È più che probabile dunque che il finto gioco nasconda un'allegoria morale; la pretesa assenza di pensieri mascheri sottili concetti, e che Bomarzo, invece che una passeggiata, sia stata concepita come una specie di ritrovo di filosofi e moralisti, innamorati del «naturale». Ma in un certo senso, per la nostra tesi, è quasi meglio supporre che il Sacro Bosco fosse un prodotto spontaneo, pressoché inconsapevole dei suoi fini, quasi di pazzia edificatoria. Di tutte le componenti, che abbiamo infatti enunciato, nessuna ha il valore essenziale di quella fiabesca. E il visitatore, nel suo itinerario labirintico, proprio come Polifilo o come nella fiaba, compie una vera e propria iniziazione. Nulla può spiegare meglio il suo percorso che la esegesi, svolta in sede etnografica dal Propp, a proposito del motivo della «foresta misteriosa» del racconto di fate, ⁶⁹ come derivante dal rito della iniziazione, che si celebra sempre nel più profondo mistero della foresta. «Le sue forme variano... esse sono determinate dalla base mentale del rito: si riteneva che durante il rito il protagonista morisse, e quindi risuscitasse come un uomo nuovo. La

morte e la risurrezione erano provocate da atti figuranti l'inghiottimento e il divoramento a opera di animali favolosi... Per la celebrazione di tale rito si costruivano talvolta apposite case o capanne aventi la forma d'un animale, le cui fauci erano rappresentate dalla porta». Molte altre sorprendenti coincidenze si potrebbero spigolare. La foresta della fiaba come quella iniziatica, è «una specie di rete che imprigiona i nuovi arrivati». E l'itinerario a Bomarzo è tipicamente labirintico. L'iniziando entra in colloquio con i mostri che incontra, e a Bomarzo le scritte poetiche e le epigrafi hanno proprio il fine di supplire a tale colloquio colle divinità. La capanna rituale (cioè l'Orco monolite del Sacro Bosco) parla, ed impone una condizione per l'ingresso. Altrettanto, anzi ancor più prossimo, come del resto nel Polifilo, all'iniziazione etnografica, è il ritmo del percorso da compiersi nel Sacro Bosco, la modalità psicologica del suo decorso attraverso una successione di prove e controprove emotive.

L'antico accesso al parco si apriva assai prima del cancello attuale, presso la porta merlata e il moderno casolare rustico. Vi si perveniva in ogni caso avendo nella memoria e negli occhi la visione del grande e sereno parco all'italiana, di cui la fotografia aerea ha dato il fantasma dell'antico tracciato, e che scendeva dal palazzo degli Orsini sino alla valletta. Ma ecco che improvvisamente il paesaggio si faceva mosso e selvaggio; giunti al torrentello scrosciante lo si valicava, su un ponte naturale formato da grossi massi, che immetteva in un sentiero serpeggiante lungo il corso d'acqua, che ancor oggi rumoreggia sotto una vegetazione densa e caotica, di estremo fascino. Il rumore dell'acqua e la sua vicinanza accompagnava l'incontro con la prima schiatta di mostri: la grande faccia deforme di donna, dalla bocca spalancata avente gli attributi di Cibele, la *dea mater*; il feroce gigante che squarcia una donna, la bocca enorme dell'animale marino, che crea come un gorgo artificiale entro il torrente; l'enorme tartaruga dal muso squadrato scesa ad esso come per il bere. Il visitatore, piombato nella trincea del torrente, immerso fra le piante, perde il controllo del reale: s'incontra con esseri che trascendono sia come dimensione, sia come immagine ogni norma di natura. Egli è assalito dall'umidità, dal gorgoglio delle acque, dal canto degli uccelli, dalla natura nel suo stato di spontanea licenza, ma

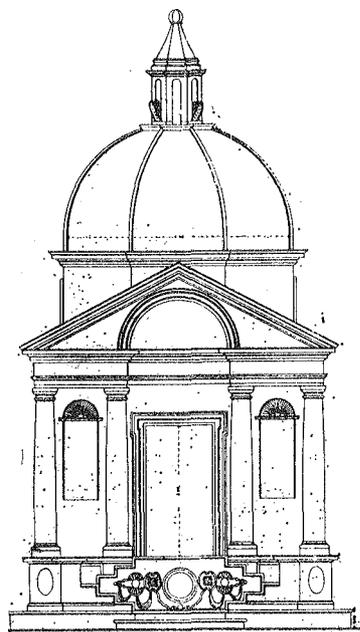
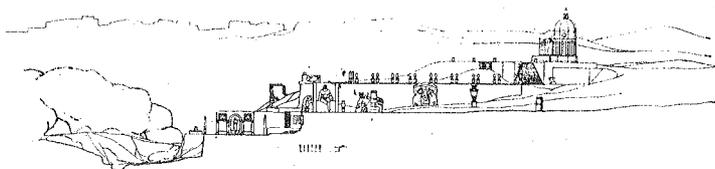


Pianta del Sacro Bosco di Bomarzo, con indicazione dei principali punti di rilevamento, di Wolfram Janzer. Sculture attualmente collocate altrove sono indicate, sulla pianta, nella loro collocazione originaria.



Le meraviglie del Sacro Bosco di Bomarzo: rilievi dai «Quaderni» dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Roma.

Le meraviglie del Sacro Bosco di Bomarzo: rilievi dai «Quaderni» dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Roma.



Le meraviglie del Sacro Bosco di Bomarzo: rilievi dai «Quaderni» dell'Istituto di Storia dell'Architettura di Roma.

anche da mostri che non sa più dominare concettualmente e proporzionalmente. Il demonico lo assale.

Un demonico, però, che a tratti scompare per venir sostituito da una lussuosa eleganza stilistica, e da una precisa e confortevole imitazione archeologica. Proprio come nell'*Hypnerotomachia*, ecco, fra l'acqua che scivola di fontana in fontana, mentre i mostri si allontanano, una pausa di quiete, «fra le fauce dilla vallecula cum supra extense rupe, fusca assiduamente per gli concepti vapori, onde quella luce atra, maggiore mi si praestoe, che a Delo il divino parto», «al pedi dil monte, stazione suspicando de Pane o Silvano, cum humecti pascui & cum grata umbra... trovai uno marmoreo & vetustissimo ponte di uno assai grande, & alto arco. Sopra il quale dagli singuli lateri degli appodii eran per commodamente constructi sedili». ⁷⁰ Ma subito, l'incubo riprende. «CON CIGLIA INAR CATE E LABBRA STRETTE», e sempre più diffidenti, si deve continuare l'itinerario. La casetta dedicata al cardinal Madruzzo sembra un posto di ristoro accogliente; ma pochi ambienti, invece, riescono ossessivi e ostili, dato il suo pavimento e le sue pareti inclinate. Essa non dà un'emozione violenta, ma disgusta e rinforza il carattere generale d'irrealtà. A chiunque vi penetri, Vicino Orsini chiede ancora testualmente: «DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE»; se sia stata costruita così intenzionalmente, o se sia inclinata, come non credo, per un cedimento del terreno. Usciti dalla casetta ci attendono due ampi anfiteatri a livello diverso, decorati con vasi enormi, e con statue mostruose e indecifrabili come i draghi che proteggono la fonte, come l'esotico elefante, o orripilanti come la faccia dell'orco. Esse si addensano, proprio là dove l'occhio arrivando, spazia più in giro; anzi sono disposte in modo da apparire riunite, quasi come ad un appuntamento magico, in punti fissi, di passaggio e di sosta, con una ingegnosa prospettiva che non ha precedenti. Lo spazio è infatti concepito non come una categoria del reale, ma come un elemento fantastico, con cui si può agire liberamente: le proporzioni delle immagini non hanno mai un metro costante, né sono prescelte (fatta eccezione dei giganti), in relazione con il motivo da rappresentare; esse si rapportano reciprocamente secondo l'itinerario del visitante, che si sente perciò continuamente fuori d'una norma fissa. La «meraviglia», come è ormai ovvia constatazione, na-

sce più dal contesto che dai singoli monumenti, la cui qualità, dal punto di vista plastico, è del resto mediocre; mentre assai più raffinati, anche di esecuzione, sono gli elementi architettonici. Squilibrio, d'altronde, che non spiace a Bomarzo, data la diversa funzione che emotivamente hanno gli uni e gli altri.

L'ultimo incontro, che si svolge dopo un ampio piazzale architettonico e dopo lo scherzo della tomba etrusca (l'orco) trasformata in sala di banchetto, è anche il più consolante: preceduto da Cerbero a tre teste, mediante un'erta scala, eccoci giunti al tempietto funebre, a cui già da tempo tendevano i nostri sguardi. Una meta desiderata, non solo perché è in alto, ma perché al contrario del precedente caos, sorge in una specie di radura, dove si ha nuovamente la rasserenante visione dell'abitato e del castello di Bomarzo, di fronte, e dove la natura ridiventa, nonostante i simboli dell'oltretomba, un *locus amoenus*. L'iniziazione è compiuta, e anche l'itinerario, che ritorna vicino al punto di inizio, dopo aver compiuto una specie di cerchio.

Chi ha avuto la pazienza di seguire il nostro diario di visita, ora penserà probabilmente che il processo iniziatico dagli inferi all'eden, è un'aggiunta del nostro gusto inficiato di romanticismo. Sarà per lui forse una sorpresa leggere una novella del Malespini,⁷¹ di poco posteriore, citata con entusiasmo dal Praz, a proposito di quell'altro « Bomarzo » fiorentino, che furono, ma ancor più nel Seicento che nel Cinquecento, gli Orti Rucellai di Firenze.⁷² Una novella, certo, immaginaria, ma cosparsa di curiosi riferimenti, non solo a Francesco I e a Giovanna d'Austria, ma anche a un pittore come il giovane Pomarancio, veramente attivo a Roma attorno al 1578, come il Malespini nella sua novella vuole.

Partecipa, nel preparare la burla, direttamente il granduca Francesco I ed è proprio per opera sua se la burla si svolge in due tempi: uno demoniaco, l'altro edenico. I suoi involontari protagonisti, travolti dal gioco, proprio come sarebbe potuto accadere nel Sacro Bosco, non sanno più distinguere ciò che è scherzo e ciò che è autentico incantamento. Il gioco sta tutto qui.

Dapprima un negromante « uscì fuori vestito con un abito molto strano, appropriato però all'arte, con una mitra in

capo piena di pentacoli e stravaganti, e ridicolosi caratteri: parendo veramente un novello Zoroastro, e con gravi e lenti passi si ridusse nel destinato luogo: nel quale con il coltello egli formò il circolo nel prato... all'intorno del quale infuse di far molti segni salomonici, e altre immagini celesti ». Era « un'ora e mezza di notte » e non si vedeva nulla « se non per il reflusso de' carboni accesi nell'olle, il cui cupo splendore favoriva mirabilmente la faccenda ». Il cerchio delimitato con il finto incanto era stato in precedenza scavato, ricoperto a mo' di trappola, e si poteva aprire a comando. Ad un tratto, vennero gettati sulle lampade profumi fetidi (che Francesco I, forse, fabbricò di persona nei suoi laboratori), si udirono « infinite voci, e lamenti, ululati strani, stridere di denti, battere palme a palme, scoter catene di ferro, pianti, sospiri, singhiozzi, e infinite fiamme di fuoco, le quali scaturivano da tutte le parti uscendo fuori da molti buchi »; la trappola si spalanca, e parte dei convitati precipita sotto terra incontrandovi « trenta vestiti a tela nera da diavoli, dipinti parte a fiamme di fuoco, e parte in altre spaventosissime maniere al rimirare, con ceffi orribili e tremendi... » di cui alcuni tenevano in mano « alcune cocuzze secche e vuote lunghe un braccio, gridandovi dentro ». Cessato lo spavento, e a lieta ricompensa, lungo una galleria sotterranea, i malcapitati venivano condotti da quattro o sei fanciulle nude, scelte fra le più belle della città, « le cui tenerelle e morbide carni, sormontavano di gran lunga di candore la pura neve caduta dal cielo, distruggendosi per il grandissimo contento e piacere », alla loggia dove era preparato per loro uno stupendo rinfresco. E la loggia era ornata al centro « da una gran lampada d'oro, piena di olio preziosissimo e odorifero », con una tavola « apparecchiata sontuosamente, con infinite vascella, e piatti d'oro e argento, pieni d'ogni sorte di frutta di zucchero composte dal naturale da periti dell'arte ». Dopo l'inferno cristiano, un paradiso musulmano nella scettica Firenze di Francesco I, mentre in Bomarzo, da un inferno pagano si va a un paradiso cristiano. Le componenti cambiano, ma non il ritmo emotivo con cui esse si dispongono.

Pochissimo tempo prima che Vicino Orsini componesse la sua Wunderkammer all'aperto, il suo amico, cardinal Cristoforo Madruzzo, collezionista accanito di meraviglie (possedeva fra l'altro le ossa di un gigante), e vescovo di

Trento, in occasione della visita a Trento nel 1549 di Filippo II,⁷³ gli organizzò continue alternanze di terrori e meraviglie; di spaventosi combattimenti con fuochi d'artificio, giganti, turchi, mostri; e di festosi banchetti, in una progressione continua, tale da far perdere, perfino a chi la racconta, la nozione del tempo. Nonostante la loro accurata descrizione, nel diario di viaggio dell'imperatore, tali feste restano altrettanto illogiche, imprevedibili, che gli enigmatici percorsi di Bomarzo. La loro vera logica è, del resto, mi si scusi il gioco, illogica ed emotiva, sta nella sapienza psicologica del ritmo con cui si succedono il demonico e l'edenico, la luminosità serena degli archi trionfali e delle allegorie, la violenta e paurosa luce dei fuochi greci, le danze e le trombe guerriere.

Circa un secolo prima l'Alberti osservava che, mutando il metro di misura, e modificandosi in proporzione tutte le cose, il risultato non muta, cosicché chi guarda non nota alcuna differenza. Ciò però è vero solo se si guarda; non se vi si partecipa direttamente, come protagonista. Ché, in tal caso, il mutamento di misura, o anche solo l'itinerario labirintico che non permette di vedere al di là il cammino imposto, non solo rende perplesso l'uomo, ma gli toglie ogni fiducia nella realtà. Curiosamente, sia il rarefatto pellegrinaggio di Polifilo, sia il caotico assembramento di Bomarzo, sia la festa degli Orti Rucellai, sia il grande apparato per l'accoglienza di Filippo II, a Trento, hanno la stessa caratteristica: di imprigionare chi percorre, di confondergli le idee in modo da togliergli ogni razionalità di comportamento, di sovrapparlo emotivamente mediante la visione, il rumore, il suono, le condizioni climatiche e ambientali (come la spelunca sotterranea, l'umidità, il pavimento obliquo della casa pendente). Ovviamente, chi partecipava a queste feste, stava, ancor più di noi, al gioco. Ma ciò rende ancor più grave il problema. Egli non solo veniva a trovarsi, ma desiderava effettivamente trovarsi e vivere come in un sogno. È ciò che chiaramente dicono le iscrizioni di Bomarzo: i visitatori sono curiosi, vaghi, ansiosi di vedere cose mai viste. Ma, alla fine del percorso, il loro dilemma è questo: «SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE.» Per incanto, o per qualche artificio umano.

Se diamo retta al Palissy, il maggior rappresentante di questo gusto, in Francia, a proposito almeno delle grotte

rustiche la risposta che si doveva dare era: «per incanto».⁷⁴ Loro precipuo carattere era di non avere «aucune apparence ny forme d'art, d'insculpture, ni labour de main d'homme». Ma anche noi, a meglio vedere, benché più disincantati, di fronte al superstito inganno di Bomarzo ci troviamo in una analoga situazione. Ci è infatti difficile distinguere non fra magia e artificio, ma fra natura e artificio, cioè fin dove siano giunti i suggerimenti di natura, e al contrario l'intenzionalità dell'architetto o del pittore che diede il progetto per il parco. In più casi è evidente che i mostri sono massi erratici scolpiti *in loco*, obbedendo all'immagine latente celata in essi secondo un principio caro a Michelangelo (ed il fatto che insistentemente si vengano a ricordare gli Zuccari, come gli artisti più vicini agli ignoti ideatori del parco, dimostra quanto il rapporto di questo con Michelangelo sia assai stretto). Invece che venire imposta dal di fuori al blocco, la forma nasce dall'interno di esso, ne aiuta la vocazione formale, portandola da potenza in atto. E questo rapporto di reciproca condiscendenza fa sì che le sculture non siano mai disgiunte, proprio come nel non finito michelangioloesco, dalla loro base di tufo e di prato; e che anche la roccia più rozza e brutta, nel complesso finisca per configurarsi come immagine, allo stesso modo in cui Michelangelo aveva pensato a sculture grandi come edifici, o addirittura a montagne risagomate in modo da risultare sculture.⁷⁵ Forse la più sorprendente realizzazione del genere (assai più che *Fiesole sorgente dalle rocce*, del Tribolo a Boboli) che ancora si possa vedere in Italia, nonostante i restauri ottocenteschi; è il grande *Appennino* del Giambologna a Pratolino⁷⁶ e giova subito ricordare che il Buontalenti, allestitore del parco insieme al Giambologna, fu a Roma proprio nel 1551-53, quando cioè si stava creando il parco di Bomarzo e fu probabilmente al corrente delle invenzioni del Sacro Bosco.

Se a Bomarzo l'effetto è dovuto in larga parte (forse fin dall'inizio) alla vegetazione caotica (che l'opera di sistemazione ora in corso elimina progressivamente, ma purtroppo senza sostituirla), allo stato di disfacimento delle sculture, che accentua l'originaria scabrosità del tufo, alla dispersione sul declivio a terrazze delle immagini, che paiono una schiatta di giganti nascenti come nel mito da sassi sparsi, a Pratolino la regia era assai più razionale, nulla era lasciato al caso, come dimostra la pianta antica del parco, che pro-

prio per ciò ha un sapore quasi settecentesco. Le sue fontane sparse, in edicole, in forma di monticelli, in grotticelle (né mancava la terrazza costruita sull'alto di una quercia gigantesca), introducono del resto direttamente a Versailles, dato l'interesse suscitato specialmente in Francia, dalle realizzazioni di Pratolino, già a partire dalla visita del Montaigne, ed al giardino inglese illuminista.⁷⁷ L'*Appennino* (che Salomon de Caus non solo incise, ma ingigantì⁷⁸ facendogli sorgere attorno pini, cipressi, ed altri alberi d'alto fusto che, al cospetto, appaiono minuscoli come fili d'erba), è ormai, nel parco sconvolto, un relitto. Ma la sua qualità stilistica ed il suo fascino ambientale restano altissimi, in quanto derivano essenzialmente dalla fusione fra il bianco della sua immagine, che le rocce porose fingono invasa di muffe, il verde degli alberi e del bacino d'acqua irregolare in cui si specchia (il suo *climax*, infatti, è proprio nel vederla riflessa): nasce dall'accordo mirabile fra la sua spettrale, informe faccia, cui gli occhi cavi e ombrosi danno un sapor malinconico, e il dondolare al vento dei rami dei pini ed il trascorrere delle nubi, infine, nel cielo. È anzi il clima montano stesso a creare il clima estetico della statua, nonostante la degenerazione subita dal parco in cui essa sorge: l'umidità, il vento, la sottigliezza dell'aria. Questo bisogno dell'appoggio degli altri sensi alla visione, è la prova forse suprema della crisi che condusse a tali sogni paesistici. Non a caso, direbbe un medico cinquecentesco, tutte queste creazioni hanno dell'umido, cioè del malinconico. Ma, sempre l'abbandono del razionalismo è un ritorno alle origini: non, certo, ad origini astoriche, ma sicuramente, a lontane incerte rimembranze. Abbiamo qualificato proprio per ciò come «fiabesco» questo aspetto della cultura rinascimentale, anche pensando al lato più positivo dell'arcadia cinquecentesca, della pastorale, del melodramma. In nessun modo ci sentiamo, ormai, di ritenerlo solo un aspetto del manierismo. Infatti esso trascende la necessaria unità, che la critica deve attribuire ad uno stile, perché questo sia riconoscibile; è il multiforme prodotto di un momento forse di passaggio, forse negativo (forse, anche, di suprema lucidità ed autocritica), che tocca tutta l'Europa, e talmente ricco di *humus* emotivo da convincerci e suggestionarci, come in una specie di iniziazione, ancor oggi.

Il processo, che abbiamo indicato, di assorbimento da parte dell'arte culta, di una tematica popolare, è stato ovviamente assai meno schematico, meno razionale, anche meno facile di quanto, a vederlo da lontano, possa apparire. Nonostante il suo peso culturale, nonostante le mode a cui diede luogo, restò così, ad esempio nel quadro della teoria filosofica sull'arte e della critica figurativa, un episodio di controcorrente, solo in parte accettato e di cui, leggendo le pagine dei massimi scrittori del tempo, come il Vasari, s'intravede l'esistenza ed il peso, ma senza poterne valutare il grado effettivo di ufficialità e, in un certo senso, di legittimità. Capriccio, bizzarria ecc., sono i termini, quasi sempre negativi, più usati in proposito. Nessuna fonte posteriore, così, parla del Parco dei Mostri di Bomarzo, non registrandone cioè neppure l'esistenza. Fu merito esclusivo della spregiudicatezza moderna il riscoprirlo.¹

E ci sembra ormai urgente riuscire ad individuare quasi sociologicamente gli ambiti in cui questo processo si compì in maniera più spontanea, o i contrasti anche di coscienza a cui diede luogo. I tre capitoli che seguono, dedicati all'iconografia delle streghe, all'elaborazione stilistica dei «quattro elementi», all'emblematica, sono tentativi, parziali e del tutto asistematici, di saggiare in campi diversi e specifici la fortuna di quell'«antirinascimento» di cui fiaba e magia sono un aspetto.

Convertirà cominciare proprio dalle streghe, che costituiscono, durante il rinascimento e l'età barocca, il punto forse più drammatico ed anche più spettacolare dello scontro fra mondo culto e mondo popolare, fra la religione costituita e le istanze magico-tradizionali. L'interesse che oggi il teatro, il cinema, la letteratura,² rivelano per questo drammatico e vergognoso episodio di persecuzione svolta, in certo senso, a mente fredda, a colpi di ragionamento, sen-

za il calore e la violenza delle lotte collettive fra le sette religiose non solo del medioevo ma dello stesso rinascimento, non è evidentemente un'estensione al passato delle *ghost stories* e dei film di vampirismo, o dell'orrore per la sovrappaffazione, ma è proprio la coscienza che tale episodio sia la drammatica spia di una contrapposizione di atteggiamenti psicologici, ancora non risolta e, peggio, del generale schierarsi della intelligenza europea contro un'altra cultura, emergente con ben maggiore pericolosità che i folletti del sottoterra o gli gnomi delle foreste. Altra cultura, d'altronde, divenuta spesso così consapevole e orgogliosa di sé, da rizzare la testa e giungere a forme di vera e propria ribellione collettiva politica e religiosa: purtroppo, nonostante che già nel 1901 dallo Hansen la raccolta dei documenti sia stata fatta con ammirabile larghezza e precisione,³ solo saltuariamente si sono tentate delle interpretazioni anche sociologiche del fenomeno.⁴

A noi, evidentemente, non interessano tali ricerche, se non per un particolare aspetto, quello dell'iconografia, che oltre a dimostrarci come, visualmente, sia nato e si sia alimentato il mito della strega, indica anche quale sia stata la posizione assunta dagli artisti, verso questa esplosione di furor mitopoietico. Con una sola eccezione, forse (ma, probabilmente, ciò è in parte dovuto alla distruzione delle opere connesse e sospette di stregoneria e anche al basso livello economico degli strati sociali che la praticavano), bisogna purtroppo riconoscere che quasi sempre le arti si sono schierate — anche in momenti di eccezionale indipendenza, sia religiosa, sia tematica e stilistica — dalla parte dei persecutori, o almeno quasi sempre, hanno dato della strega un ritratto disumano, ripugnante, osceno. E ciò accadde non tanto per una persistenza di tipi iconografici, quanto, piuttosto, per una serie di ricorrenti indicazioni o schematizzazioni letterarie e poetiche, cui gli artisti sempre più ossequiosamente si rifecero. In certo senso, l'immagine della strega, con i suoi attributi, divenne rigida e fissa come una qualsiasi altra iconografia religiosa.

Lo sviluppo del motivo, però, presenta varie interessanti sorprese, tali da dimostrare, quando lo si consideri in uno sfondo più ampio, addirittura un radicale capovolgimento dell'idea stessa di magia. Il sincretismo neoplatonico va, specialmente in questo campo, rapidissimamente dissol-

vendosi, e senza lasciar conseguenze durature. Vien subito da ricordare come, proprio nella disputa contro le streghe, si sia distinto, per eccessiva credulità, un famoso umanista: G. B. Pico della Mirandola.

Argutamente si è detto che la stregoneria rinascimentale è, anche se deformato, un atto di omaggio alla donna: diventa cioè una prerogativa, un'arte pressoché esclusivamente femminile.⁵ E non sono i cento trattati d'amore del tempo, un vero e proprio omaggio alla magia adescatrice, che contemporaneamente stava furoreggiando nei poemi ed anche nella pittura, oltre che nella società e nelle corti?

Certo, nonostante il suo aspro antifemminismo, il Cinquecento pittorresco, in ciò largamente preceduto dalla letteratura cavalleresca, che addirittura sopprime, perché irriverente verso la donna, il termine di «strega»,⁶ ci ha lasciato forse le sue immagini più tenere e le sue trascrizioni più commosse del tema neoplatonico della magia, non tanto nelle pur sensuali e affascinanti immagini di Pan, o di Orfeo, adolescente o fanciullo (che con la zampogna, non soltanto domano le passioni umane, ma le pongono in armonia, in sincronismo con la natura), quanto nelle poche, e semprequisite figure di maga.⁷ I suggerimenti poetici subito risuonano musicalmente all'orecchio: dall'omerica Circe,⁸ «dai bei torti capelli», che canta con leggiadra voce intessendo una lucida, meravigliosa tela e non ha bisogno di filtri per ammaliare Ulisse, alle incantatrici, o meglio fate, dell'Ariosto⁹ che vivono in «vagli boschetti di soavi allori, di palme e d'amenissime mortelle, cedri et aranci», fra il canto degli usignoli, e con la sola virtù del proprio fascino attirano a sé tutti i pesci del mare e tutti gli eroi; al più tardo, e in certo senso già nostalgico «parlar dolce» e «bel riso» di Armida,¹⁰ regina di un castello paradisiaco, circondato da un parco ameno, che già con la sua «aura molle», i suoi «lieti» alberi e prati, le sue «pure e dolci» sorgenti, rasserena, irretisce, ammalia. Quando un pittore, come il Dosso, dipinge queste semidee, le trasforma, immediatamente, in un simbolo: di quell'amore al di sopra delle passioni, che dà quiete alla terra, facendo sì (sto parafrasando la prima questione del Varchi)¹¹ che nascano, crescano e si mantengano tutte le cose «tanto le vi-

venti, come son le piante e gli animali, quanto le mancanti di vita, come sono tutte l'altre cose sotto il cielo, che animali e piante non sono»; le riconosce regine dell'universo, giacché «anzi non pur tutte le cose che da Dio e dalla natura si fanno, si fanno solo mediante l'amore; ma ancora tutte quelle che parlano e che operano tutti gli uomini».

Il rinascimento sente in modo eccezionale, più ancora che il troppo mistico gotico, il lato femminile, ordinatamente rigeneratore, e per altro fidatamente conservativo della società e del mondo. Quasi tutte le antiche dee, Venere, Diana, Cibele, sono ora immerse nel più ampio, più lirico ed arcadico contesto naturale, quasi come promessa di un paradiso terrestre riconquistato. La maga Circe del Dosso, così squisitamente «giorgionesca», è una di queste dee. Gli animali, che serenamente l'attorniano, vivono in un clima di invidiabile ritorno alle origini, né li turba la casa rustica dello sfondo: l'uomo che penetrasse in questo bosco si trasformerebbe, come essi, in natura e spontaneità, perdendo la freddezza della ragione. La maga, però, con i suoi libri alla mano, dimostra che questo ritorno alle origini si svolge nel quadro della suprema sapienza. In un certo senso, Circe è anche superiore ad Orfeo: Orfeo raccoglie attorno a sé gli esseri della natura con il canto; la maga li governa con le formule e gli schemi della cabala. Possiamo, anzi dobbiamo rivivere, per meglio valutare la varietà degli effetti atmosferici del dipinto, le deliziose finenze nella resa della molteplicità fenomenica del verde delle foglie e delle caratteristiche botaniche delle piante, l'attenzione tardo gotica per il dettaglio, e così per comprendere l'intensità espressiva del volto di Circe, che singolarmente contrasta con la serenità del suo ambiente, ricorrere agli inni dello pseudo Orfeo. Anzi, vien spontaneo parafrasare, in onore di Circe, invece che del Pan «dai piedi di capra», il x inno:

T'invoco, o maga, sostanza universale del mondo, del cielo, dell'acqua profonda, della terra dalle forme svariate e della fiamma inestinguibile. Tutti questi non sono che membri dispersi per te... Dea vagabonda, signora delle tempeste, che fai ruotare gli astri, e che con la voce esprimi concetti eterni del mondo, dea amata dai bovani e dai pastori, che amano le fresche sorgenti, dea veloce che abiti le colline, amica della musica, cara alle ninfe, da te si genera ogni cosa, da te, potenza procreatrice dell'univer-

so... è su di te che riposano i solidi limiti della terra generante, i fragorosi flutti del mare eterno e dell'oceano dalle acque salate che attornia la terra; è su di te che riposa una porzione dell'aria e del fuoco, potente elemento di tutte le cose, base della fiamma eterna; è a te che sono sottomessi tutti i divini elementi; i tuoi potenti ordini cambiano le leggi della natura, e tu puoi aumentare a volontà il numero degli anni della vita dei mortali... Madre onnipotente, madre trionfatrice, permetti che la mia vita abbia una fine giusta e favorevole, e allontana dai limiti della terra tutti i terrori panici.¹²

Gotico e rinascimento, spontaneità e ragione, hanno proprio qui la loro sintesi suprema.

Se dalla magia cosmica passiamo a quella privata ed umana, lo stato d'animo non muta. La deliziosa, minuscola tavoletta di Lipsia¹³ (che costituiva forse la parte interna d'una cassetta, proprio come quella che si vede nello stesso dipinto aperta sullo sgabello a tre gambe, destinata a conservare gli strumenti della magia),¹⁴ ci fa entrare in una calda stanza tardo gotica accogliente e piena di *Stimmung*, inondata di luce, per l'incipiente primavera, e in cui l'unico lieve accenno di disordine nonostante l'appassionato fervore dell'incanto, è dato dai fiori sparsi per terra, dal velo pestato per errore, dall'armadio semiaperto. Il cane e l'uccellino addomesticato, che assistono, non fanno un minimo cenno di sgomento. Uno dei formulari che la fanciulla del quadro, nuda come una Venere, per dovere rituale (ma anche per civetteria, secondo il consiglio dei trattati d'amore di farsi vedere spogliata, da una fessura, dall'amante che si vuol sedurre), doveva pronunciare, e di cui certo talune frasi comparivano sui cartigli, ci è conservato in copia e fu pubblicato dal Wagner;¹⁵ come era prevedibile, non contiene in sé nulla di drammatico, di violento. Le gocce d'acqua fatturata e le scintille gettate sul cuore di cera, per magia simpatetica, non violavano le leggi di natura, ne affrettavano il felice compimento. E l'esito, come si prospetta, con il giovane finalmente attratto, che mette ancora timido il piede sulla soglia della camera, è quanto di più dolce e semplice uno possa desiderare. Anche la giovanissima età dei protagonisti, quasi ancora adolescenti, dà alla scena uno straordinario carattere di riservatezza e, perché no, di pudore. L'altissima qualità del dipinto, la

raffinatezza dell'ambiente rappresentato, di tipo renano, l'eleganza dei veli e delle pantofole della fanciulla, stanno ad indicare inoltre come fra orfismo neoplatonico e fattura d'amore non corresse, poi, molta distanza di livello culturale, e, tanto meno, esistessero forti attriti di opposizioni. Ora, proprio sullo sfondo di questo idilliaco sincretismo, risorge, con una fortuna ed una aggressività figurativa prima mai avuta, il motivo, ormai demonico, della strega macilenta, oscena, deforme nel corpo e nell'anima.

Ci limiteremo, qui, quasi solo a registrare i tempi della creazione e dell'evoluzione rinascimentale, per altro assai limitata, dell'immagine della strega. Ma, per sottolineare il contrasto, è bene aggiungere che la sorpresa che possiamo avere noi, per questa così singolare e improvvisa metamorfosi, fu sentita anche dai contemporanei.

Noi oggi inoltre conosciamo meglio degli inquisitori del rinascimento che cosa linguisticamente significasse, ad esempio, il gioco di Diana e di Erodiade, la cui partecipazione, da parte delle streghe, era considerata una delle loro colpe peggiori. Sappiamo, infatti, che Diana non è tanto la dea cacciatrice, quanto, piuttosto, la dea meridiana,¹⁶ protettrice di uno dei momenti più delicati e tragici del ciclo cosmico, il mezzodì, cui erano connesse, in antichità, spaventose vicende, come apparizioni di spettri, trasformazione di uomini in animali, scoperte di tesori, miracolosi contatti con l'altro mondo, cacce infernali. Dal mezzogiorno, forse per più di un passaggio storicamente meditato, Diana viene ad associarsi ad un'altra ora tremenda, la mezzanotte (nel medioevo però non battuta dagli orologi), riprendendo, anche, il suo aspetto originario di dea lunare. Erodiade, benché possa anche essere una deformazione linguistica di Hera Diana (ma il suo nome, proprio a proposito di magia è già citato nell'alto medioevo)¹⁷ appare associata con la strage degli innocenti di Erode, e con la dea Ecate, che nelle sue cacce selvagge notturne trascinava con sé le anime degli innocenti uccisi. Ma, per l'uomo del rinascimento, imbevuto di mitologia e di poesia (poesia e mitologia, si badi, divulgatesi anche in strati sociali assai bassi), Diana aveva una sua fisionomia ben diversa e ben precisa, con il suo corteo di ninfe nude. E data la diffusione larghissima (in una misura oggi quasi incredibile) di consuetudini etnografiche, come i raggruppamenti giovanili, sia

maschili che femminili, le superstizioni astrologiche che conducevano a compiere riti lunari di fecondità, in cerimonie anche collettive propiziatorie, svolte mediante accoppiamenti sessuali, che esigevano, dato il loro carattere rituale, una completa nudità,¹⁸ la mitologia antica e le consuetudini popolari finivano per associarsi e, in certo senso, per giustificarsi reciprocamente, in singolare contrasto con il carattere demoniaco attribuito dai teologici a tali «giochi». La maga dal filtro amoroso, stenta, specialmente da questo punto di vista, a trasformarsi in strega; e teologi e commentatori si trovano in grave difficoltà nell'accordare in qualche modo i due aspetti di queste cerimonie femminili o della *juventus*.¹⁹

Ecco così descritto, nel 1523, il gioco di Diana in termini singolarmente simili, da un lato, alle fiabe e al romanzo, dall'altro, ancor più a quei dipinti di nudi mitologici che, specialmente a Mantova, a Ferrara e a Venezia, ma anche a Firenze, a Roma e nella Germania umanistica, andavano moltiplicandosi: cioè come un magnifico convito con «suoni, balli, canti dolcissimi», a cui presenziava una Madonna «riccamente vestita, sovra di un reale seggio, a cui se presentava ciascuna a duoi a duoi, o a quattro a quattro, con vario ordine a revererla e ad adorarla».²⁰ Vien proprio da pensare alle arcadiche *Feste degli Dei* dei camerini di Alfonso d'Este a Ferrara, al *Bagno di Diana* del Correggio (topograficamente vicinissimo al teologo che scrive) e di Palma il Vecchio; e ai balli notturni di ninfe con «lassivi et amorosi tocamenti et parlamenti cupidinei et venerei», divulgati dal Polifilo.

Dopo la cavalcata aerea, secondo una lettera del giugno 1518 del Castellano di Breno, le giovani donne della Valcamonica, istigate dalle madri, partecipano sulla cima del Tonale ad «allegre danze e lucidi banchetti». Poi, come in un poema dell'Ariosto, sono «bellamente ricevute in una splendida sala coperta di serici drappi, ossequiano il re del luogo seduto in trono prezioso ed insultata per suo comando la croce, ne ricevono in premio l'essere condotte a giovani di squisita bellezza».²¹ Ma non sempre lo spergiuo è una condizione essenziale: Silvestro II, secondo la leggenda, incontrata Meridiana, «une jeune fille assise sur un tapis de soie et devant le quel resplendait un tapis d'or», diventa ricco, profeta e... papa.²²

Giovan Francesco Pico, signore della Mirandola, scrivendo nel 1523, subito dopo un'esplosione di stregoneria locale, il trattato da cui abbiamo citato la prima descrizione del «gioco di Diana», su riportata, privo com'è di esperienza etnografica, ma ricco in cambio di letture classiche e teologiche, dopo essersi avvicinato al vero ricordando²³ che le compagne di Diana, già in antico «benché imperho fussero dette vergini, nondimeno erano chiamate nimphe cioè spose, e così le piaceva di essere addimandate spose, ma maggiormente le aggrediva lo effetto et opra, ben che non fusse cercata con legitimo rito, e costume. Conciosia che erano ivi continui stupri», in modo quasi inconcepibile per un umanista, amico di poeti ed artisti, devia da ogni realtà, affermando che Diana, le ninfe, Venere, Cibele e le sue feste sarebbero forme rivestite dai demoni, per «ingannare ogni sesso et ogni età colli simulacri e varie imagini», sforzandosi di «usurpare le divinità, e farsi adorare come Dio». Né sarebbe mancata una prova di ciò, e c'è impressione per la sua coincidenza cronologica con uno dei più raffinati, ed anche misteriosi, dipinti del rinascimento veneziano: cioè la *Festa degli Dei*, di Giovanni Bellini, ora a Washington. Ebbene, ad un teologo tedesco, nel 1513, cioè proprio quando il maestro stava ultimando il dipinto, capitò improvvisamente di trovarsi in mezzo ad un convito siffatto, signoreggiato da Cibele: e poté riconoscerlo de visu un demonico inganno.²⁴

A questo punto, se ci soccorresse una migliore conoscenza delle cerchie segrete umanistiche, ed una più larga documentazione sugli «amici» delle streghe (quasi tutta quella che ci è pervenuta è infatti almeno all'inizio opera di loro persecutori), potremmo decidere con certezza se le deliziose rappresentazioni di ninfe e dee coeve, ad esempio, quelle dei camerini di Mantova e di Ferrara, da questo nuovo punto di vista, non siano, per caso, tutt'altro che ingenui e prive di aggressività polemica. Per ora ogni dubbio è lecito. Ma evidentemente, anche solo una preliminare discussione di quale valore avesse veramente la mitologia pagana per l'umanesimo, ci porterebbe troppo in là, spingendoci entro un altro ambito di ricerca.²⁵

Ritrarci da questa pericolosa tentazione è utile anche perché dopo questa fase «classica» della stregoneria, la tendenza che finisce per prevalere è addirittura l'opposta,

tanto da creare e affermare in modo definitivo, al di fuori delle cronache prima riportate, l'immagine della strega brutta e oscena e vecchia che cavalca sulla scopa. È curioso osservare anzi che solo in tempi relativamente recenti, e in genere nel cinematografo e nel teatro, l'immagine della strega si sia ritrasformata nella maliarda, più o meno bizzosa, ma sempre nel fiore della sua giovanile bellezza. Anche questa bellezza, dai teologi, era ritenuta un demonico inganno.²⁶ Ad ogni modo, nel tardo medioevo, ne era un attributo proverbiale: Boccaccio dice ad esempio: «gli è una giovane quaggiù che è più bella che una Lammia».

L'iconografia laida, rinascimentale, è apparentemente semplice, quasi schematica, in certo senso astratta; eppure le sue componenti simboliche e figurative sono molteplici, ed il risultato è singolarmente complesso. L'unico modo di individuarne le radici (che come vedremo saranno tanto culte che popolari) è scomporre l'immagine cercando per le sue varie parti i precedenti e le derivazioni.

La strega che cavalca sulla scopa è il tipo di raffigurazione più antica di cui per ora si abbia testimonianza in occidente.²⁷ Così infatti la vediamo, coperta solo da un mantello sulle spalle, volare nel coro del duomo di Schleswig (1280 c.) sulla granata o su una specie di felino; e, già prima, verso il 1210, in un capitello della Marienkirche di Gelnhausen, analogamente nuda, su un bastone, abbracciandovi con mani e piedi.²⁸ Una simile, e altrettanto rara figurazione, compare nel xv secolo.²⁹

Tale iconografia non ha ancora, almeno in misura troppo accentuata, un aspetto demoniaco. Potrebbe risalire, inoltre, negli elementi che la compongono, assai più in là del medioevo, poiché sappiamo già in età tardo romana di streghe che volavano sulla scopa.³⁰ Tutto fa ritenere che si tratti di un'immagine tradizionale, precedente al cristianesimo, rimasta viva nella superstizione popolare. Nella sua origine, essa può connettersi, pertanto, allo sciamanesimo:³¹ il volo della strega, del resto, è preceduto da una serie di riti, come l'isolamento, il digiuno, il denudarsi, l'unzione e si svolge di notte, quasi in seguito ad una incubazione. Lo sciamano, quando si trova in stato di estasi, ci dice uno studioso della superstizione greco antica, «non si pensa ch'egli sia posseduto da uno spirito estraneo, al pari della Pizia o di un medium moderno; si crede invece che la

sua anima lasci il corpo e viaggi verso regioni lontane, più spesso nel mondo degli spiriti. Uno sciamano può essere veduto simultaneamente in luoghi diversi; ha il dono della ubiquità... Egli diventa depositario di una sapienza superiore». Tutto ciò si addice assai bene alla strega europea, erede dell'uomo in queste prerogative, e forse, memore di forme lontane di matriarcato. Che l'influenza della civiltà sciamanistica si sia esercitata anche sul nostro continente, dopo le dimostrazioni date anche dall'Eliade,³² non meraviglia affatto. In ogni caso però, si tratta di persistenze che risalgono a millenni, ancor più che a decine di secoli fa, anche se le invasioni barbariche e le eresie poterono ravvivarle saltuariamente. Lo sguardo estatico, specialmente avvertibile nella strega scolpita di Gelnhausen, veramente «spiritato», e singolarmente contrastante, ad esempio, con la disinvoltura con cui la stregghetta dell'*Asino d'oro*, una volta untasi, prende il volo,³³ non è spiegabile, a mio parere, altrimenti che con l'estasi sciamanistica.

La scopa, la conocchia e soprattutto il bastone, il mezzo più ingenuo e antico di trasporto della strega, sono, forse, tematicamente riducibili alla bacchetta, simbolo di potere, e, prima ancora, simbolo notissimo dell'asse cosmico: miti e fiabe ci illuminano sulle idee o leggende dell'ascensione in cielo mediante l'arrampicarsi su di un albero, che potrebbe essere come sintetizzato dal bastone, o dalla bacchetta. Le relazioni, in proposito, indicano infatti talvolta con curiosa consapevolezza, che questa bacchetta è, come quella delle fate delle fiabe infantili o degli astrologi reali del rinascimento, un emblema di potere.³⁴ Un cronista della metà del Quattrocento Jean du Clerc scrive in proposito: «quando volevano andare alla *vauderie* (al sabba), mediante un unguento che ha loro consegnato il diavolo, ungevano una verga di legno assai piccola, le palme e le mani, poi mettevano questa verga fra le gambe, e subito prendevano il volo verso là, dove volevano andare, al di sopra di città, boschi ed acque; e le portava il diavolo al luogo dove volevano fare la loro assemblea». Il bastone, dunque, come la scopa, faceva scattare per simpatia magica forze extraumane. Tuttavia, se è valida l'ipotesi, che qui proponiamo, d'una connessione fra il volo della strega e l'estasi sciamanica, bastone e scopa possono trovare un'interpretazione più specifica e storicizzata, ed anche più aderente

alla iconografia pittorica, che in genere rappresenta la strega come se li cavalcasse. Uno dei giochi, praticato anche da adulti, più diffusi nell'antichità (e che del resto si è trasmesso nell'uso infantile quasi fino ad oggi), era quello della finta cavalcata su un bastone, fornito a volte di un rozzo muso di legno, imitante la testa di un cavallo. Questo gioco è il precedente del cavallo a dondolo; ma possedeva una funzione anche simbolica, come del resto tutti i giochi antichi. Il cavallo, infatti, in moltissime civiltà fu un animale sacro, addirittura identificato con importanti divinità (come l'Epona dei celti), e aveva quale sua prerogativa quella di portare le anime all'oltretomba o in un altro regno cosmico. Il bastone-cavallo simbolicamente poteva possedere analoghe prerogative, e forse essere usato nei culti (che si servivano largamente di simili mascheramenti). Questa ipotesi è confermata da quanto ci dice ancora l'Eliade, a proposito degli sciamani: gli ispirati, nel loro trasporto, si servivano infatti del «bastone cavallo»,³⁵ che poté schematizzarsi col tempo in un semplice bastone o scopa, diventando incomprensibile ai contemporanei e agli uomini del Quattro-Cinquecento, che invece erano al corrente del carattere magico della bacchetta.

Dimentichiamo quindi, per ora, la verga unta, con il suo sottinteso e osceno riferimento fallico su cui dovremo ritornare, e pensiamo alla strega della iconografia medievale, che vola sul bastone o sulla scopa. Tranne il volto dallo sguardo troppo fisso in avanti, i capelli sparsi e sciolti, e la nudità, questo tipo di strega, sufficientemente grazioso, ha, potremmo dire, una innocenza etnografica; la stessa innocenza della befana portacalendaro di tela di sacco che appoggiata elegantemente alla sua scopetta sta sul davanzale della mia finestra, proprio mentre scrivo. E che mi ricorda come, col passare del tempo, proprio questa immagine, priva di ogni deformazione demonica, sia ritornata a dominare nell'*imagerie* collettiva, la quale evidentemente è come guidata da un sesto senso in questo suo ricondursi, scavalcando la drammatica fase della persecuzione religiosa alle streghe, alla loro iconografia più autentica e millenaria.

Anche la nudità delle streghe è innocente. A parte la larghissima indifferenza, nelle abitudini comuni del medioevo, per qualsiasi pudore sessuale sia maschile che femmini-

le (indifferenza al cui confronto le nostre spiagge appaiono del tutto puritane), la nudità era un atto essenziale di qualsiasi rito, anche solo propiziatorio. E, in particolare, quella femminile ha lungamente conservato un carattere sacro. Esiste una larghissima bibliografia in proposito: basterà ricordare, a giustificazione dello spogliarello delle streghe, che ancora nel primo decennio del nostro secolo gli studiosi del folclore hanno potuto documentare cerimonie di fecondità, anche collettive e promiscue, pratiche sessuali di gruppo, e perfino opere agricole notturne e diurne, come seminazioni ecc. compiute allo stato adamitico, anche nelle civilissime Francia e Germania. Esse costituiscono uno dei più conturbanti aspetti del folclore europeo, come d'altronde le mascherate demoniche e le licenze carnevalesche, continuamente condannate, ma senza esito, dalla chiesa, che sempre interpretò queste sopravvivenze come fatti dia-bolici più ancora che pagani.

Che i «giochi di Diana», cioè le cerimonie lunari delle giovani contadine o montanare si risolvessero in orge collettive, è più che probabile. Ed ecco nascerne la prima «contaminazione» di attributi figurativi, fra «donna volante» e «lussuria». Già nel capitello della chiesa di Gelnhausen la strega si avvinghia al suo bastone-cavallo con uno spasimo che la velocità del viaggio aereo, in altri casi, non richiede. Il bastone stesso è notevolmente robusto. La strana posizione della donna, dovuta solo in parte al *cadre architectonique* si spiega con un facile confronto con amuleti fallici e con antiche lucerne in terracotta di analogo soggetto, per noi un po' sorprendenti, ma non certo per il medioevo, che di tali strumenti fece larghissimo uso ed imitazione, come li imitò certamente il Riccio nella lucerna qui riprodotta accesa (tav. 24). La strega cavalca, dunque, non un bastone, ma un fallo, schematizzato (come forse il cronista citato, che parla di verga unta, intuisce). Un carattere erotico, del resto, più ancora che demonico, ha il caprone, su cui la strega altrove cavalca. Così, ad esempio, Rabano Mauro: «Hircus, motus luxuriae, ut in lege: "Tollite hircum pro peccato", id est, extinguite in nobis luxuriae motum; hircus, carnis immunditia, ut in Psalmis "Offeram tibi boves cum hircis", id est, ad honorem tuum mactabo in me superbiam mentis cum petulantia carnis». ³⁶ Ecco, dunque, forse un primo apporto iconografi-

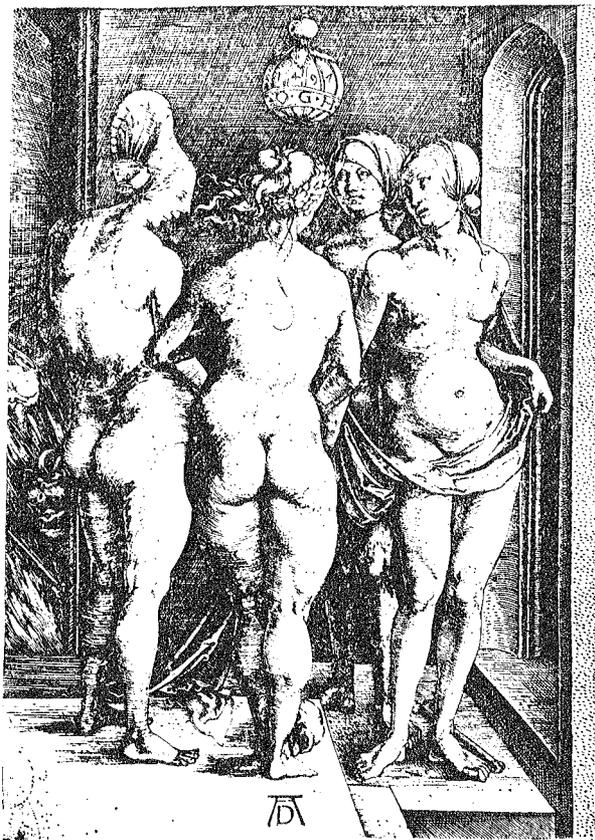
co del cristianesimo: la strega è il simbolo della lussuria sfrenata, dell'anima trascinata dalla passione più nefanda. Quanto sia stretto il rapporto fra l'allegoria morale ed il nuovo aspetto della strega può rivelare un confronto col famoso disegno di Pisanello, che rappresenta la lussuria con la capigliatura gonfia, le gambe divaricate, il corpo magro, come l'avevano del resto raffigurata per tradizione gli scultori medievali e come ripeteranno tutti gli scrittori di emblemi. Naturalmente, diversi sono gli attributi; ma basta a noi constatarne per ora la generale affinità fisionomica e fisica.

Un nuovo capitolo della storia iconografica della strega inizia verso la metà del Quattrocento, con l'associazione consapevole di essa col demonio. Le donne volanti non cavalcano solo più il bastone-cavallo psicopompo o il classico fallo, ma il demonio in carne ed ossa, di cui sono del resto ritenute concubine. E poiché il diavolo aveva capacità proteiche di trasformazione, la loro iconografia, dato il variare del tipo di cavalcatura, diventa varissima, difficile ad identificarsi, ancora largamente enigmatica. Così solo recentemente il Cuttler ha proposto una motivata interpretazione, appunto nell'ambito della stregoneria, delle donne volanti di Bosch, nel trittico di Lisbona, a cavallo di un pesce, invece di una scopa, o di un caprone. Il pesce volante sarebbe, secondo i bestiari, simbolo dell'uomo destinato a cadere, e dunque del «decaduto», per eccellenza, Lucifero.

Il mondo fiammingo fu particolarmente ossessionato dall'aspetto zoomorfo di tale cavalcatura diabolica: che è pesce, uccello, quadrupede, anche in uno stesso dipinto, e resta connesso a questi innocenti animali, spesso neppure eccessivamente deformati, anche dopo aver raggiunto l'acme della sua tipica mostruosità composita nell'arte specialmente tedesca poco prima e poco dopo il 1500. Si veda, ad esempio, la curiosissima raffigurazione della *Strega di Endor*, di J. Cornelisz.

Un uomo e una donna sono trasportati in volo da demoni non metamorfosati nei rarissimi disegni che accompagnano la relazione del processo della Vauderie di Arras, del 1460. ³⁷ Anche i capelli sciolti al vento sono un antico

attributo solare, degradato e demonico. Il diavolo, travestito o no, è dunque l'immane osceno partner della donna. Ma, soprattutto, egli solleva la stregoneria dal suo ambito naturalistico, per immergerla nel pieno delle controversie teologiche, per sottoporla ad uno spietato esame con gli strumenti complessi della indagine giudiziaria e della filologia, in una ricerca accanita, anche se per noi oggi ingenua, e purtroppo crudele e sanguinosa, sulla sua vera realtà. Come scrive elegantemente il Seligman:³⁸ «Avec l'établissement de la puissance du diable, les anciennes sur-



Le quattro streghe: incisione (1491) di Albrecht Dürer.

vivances, les amusements des serfs, les histoires plus innocentes furent qualifiées de sataniques... Les assemblées traditionnelles, les fêtes des Druides le soir du 1^o mai, les bacchanales, les fêtes de Diane, devinrent les sabbas des sorcières; et le balai, symbole du foyer sacré, tout en gardant sa signification sexuelle, devint un instrument de mal. Les rites sexuels d'autres temps, destinés à stimuler la fertilité de la nature, furent désormais les manifestations d'un désir charnel défendu». L'episodio della strega diventa, praticamente, il capitolo centrale del ciclo del demonio; la strega



Partenza per il sabba: xilografia di Hans Baldung Grien.

stessa si configura come una specie di anticristo in minore, i cui miracoli arrecano morte invece che risurrezione, malfattie invece che risanamenti; nelle famose xilografie che illustrano il *De lamiis et pythonicis mulieribus*, di Enrico Molitoris e Corrado Schatz,³⁹ il demonio compare almeno tre volte: è lui che sorregge, nel volo celeste, due donne, che volano su di un bastone, tramutate in bestie; è lui, tramutato in lupo, che cavalca un uomo; è lui che seduce, senza neppure nascondere i suoi piedi con artigli, una paesana (in perfetto, anche se invertito, pendant con l'incantevole tentatrice di sant'Antonio eremita).

Compiuta questa associazione, la sorte della bella maga rinascimentale è segnata; la sua fine avviene di colpo, anche se ad epoca diversa nei vari paesi, sopraffatta ormai dall'oscena strega deforme. Prima, il capovolgimento avviene nei paesi d'oltre Alpe; nel Dürer basta una quindicina d'anni perché dalle *Quattro belle incantatrici*, del 1491, memori addirittura delle *Tre Grazie*, nonostante il diavolo che spia dall'uscio, si giunga alla tremenda figura di parca del 1507. In Hans Baldung,⁴⁰ possiamo seguire addirittura anno per anno il progressivo deformarsi ed avvizzirsi dei corpi, il crescere drammatico dell'osceno e della più disgustosa volgarità, poiché il possesso demonico (contrariamente al luogo comune, secondo cui sarebbero le belle donne ad andare all'inferno e a renderlo almeno in ciò desiderabile) comportava inevitabilmente la degenerazione più appariscente del fisico. Il processo di deformazione diventa sempre più rapido, ossessivo, e spesso così spinto da riuscire involontariamente caricaturale. La sua acme va forse riconosciuta nella violenta xilografia di Hans Burgkmair, che illustra la disputa fra un inquisitore ed una rivoltante megera, assistita dal diavolo, eseguita per l'autobiografia di Massimiliano I (il *Weisskunig*), prima del 1514.⁴¹ L'asprezza qui si spiega con il clima di violenta persecuzione contro la stregoneria, nelle regioni alpine dove essa si manifestava con più virulenza.

Ma vogliamo ricordare, di sfuggita, che anche il «mago» subisce una simile eclissi e metamorfosi. La vita di Pan, nella pittura rinascimentale, è breve come il mito dell'età dell'oro che l'aveva suscitato. Lo Chastel osserva che nello stesso pittore, cioè il Signorelli, «la fête de Pan qu'il évoquait vers 1490 comme une *sacra conversazione mélan-*

conique» in un disegno del 1514 «est devenue une bacchante convulsive, où règne la terreur du destin, figuré par le trois Parques». ⁴² Solo Orfeo si salva, ma come allegoria della musica, e per l'aspetto lirico, naturalistico, del suo pastorale incanto, che ricorda un po' la predica agli animali dei santi francescani.

È assai importante osservare come una volta assunta la sua caratterizzazione negativa e demonica, l'iconografia della strega nel suo volgarizzarsi finisca per dipendere più da idee e schemi generali, che da eventi storici specifici, nonostante i precisi contributi documentari che la cronaca, i processi e i roghi pubblici avrebbero potuto dare. Ciò in certo senso è però dovuto anche all'atteggiamento distaccato e teorico degli inquisitori.

Così se il *De lamiis* ebbe certamente una forte influenza (si tratta oltretutto di un grazioso libretto, poco costoso e largamente commerciabile) sulla successiva popolarizzazione di taluni temi, come quello, che diverrà comunissimo, della donna sedotta dal diavolo, nonostante tutto le streghe delle sue xilografie compiono atti alieni dalla ricettività iconografica collettiva, forse per il loro carattere troppo cronistico ed illustrativo, forse anche perché si riferiscono ad episodi lontani nel tempo e meno drammatici (una delle xilografie, ad esempio, interpreta un episodio narrato da sant'Agostino). Ancor più tipico è ciò che è accaduto riguardo alle «streghe» disegnate, xilografate o dipinte da H. Baldung. Che esse siano ispirate a coeve deposizioni giudiziarie, anzi addirittura ai processi della curia di Strasburgo, città e ambiente con cui il Baldung era in stretto rapporto anche per ragioni familiari, è stato autorevolmente suggerito dal Radbruch.⁴³ Ma la vitalità dello schema iconografico della strega sembra proprio stare in rapporto inverso con la realtà cronistica dei dettagli e dell'ambiente; anzi il Baldung ha il merito di fornire, forse per la prima volta, alle streghe una scenografia di estrema suggestione e drammaticità, ma assai poco realistica.

Quanto abbiamo detto, in altre parole, si può intendere come un prevalere del mito sulla cronaca (ciò che del resto accade larghissimamente nella trattatistica teologica). Il rapporto, più strettamente stabilito alla fine del Quattrocento, fra stregoneria e demonico, ebbe una enorme capacità di stimolo fantastico, e diede luogo ad un processo di

recupero che si potrebbe addirittura definire archeologico, e che riuscì a dare alla plurisecolare e vaga immagine della strega quella fissa e codificata, che essa avrebbe mantenu- to fino al romanticismo.

L'affermarsi iconografico della strega maligna, della lamia si spiega infatti assai meglio con testi poetici e letterari classici, che con le cronache dei processi, e perfino che con gli scritti dei teologi, che spesso illustrazioni e dipinti commentano. Naturalmente, gli uomini del rinascimento non avevano una chiara idea delle ascendenze preclassiche di questo mito e delle sue implicazioni, neppur ora sufficientemente chiarite, con divinità iraniche, connesse con il culto lunare e quello dei morti, con la magia meteorologica e simpatetica, elementi la cui sopravvivenza nelle tradizioni popolari non è del resto venuta meno neppure oggi. Gli umanisti, e peggio di loro i teologi, facevano inoltre d'ogni erba un fascio, precorrendo così, senza saperlo, l'etnologia comparata. Ma forse si sarebbero sorpresi meno di noi a leggere su una tavoletta assira questa descrizione, che ci ricorda quella famosa della fattucchiera fatta dall'Aretino.

La strega che gironzola per le strade, s'introduce nelle case, corre i vicoli, insegue la gente nelle piazze, si volta avanti e indietro, si arresta per strada e ritorna sui suoi passi, per fermarsi in piazza. Essa ha rapito la forza del bel giovane, ha tolto la felicità alla donna, togliendone con lo sguardo il bene della voluttà. Da quando mi ha visto, la strega sta camminando dietro di me, con la sua bava ha arrestato il mio cammino; con il suo sortilegio ha interrotto la mia strada; ha allontanato dal mio corpo il mio dio e la mia dea.⁴⁴

Senza risalire così lontano nel tempo, senza avere consapevolezza delle radici di questo mito nella stessa mentalità primitiva, gli umanisti creduli d'ogni fonte antica, gl'inquisitori atterriti dal diavolo e dalle possibili vendette delle streghe, gli appassionati di *ghosts stories*, avevano a portata di mano una quantità di testi letterari, a volte singolarmente pieni di suspense, i quali potevano oltre tutto fornire preziosi spunti iconografici e ulteriori prove sulla veridica esistenza delle lamie.⁴⁵

Così, ad esempio dichiarava autorevolmente, in un testo caro anche alle scuole, Orazio, nel primo libro dei *Sermoes* (VIII):

Per me sono ragione di preoccupazione ed affanno, non tanto i ladri e le fiere che son soliti funestare questo luogo, quanto quelle che con carmi e veleni sconvolgono gli animi umani: in nessun modo io posso distruggerle od impedir loro che, non appena la luna errante mostra il leggiadro volto, vadan cogliendo ossa ed erbe nocive.

Io stesso vidi Canidia, cinta di una veste nera, nudi i piedi e le chiome sparse, ululare con Sagana maggiore. Il pallore le aveva rese entrambe di orribile aspetto. Incominciarono a scavar la terra con le unghie ed a lacerare coi denti una giovane agnella: il sangue affluisce nella fossa, donde potessero evocare le anime degli avi che avrebbero dato i responsi. E vi era un'effigie fatta di lana, un'altra di cera: più grande quella di lana, che con tormenti tenesse a bada la minore; quella minore stava in atteggiamento supplice, con i modi rassegnati di chi ormai sta per morire. Una chiama Ecate, l'altra la feroce Tisifone: e avresti visto errare serpenti e cani infernali, e la luna arrossendo, nascondersi dietro grandi sepolcri, per non essere testimone di tali fatti.

E durante la sua cena, Trimalcione, dopo aver raccontato di un soldato tramutatosi in lupo, così riferisce un suo tremendo ricordo d'infanzia.

Il bimbo del mio padrone, ch'era troppo minutino, morì; un amore, proprio un amore, un ninnolino, che si faceva voler bene per forza. Mentre la sua mamma, poverina, lo piangeva, e a noi tutti venivano i lucciconi, ecco a un tratto s'odon fuori urlare le streghe; parevano cagne che corressero dietro a una lepre. C'era con noi un Cappadocio, alto, coraggioso e robusto: avrebbe sollevato per aria un toro furioso. Costui, presa una spada, e involta con cura la mano sinistra nel pallio, si lanciò risoluto fuori di casa, e trapassò una di quelle femmine proprio qui, salute mi sia, per mezzo il corpo. Udiamo un gemito; ma, a dir il vero, le streghe non le vedemmo. Rincasato, quel temerario si buttò sul letto, e aveva il corpo tutto livido come se fosse stato bastonato; gli avevano fatto il malocchio. Serrata la porta, tornammo a vegliare il morto; ma quando la madre volle abbracciare il corpo del suo figliolo, altro non vede e non tocca che un manichino pieno di paglia, senza cuore, senza intestini, senza nulla d'umano; si vede che le streghe s'eran portato via il fanciullo, lasciando in

sua vece un fantoccio. E dopo questo non mi negherete, spero, che ci sian delle femmine esperte nel maleficio, delle Notturne che mettono tutto a soqquadro. Ad ogni modo, quello sperticato gradasso da quella notte non ripigliò più i colori; e dopo qualche giorno, morì pazzo furioso. Noi credemmo, insieme, e stupimmo; e baciata la mensa, scongiurammo le streghe di restar nelle loro case, quando saremmo tornati da cena (dalla trad. di A. Cesareo, Firenze, 1930, pp. 103-5).

Ovidio (*Fasti* vi, 133 sgg.) rincalza la dose, riferendo fra l'altro una fiaba narrata da una vecchia ai bambini che descriveva così le streghe:

Han grande il capo, e gli occhi sono fuore
Del comun'uso grossi, e eminenti,
Pieni di brutto, e di crudele horrore
Gli artigli incurvi, e alla preda intenti,
Adunco è 'l rostro, e di color canuto
Le penne, e par ch'ognun di lor paventi.

Il passo famosissimo continuava descrivendo il volo delle *strigae* di notte, fra strida tremende, alla ricerca di bimbi da strappare alle nutrici e da seviziarne fino ad avere «plenum toto sanguine guttur», come i vampiri dei racconti sette-ottocenteschi. E se è vero che tale aspetto orrendo, secondo le deposizioni processuali, veniva assunto dalle donne vampiro solo *carmine*, cioè per incanto, è anche vero che vecchie «macilenti, deformi, di color terreo, con gli occhi fuori del capo», che «dallo sguardo mostrano di avere un temperamento melanconico e biglioso», non era difficile incontrarle per le strade, anzi era frequente, nel Cinquecento come ai tempi di Ovidio e di Babilonia, sentirle vantare le loro imprese. Riferisce dal vero il Cardano: «Sono donnette di misera condizione, che vivacchiano nelle valli cibandosi di castagne e di erbe. Se non prendessero un po' di latte, non vivrebbero affatto. Perciò sono macilente, deformi, di colore terreo, con gli occhi fuori del capo, e dallo sguardo mostrano di avere un temperamento melanconico e biglioso. Sono taciturne, svagate e si differenziano poco da quelli che sono posseduti dal demonio. Sono così ferme nelle loro opinioni, che a badare soltanto ai discorsi che fanno si crederebbero vere le cose che rac-

contano con tanta convinzione, cose che mai sono accadute, né mai accadranno». ⁴⁶

Ma se, dalla fisionomica e dalla teoria dei temperamenti, invece che scetticismo verso il mito, si ricavano — come troppo spesso accadde — altre ragioni di credulità, simili testi classici potevano venire integrati, commentati, illustrati a iosa da quelli medievali, e, dal punto di vista di storia comparata delle religioni, del tutto coerentemente. Le streghe finiscono così per raccogliere l'eredità (già in parte riassunta dall'Erodiade e dalla Signora di Oriente medievali) di Diana «per compita currens et silvarum secreta perlustrans», ⁴⁷ ma straordinariamente arricchendosi di caratteri demoniaci e primitivi. Diventano la reincarnazione delle compagne di Ecate «che inviava gli spettri e i fantasmi, e soprattutto amava apparire di notte al pallido lume della luna, insieme con la schiera delle sue donne, cioè delle anime dei morti senza sepoltura e suffragio funebre», ⁴⁸ accompagnata da cani ululanti e da anitre selvatiche; delle Erinni, figlie della notte, dai capelli agitati come serpenti e dai veli neri svolazzanti, come i mantelli delle «donne volanti» medievali; ⁴⁹ delle Arpie, connesse con le streghe da Virgilio; ⁵⁰ delle lamie vendicative, ⁵¹ delle profetesse tedesche, di cui parla Tacito e dai cui connubi satanici sarebbero nati gli unni; ⁵² della Holda germanica, ⁵³ della Feraia greca, ⁵⁴ delle fantasime, e così via. Insomma, sono un vero compendio di mostruosità femminili, l'anti Diana, il segno della morte violenta e del terrore, invece che quello della vita e della ordinata serenità.

Il più importante e colto tentativo di trascrizione figurata di questa contaminazione archeologica è il cosiddetto *Stregozzo*, di Agostino Veneziano, del 1518, in realtà, come ha indicato la Tietze Conrat, piuttosto una *Ecate*, ⁵⁵ talmente ricco di attributi (vasi, scheletri, ossa, caproni ecc.) da tradursi in una treghenda medievale, un baccanale di scheletri, dimostrando, come ha sottolineato l'illustre studiosa, ed ha riconosciuto lo Hetzer, ⁵⁶ che la tradizione popolare era nell'Italia settentrionale di poco meno intensa che oltre le Alpi, o meglio, che nelle vallate alpine.

Un apporto decisivo, ed anche singolarmente precursore nel tempo venne indubbiamente dato dal Mantegna, la cui complessa ed enorme personalità attende ancora una rivulazione che tenga conto della sua cultura esoterica, da

cui probabilmente dipende in parte la capacità di risentire in modo drammatico e mitico le «favole antiche»: si veda, in particolare, la sua incisione con la *Zuffa delle divinità marine*, che non a caso esercitò una vastissima e duratura influenza.⁵⁷

Ma il processo, in genere fu, anche nelle arti, più intuitivo che logico, più frammentario che sistematico ed archeologico. Coticché, l'immagine della strega, nella sua compiutezza, emerge quasi spontaneamente come un'anti Venere dal mare della mostruosità, frutto di molteplici semi. Nessun artista, forse, permette di seguire questo svolgimento meglio che il padovano Riccio. Nel bronzetto, di cui abbiamo più repliche, con la strega che cavalca su un caprone, c'è, certamente, un influsso dell'incisione di Dürer del 1507, tanto che possiamo integrare il bronzetto ponendo una conocchia in mano della donna. La volgarità ed oscenità dell'insieme si spiega facilmente, mediante la già ricordata associazione, certo visualmente involontaria, con l'allegoria della «lussuria» che era già stata presente, per associazione sarcastica, al Mantegna mentre delineava le sue macabre personificazioni dell'«invidia». Ma la donna è vecchia, per esser d'accordo, non solo con san Tommaso, non solo con gli inquisitori, ma anche con il proverbio slavo, che dice: «Ogni vecchia è una strega; ogni vecchio uno stregone»,⁵⁸ rifacendosi alla concezione, che abbiamo visto antichissima, della fattucchiera.

Il gusto per la scena di genere, e per la scultura caricaturale e grottesca ellenistica non ha davvero, nel Riccio, bisogno di commenti. Ma non è certo questa componente che ci fa così familiare la sua strega di bronzo. Noi la riconosciamo infatti subito come sorella delle Arpie della *Montagna dell'inferno* del Bellano, sorella delle Furie della simile montagna del Riccio,⁵⁹ del 1490-1500, ispirate in parte alle vecchie deformi dell'ellenismo.

Anche l'incisione dei *Mostri marini*, fortemente mantegnesca, di Jacopo de' Barbari pare assai vicina al bronzetto, essendo databile attorno al 1510. La strega, oltre che vecchia, è mostruosa, con le poppe cadenti, sformate, le carni avvizzite, simbolo totale di degenerazione e abbiezione.⁶⁰ Bastò dunque solo poco più di un decennio, il primo del Cinquecento, perché un orrore mitico si trasformasse in una ossessione religiosa, politica, sociale. E l'iconogra-

fia, attraverso le sue fonti e le sue tradizioni, procede del tutto parallelamente alla teologia ed alla superstizione, recuperando da ogni fonte antica nuovi terrori per il presente. Essa si schiera, ed è importante notarlo, subito dalla parte degli inquisitori, anche in questi maestri, come il Riccio, capaci di autentiche e genuine aperture popolari. Curiosamente, gli artisti, almeno in base a quanto conosciamo oggi, frantumatosi il mito della bella maga (che aveva raggiunto la sua auge proprio nello stesso tempo in cui si precisava l'immagine della strega laida), passano armi e bagagli (tranne poche eccezioni) nel campo dei persecutori, dando loro in mano, con queste opere, uno straordinario strumento di propaganda. Come conseguenza, anche le loro streghe divengono sempre più deformi, sempre più stilizzate, sempre meno umane (al contrario delle dolcissime maghe), fino a diventare, ad esempio in Salvator Rosa, pur così sensibile a tanti aspetti dell'antirinascimento, e pur fedele ai suggerimenti macabri dello *Stregozzo*, un bel pretesto di capricci assurdi, come del resto la concettosa ballata che li commenta.⁶¹ Ma capricci, pur sempre, bagnati di sangue, con un'autentica puzza di fumo e di zolfo.

6 La magia degli elementi

Secura est sub monte quies

Annibal Caro

L'odio contro le streghe, il terrore del demoniaco, che a tratti assumono i caratteri di un misticismo a rovescio, sono forse gli episodi più drammatici ed inquietanti dello scontro, non fra rinascimento e medioevo, come si è creduto fino a non molto fa, ma fra cultura umanistica e tradizione popolare. Non appena la seconda poté prendere consapevolezza di sé, acquistò anche la capacità di opporre, prima, le sue forme di superstizione, poi, le sue immagini magiche ed il suo mondo d'idee alla tradizione letteraria delle corti. Ma l'identico antagonismo fra colto e popolare è anche all'interno dell'umanesimo, all'interno della cultura delle corti, nel cuore e nella fantasia degli stessi artisti. Dopo aver tentato di scoprire le radici figurative ed archeologiche delle fiabe popolari e dell'iconografia della strega, faremo ora il tentativo opposto, di individuare le radici popolari di taluni degli aspetti più culti e sofisticati del rinascimento: come l'artigianato di lusso, l'emblematica, gli automi e le fontane. Sarà questo il programma dei successivi capitoli.

Il nostro punto di vista è ora come invertito rispetto alla precedente ricerca, ma, come vedremo, ci darà un'ulteriore prova della vitalità del popolare, attestandone la pressione entro ambiti in cui, finora, non è stato avvertito. E d'altronde, anche se la direzione da cui guarderemo il processo è diversa, collocandoci ora dalla parte degli artigiani e dei committenti, invece che da quella del popolo superstizioso, finiremo quasi subito per dimenticarci di esserci posti da un altro punto di indagine, tanto il colto e il popolare dovunque, nel Cinquecento specialmente italiano, s'intrecciano. Certo, la stregoneria e la magia nera sono condannate, mentre l'artigianato raffinatissimo è esaltato a tal punto che perfino la decorazione architettonica, come già del resto era accaduto nel gotico per un'analogia pressione

delle arti minori, diventa minuziosa, da orafo più che da scalpello. Eppure le persecuzioni contro le streghe e l'elaborazione spinta all'estrema raffinatezza ed eleganza delle materie naturali hanno un'identica radice morale: la paura del caos. Paura è anche allettamento, tentazione, incertezza. Non si teme se non ciò che sta per vincerci od avvincerci. Nella vita sociale e religiosa il caos era il pullulare delle superstizioni, il risorgere di misteriose pratiche culturali che affondavano nei millenni, come dimostravano gli scritti classici, gli strani riti che le accompagnavano, e soprattutto l'idea che il mondo fosse non solo vivo, pulsante, capace di respirare e di generare, ma suscettibile di essere modificato, invertito nelle sue leggi, da misteriosi, irrazionali interventi, cosicché su di esso l'esistenza civile era precaria come su una fragile nave. Nell'arte il caos era la materia bruta, era, forse, proprio quel non finito a cui Michelangelo si arrende con disperazione, e per un patetico paradosso di gusto, proprio nei suoi più alti capolavori. Curiosamente, precisamente in termini di non finito uno dei più famosi poeti del tempo, il Ronsard, definisce il caos come «sans art, sans forme et sans figure entière». ¹ E l'artigiano è come Dio o come l'amore che «arondit» «les petitz corps en leurs perfections». ²

A proposito dell'artigiano cinquecentesco, ed in particolare del Palissy, che meglio d'ogni altro ne rappresenta in sede teorica le istanze, si è osservato com'egli, nella sua familiarità assidua con la materia, con il caos, riesca a fare un passo notevolissimo in avanti, sulla via della scienza, rispetto alla scienza filosofica. ³ Egli resta, però, nel medesimo tempo, un mago, un alchimista, un iniziato. L'ebanista, l'orafo, l'intagliatore di pietre preziose, lo scultore, l'architetto stesso quando decora, hanno quasi l'ossessione alchemica di trasformare, metamorfosare: il cristallo, arido e denso, diventa un mostro dalle fauci spalancate e gocciolanti; il marmo dalle venature casuali fiorisce in un paesaggio marino o alpestre; ⁴ il vetro si fa conchiglia, la conchiglia è resa lustra e brillante come vetro, la roccia si sviluppa nella statua, e la statua affonda nella roccia.

In certo senso, di nuovo vien da pensare all'artigianato gotico, ai suoi ornati floreali, ai suoi inserti mostruosi e fantastici, alla sua apparente assenza di schemi e di contenuti, ⁵ ed anche alla sua capacità di eludere, attraverso

so il decorativismo, il carattere vero del suo tema. Ma questo accostamento, a meglio vedere, risulta quanto mai falso. Le metamorfosi dell'uomo del Cinquecento sono assai meno scettiche, meno capricciose, specialmente quando si tratti della materia e, ancor più, dei quattro elementi. È una metamorfosi tipicamente alchimistica: vuol cioè giungere da un valore all'altro, o meglio, vuole attingere al nocciolo magico della sostanza, ed esprimerlo. L'artigiano del Cinquecento è inquieto, non si accontenta delle ingenuità interpretazioni tradizionali, e tanto meno di quelle bibliche, ma non rinuncia affatto al misticismo simbolico, anzi lo sente in modo quanto mai acuito, data la sua misteriosità. Inoltre è assai più umile che l'artigiano del Quattrocento, che aveva imposto con sprezzo la sua orgogliosa e precisa progettazione proporzionale ad ogni campo dove il gusto del pubblico lo consentisse, facendo sì che la sua vocazione geometrica e matematica, puramente razionale, si affacciasse nella tarsia come nella sfaccettatura delle pietre preziose⁶ (che sembra un esercizio sui «corpi regolari»), nel legno come nel marmo, e perfino modificando la natura (l'Alberti infatti voleva i giardini spartiti in aiuole esatte e regolari).⁷ Il senso della natura cinquecentesca (come, del resto, abbiamo potuto magnificamente intenderlo a Bomarzo) è qualcosa di straordinariamente diverso. Come scriveva molti anni fa lo Hess,⁸ alla sua base stanno «originali capacità di *Weltanschauung*: un nuovo spirito di tolleranza verso l'individuale, la necessità di lasciar valere gli oggetti e le esistenze nella loro più particolare singolarità ed intima individualità, facendo astrazione da ogni gerarchia e dipendenza esterna. Quasi con sacro rispetto l'uomo del Rinascimento si avvicina al regno della natura da lungo tempo svalutato, per rispettarlo nel suo interno principio e nella sua propria autonomia. Pieno di interesse egli contempla la meravigliosa organizzazione delle cose viventi e vegetali, e tutte le loro manifestazioni di rigoglio e di decadenza acquistano per lui senso e valore».

Non mancano, naturalmente, e lo vedremo in un capitolo successivo, gli uomini capaci di trasformare il «sacro terrore» in freddo spirito di osservazione. Ma per l'artigiano, alle prese con le nuove materie, che gli giungevano dai luoghi più impensati e per lui addirittura inimmagina-

bili, dal fondo del mare e dal più alto dei ghiacciai, quelle stesse materie avevano non solo una meravigliosa organizzazione da rispettare, ed un ciclo di sviluppo o di degenerazione, ma un vero e proprio nucleo magico e significativo. Il tardo Rinascimento non solo sente il mondo come animato, ma ne vuol tradurre in immagine il vitalismo. In certo senso la sua è una vocazione pittografica: cosicché molte delle opere delle cosiddette «arti minori», specialmente le più deformi e mostruose, che sono poi appunto le più alte di qualità, vanno non solo ammirate, ma lette proprio alla ricerca di quel nucleo. In pochi altri momenti l'arte fu tanto una intenzione di conoscenza, anche se intuitiva, enigmatica, esoterica.

Quanto abbiamo detto non è una esegesi post quem, da moderni interessati alla psicanalisi, all'etnografia, alla storia della religione; ma è invece una parafrasi di un discorso d'un architetto-archeologo, Pirro Ligorio, autore in primis di quel capolavoro che è Villa d'Este a Tivoli.⁹ Discorso ch'egli fa riferendosi alle grottesche: ma che è lecito estendere giacché tutti gli arredi, gli utensili, i mobili del tempo si trasformano egualmente in grottesche, dunque, non per un capriccio decorativo, ma per la loro vocazione ad esprimere dei concetti. Essi sono, in altre parole, allegorie dei segreti della materia e della vita. Scrive, infatti, il Ligorio:

se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli et cose industrie, non fatte senza misterio... Vi sono forme fantastiche et come è in sogni, vi furono mesticcate le cose morali et favolose degli Iddij... né sono state ritrovate accaso, né a fantastico fine, né per mostrare cose vitiose et pazze, né per accomodare con la loro varietà et invaghiare gli alloggiamenti. Anzi loro sono fatte per recare stupore et meraviglia, per dire così, ai miseri mortali, per significare quanto sia possibile, la gravidanza, et pienezza dell'intelletto, et le sue immaginazioni... et per mostrare l'accidenti, per accomodare la insatiabilità delli varij et strani concetti cavati da tante varietà che sono nelle cose create...¹⁰

Il linguaggio simbolico e pittografico della grottesca narra sì meravigliosi concetti; ma purtroppo non segue nessun glossario, nessuna sintassi, nessuno schema con-

venzionale od unitario. Scaturisce di volta in volta dal rapporto con la materia, di cui cerca di scoprire l'anima, e si articola nei modi più vaghi giacché la materia suggerisce, e non parla, allude e non spiega; e pur in una medesima sua specie, come ad esempio il cristallo, si esprime in una molteplice diversità di vocazioni formali, che richiedono sempre nuove immagini e sempre altre soluzioni tecniche per metterle in luce. Tuttavia, in questo rapporto si possono individuare, durante il Cinquecento, almeno alcune costanti di modalità. La prima, forse la più notevole, è che la qualità fisica della materia (la liquida proteicità nell'acqua, la divina trasparenza nel cristallo e nelle pietre preziose, la violenza esplosiva nel fuoco, la scabrosità di superficie della roccia; la levigatezza nelle pietre dure) è accentuata in ogni modo, esasperandola. La seconda costante, che non è altrettanto generale, ma caratterizza, ad ogni modo, la larghissima maggioranza dei prodotti, è la elaborazione della materia in forma biomorfica, spesso animalesca, in una vasta serie di associazioni (alcune intuitivamente comprensibili, come il fuoco d'artificio a foggia di drago, altre enigmatiche, come il blocco di cristallo che diventa uccello). A ben vedere, anche la forma biomorfa ha lo scopo di accentuare il valore della materia, esaltandone, per via associativa, il valore magico. Ed è probabilmente per lo stesso attivo revival del valore magico degli animali che si ha negli emblemi, che immagini zoomorfe sono applicate al più inerte regno dei minerali. Avremo modo di ritornare più volte su questo problema: incominciamo subito l'esemplificazione della prima costante partendo dal più informe degli elementi, l'acqua, il cui «concetto» è singolarmente ostico da rendere in modo pittografico o angoscioso, rifiutandosi di assumere figurazioni persistenti.

Osserva l'Eliade: «Quale che sia la relazione religiosa in cui si trova, l'acqua conserva in tutti i tempi la sua funzione: disintegra, distrugge le forme, lava i peccati, pulisce e rigenera insieme. Il suo carattere è di precedere la creazione e di rinnovarla, ma sempre senza rinunciare alla sua propria modalità, cioè di non poter assumere nessuna forma fissa. L'acqua rimane sempre in uno stato virtuale, germinale, latente». ¹¹ Il Cinquecento non svolge tutti que-

sti «concetti» dell'acqua: si limita a tre che sono, ad esempio nella *Nascita di Venere* del Botticelli, la germinatività creativa dell'acqua (suo carattere è di precedere la creazione); la fluidità della metamorfosi (non poter assumere nessuna forma fissa), ed un terzo aspetto, non sottolineato dall'Eliade, cioè la musicalità. Inoltre, la fontana assume, proprio in questo momento della sua evoluzione, un tipo biomorfo (che culmina nel famoso *Tritone* del Bernini).

L'acqua scaturisce dalla terra, ed è, all'inizio, da essa indistinta: il rinascimento considera i quattro elementi come fusi, mescolati, intrecciati gli uni agli altri, ma specialmente l'acqua nel suo atto di nascere dalla roccia, confusa alla terra come se fosse ancora il secondo giorno della creazione. Nel 1538, Annibal Caro, un uomo curiosissimo di parchi e di giardini, descrive, come una grande novità, la villa di monsignor Guidiccione dei Gaddi, presso la Farnesina, a Roma, dove fu costruito in perfetto «stile rustico» «un muro rozzo, di certa pietra, che a Roma si dice asprone, specie di tufo nero e spugnoso, e sono certi massi posti l'uno sopra l'altro a caso, o per dir meglio, con certo ordine disordinato, che fanno dove bitorzoli, e dove buchi da piantarvi de l'erbe». Il muro si accompagnava ad una specie di antro, anch'esso di tufo, dov'erano le fontane. L'acqua, cadendo da esse «trova intoppo in certi scoglietti, che rompendola le fanno far maggior rumore e la spargono in più parti»; ed anche dalla volta cadevano goccioline da «alcuni tartari bianchi congelati che si trovano nella caduta di Tivoli, i quali vi sono adattati in modo che per l'acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata». Dalla grotta un finto rivo scorreva fra una vegetazione che «ha d'un opaco e d'un horrore», in un letto decorato di «pescetti, coralletti, scoglietti, granchiolini, madreperle, chiocciollette», lungo sponde ornate di «capilvenere, scolopendie, musco ed altre sorti d'erbe acquaiole». ¹²

In una pagina di autentica bravura letteraria (sembra quasi che le fontane del Cinque e del Seicento costringano chi le descrive a rivaleggiare musicalmente con esse, con aggettivi raffinati, con ricorrenze di nomi rari, con l'accavallarsi e il riprendersi dei suoni vocalici, con rotture improvvise del periodo, che paiono bruschi scrosci e cascatelle), Claudio Tolomei, in un'altra lettera, 26 luglio del

1543, così riprende ed ancor più dettagliatamente descrive:¹³

Io fui iersera a cenare in Treio al giardino di M. Agabito Beluomo, là dove io ebbi tre dolcezze in un groppo, le quali quasi tre grazie mi riempiron tutto di contentezza e piacere. La prima fu il vedere, l'udire, il bagnarmi e 'l gustar quella bella acqua, la quale era sì netta e sì pura, che veramente pareva vergine, come ella si chiama... La seconda fu l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi in Roma. Ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella, anzi or altrui pare un natural artificio, e ora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte, che dall'istessa natura, non a caso, ma con maestrevole arte sia fatta. Alle quali opere arrecan molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spugnose, che nascono a Tivoli, le quali, essendo formate dall'acque, ritornan come lor fatture al servizio delle acque; e molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non avevan ricevute ornamento da loro. Ma quel che più mi diletta in queste nuove fonti, è la varietà de' modi, co' quali guidano, partono, volgono, menano, rompono, e or fanno scendere, e or salire l'acque. Perché in una istessa fonte, altre acque si vedono scender rotte tra la ruvidezza di quelle pietre, e con un suave romore in diverse parti biancheggiando spezzarsi, altre tra 'l cavo di varj sassi, come fiume per il letto suo, con piccolo mormorio dolcemente cadere. Havvene altre, che per via di zampilli in aria salendo, come lor manca la forza d'ire in alto, si ripiegano al basso, e ripiegando si spezzano, e in varie gocce si rompono, e con dolcissima pioggia, quasi lacrime d'innamorati, cadono a terra. Altre per sottilissimi canali guidandosi escon con varj pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la musica di quelle acque. Vi si veggono ancora alcune, le quali sorgendo in mezzo della fonte, quasi sdegnandosi d'esser racchiuse, gonfiano e bollono; altre non così orgogliose, ma paurose piuttosto, tremano, e quasi mare che da bellissimo vento sia mosso, leggermente si sollevano. Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali, stando nascoste, mentre l'uomo è tutto involto nella meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'agguato, s'aprono, e disavvedutamente assalgono e bagnano altrui: onde nasce e riso e scompiglio e piacer tra tutti. Così altre acque sono spezzate, altre correnti, quelle di zampilli, queste di pispini, l'une di bollori, l'altre di tremoli. E io penso che l'arte andrà tanto innanzi, che vi si aggiugneranno altre di sudori,

altre di rugiada, e forse alcune di vesciche, e alcune di gorgogli, e in molte altre guise: siccome l'audacissimo ingegno dell'uomo cerca sempre con le sue penne ir più alto. Che ben si può dire insieme con Zoroastro: ὁ τολμηροτάτης φύσεως ἄνθρωπε τέχνασμα.¹⁴ La terza fu una dolce e cortese compagnia d'alcuni gentiluomini...

Dunque l'acqua sgorga da una specie di sorgente naturale, gocciola da stalattiti, ribolle fra pietre porose, che conservano e rispettano la forma data loro dall'acqua durante i millenni. E l'acqua non è costretta in un canale, non esce apparentemente da una fistola, ma si spande in libertà nel letto di sassi, con «suave romore», o zampilla in tenui scherzi, che sembrano quasi «umane lacrime d'innamorati», a cui s'accompagnano altre modulazioni e controcanti a far «più dolce la musica di quelle acque». Terra, acqua, aria, come veicolo degli arabeschi di zampilli e dei suoni naturali ed artificiali. Ed il tutto come presenza viva, come dialogo sensoriale in atto. L'uomo, in mezzo a questo spettacolo che anticipa di un secolo le regie papali del Bernini a piazza Navona, e di più di due secoli la foce artificiale di Trevi, è costretto da getti improvvisi, a correre, a ridere, a fuggire, a farsi, da spettatore, protagonista.

Non a torto le pagine che abbiamo citato hanno il fine di commemorare la novità della sistemazione, in tutti i due casi inaugurata con simposi di amici. Per quanto essa sembri ora banale, e possa essere stata spontaneamente anticipata dalle sorgenti fra i ruderi veri del campo Vaccino, nella storia delle arti s'inserisce come qualcosa non solo di inedito, ma di rivoluzionario. Il maggior artificio sta ora, come sottolinea il Tolomei, nel celar l'artificio, cioè, in altre parole, nel lasciar parlare il più possibile da sola l'acqua e la sorgente.

Siamo, a mio parere, su un piano diverso da quello, ad esempio, delle fonti «rustiche» proposte nel suo trattato sull'architettura da Leon Battista Alberti, maestro di *varietas* oltre che di *concinnitas*.

Gli antichi incrostavano le spelonche, & vie sotterra aspramente con minuti pezzi di pomice, ovvero spuma di pietra Tiburtina, la quale Ovidio chiama viva pomice. Vedemmo alcuni che

intonicarono di cera verde per fingere il musco de le spelonche. Emmi piaciuto vedere la spelonca, ove esce l'acqua del fonte, intonicata di varie guscie di cappe, & ostriche marittime, alcune riversciate, alcune dritte con varii colori diversamente disposte.¹⁵

Lì è la decorazione, non la strutturazione, che si accorda all'ambiente naturale della fonte, nonostante l'interessante accenno alla «spelonca, ove esce l'acqua»; l'insistenza sulla varietà dei colori e della disposizione delle conchiglie allude ad una regolarizzazione della natura, più che ad un «orrido» romantico. Il ricordo, inoltre, leggendo il breve passo, corre immediatamente ai famosi ninfei adorni di conchiglie e di mosaici di Pompei; mentre le fonti romane sopra descritte fanno pensare alla meravigliosa umiltà paesistica cinese e giapponese.

La grotta, decorata di tufi e di spugne, è inoltre la negazione vera e propria della fontana tradizionale (anche se nel suo interno magari la ospita). La fontana, tuttavia, trasse occasione proprio da questo esempio, per trasformarsi nel modo più audace, fantasioso, impensato, fino a camuffarsi da isola, da montagna, da mostro marino, da gigante. Prima di arrivare al gigante-montagna di Pratolino, all'isolotto di Esculapio a Boboli, all'Ercole degli Orti Rucellai, la strada fu però assai lunga: e pur accettando la tesi dello Wilès,¹⁶ d'una netta contrapposizione fra Roma e Firenze, per cui «the Roman fountains seem designed primarily for the display of water; the Florentine fountains exist rather for the display of sculpture» (ma non a causa di una troppo diversa dotazione d'acqua delle due città), bisogna riconoscere che l'evoluzione fu abbastanza parallela e generale. È solo con il Cinquecento inoltrato che il tipo architettonico del bacino sorretto da un piedistallo, ancora d'ispirazione gotica, venne sostituito da una struttura più fantasiosa e sintetica, unificata non solo dalla caduta dell'acqua, ma da linee ondulate, organiche, ispirate a conchiglie, pesci, delfini, mostri marini, quasi per ridare all'acqua della città (si pensi ancora al Tritone berniniano nell'arida piazza del Barberini) un contesto di mare, di lago, di fiume. A Firenze, fu il Giambologna, insieme al Buontalenti, che riuscì a compiere questo vero miracolo, anche se notevolmente più tardi che a Roma (dalle descri-

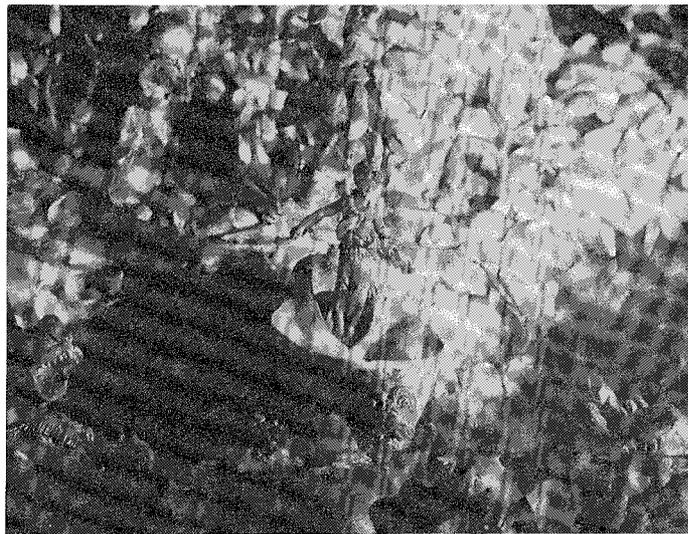
zioni di grotta rustica, con cui abbiamo iniziato il nostro capitolo, bisogna arrivare al 1567 per trovare la grotta della Villa Reale di Castello, al '70 per l'Appennino, le montagne, i padiglioni di Pratolino) e l'esito definitivo si ha solo nei capolavori quasi surrealistici del Tacca, eretti nel 1629 davanti alla Loggia brunelleschiana degli Innocenti, più che a sfida a simbolo, come già ci è avvenuto di dire, dell'avvenuta vittoria dell'antirinascimento proprio nel cuore della città, che più aveva contribuito a rigeneralizzare in tutta Italia prima, e in buona parte dell'Europa poi, l'ordine classico.

I fontanieri, osserva, a proposito di Villa d'Este, il Cofin, «trattano l'acqua come uno scultore l'argilla, la modellano in una infinità di forme». E a loro volta, gli scultori danno agli eroi e mostri acquatici, da loro foggiate per immergersi nei bacini e crearli, la fluidità di forme proprie dell'acqua, quasi fossero, ancor più che imitazioni di esseri marini, onde, getti, schiume, cascate divenute, per la stessa virtù che permette di vederne le misteriose intime forze vive, pietra o bronzo eterni. «Tutto», dice Carla Manara della fontana d'Orione, a Messina, del Montorsoli, un altro dei grandi capolavori di questa magia dell'acqua (ma il discorso può essere generalizzato), «si unisce in un'anima-zione generale, a cui partecipano coralmente i singoli elementi»,¹⁷ «c'è un piacere sensistico nello snodare le forme, renderle flessuose e intrecciarle in morbidi viluppi che realizzano, nei contrasti chiaroscurali e nella loro articolazione libera e pausata da vuoti, una piena fusione di plasticismismo e pittoricismo».¹⁸

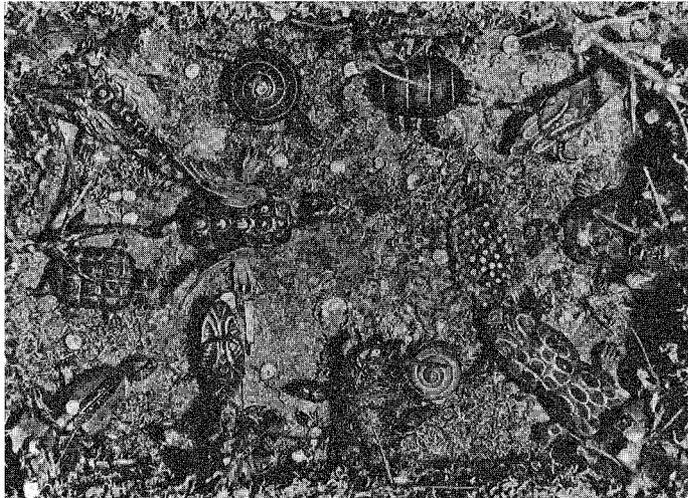
Il rispetto e la devozione, possiamo ben dire, per il «concetto» dell'acqua si manifesta anche nella elaborazione dei recipienti che devono contenerla; specialmente se destinati a funzioni cerimoniali, come banchetti politici ecc. Si insiste anche nella presunzione che tale purezza possa servire da antidoto al veleno; nella ricerca del materiale più trasparente, anzi, è scelto il cristallo di rocca, ritenuto in quel tempo da molti, e così dagli svizzeri che ne erano accaniti ricercatori, acqua convertita in neve e poi in pietra per l'eccessivo rigore del freddo, stando in luoghi senza sole per trent'anni e più¹⁹ (vedi appendice, p. 438). Ma nei bicchieri di cristallo o di vetro creati da Hans Vredeman de Vries, attorno al 1560,²⁰ e in quelli disegnati dal Ligozzi,

per Francesco I,²¹ accade come se l'involucro si sciogliesse insieme al liquido, o si trasformasse al suo contatto in una specie di conchiglia ancora umida e duttile. Gli orli diventano ondulati, slabbrati, i beccucci sembrano gocce pendenti e sospese. Le grandi coppe, che sono in questo momento l'arredo più prezioso della tavola, procedono anche più in là sulla via del biomorfico, si configurano, specialmente per opera di quegli straordinari scultori che sono i milanesi Saracchi,²² in animali mostruosi, o in volatili (e forse più per un inconscio ricordo — come d'altronde — in Michelangelo,²³ della millenaria connessione fra cristallo e cielo,²⁴ che per l'imitazione di fontane più o meno automatiche da tavola a forma d'animale, come lo *chantepleur* schizzato da Villard de Honnecourt).²⁵ Il cuore del fragile blocco di cristallo, delicatamente lavorato per svuotarlo all'interno, coincide ora con il cuore del volatile, ed accoglie il vino del banchetto cerimoniale. Queste coppe, che si possono contemplare in quantità nel Tesoro della Residenza di Monaco, o nei musei di Vienna, hanno quasi sempre questa caratteristica: di avvolgere il liquido da tutte le parti con il loro involucro ridotto di spessore ed inciso ai limiti estremi della temerarietà. La magia del cristallo, infatti, sta nel suo cuore — che ha la capacità di concentrare la luce e tramutarla in fuoco, di capovolgere e ridurre le immagini, portandole dal cosmo al microcosmo, o viceversa — e nel cuore va posto il liquido, per esaltarlo esteticamente e magicamente, anche solo in un auspicio conviviale di prosperità: Prosit!

Diverso è il caso, invece, del corallo, anch'esso congiunto all'acqua.²⁶ Il corallo non ha una magia intima; è per natura qualcosa di esteriormente simile alle pietre dure, può essere intagliato e ridotto senza scrupolo ad immagini. Ma anche in tal caso, il suo colore rosso continuerà ad essere evocativo, o della sua origine marina, o del liquido sangue. Appunto come ricordo del sacrificio divino nascono le grandi crocifissioni con decine e decine di figure, come la *Montagna*, con 85 personaggi, lavorata a Trapani ed inviata nel 1570 in dono a Filippo II,²⁷ che doveva apparire come una spettacolosa panoramica in technicolor a tinte schermate in porpora, per enfasi drammatica. Come ricordo di natura, invece, cioè come sentore di mare, il corallo, insieme alle conchiglie, ha uno stupendo impiego in



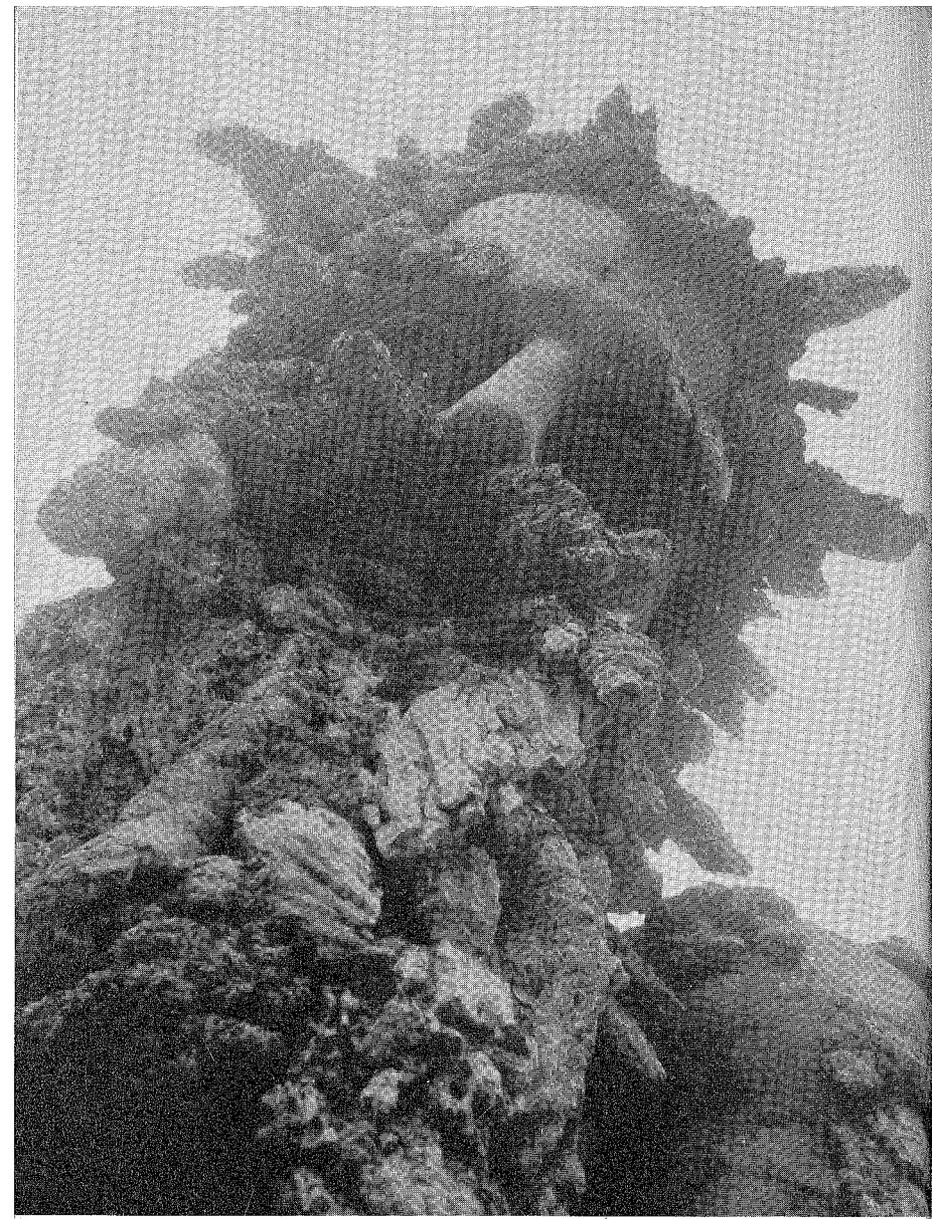
a



b

a. *Trionfo di Galatea*: conchiglie e coralli. Ambras (presso Innsbruck), Castello.

b. *Tana sottomarina dei draghi*. Ambras (presso Innsbruck), Castello.



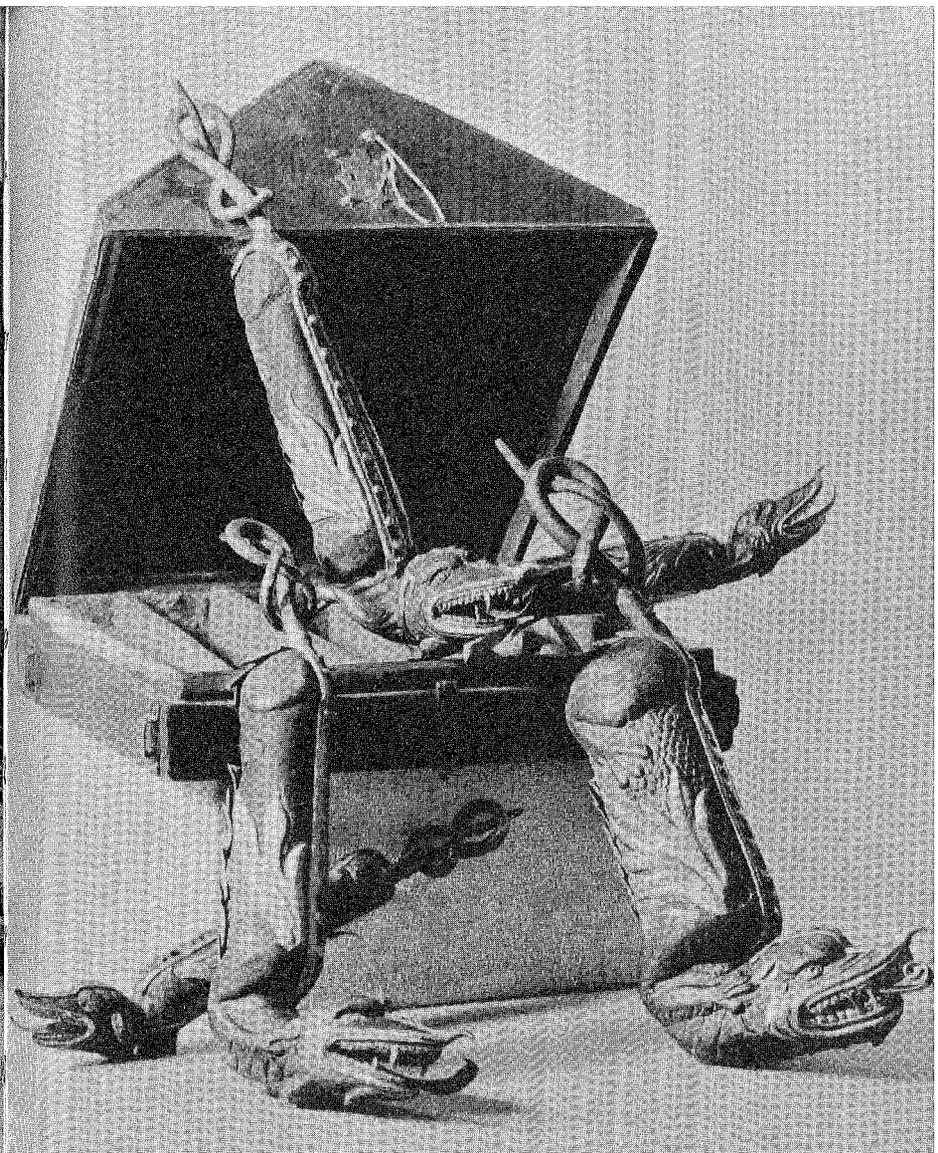
La faccia dell'*Appennino* (1570) del Giambologna. Pratolino, Villa Demidoff.



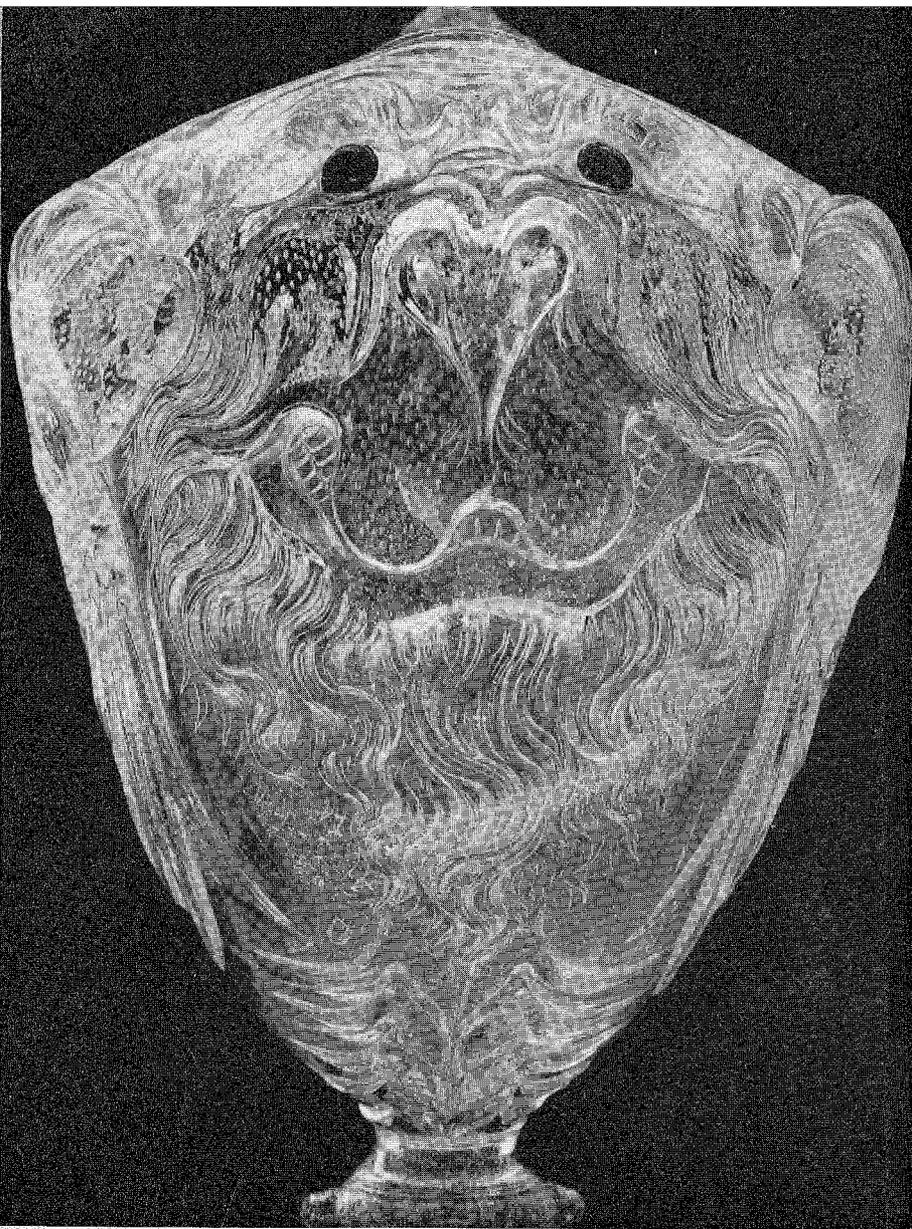
L'Appennino (1570) del Giambologna. Pratolino, Villa Demidoff.



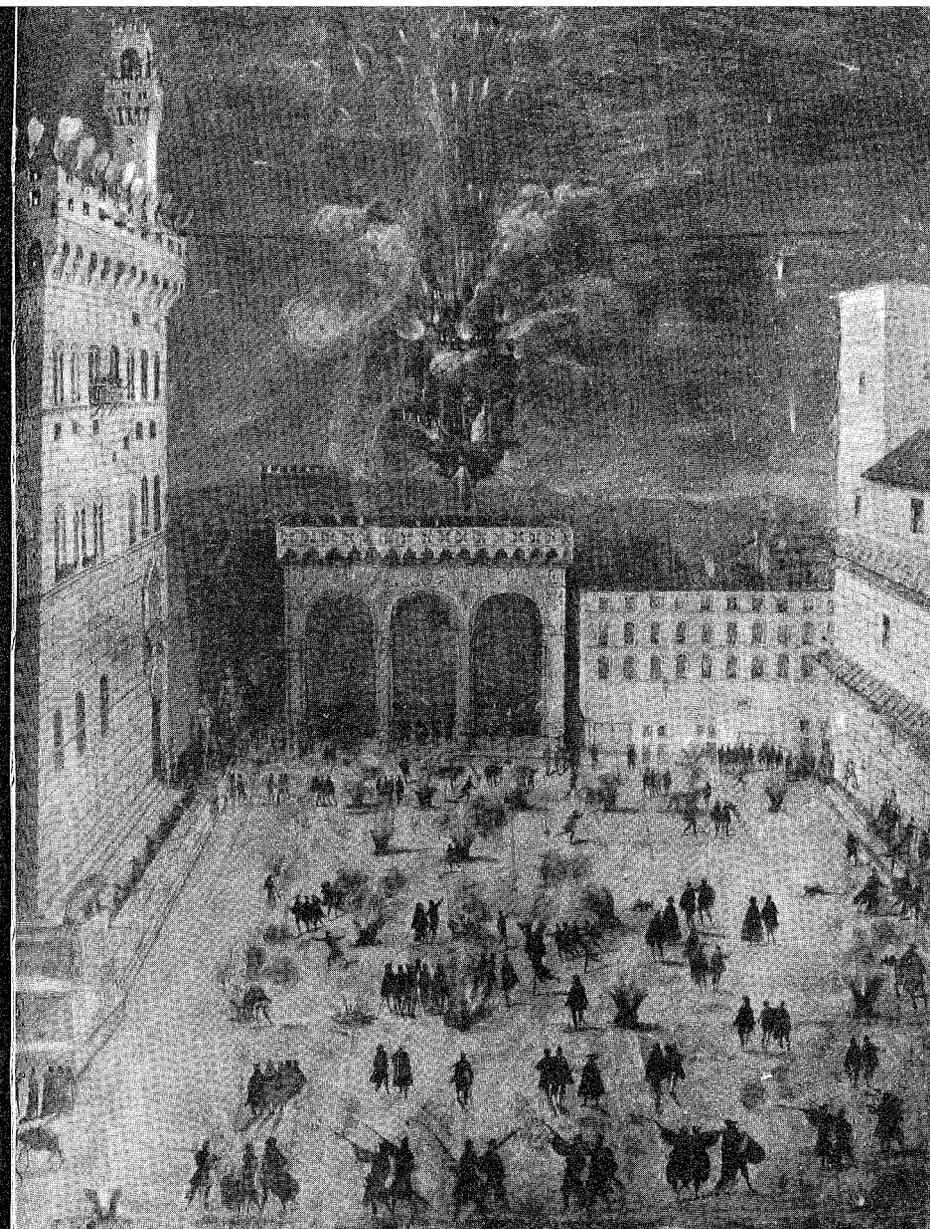
Fontana (1629) di Piero Tacca. Firenze, Piazza della SS. Annunziata.



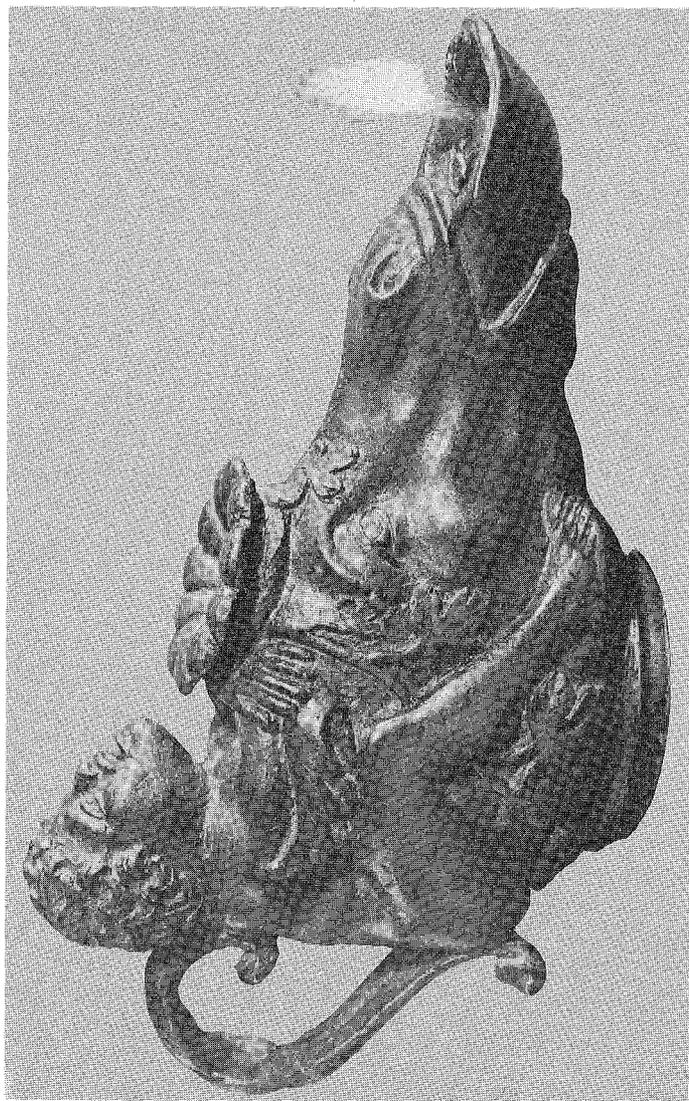
Cassetta di strumenti a fiato (sec. XVI). Vienna, Kunsthistorisches Museum.



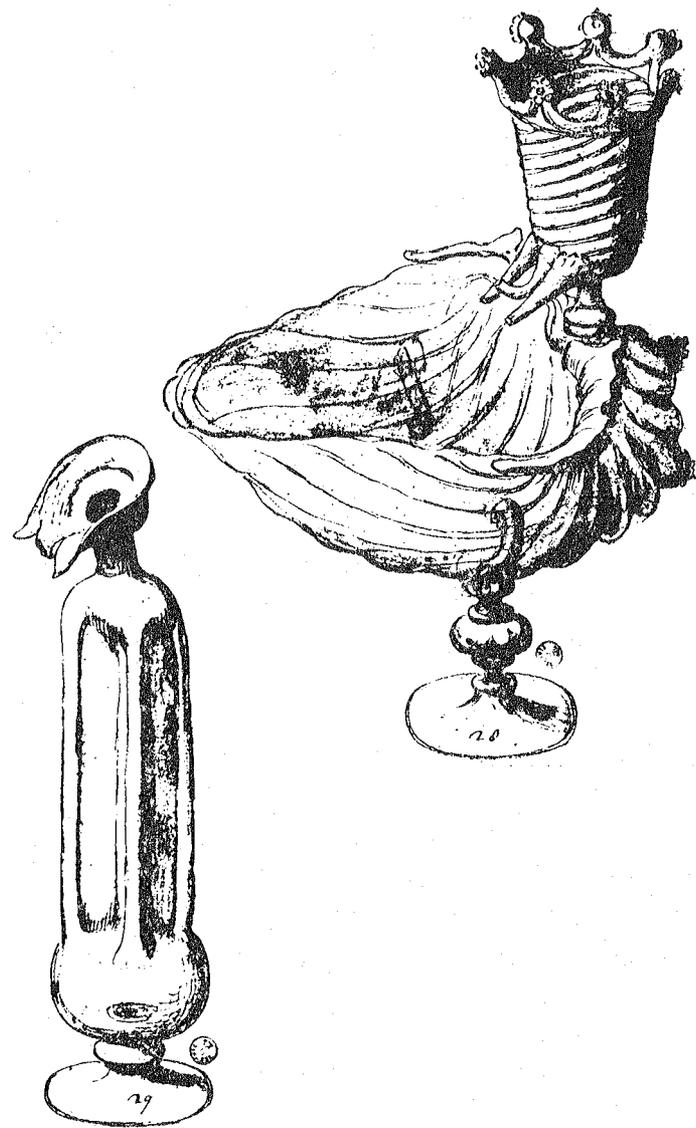
Coppa in cristallo dei fratelli Saracchi. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



La festa di S. Giovanni in piazza della Signoria: affresco del Vasari e aiuti. Firenze, Palazzo Vecchio, Scala grande.



Lampada: bronzo di Andrea Riccio. Firenze, Museo del Bargello.



Disegni per bicchieri di Jacopo Ligozzi. Firenze, Uffizi.

una serie di miti marini (come la *Liberazione di Andromeda*, posseduta nel loro tesoro dai Medici, il magnifico *Trionfo di Galatea*, forse opera di Filippo Santacroce²⁸ ancora contemplabile nel castello di Ambras),²⁹ dove i prodotti marini, rielaborati o allo stato originario, sono mirabilmente contrastati fra di loro, sia nel colore (bianco screziato e rosso), sia nella diversa ricettività alla luce (le conchiglie lucide, il corallo opaco), sia nella differente attitudine alla stilizzazione (la conchiglia ha un andamento curvilineo, ma privo di plasticità; il corallo rimane, anche se elaborato, sempre rigido, e penetra in modo pungente e drammatico nello spazio, quasi come un aculeo o un gesto violento). Il corallo allo stato naturale venne anche usato, in curiose vedute di castelli del Tirolo ad Ambras, per rappresentare le rocce delle montagne, costituendone la sommità, non solo scosciosa, ma ramificata nell'aria, quasi come se la vedessimo fra fulmini o nebbie travolte dal vento. Difficile immaginare una più suggestiva metafora plastica dell'enrosadira. Ed anche se il corallo, con le sue ramificazioni molteplici, la interpreta non come riflesso del tramonto, ma come fiamme vive che avanzano verso il cielo, tuttavia permette all'arte di anticipare ancora una volta la scienza: solo dal 1700 i geologi sanno che le Dolomiti sono catene coralline emerse dal mare.

L'aria, che in certo senso abbiamo già vista simbolicamente congiunta con l'acqua nel cristallo, ha in comune con l'acqua l'inconsistenza, o meglio, la varietà di forme, che può assumere. L'artista del Cinquecento, infatti, modella ed elabora con la stessa vivacità con cui tratta le altre materie anche l'inafferrabile aria.

Forse le manifestazioni più spettacolari, pur se esclusivamente ludiche, sono i grandi cervi volanti (di nuovo il nome ricorda il rapporto fra animali ed elementi cosmici), di cui restano solo descrizioni, come quello alto 26 piedi, con guarnizioni di *gueules*, e cosparso di gigli d'oro incoronati, tenuto da una *jeune fille* per l'entrata di Luigi XII a Parigi, nel 1498, o gli altri due, sempre nella stessa occasione, recanti dipinti gli stemmi abbinati di Francia e di Milano;³⁰ o ancora gli aquiloni spettrali, innalzati di notte, con lanterne accese, con petardi pronti ad esplodere al mo-

mento voluto, o con cuccioli legati, che gettavano strida lamentose come lamie, a terrore delle genti, secondo la descrizione del Della Porta.³¹

Accanto a questi giochi, dobbiamo porre i lanci di stendardi come ancora vediamo a Siena durante il palio,³² le banderuole, che anche l'Alberti apprezza,³³ le complicate ali dei mulini a vento, proprio in questo momento perfezionate.³⁴

L'aria, a causa degli studi sui meccanismi pneumatici, diventa di moda nella seconda metà del Cinquecento;³⁵ è però soprattutto magia sonora, modulazione svariata, un trasformarsi insomma del moto e della pressione dell'acqua in canto, in cinguettio, oppure conservando i timbri naturali, un concerto a base di scrosci in controcanto, o all'unisono. I giardini e le fontane di Villa d'Este, osserva ad esempio il Coffin,³⁶ erano pensati «per una delizia non solo visiva, ma auditiva. L'acqua è usata meccanicamente non solo per produrre suoni artificiali, come le musiche dell'Organo d'Acqua, l'artiglieria della Fontana del Dragone, o le grida della Fonte della Civetta, ma vi si sfrutta una larghissima varietà dei suoi suoni naturali...». Uno dei visitatori del complesso, prima degli spogli e delle devastazioni che l'hanno condotto al relativo squallore odierno,³⁷ il Bartoli, così ci conferma, da testimone auricolare in uno straordinario elogio della villa e dell'aria:³⁸

Veggonsi giù dalle gromme e dai tartari d'aulentissime nicchie stillare a goccia a goccia in minutissima pioggia, sicché meglio non sanno ripartirla le nuvole sulla terra. Imitare, quasi uscissero dalla caverna d'Eolo, i venti e quasi col soffio umido gli Austri, col piacevole i Zeffiri, coll'impetuoso e freddo le Boree. Stendersi sì sottili, e ispianarsi sì eguali, che sembrano limpidissimi veli spiegati in aria. Sminuzzarsi in piccolissime stille, e formar di sé quasi una nuvola rugiadosa, che opposta all'incontro del sole, iride d'arco e di colori perfetta dipinge. Avvivare col moto le statue morte, e variamente atteggiarle. Spicciar furtivamente di sotterra, e lanciarsi, e sospendersi in aria con altissimi pispini. Gemer come dogliose, mugghiar come infuriate, cantar come allegre, né solo rinnovare al mondo quella che Tertulliano chiamò *portentissimam Archimedis munificentiam*, gli organi idraulici, ma nelle gorgie, ne' trilli, ne' spessi e artificiosi passaggi, ne' ripartimenti e nelle mutanze di soavissime voci imitare al vivo i rosignuoli, come se per bocca loro cantasse non *spiritus*

qui illic de tormento aquae anhelat, ma le Sirene stesse abitatrici dell'acqua.

A noi non resta che visitare, di estate, a integrazione dell'ormai musicalmente morta Villa d'Este, il parco, ancora giocondo, di Hellbrunn, e specialmente le sue grotte dove invisibili uccelli cantano assai meglio che in un'ombrosa foresta.³⁹ O rileggere le pagine dei teorici che insistono sull'origine naturale della musica. La musica, specialmente strumentale del Cinquecento, mal si giudica distaccata da questo contesto sonoro (anche se meccanico ed idraulico), d'altronde deliziosamente arcadico.

La magia dell'aria si traduce poi, visualmente, anche nelle forme degli strumenti a fiato, che, al di fuori d'ogni necessità funzionale, si modellano ad immagine del timbro da loro espresso, e s'ispirano, in una vera smania zoomorfa, a rettili e mostri. Ecco così i calami (della famiglia dell'oboe), viscidati ed ondulati come anguille, o le bombarde, simili a draghi, dal soffio sinistro.⁴⁰ Dello stesso atteggiamento di rielaborazione biomorfa dello strumento del suono partecipa il progetto, un po' scherzoso, certo paradossale, di Michelangelo, di costruire, accanto alla serena basilica brunelleschiana del San Lorenzo, un campanile a forma di gigante, che dalla bocca emettesse intensificati e tremendi i rintocchi delle campane.⁴¹

Come l'aria e il suono si accompagnano all'acqua, per un «teatro totale», così il fuoco interviene con altrettanta vivacità figurativa accanto agli altri elementi, quasi a completarne la scenografia. Più facile, naturalmente, era dare a lucerne, alari, camini, prima una decorazione, poi una modellazione organica, rapidamente evolutasi in forme mostruose o zoomorfe: pensiamo alle lampade del Riccio e di altri bronzisti, ai giganteschi camini allegoricamente protetti da divinità e da eroi mitologici e fantastici, alle artiglierie che sputano fuoco come i draghi delle leggende e ben più terribili di essi. Ma il Cinquecento, e se ne vanta, riuscì a modellare il fuoco stesso in quella straordinaria forma di spettacolo che sono i fuochi d'artificio. Spettacolo di un momento, di cui le testimonianze pittoriche e grafiche sono rare, benché tutt'altro che artigianesche e di cui abbondano in cambio le descrizioni anche poetiche. Ai fuochi d'artificio collaborarono, in ogni parte d'Europa,

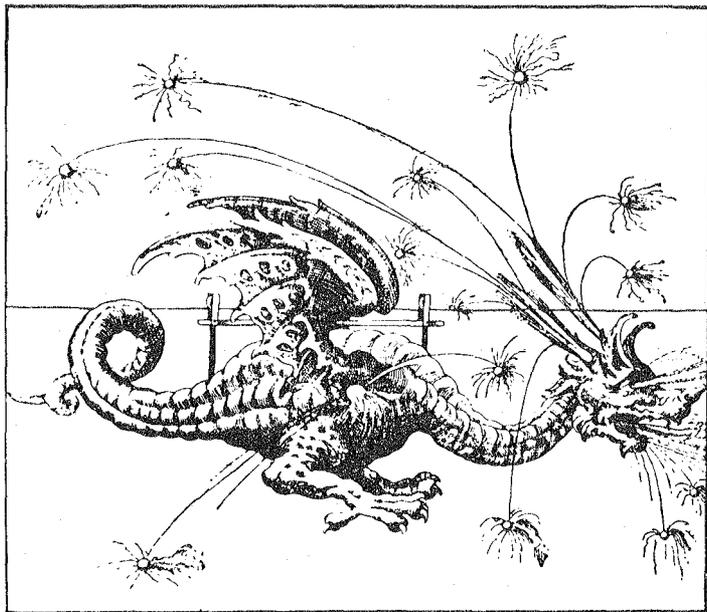
grandi architetti e pittori, con apparati di dimensioni e impegno monumentali;⁴² la descrizione che riportiamo in appendice,⁴³ delle feste pirotecniche organizzate a Trento nel terzo-quarto decennio del secolo, dal cardinale Madruzzo, indicano come tali macchine fossero decorate con dipinti pregevoli, di cui rimane uno stretto ricordo, ad esempio, nella misteriosa *Tregenda* dosseca della Pinacoteca di Dresda.⁴⁴ Questa pittura ci fa anzi constatare come, specialmente in questo ambito, non potesse dirsi del tutto completa la trasformazione di ciò che nello stato originario faceva orrore e spavento,⁴⁵ in un effetto lieto e piacevole.⁴⁶ La materia, pur nell'alchimia figurativa cui è sottoposta, conserva, intatta, la sua emotività, anzi l'accentua per mezzo della sorpresa e dello sfarzo decorativo. Il fuoco pirotecnico ha sì una funzione glorificatoria e propiziatrice (ed è perciò da ritenere consapevolmente connesso con le girandole solari e i fuochi di san Giovanni largamente praticati in Europa durante il Cinquecento, e per secoli anche più tardi, in occasione a Firenze, ad esempio, di particolari festività in onore del santo cittadino), ma resta appunto, come le ruote accese precipitate dalle cime dei monti, nella sua fania tremendo e diabolico; e le pitture che lo accompagnano ricordano piogge di fuoco, catastrofi naturali (come la distruzione di Sodoma e Gomorra), assumendo un carattere religioso e moralistico.

Ad ogni modo, per raggiungere le sue nuove possibilità espressive, il fuoco d'artificio subì una rapida evoluzione tecnica: dalle semplici composizioni a vasi sovrapposti, illustrate da Biringuccio Senese, alle macchine a forma di tabernacolo, del Tribolo, eternate dallo Stradano sullo scalone di Palazzo Vecchio a Firenze, ai giganteschi incendi di Castel Sant'Angelo e di piazza Navona, con navi, diavoli, mostri apparenti fra le fiamme e il fumo come negli inferni fiamminghi, alle grandi opere in fuoco figurative, come il drago, qui riprodotto (p. 196), in cui il getto pirotecnico non scaturisce da una macchina, ma è unitariamente una terrificante visione celeste. Più o meno, in tutte queste manifestazioni, si mescolano due aspetti del fuoco: uno ctonio, e l'altro celeste.

Il fuoco, nel suo lato ctonio, assai più che nel medioevo, è un ingrediente costante di ogni rappresentazione infernale o demonica rinascimentale, sia pittorica che scenica. Se

negli intermezzi al teatro mediceo esso terrorizzava e meravigliava gli spettatori, nelle feste private, anche nei più deliziosi e arcadici giardini, come abbiamo visto, rompe all'improvviso le ombre della notte, «tra fumate d'assa fetida, pece e solfore, e 'le turbe de diavoli' i cui bruttissimi ceffi ed orrendi e spaventevoli gesti s'ingigantivano al chiarore delle continue fiamme». ⁴⁷

Per i neoplatonici, e gli artisti cresciuti entro la loro cerchia, come Michelangelo, il fuoco era invece un elemento celeste, anzi il soffio stesso delle anime «che in virtù della loro leggerezza si sollevano attraverso la nostra spessa atmosfera», superando ostacoli come «l'aria, l'acqua e il fuoco disposti a zone concentriche, sempre in movimento attorno alla terra pesante e stabile. E attraversando questi elementi sovrapposti, le anime sono ventilate, lavate, bruciate, e così purificate e alleggerite del peso del loro sudiciume». ⁴⁸



Fuoco pirotecnico a forma di drago: xilografia da *Hali-nitro pyrobolia* di Joseph Furttenebach (Ulm, 1627).

Questo è uno dei passi che meglio spiega la teoria della linea ascensionale serpentinata, che sta alla base di varie immagini manieriste a mo' di fiamma, anelanti al divino, modellate proprio sul fuoco, che i filosofi intendevano quale datore e purificatore di forme; ma lo abbiamo riportato soprattutto per ricordare come, nella concezione cinquecentesca, l'animismo figurativo degli elementi (la coppa come animale, la fontana come tritone o come conchiglia, la lucerna come gnomo, la fiamma come immagine umana, il fuoco d'artificio come dragone) corrisponda ad una concezione estremamente dinamica del rapporto fra le parti della natura, intese in una metamorfosi continua, che l'artista, come l'alchimista, deve assecondare e stimolare. Il culmine di questa concezione della materia è forse proprio l'intermezzo teatrale, ⁴⁹ con le sue prestigiose mutazioni sceniche all'improvviso, che costituiranno, per secoli, una gloria tecnica dell'Italia. La montagna si apre e rivela l'Adè; il fuoco si spegne e scorrono acque attraverso paradisiaci parchi, in cui danzano ninfe, fino a quando il mare dallo sfondo non s'ingrossa e si precipita, con le sue onde e i suoi mostri, in primo piano, e talvolta addirittura in platea, in una serie di metamorfosi che non hanno nulla da invidiare a quelle di Ovidio o all'itinerario iniziatico di Dante. ⁵⁰ Metamorfosi — si noti — che hanno la loro origine nel fondo «pastorale», cioè «rustico», «naturale» degli intermezzi, fondo schietto ed autenticamente mistico nonostante il tono d'arcadia, cosicché anche i suoi eroi restano simboli di leggi e passioni inerenti non solo all'uomo, ma a quell'enorme riserva di vita e di forze che è il cosmo.

Nel nostro discorso, a questo punto, se dovesse farsi più esteso, avrebbe certo una posizione di grande rilievo l'Arcimboldo ⁵¹ che in due modi almeno partecipa, creativamente, di questo gusto. Anzitutto, e penso proprio alle sue famose *Allegorie degli elementi*, a Vienna, provenienti da Ambras, per la sua capacità di esaltare il «concetto» della materia accumulando, partendo da uno spunto naturale, attributi su attributi, in un'orgia di associazioni, sia concettuali che visive, a volte quasi in una specie di etimologia: «flora da fiori», o di processo chimico, «fuoco da tizzoni», allo stesso modo in cui a Pratolino troviamo l'«Appennino» di «pietra». Questo accumularsi di attri-

buti analoghi trova del resto riscontro negli emblemisti coevi: si legga ad esempio la descrizione, data dal Ripa, dell'Anno: «Huom di mezza età con l'ali agl'homeri, col capo, il collo, la barba e i capelli pieni di neve, e ghiaccio, il petto e i fianchi rossi, e adorni di varie spighe di grano, le braccia verse, e piene di più sorti di fiori, le coscie, le gambe con gratia coperte di grappi, e frondi d'uve...»

Seconda caratteristica del fantastico arcimboldesco, ma forse altrettanto importante, è il gusto per la metamorfosi, per cui una realtà si dissolve nell'altra, i vegetali nell'uomo, l'inorganico nell'organico, provocando un effetto sempre di sorpresa. Effetto che dimostra come la trasformazione voglia sempre presentarsi come un risultato di sforzo intellettuale, come un processo complicato, come, insomma, intenda essere il ritratto d'un mondo più genuino, e non soltanto una passiva constatazione delle spontanee metamorfosi della vita organica, o delle immagini della fantasia. Dice il Palissy, riferendosi anche alle proprie fatiche d'artigiano: «Nullè nature ne produit son fruit sans extrême travail, voire douleur». ⁵²

Per definire l'atteggiamento che stiamo tentando di interpretare, già nel Cinquecento si è usato il termine di «stile rustico»: ⁵³ appellativo che però copre solo una parte del fenomeno: anzi quella più estrinseca, cioè la decorazione rozza, che si serve dei più semplici materiali naturali lasciandoli scoperti, appariscenti, senza rielaborarli nella loro sostanza. Il bugnato, cioè, invece che il marmo liscio; il mattone invece che l'intonaco; la pietra granosa invece che quella compatta, ecc. Va però sottolineato che basta dare un'accezione un po' più ampia all'idea di stile rustico, come del resto ha già nella prima epistola del secondo libro di Orazio, da cui si divulgò, perché il termine, non solo divenga assai più pertinente, ma persino chiarificatore della sua stessa fortuna. ⁵⁴ L'arte rustica è quella che viveva prima che «Graecia capta ferum victorem cepit», cioè prima che si introducessero nel Lazio agreste le *artes*, o meglio il classicismo; l'arte rustica è quella dei ritmi disarmonici, della forma asimmetrica, del naturalismo acre, priva di eleganze, capace però di persistere «in longum aevum». Un'arte che aveva una larga base sociale e, anche questo è importante, si basava su cicli stagionali, acquistando caratteri specifici secondo le occasioni. È assai probabile che

proprio all'opposizione fra rustico e classicismo («...les piliers rustiques — qui effacent l'honneur des colonnes anti-ques») ⁵⁵ e con sdegno pari a quello dimostrato da Orazio per i cultori degli stili arcaici, si riferisse l'anonimo critico che per primo trasportò dalla critica letteraria (e per giunta augustea), nelle discussioni attuali cinquecentesche, il termine di «rustico». Termine che, come accadde, in tempi vicini a noi, per «cubismo» o «fauvismo», fu subito accettato e con orgoglio dagli anticlassicisti del primo Cinquecento, per passare un po' più tardi nella trattatistica, e divulgarsi in modo larghissimo e durare «in longum aevum».

Oltre alla mancanza di una etichetta adeguata, questa «poetica» degli elementi lamenta interpretazioni critiche del tutto parziali, o meglio, unilaterali. Essa è infatti un fenomeno altamente composito, che sta ai limiti fra il mondo moderno ed il medioevo, fra l'Europa civile e l'etnografia, fra la scienza e la magia, fra l'arte e la letteratura filosofica, fra il naturalismo e l'emblematica. Solo tenendo presenti tutti questi livelli, un giorno, si potrà definire il fenomeno nell'insieme, specialmente ricordando che, appena si esca dall'artigianato per entrare nella sfera della rielaborazione poetica, esso sembra costituire il vero contesto d'immagini, di temi, di simboli del parnaso cinquecentesco mondiale.

In due magnifici articoli il Kris, ⁵⁶ che forse per primo ha constatato l'ampiezza ed il parallelismo europeo del fenomeno, ha messo in rapporto il cosiddetto «stile rustico» con lo studio grafico e scientificamente esatto della natura, con i calchi da animali ed insetti dal vero (fatti in Italia già all'inizio del secolo dai Della Robbia e dal Riccio), e lo ha considerato un riflesso della scienza sull'arte. A nostro parere egli non differenzia due specie diverse di componenti: cioè il «naturalismo», diciamo così, intuitivo, affettivo, mitico, che porta ad una struttura organica della forma e ad una sempre più abbondante decorazione zoomorfa e fitomorfa, anche al di fuori dell'esatta riproduzione di un particolare animale o di una specifica pianta; ed il «naturalismo» riflesso, frutto di osservazione meticolosa e controllata, condotto con i metodi della ricerca sperimentale, e che può avere esiti antidecorativi. Nella Firenze stessa, fra gli scultori della cerchia del Buontalenti che decorava-

no con uccelli e animali di bronzo le grotte rustiche dei parchi medicei, ed il Ligozzi, che preparava, lavorando giorno e notte, album di accuratissimi rilievi grafici di animali sul vero, allo scopo, probabilmente, di trarne infine una pubblicazione scientifica, esiste una notevolissima diversità di atteggiamento, anche se, a volte, il risultato, cioè l'esattezza mimetica, poté essere singolarmente identico. L'amore per la natura non è, sic factò, studio della natura.

Inoltre, anche l'interesse per le scienze naturali, che sta alla base dello «stile rustico» e del disegno scientifico, va spiegato con radici più profonde, tanto più che, almeno in parte, risulta condiviso dagli umanisti e dai letterati. Una suggestiva proposta di individuarne i presupposti nel tardo platonismo, limitata ad interpretare l'ornamentazione di tipo organico (detta dalla critica tedesca «stile auricolare»), ma ampliabile, nelle sue conclusioni, a tutto il fenomeno che abbiamo esemplificato (il quale ha avuto sì diffusione e fortuna, ma non la sua origine fuori Italia), è stata recentemente avanzata dal Weise,⁵⁷ che in proposito come già abbiamo accennato, parla di «vitalismo, animismo e pansichismo», non solo antitetico, ma opposto alla «stilizzazione astratta, tesa a sottoporre a uno stesso principio di trasformazione antinaturalistica sia le forme umane ed animali, sia gli elementi di origine inorganica»,⁵⁸ osservando, a prova del largo generalizzarsi di questo gusto, che «anche laddove manca l'introduzione di elementi figurativi propriamente detti predomina la tendenza a dare un carattere di naturalistica plasmabilità e di vita organica ai motivi originariamente di indole puramente astratta e inorganica», e inoltre «si accentua nel contempo l'ansia di dare all'interpretazione di tutti i particolari decorativi un aspetto non solo fantasioso e bizzarro, ma angoscioso ed opprimente, espressione di forze occulte e terrificanti».

Sempre il Weise, nel suo splendido contributo, indica, come presupposto culturale, il concetto neoplatonico per cui il «mondo è un grande animale vivente in cui viviamo, ci muoviamo e siamo»; solo che la magia neoplatonica, anche per il sospetto della chiesa, si è ormai trasformata in magia nera.⁵⁹ L'anima delle cose non si rassegna più al suo involucro naturale, ma piante, animali, minerali ap-

paiono palesemente «animées de sentiment et exerçant sur le corps où elles sont enfermées leur action plastique, conformément aux desseins mystérieux de la nature divine».⁶⁰

Questa insurrezione della materia è immediatamente risentita dall'uomo di cultura, che abbandona, almeno nelle arti, gli studi di prospettiva o di proporzione, o meglio, tenta, come Michelangelo nell'anatomia,⁶¹ e molti altri, come ad esempio il Gallaccini,⁶² di adattare le leggi al caso individuale, di renderle duttili e aderenti, non determinative e autocratiche, ma ossequiose ai *realia*. Proprio come nel trattato di scenografia del Gallaccini, l'uomo non ha



Prospettiva a multipli punti di vista: disegno da Teoriche e pratiche di prospettiva scenografica (1641) di Teofilo Gallaccini. Siena, Biblioteca Comunale (ms. L.IV.4).

più una sola via ben dritta davanti a sé, verso cui convergono tutte le quinte, e scivola il pavimento; ma è come un Ercole pieno di dubbi al bivio di mille strade e possibilità, nessuna delle quali sembra veramente predominare, e da cui tutte è perciò egualmente e forse angosciosamente attratto.

L'arte non si sente di astrarre dalla natura, ma, nello stesso tempo, non si accontenta di registrarla. S'impegna in una gara, con la materia, ma restando, forse come non mai, sul suo stesso piano. Questo modo di fare è stato riconosciuto nel modo più elegante dal Tolomei, nella lettera che abbiamo citato quasi all'inizio del capitolo: «mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella, anzi or altrui pare un naturale artificio, e ora una artificiosa natura». In questa perenne ambiguità, è la genuina verità del tempo. Nel Seicento finirà per prevalere, sulla natura, l'artificio, non risolvendo il dilemma, ma eliminandolo. Lo si avverte, fra l'altro, nel Bartoli, allorché descrive, con impareggiabile vivacità, ma tradendone in fondo il significato, le meraviglie idrauliche di Tivoli e Frascati. Secondo lui, il maestro che fece tali opere «non dee altrui la materia, ma la materia a lui è obbligata dell'onore di un così nobile lavoro», avendo egli trasfuso in acque che sarebbero andate «strisciando sì vilmente sulla terra fra rive fangose, degnate appena dagli animali per bere», nobiltà, mente e ingegno. Il Bartoli, con tipica alterigia barocca, conclude: «Questo non è superar la materia col lavoro? obligarsela, e farsela sua?» La qualità iniziale della materia è seppellita «nel magistero dell'arte». L'artigiano cinquecentesco, invece, credeva di nobilitare l'arte celandola nella materia.

Sarebbe, dunque, un grave errore metterci nella posizione del Bartoli, per spiegare l'atteggiamento del Cinquecento di fronte agli elementi. Michelangelo, che fu nello stesso tempo un sommo artista ed un sommo artigiano, non era per nulla d'accordo che l'artificio bastasse a creare un capolavoro: ma passò dei mesi sulle Apuane a cercare marmi che celassero già in sé le forme che egli vi intuiva, pur senza poterle vedere, e in un suo famoso sonetto dichiarò che perfino l'immaginazione dello scultore è subordinata alla vocazione figurativa del blocco marmoreo a cui dovrà lavorare.⁶³ Da questo punto di vista, egli non è solo più umi-

le di qualsiasi scultore barocco, ma anche assai più modesto degli artisti quattrocenteschi, e degli abilissimi e disinvolti scalpellini gotici, per cui il problema non era tanto il rispetto della materia, quanto l'eventuale ostilità, sordità di questa:

...forma non s'accorda
molte fiate all'intenzion dell'arte
perché a risponder la materia è sorda

(Paradiso, I, 127-29)

È necessario, poi, nella nostra considerazione critica, non dimenticare il rapporto fra desiderio di conoscenza e interesse per la natura, rapporto che si svolse anche al di fuori della scienza. La forma, data alla materia, vuole esprimere, ripeto, il «concetto». Ciò basta subito a distinguere il gusto biologico del Cinquecento da quello, apparentemente simile, dell'Ottocento, allorché, con idee che sarebbero certo piaciute al Riccio, Bernardin de Saint-Pierre propose che si trasformassero le grondaie in apparati idraulici, capaci di gettare zampilli d'acqua sui tetti delle case e delle chiese, che i comignoli fossero modellati a forma di crateri, onde il fumo, uscendo, desse luogo ad effetti affascinanti. Gli artigiani romantici hanno riempito le nuove case borghesi di oggetti seminaturali e semiartificiali, trasformandole in camere della meraviglia, o meglio, in ricettacoli di polvere e di oppressione psicologica. Hanno fatto ritornare in auge le conchiglie, i nautili, i coralli, i cristalli (questa volta di vetro), i lampadari con i riflessi dell'arcobaleno, le coppe piegate ad imitare un perpetuo scorrere e gocciolare dell'acqua, gli scaldini a mo' di inferno, gli alari e i parafulchi a mostri, ad uccelli.⁶⁴

Il romanticismo aveva un concetto a suo modo mistico, panteistico, biomorfico della natura, ed una certa inquietudine nei rapporti con essa. Ma, forse per essere troppo nutrito di letteratura, non possedeva una reale capacità di sentire la materia. Gli schemi figurativi che le applica o le sovrappone sono estrinseci, derivati dall'esotismo, tolti dalla tradizione pittorica delle accademie o dai repertori classici, non escogitati ex novo come intuizioni balenate al contatto con gli elementi. Restano abbellimenti o imbruttimenti inaderenti, a volte superflui. Per trovare qualcosa di

affine all'umiltà cinquecentesca, nelle civiltà più recenti, dobbiamo discendere ben più vicino a noi, forse addirittura all'*informel*, cioè ad una rivoluzione stilistica che, almeno inizialmente, si è svolta più sotto lo stendardo della materia che quello della immagine, anche per reagire all'inaderenza iconografica, o alla consunzione dei temi artistici tradizionali.⁶⁵

Il Cinquecento, inoltre, è singolarmente capace di superare la sua propria *imagerie* per accettare motivi e materie diversissime. Sappiamo, è vero, ben poco dell'esotismo rinascimentale, e in specie dei primi contatti, sul piano dello stile, fra Europa e arte precolombiana. Ma le testimonianze già note sono impressionanti. Dürer, vedendo i capolavori di arte messicana esposti nel 1521 ad Anversa, in occasione dell'ingresso di Carlo v, lasciò nel suo diario la registrazione di un entusiasmo senza pari⁶⁶ (e data la vastissima conoscenza dell'arte europea posseduta dal sommo pittore tedesco, ben più decisivo in sede critica che le espressioni di apprezzamento di viaggiatori e conquistatori, come H. Cortéz, relative alle oreficerie ed all'arte plumaria).

«In tutta la mia vita», scrive il Dürer, «non ho visto nulla che abbia tanto rallegrato il mio cuore quanto queste cose. Perché io ho visto le meraviglie della loro arte e mi sono meravigliato dei sottili ingegni di gente di paesi così lontani. E non so come esprimere ciò che ho provato.» Neppure per l'arte classica, il Dürer si è tanto abbandonato alla lode. E forse nessuna opera classica è finita così preziosamente incastonata, dopo esser dotata di occhi d'oni- cide e d'un costume d'oro cosparso di gioielli, in una nicchia di argento e bronzo dorato, come la maschera olmeca donata nel 1572 ad Alberto v di Baviera da Cosimo I dei Medici, e in seguito registrata negli inventari della Schatzkammer di Monaco insieme ad altri idoli del Messico, evidentemente prediletti dalla corte. L'incastonatura settecentesca consacra così quasi due secoli di apprezzamento.⁶⁷ A proposito dell'arte plumaria, il bolognese Aldrovandi non sa trattarsi dal definirne i capolavori superiori a quelli leggendari di Apelle.⁶⁸ Per i sofisticatissimi uomini del Cinquecento l'arte dell'etnografia, fu dunque, non una curiosità, ma un'autentica lezione di ingegno e di stile, e forse anche di schiettezza formale, di sincerità nell'uso della

materia: proprio come nel primo decennio del Novecento, a Parigi. Sarebbe prezioso uno studio che ci mostrasse come analogamente l'arte «primitiva», sia extraeuropea che locale, poté servire in qualche caso a far passare dall'eleganza alla forza, dalla modellazione ammanierata alla immanente, poderosa strutturazione, dal finito al parzialmente incompiuto.

Ed ecco che nel nostro quadro, accanto a quella sullo stile rustico, si introduce un'altra tipica discussione teorica cinquecentesca, quella sul non finito⁶⁹ (cioè sull'opera d'arte che rimane allo stato di abbozzo, di schizzo, di macchia), conservando legami di struttura iconografici, forse magici, certo simbolici, con il quarto degli elementi: la terra.

Inizialmente, anche secondo Michelangelo, il non finito è uno stadio originario di caos, è la «*matière informe et primitive*», dalla quale deve emergere «*l'ordre bien constitué*». Ma presto finisce per piacergli, più che «*l'ordre constitué*», il momento dinamico, intermedio, della germinazione, della nascita. La roccia si è aperta, il rivestimento dell'immagine è in parte caduto; ma il gigante o la cariatide restano più terreni che umani, in una specie di torbida sonnolenza, in uno stadio di forza repressa, ed anche di angosciosa schiavitù.⁷⁰ Giustamente lo Chastel⁷¹ osserva che il non finito, proprio in quanto rappresenta una fase del processo creativo, non ha nulla a che vedere con l'idea del frammentario, connessa dall'uomo del Rinascimento alle rovine, alla distruzione dell'opera realizzata; ma coincide, piuttosto, con l'ibrido «*la forme qui confond, avec un sentiment aigu du caprice et du jeu, l'image des espèces, combinant le vivant e l'inanimé, le végétal et l'animal, le bestial et l'humain en de constantes métamorphoses*». Sempre lo Chastel prosegue osservando che il non finito e l'ibrido, proprio per il loro disarticolare e compromettere l'integrità delle forme, sono la più netta contrapposizione a quella chiarezza, articolazione e precisione di forme, che il Wölfflin afferma come tipiche e distintive dello stile del Rinascimento, a cui dunque la poetica degli elementi, qui da noi esemplificata e così prossima all'ibrido dello Chastel, si oppone come un'altra civiltà stilistica, nello stesso modo in cui i tentativi cinquecenteschi di una teoria della macchia⁷² costituiscono la più grave minaccia in senso *in-*

formel, e la più forte opposizione alla teoria delle proporzioni e della prospettiva geometrica. La velocità e coerenza del processo di rivolta contro il rinascimento wölffliniano si può constatare confrontando i tormenti e gli scrupoli di Michelangelo, nell'atto di abbandonare la finitura dei *Prigioni*, con la disinvolta libertà decorativa con cui pochi decenni dopo il Buontalenti dispose tali statue nella grotta di Boboli, trasferendole da una simbologia specifica (le quattro parti del mondo, o le quattro regioni soggiogate dal pontefice) ad una simbologia più generale « non senza vago e sottile intendimento; perché abbozzate con incredibile e meraviglioso artificio, mostrano queste figure ogni sforzo di volere uscire dal marmo per fuggire la rovina che è loro di sopra, e fanno risovvenire di quello che favoleggiavano i poeti, quando estinti gli uomini per lo diluvio, cavando quelli da pietre, fu 'l mondo da Deucalione restaurato ». ⁷³

Più si studia questo capovolgimento di rapporto, che è nettamente paragonabile a quello avvenuto in cosmologia, in conseguenza delle scoperte di Copernico, per cui l'uomo cessò di considerarsi il cuore, almeno fisico, dell'universo, e più si rimane sbalorditi delle sue straordinarie conseguenze culturali, iconografiche, e perfino di vita. L'architettura, come sempre, esprime il contrasto fra il prima e il dopo, nel modo più drammatico e concreto. Il culmine di tutti gli sforzi mentali e tecnici del Quattrocento fu, insieme alla prospettiva, cioè alla organizzazione ottica del mondo, la cupola: grande simbolo della volta celeste. ⁷⁴ Essa, però, al contrario delle ziggurat e delle piramidi, che esprimono un desiderio di ascensione, di congiungimento, su un livello più alto, fra uomo e dio, vale non tanto all'esterno, quanto all'interno dell'edificio: non è una via, è un limite, ed ha la funzione non di stimolare una uscita dal tempio, ma di eliminare ogni altra più impura immagine di trascendenza. È difficile, forse, pensare ad un contrasto più scattante, e più violento, di quello fra la guglia quattro-cinquecentesca (spesso cieca all'interno e, in ogni caso, per ragioni d'impicciolimento prospettico, come anche accadrà nell'Ottocento a Novara nella cupola neogotica dell'Antonelli, priva di amplificazione spaziale) e la cupola. Anche la cattedrale, del resto, vuole essere come una guglia, mira al cielo; le sue volte sempre più si allontanano dal suolo, le

nervature le incidono e le spezzano, rendendole inconsistenti; il movimento prospettico del visitatore, che percorrere le navate, toglie ad esse anche il residuo ultimo di peso e di staticità; le alte finestre, con la loro luce che ribatte sulle volte, separano quest'ultime dalla fascia umana e terrena dell'ambulatorio e delle arcate, le disgiunge da noi, non ce ne fa avvertire la pressione, l'angoscia. La cupola è tutto il contrario: toglie ogni visuale, elimina ogni desiderio di moto, è irraggiungibile e mal definibile mediante lo sguardo, come ben si addice ad una trascendenza; ma chiude, delimita come un obbligo di fede, anzi persino toglie ogni desiderio di evasione. In una grande basilica gotica, il visitatore circola continuamente, non si ferma mai. Sotto una cupola egli si arresta, giunto al suo centro. In altre parole, la cupola ha la funzione di proiettare il sacro sul terreno, di investire, dall'alto, di valore uno spazio, un pubblico o un officiante.

Il tardo Cinquecento, alla cupola, oppone un tema del tutto inconsueto all'occidente cristiano, e d'una drammaticità arcaica: la grotta, naturale o artificiale. La grotta, in certo senso, è come l'inferno di Dante una cupola capovolta, puntata verso la terra, invece che verso il cielo. Ma è, ancor di più, una guglia invertita. La sua zona di maggior interesse non è tanto la parte più luminosa, quanto quella più buia; verso quel buio dobbiamo procedere, pur sapendo di non tendere verso la conoscenza, ma verso il mistero. La grotta, inoltre, specialmente se artificiale, ha la capacità di accompagnarci e sprofondarci progressivamente nel cuore della natura. La sua decorazione, infatti, non è astratta, come quella della cupola, ma naturalistica: già le sue pareti sono rivestite di tufo e di conchiglie, famosi scultori si affrettano ad immettervi le riproduzioni di tutti gli animali della terra; i fabbricanti di automi vi evocano canti di uccelli, e di Orfei che domano le belve, mentre in bacini trasparenti di vetro, sull'alto della volta, dove filtra la luce, si vedono nuotare pesci colorati. Si potrebbe pensare, per queste grotte, a giardini orientali, specialmente giapponesi (per il loro rispetto per la natura). Ma a Firenze non si tratta tanto di rispetto, quanto di conquista. Basta già la presenza di Orfeo che doma le belve, o della enigmatica donna che ammansisce il drago a Pratolino, per indicare la volontà di una vittoria. A Pratolino, ancora, vedea-

mo affrescati, nella grotta, ispirandosi probabilmente alle xilografie dell'Agricola, i lavori delle miniere, come poema figurato della conquista della terra.⁷⁵

La grotta ha in sé qualcosa di statico, di fuori del tempo: in certo senso è una grotta già l'ultimo grande monumento rinascimentale, che conclude per così dire il ciclo mediceo, la Sacrestia Nuova di Michelangelo, in San Lorenzo: una chiesa che è come il compendio di tutta una civiltà, dalle sue origini alla sua conclusione, con alterne fasi di ottimismo e di angoscia. La morte addormenta il tempo; e la luce, che cade dall'alto, è priva, singolarmente, di modulazioni dovute a nuvole, o allo scorrere delle ore. Neppure salendo con l'occhio dal basso, dove la decorazione è più ricca, e forse doveva essere alla rustica, si avverte la presenza di un processo di ascesi. La grotta, vera e propria, non è qualcosa di escatologico: non è un atto di speranza ultraterrena. Il dantesco «lasciate ogni speranza voi ch'entrate», a Bomarzo è parafrasato in «lasciate ogni pensiero», da integrare forse «ogni pensiero terreno». La grotta riconduce l'uomo a se stesso, lo isola dalle accecanti apparenze, lo inserisce nel cuore più autentico della realtà.

Quanto stiamo scrivendo può sembrare ancora una volta una ricostruzione a posteriori, una interpretazione, diciamo così, letteraria, ispirata alla storia religiosa, millenaria della grotta, come ce la indicano il Saintyves, l'Eliade, l'Hautecoeur,⁷⁶ da cui apprendiamo che anche le grotte sacre cristiane, come quella della Natività di Betlemme, erano sede di culti più arcaici, in genere dedicate al culto della terra e della fecondità, risalenti alla preistoria più lontana. Oppure, può sembrare suggerita dai miti diffusi in ogni civiltà, sulla grotta come luogo di origine dell'uomo, o come base della sua rinascita morale: «On pourrait multiplier les citations», scrive il Saintyves,⁷⁷ «et montrer que d'un bout du monde à l'autre, la caverne fut considérée comme la génitrice ou la matrice universelle. Dans ses flancs naissent le monde et les hommes, le soleil, la lune et ses étoiles; de son sein la lumière jaillit, non seulement celle qui éclaire les paysages de la terre, mais cette lumière qui éclaire les âmes». «La caverne est non seulement la matrice du monde et des hommes, mais... elle engendre les âmes et les dieux à l'immortalité».⁷⁸

Dunque, non a caso Seneca, per provare l'esistenza di

Dio, evoca il terrore suscitato dalle profonde grotte naturali «che colpiscono lo spirito con un sentimento religioso» (*Ep. ad Luc.*, 44).

Può sembrare, ancora, la nostra esegesi una illecita o indimostrata estensione all'occidente (a proposito di queste grotte artificiali, abilmente inserite nei giardini e dove si tennero anche, come negli Orti Rucellai,⁷⁹ simposi filosofici) dell'uso taoista di servirsi delle grotte come luoghi di iniziazione religiosa.⁸⁰ Fortunatamente, per sventare tutte queste accuse (non gravi, d'altronde, in quanto una pur vaga conoscenza del culto universale della grotta, quale non soltanto un umanista, ma un teologo già poteva ricavare dai testi a sua portata di mano, avrebbe eventualmente condotto agli stessi risultati) sappiamo che fu a disposizione del rinascimento un testo celebre e fortunatissimo, proprio dedicato all'esegesi simbolica della grotta, secondo le idee del platonismo: cioè il *De antro nympharum*, di Porfirio,⁸¹ la cui prima edizione si ebbe nel 1518, con dedica a Leone X, e che fu ristampato continuamente. Le corrispondenze fra l'antro descritto da Porfirio e la grotta di Pratolino, scavata nel cuore non solo di un monte artificiale, ma di un monte sagomato sull'immagine della personificazione di un monte, sono così suggestive da permetterci di dedurne, con notevole certezza, le idee morali ed il programma di vita di chi lo fece costruire, cioè di Francesco I.

L'antro sacro sorge in un bosco, e da esso scaturisce una sorgente. È sacro perché è un simbolo del mondo, secondo le idee di un'antichità già remota ai tempi di Porfirio; malleabile ed informe come la terra, ma soprattutto simile all'informità della nostra situazione conoscitiva, l'antro è tenebroso come è oscura e misteriosa l'essenza delle forze nascoste nella natura, che disperatamente cerchiamo di conoscere. L'occhio nostro è arrestato dalla sua oscurità come il nostro animo si arresta davanti alle virtù delle incognite essenze. Anche l'ingresso ed il procedere nell'antro è faticoso, data la sassosa durezza delle pareti. Eppure, il suo buio, o meglio, la sua penombra è anche luminosa e gioconda: ci lascia avvicinare all'essenza delle cose che la troppo intensa luce del giorno, secondo Platone, ci impedirebbe di vedere. La grotta, per di più, è ornata, almeno nel culto di Mitra, dai simboli e dalle figure di tutti gli elemen-

ti e dei climi terreni, ed è quindi come un libro da leggere. Essa è, inoltre, il punto di contatto con l'oltremondo, la via per l'immortalità. All'imboccatura della grotta sta l'olivo, il simbolo della sapienza divina. E quindi bisogna accedervi puri e mondi, nel corpo e nello spirito: «Lasciate ogni pensiero, voi ch'entrate». Questa sapienza si trasmetterà a noi attraverso le segrete vie dei misteri, sarà in certo senso la terra stessa a parlarci in una specie di incubazione. Francesco I, alchimista, interessato alla trasformazione degli elementi ed alla sapienza occulta, che inventò porcellane, controveleni, fuse il quarzo, studiò piante e animali, era altrettanto assetato di scoprire le incognite essenze delle forze naturali; ma la sua ricerca, lo sappiamo dai contemporanei, non si svolgeva nel colloquio, ma nell'isolamento e nel segreto. Anche Pitagora a Samo si era fatto, nel parco, una grotta artificiale «che era la sua vera casa filosofica»: οἰκεῖον τῆς φιλοσοφίας.⁸²

È curioso osservare come al capovolgimento di interessi, da noi esemplificato, si accompagni una trasformazione radicale del modo stesso di vivere in privato dell'umanista, e specialmente del principe, che, a giudicare dagli ambienti costruiti per il suo ritiro e la sua meditazione, si colloca, fino al termine del XVI secolo, al vertice non tanto della politica quanto della vita culturale. Sto alludendo agli studioli, o camerini, che sono una delle più straordinarie creazioni del rinascimento, da qualsiasi punto di vista li si studi, sia come arte, sia come indizio sociologico e psicologico.

Il primo di essi — per citare i più famosi — è quello di Federico da Montefeltro, nel Palazzo di Urbino:⁸³ una specie di cella deliziosa, che isola il sovrano, non solo dalla vita della corte, ma anche da quella del mondo esterno. L'ambiente è esclusivamente artefatto: in basso, una serie di stupende tarsie riproduce gli strumenti della sapienza universale, codici, strumenti scientifici, fogli di musica ecc., armi. Esse hanno anche la funzione di indicare ciò che si trovava entro gli scaffali retrostanti, ma sembrano piuttosto la loro allegoria. Intercalate, troviamo personificazioni di virtù, come la Carità e la Speranza, che ci ricor-

dano come la cultura, anche per Federico, dovesse avere una finalità anzitutto morale. E in alto, erano le immagini dei grandi uomini famosi dell'antichità: un motivo ormai tradizionale di origine petrarchesca, e che dà alla cella chiusa di Federico un'apertura, non nello spazio, ma nella storia. Ci vien voglia di commentare il suo ritiro, dal mondo del quotidiano entro quello storico, con la celebre lettera di Machiavelli: «Venuta la sera, mi ritorno in casa ed entro nel mio scrittoio; e in sull'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente, entro nelle antiche corti delli antichi uomini; dove da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo che *solum* è mio e che io nacqui per lui».⁸⁴ Ma la lettera del Machiavelli, al Vettori, è del dicembre 1513; lo studiolo di Federico del 1476. In quarant'anni, se la concezione della cultura, come colloquio con il passato, non si era modificata fra i letterati dell'Italia centrale, essa, invece, si era già gravemente trasformata nelle zone soggette all'influsso della cultura fiamminga e in genere oltremontana.

Ne abbiamo già un sentore nella preziosissima tavola di Antonello da Messina, che rappresenta Girolamo (grande santo degli umanisti) nel suo studio:⁸⁵ isolato, sì, dal mondo esterno, alle prese con i libri, cioè con la storia, ma ciò nonostante, collocato proprio sulla soglia della natura, tanto che gli uccelli oltre ad affacciarsi cinguettando alla bifora, in alto, salgono fino al gradino più interno, per prendere il cibo. Come se non bastasse, ai piedi del santo stanno due piante profumate. D'altronde, san Girolamo stesso è eretto quasi sul suo trono a dominare non solo la cultura libresco, ma l'intero mondo civile: appare infatti in mezzo ai giocondi panorami di sfondo dalle campagne ben coltivate e degli abitati lindi, delle case intonacate di fresco.

Un decisivo invito ad uscire dalla biblioteca, per una meditazione all'aperto, a passare dalle letture all'osservazione del reale, sono i famosi studioli, purtroppo scomposti, dei palazzi ducali di Mantova⁸⁶ e di Ferrara.⁸⁷ Già la loro concezione è rivoluzionaria. Essi si affacciano, entrambi, architettonicamente, sulla natura. Quello di Mantova dà su un giardino chiuso e protetto: quello di Ferrara, per l'influsso della descrizione poetica d'una pinacote-

ca, dei Filostrati, dà sulla piana emiliana e sul mare lontanissimo all'orizzonte. Giamblico scrive dei filosofi platonici: «Cercavano per le loro meditazioni la calma che si respira nei boschi». ⁸⁸

I dipinti che decorano i camerini vogliono quasi portare la selva, la pianura, il prato nello studio regale. Manca in essi qualsiasi intenzionalità eroica, qualsiasi durezza simbolica. Stupende dee e ninfe seminude compiono sacri e misteriosi riti. Se non fosse per il loro, a volte, accentuato erotismo e le sottigliezze intellettuali, questi ambienti sarebbero luoghi ideali di evasione: ma non possiamo trascurare l'importanza filosofica di codesto dialogo svolto, tramite i dipinti, con le divinità che reggono la natura, ed ancor più, che controllano la psiche umana. Si può parlare giustamente di arcadia, ma di un'arcadia attiva, in cui l'uomo si pone per curarsi e per guarire dalle passioni. Il tema che domina, in questi studioli, è quello della musica, dell'armonia sentimentale. ⁸⁹

Già anni prima, sulla scorta del Petrarca, un altro sovrano, Lorenzo de' Medici, che aveva altrettanto amato le mitologie campestri, scrisse:

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
Le piazze, i templi e gli edifizî magni,
Le delizie e il tesor, quale accompagni
Mille duri pensier, mille dolori.
Un verde praticel pien di be' fiori,
Un rivo che l'erbetta intorno bagni,
Un augelletto che d'amor si lagni
Acqueta molto meglio i nostri ardori... ⁹⁰

Questi camerini sono dunque paradisi artificiali, un surrogato della fuga in villa, ma senza che a turbare la pace e la coscienza compaiano i villani, già pronti ad insorgere a mano armata, non solo in Germania, ma proprio lì, fra Mantova e Ferrara.

Ultimo dei grandi studioli rinascimentali è quello di Francesco I a Firenze, del 1570 circa. ⁹¹ Ci troviamo, ormai, al polo opposto. L'ambiente è non solo appartato, ma completamente buio. Non simula un paradiso, crea una notte artificiale. L'uomo che entra in essi può ripetere come Faust:

Quando l'amica lucerna nuovamente arde nella nostra piccola cella, è come se si facesse luce nel nostro petto, e il nostro cuore conoscesse se stesso. Torna la ragione nuovamente a parlare, e la speranza nuovamente a fiorire. ⁹²

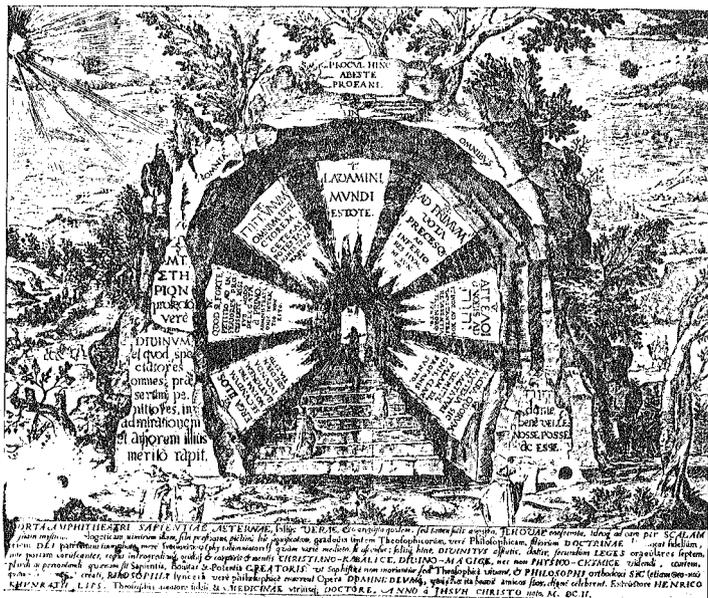
È certo audace tentare di spiegare un uomo del Cinquecento con le parole di Goethe, anche se fra Faust e Francesco I c'è la consanguineità culturale di essere entrambi degli alchimisti. Ma analoghe idee esprimono alcuni poeti e filosofi contemporanei e forse il Bruno, che manifesta un pari timore della luce. L'uomo non può compiere un passaggio immediato dalla ignoranza alla conoscenza, ma deve procedere lentamente per successive illuminazioni. L'ombra prepara la vista alla luce. La notte ristora l'animo: anche secondo Michelangelo. ⁹³ Non solo. All'umanista rivolto verso la storia e al recupero filologico del passato, si oppone il naturalista, dedicato alla catalogazione e alla sperimentazione diretta, personale, delle sostanze e degli elementi. Gli armadi dello studiolo di Francesco I non contenevano libri e tanto meno strumenti musicali, ma coralli, quarzi, metalli, sostanze chimiche, le mostruosità più rare della natura, e quei prodigi di artigianato che meglio sapevano mettere in luce ed esaltare i concetti segreti delle cose. I pittori che decoravano le ante degli armadi, nascondenti tali tesori alla curiosità impura dei non iniziati, su un soggetto del Borghini e sotto la guida, in questo caso veramente stimolatrice e liberale, del Vasari, ⁹⁴ composero, in onore di Francesco I, un vero poema agli elementi: l'acqua, il fuoco, la terra offrono, tramite queste allegorie, interamente se stessi a chi si fa silenzioso e attento per ascoltarne la voce.

Tuttavia, il loro allettamento è assai più rischioso, per l'anima e per la serenità spirituale, dell'invito dei libri pagani. Per giungere alla conoscenza degli elementi è necessario, come consigliava Alberto Magno, silenzio, isolamento, segretezza. ⁹⁵ È indispensabile, cioè, una preparazione quasi mistica, una vera e propria iniziazione da rifarsi volta per volta. Ma il dubbio, ciò nonostante, resterà maggiore della conoscenza e della certezza. Al rinascimento solare, alla burckhardtiana sicurezza dell'uomo dominatore e sapiente succede un rinascimento notturno, shakespeareano, turbato dall'amarezza, conscio dei propri li-

miti. Nella grotta, in cui il nuovo umanista penetra, non basta suonare la cetra della ragione per vincere i fantasmi dell'Averno; forse non basta neppure il patto con il demone. Se al melanconico Francesco non riesce di giungere «per lucem ad lucem», certo solo raramente gli potrà accadere di pervenire «per obscuritatem ad lucem».⁹⁶

Il «notturnismo» (come lo definisce il Berti,⁹⁷ che giustamente lo considera uno degli aspetti «inquietanti» non solo dello studiolo, ma anche della sua decorazione pittorica) ci sposta verso la sacra grotta, ed è in Francesco I, come in Filippo II (il cui fosco appartamento, dietro l'altar maggiore della chiesa, nell'Escorial, è già pitagoricamente una morte in vita),⁹⁸ il prodotto di una vera crisi religiosa. Un contemporaneo scrisse meravigliandosi che «in tanta felicità di stato et abbondante potenza di tutte le cose, Francesco I non si rallegrasse mai e tanto si affliggesse».

Noi, dopo aver studiato il nuovo rapporto con gli elementi stabilitosi nel tardo rinascimento, non ci meraviglia-



La porta della sapienza: incisione (1602) da *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* (1608) di Heinrich Khunrath.

mo più di trovare, nel raffinatissimo suo studiolo (dove i pittori che vi lavorarono diedero il meglio di sé, e dove l'arte aulica della seconda metà del Cinquecento tocca il suo estremo grado di eleganza), tanta afflizione e così poca serenità. E sappiamo anche la ragione perché neppure nel giorno più afoso e nell'ora più affollata non vi entri uno spiraglio di luce, o un'eco di voce. Tutto è immobile e statico, ma non in quiete. Tutto è in attesa d'una tenebrosa rivelazione che salga, attraverso le mura, dalla terra, che illumini l'animo ansioso nel cuore della sua notte.

È naturalmente possibile considerare questi fenomeni che abbiamo rapidamente esemplificato, in modo schematico, quali episodi marginali alla storia degli stili figurativi, qualcosa di «minore», insomma come le arti minori da cui sono prodotti. Ed è anche probabile, proprio per il loro stare alla periferia, o al di fuori delle grandi discussioni, allora in corso sull'imitazione, sulla priorità della pittura o della scultura ecc., che i contemporanei considerassero tutto ciò alla stregua di una moda, come un fatto di costume, per servirci di nostre definizioni correnti. Lo storico ed il critico che si soffermi però un momento a considerare la qualità di queste opere (qualità non solo d'invenzione fantastica, ma anche di elaborazione tecnica), e la monotonia, la mancanza di verve, di genialità anche artigiana, il soffocante conformismo di quasi tutta la produzione degli stessi artisti, svoltasi al di fuori dell'humus di gusto che stiamo considerando, dovrà giungere inevitabilmente ad una delle due conclusioni: o questi maestri hanno sentito, in modo particolarissimo, la magia degli elementi, tanto da immedesimarsi al tema come non accadde loro altrove; oppure la magia degli elementi stessi ebbe una tale capacità di sollecitazione fantastica da trascinare emotivamente gli artisti fuori della loro strada normale. È il caso appunto degli artisti dello studiolo di Francesco I, che danno in quel ciclo il meglio di sé e della pittura fiorentina tardo cinquecentesca, senza essere più in grado, dopo, né collettivamente, né individualmente, di riconquistare tale livello. È il caso del Ligozzi, assai più alto come disegnatore scientifico, che come pittore religioso. È il caso dei decoratori, degli architetti, degli scultori attivi per apparati, del Buontalenti stesso.

Il posticcio finisce per prevalere, come qualità, sul reale, sul costruito; il momentaneo sull'eterno, il profano sul sacro, il magico sul razionale.

Un'altra constatazione impressionante è che la « poetica » degli elementi non è affatto una costante, neppure nel Cinquecento. Essa segue un ritmo evolutivo spezzato, che varrebbe la pena di precisare, con minuzia documentaria. Una prima ondata, che già include scenografia, fuochi d'artificio, fontane, decorazione, coincide praticamente con la scoperta delle grottesche, ed i primi trattati scientifici illustrati: e tocca il penultimo decennio del Quattrocento ed il primo del Cinquecento. La seconda ondata pare collocarsi fra il 1530-40; la terza coincide con il regno di Francesco I, ed è quella che vede il trionfo europeo delle Wunderkammern, delle fiabesche scenografie per gli intermezzi. Questo gusto è dunque opera, come tutte le grandi creazioni umane, di poche generazioni, anzi, di pochi individui e in pochi anni. Ed è già, verrebbe da dire, di per sé un capolavoro d'arte.

7 Dal totem all'allegoria

Entriamo ora in un salone principesco, come quello di Palazzo Barberini a Roma, oppure nel cuore più intimo delle grandi regge in Francia, in Germania, in Spagna. Le volte affrescate, già tradizionalmente intese come una riproduzione simbolica del cielo, si spalancano non solo a rivelare le glorie delle grandi casate dominanti, ma i loro più segreti propositi politici, e lo stesso programma di governo. In origine, come ha osservato Robert Klein, a proposito di Palazzo Vecchio di Firenze, in cui il discorso allegorico si svolge unitario, addirittura di piano in piano, creando corrispondenze anche verticali fra gli ambienti sovrapposti gli uni agli altri, l'enigma ed il mistero le accompagnavano: « la subtilité et la complication des programmes inventés par les érudits et les beaux esprits de l'époque maniériste pour les décorations des palais ou résidences et même pour les triomphes et entrées des souverains étaient telles, qu'aucun spectateur d'intelligence et de culture moyennes ne pouvait espérer de les comprendre dans le temps qu'il lui était normalement possible de leur consacrer ». ¹ Ma col barocco queste allegorie si fanno più facilmente leggibili ad un pubblico vasto. Nel salone di Palazzo Barberini, a Roma, che fungeva anche da atrio, e al centro della cui volta volano le api araldiche della famiglia, abbiamo allusioni alla giustizia, all'eroismo, alla forza, alla moderazione, alla sagacità, alla purezza, pressappoco comprensibili anche senza leggere i testi esegetici pubblicati in proposito. ² Queste ed altre virtù circondano come un coro angelico la Provvidenza, per indicare una compiutezza morale degna di fama eterna, che né il tempo, né i destini avrebbero potuto recidere; e che doveva valere come garanzia di pace e di liberalità. Sulle pareti, grandi arazzi, ora dispersi, continuavano la glorificazione della casata narrando storie ad essa connesse. ³ Se procediamo ancora

avanti nel tempo (e la famosa volta di Palazzo Barberini sembra proprio collocarsi a metà di questo ideale processo), giungiamo a quel supremo capolavoro di bravura decorativa che è l'affresco del Tiepolo dello scalone d'ingresso del palazzo arcivescovile di Würzburg (esposto addirittura agli sguardi del primo visitatore che chiedesse udienza), e in cui motivi storici, allegorie, mitologie si confondono in una sintesi più stilistica che concettuale; in cui la funzione dell'allegoria appare tanto banalizzata da avere una funzione quasi prevalente di ornato, di arredamento: volta ad un fine, sì, di superiore propaganda, ma intesa più a colpire i sensi, che la ragione. E tale a noi ormai appare, in genere, la funzione dell'allegoria, anche in epoche più lontane nel tempo, dimenticando che il suo vero scopo non fu tanto di creare attorno al monarca un'aureola di fasto, quanto di imporle, visualmente, la potenza o la superiorità morale ai sudditi. La complessa allegoria politica nasce nel tardo Cinquecento quando non basta più il riferimento all'antichità classica, ormai discussa e negata, per designare l'autorità del sovrano; quando cioè il suo governo deve fondarsi più su un'azione pratica che su una investitura tradizionale; o quando non può vantare tale investitura, come è nel caso delle grandi famiglie signorili, e deve perciò iniziare un più largo colloquio sociale. Essa è una vera e propria arma di potere e di dominio, è il nuovo costume cerimoniale che accompagna lo svolgersi dei tradizionali culti della regalità, aggiornatisi alla nuova situazione storica. Ed è proprio davanti a queste realizzazioni, imponenti anche dal punto di vista pratico, che sono quasi le piramidi pittoriche dell'occidente, che lo storico della cultura, interessato alle arti, può meglio accorgersi di come, fino alla rivoluzione francese, non a caso definita un deicidio, il concetto di monarchia, anche al di fuori della riesumazione dell'impero antico, sia rimasto fondamentalmente legato all'idea della sacralità, e il cerimoniale di corte si sia configurato per secoli come un cerimoniale liturgico.⁴

È forse anche a causa di questo deicidio che gli attuali visitatori di queste dimore, ormai da tempo trasformate in musei, si soffermano così di mala voglia, sugli originari si-

gnificati delle loro decorazioni. Restano invece incantati dalla loro felicità coloristica, dalla varietà d'invenzioni, dalla capacità di fondere l'esigenza idealizzante, fantastica con una verve naturalistica, fisionomica, a volte drammatica. Forse solo gli austriaci, che scendono dalle montagne a visitare le dimore imperiali di Vienna, piene ancora del ricordo fisico dei loro sovrani, o i provinciali che affollano Versailles, sentono come vive le lunghe sequenze di sale, vuote e lustre, ma senza più un fiore. Nulla, in genere, ci dà tanto fastidio quanto quei ciceroni che indugiano a descriverci la funzione di ogni ambiente, e ci traducono scolasticamente le allegorie dipinte, i simboli, le raffigurazioni. Eppure, i visitatori della domenica ed i ciceroni sono, certamente, più vicini di noi a questi capolavori.

Il disinteresse dei critici per il significato delle opere d'arte ufficiali ha preceduto di qualche decennio nell'Ottocento il disinteresse dei pittori per il soggetto, il motivo. È uno dei processi significativi del nostro tempo, ma tanto complesso nelle sue motivazioni che nessuna spiegazione, finora data, appare del tutto convincente. Da un punto di vista, sia artistico, che critico, questo atteggiamento si è dimostrato, è vero, estremamente positivo; permettendo, fra l'altro, una lettura ben più attenta di opere che, per i loro significati, non ci avrebbero più interessato: come quelle medievali, o financo i classici più cari del rinascimento, come Piero della Francesca e Giorgione. Del resto, la storia dell'arte vera e propria sorge proprio con la «pura visibilità», cioè con l'esame dei soli fatti formali. Tuttavia, il disinteresse per il motivo, se ha portato alla rivalutazione dei generi pittorici già ritenuti inferiori, come il paesaggio, il ritratto, la natura morta, ci ha, in cambio, allontanati del tutto e quasi irrimediabilmente dall'arte ufficiale, anche quando questa rappresenta il culmine supremo di una civiltà, e come metodo critico consente solo una lettura gravemente travisata del passato. In particolare, è proprio nel campo del simbolo, dell'allegoria che, almeno nell'occidente, si è compiuto un definitivo e perciò insanabile distacco da una tradizione più che millenaria, con il risultato che tutta una serie di contenuti, prima di preponderante e universale importanza, sono venuti meno senza che neppure si senta il bisogno di sostituirli. C'è anzi da chiedersi se il vero nocciolo della rivoluzione dell'arte moderna non sia

tanto la rinuncia alla figuratività per l'astrazione, quanto invece il disprezzo, l'oblio per questi contenuti, che animavano pressoché ogni forma della realtà dandole una quarta dimensione, una efficacia e profondità magica. Un pesce, dipinto da Braque, è quasi un elemento ornamentale; un pesce, in una natura morta del Seicento, è una riflessione sulla caducità della vita, oppure come l'epigrafe su una tomba, una speranza di rinascita. Un paesaggio di Monet è l'istantanea di un momento emotivo; le tavolette con rappresentazioni prospettiche di città, di Ambrogio Lorenzetti, nella pinacoteca di Siena, sono forse un'affermazione di conquista militare; le città cinte di mura in un mosaico bizantino sono le visioni del ripristinato paradiso terrestre. Così l'allegoria, la personificazione, inserite in un ciclo destinato a trasformare un palazzo o una villa in un quadro moralmente solenne, oppure in funzione di una qualificazione esclusivamente privata, come l'ex libris della propria biblioteca, o l'emblema del proprio biglietto da visita, godettero di una specie di culto, spesso non inferiore a quello delle immagini devozionali. Tali allegorie erano non tanto dei fatti decorativi quanto delle autentiche presenze, adotte a tutelare o ad assistere — come lo stendardo in battaglia — la vita e la fortuna dell'individuo. Chi avesse deturpato la personificazione della Giustizia o della Magnanimità in una dimora imperiale, probabilmente sarebbe stato condannato a morte; giacché il suo gesto colpiva non un muro, ma l'affermazione di un valore morale. Ecco ciò che dimentichiamo troppo spesso: l'immagine dipinta è una presenza attiva, proprio come la fotografia è assai più che un ricordo: è, a suo modo, una realtà. Vengono in mente i ritratti degli imperatori bizantini, che sostituivano giuridicamente, a tutti gli effetti, la presenza fisica dei sovrani. Ma, senza andare così lontano, basta pensare alle innamorate deluse che strappano le fotografie dei loro amanti, non differentemente dalle maliarde, che nelle pratiche di magia trafiggono con spilloni bambole o pupazzi per distruggere gli avversari. O, in senso opposto, si pensi al conforto che danno, sul tavolo d'ufficio — il nostro campo di battaglia — le fotografie della moglie e dei figli, quasi geni benefici a tutelarci, anche solo dalle sfuriate dei capi. A ben pensarci, l'allegoria è però qualcosa di più: non sostituisce, impersona; dà concretezza all'astratto, de-

finisce l'indefinito, divulga l'immaginario, diventa l'arma tanto della dittatura quanto della rivoluzione.

Curiosamente, questa funzione dell'immagine simbolica resta sottintesa, implicita in tutta la vasta trattatistica che, in modo tipico, il Cinquecento e il Seicento le dedicano.⁵ Trattatistica che ha la preminente preoccupazione di identificare l'allegoria e l'emblema con il processo letterario della metafora, e di inserirla nel quadro storico della personificazione classica, trascurandone non solo l'origine ma anche la continuità nei secoli. Mentre è saltuariamente curiosa sulle immagini preclassiche (in particolare dell'Egitto e del mondo iranico), è paradossalmente taciturna sulle figurazioni medievali, aventi funzioni analoghe, spesso ispirate a gemme e sigilli di quelle stesse antichissime civiltà.⁶ Essa tace, inoltre, sulla vastissima pratica quotidiana degli emblemi come insegne di negozi, come stendardi di combattimento, come attributi di potere. Purtroppo, gli studiosi moderni⁷ del problema si sono lasciati, in genere, affascinare dall'interpretazione dell'emblema data nel rinascimento, sbrigandosi, nell'indicare l'origine, a citare i riquadri e le vignette di età ellenistica, a volte accompagnate da didascalie, in genere, moralisticheggianti.

Una parte di vero, in realtà, esiste anche in questo errore. Se noi compiamo una schedatura delle figurazioni simboliche, degli attributi delle divinità o delle allegorie, ci accorgiamo di come non ci sia quasi continuità fra i significati ad esse dati nel medioevo e quelli pazientemente elencati dagli scrittori dell'umanesimo (già a partire dal Boccaccio),⁸ che si rifanno per lo più a testi letterari e poetici classici, trascurando le fonti bibliche e quelle medievali. C'è qui una cesura volontaria, motivata da un mutamento di letture, che porta addirittura a capovolgimenti radicali: il maligno serpente biblico così ritorna ad essere un animale protettivo e benevolo. Tuttavia, a noi interessa, ora, di studiare la «funzione» dell'allegoria, dell'emblema, del simbolo, non la sua tipologia: e da tale punto di vista, come cascano le distinzioni che si possono e devono proporre fra un tipo e l'altro di raffigurazione (in base ad esempio al loro contenuto prevalentemente umano nell'allegoria, schematico invece nel simbolo; o al ritmo più o

meno discorsivo) così non contano le eventuali divergenze interpretative. D'altronde, nulla è tanto fluido, proteico come la vita delle immagini simboliche: non tanto per le loro radici nella psicologia del profondo e nella psicologia collettiva, quanto per la vivacità con cui esse partecipano alle vicende storiche e culturali. Come le foglie di Orazio, nascono, crescono e muoiono, e solo nel quadro di questa continua metamorfosi possono venire comprese e spiegate.

In linea di massima, si hanno due essenziali processi divergenti. Nel primo, l'immagine simbolica resta significante, anche se le sue attribuzioni cambiano; ed è ciò che è capitato più volte, nella storia dell'occidente, dove fu continua fra l'altro la preoccupazione dei teologi di legittimare, con riferimenti biblici ed evangelici, il simbolo, distaccandolo dalle più arcaiche e pagane sue radici. È un processo di adattamento, talvolta inconscio, e può svolgersi, come nella emblematica cinquecentesca, anche sotto la pressione di una cultura archeologizzante. La lista dei simboli resta la stessa, ma i significati cambiano, come nelle interpretazioni dei sogni. E per lo più, poiché mai l'uno sostituisce completamente l'altro, si creano, attorno ad ogni immagine, rose di significati perfino contrastanti fra di loro, in quanto provenienti da tradizioni interpretative diverse.

Oppure, l'immagine si fa evanescente e viene sostituita da un'altra. Ma il suo significato persiste: solo che viene trasmesso ad altre immagini magari del tutto diverse. Questo processo è presente anche nei casi di personificazione di una divinità, prima rappresentata zoomorficamente, o in modo schematico, e che poi assume forma umana. Per esempio nelle catacombe si ha un passaggio dall'acrostico di Cristo alla sua raffigurazione storica.

Entrambi i processi sono non soltanto presenti, ma in pieno atto, durante il Cinquecento, ed è proprio da ciò che deriva l'apparente caos dell'emblematica del tempo. Inoltre, basta un breve esame, anche solo statistico, per accorgersi come l'aspetto intuitivo, arcaico, schematico del simbolo prevalga di gran lunga su quello razionalistico, che trionfa nell'emblema e nella personificazione. Sarà compito del barocco quello di epurare, mettere in ordine, razionalizzare. L'emblematica cinquecentesca è un marasma, un crogiuolo, in cui si mischiano, indifferenziati, facendo d'ogni erba un fascio, miti, immagini, divinità, consuetu-

DIE FRESKHEIT



La personificazione dell'Avidità: xilografia di Hans Burgkmair.

dini, costumi di millenni e millenni, descritti dai più diversi scrittori, associandosi e contaminandosi: e solo una vasta schedatura sistematica e uno studio approfondito delle fonti potrà permettere, un giorno, di ridare a ciascuna civiltà il suo. È lo stesso processo di collazione indifferenziata che abbiamo visto nella letteratura geografica e zoologica, con il medesimo risultato di accumulare sull'uomo del Cinquecento i tremendi vaticini, le angosce, le visioni sacre di tutta la precedente storia dell'umanità. E, dal punto di vista visuale, di recuperare gli schematismi più astratti, le figurazioni che ci attenderemmo solo ad un livello etnografico, le associazioni più misteriose ed arcaiche.

La controprova di quanto si è detto si ha già leggendo uno dei più antichi trattati di emblematica, il *Ragionamento* di monsignor Paolo Giovio,⁹ dove troviamo assai più numerose le figurazioni animalesche e gli schemi di origine cosmo-astrologica, che le personificazioni. Si tratta di una opzione intenzionale, rispondente ad un gusto generale che il Giovio codifica, per così dire, in più punti. Così, fra le condizioni che rendono elegante un'impresa, secondo lo scrittore, sta al terzo posto la preoccupazione che «soprattutto abbia bella vista, la quale si fa riuscire molto allegra entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, istrumenti meccanici, animali bizzarri ed uccelli fantastici», e al quarto, l'altra, ancor più importante, che non si ricerchi «alcuna forma umana». Gli esempi addotti dal Giovio non fanno che confermare questo atteggiamento di base anti-anthropomorfo: Carlo di Borbone avrebbe scelto, per suo emblema, un cervo con le ali; Ippolita Fioramonda una veste di raso color celeste disseminata di farfalle in ricamo d'oro; Lorenzo de' Medici un albero di lauro in mezzo a due leoni; Luigi XII un istrice coronato; Francesco I la salamandra, Enrico II la luna, Francesco Visconti il levriero, Galeazzo Visconti «un leone assettato sopra un gran fuoco con un elmetto in testa», Cosimo de' Medici i diamanti, mentre, nell'impresa di papa Clemente VII, sempre secondo il Giovio, sarebbero entrate «quasi tutte le cose ch'hanno illustre apparenza, o la fanno bella, come fu detto da principio, cioè la palla di cristallo, ed il sole, i raggi trasparenti, la fiamma eccitata da essi, in un cartoccio bianco col motto Candor Illaesus». Ed anche nella celeberrima e influentissima *Iconologia*, di Cesare Ri-

pa,¹⁰ che diventerà con le sue ristampe uno dei testi fondamentali della cultura barocca, e in cui si proclama, contro la libertà associativa, ancora sostenuta dal Giovio, che le «immagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio non hanno altra più corta, né più universale regola, che l'*imitatione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini, & de' Greci, o di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio*»; nel Ripa, dove insomma, quasi ogni concetto è personificato, ebbene, l'elemento che distingue e caratterizza ogni immagine, resta anche lì animalesco, vegetale, astrologico, nonostante tutti gli sforzi per dare alle personificazioni antropomorfe un'espressione, un movimento, un'impostazione coreografica tipiche.

Gi animali, in specie, dominano da sovrani nell'iconologia. Per dare un'idea del peso della loro presenza, ci basterà esemplificare con le principali personificazioni che iniziano con la A:

Accidia: Donna vecchia, brutta, mal vestita, che stia a sedere e che tenghi la guancia appoggiata sopra la sinistra mano... e il gomito di detta mano sia posato sopra il ginocchio, tenendo il capo chino, e che sia cinto con un panno di color nero, e nella destra mano un *pesce detto Torpedine*.¹¹

Azione virtuosa: Uomo d'età virile, di bellissimo aspetto... proporzionata bellezza. Haverà circondato il capo da chiari e splendenti raggi simili a quelli di Apollo, com'anco una ghirlanda d'amaranto, sarà armato e sopra l'armatura porterà il manto detto paludamento, che sia d'oro, con la destra mano terrà una hasta rotta, e il rimanente di essa dalla parte del ferro si vedrà *nella testa d'un bruttissimo e spaventevole serpente che sia in terra morto*, e con la sinistra... un libro, e sotto a un de' piedi... terrà una testa di morto.¹²

Avarizia: Donna vecchia, pallida e magra, che nell'aspetto mostri affanno, e malinconia, à canto havrà *un lupo magrissimo*, e à guisa d'idropico haverà il corpo molto grande, e sopra vi terrà una mano, per segno di dolore, e con l'altra tenga una borsa legata e stretta.

oppure: Donna mal vestita, scapigliata e scalza, nella destra mano terrà *un rospo*, e con la sinistra una borsa serrata.¹³

Astuzia: Donna vestita di *pelle di volpe*, e sarà di carnagione molto rossa, tenendo una *simia* sotto il braccio.¹⁴

Adulazione: Donna con due faccie l'una di giovane bella e l'altra di vecchia macilente: dalle mani gl'escono *molte Api*, che volino in diverse parti, e a canto vi sia un *cane*.¹⁵

Adulterio: Giovane pomposamente vestito, seduto, grasso, nella destra tiene una *murena* e un *serpe in atto di unirsi*, nella sinistra ha la fede d'oro spezzata.¹⁶

Affanno: Uomo mesto, malinconico, e tutto rabuffato, con ambe le mani s'apre il petto, e mira il cuore circondato da *diversi serpi*.¹⁷

Aiuto: Uomo d'età virile, vestito di color bianco... [con] un manto di porpora, e dal Cielo si veda un chiarissimo raggio che illumini detta figura, sarà coronata d'una ghirlanda d'oliva, haverà al collo una Catena d'oro e per pendente un core... e con la sinistra tenghi un palo fitto in terra circondato da una verdegianta, e fruttifera vite, e dalla parte destra vi sarà una *Cicogna*.¹⁸

Alterezza: Donna giovane, cieca, con viso altiero, sarà vestita d'una ricca e pomposa clamidetta di color rosso, tutta contesta di diverse gioie di gran valore... terrà sotto il braccio destro un *Pavone*.¹⁹

Ambizione: Donna giovane vestita di verde con fregi d'hellara in atto di salire un'asprissima rupe... e in sua compagnia vi sia un *leone con la testa alta*.²⁰

Amore domato: tenga sotto li piedi l'arco e la faretra, con la face spenta, nella mano dritta habbia uno horologio da polvere, nella sinistra un *augelletto magro e macilento nominato cinclo*.²¹

Appetito: Euridice punta al piede dal *serpe*.²²

Ardire: Giovane di statura robusta, braccio destro armato, con il quale strappa la lingua con violenza ad un *leone*.²³

Arroganza: Donna vestita di color verde rame, havrà l'*orecchio d'asino*, terrà sotto il braccio sinistro un *pavone*, e con la destra mano alta mostrerà il dito indice.²⁴

Artificio: Uomo con habito ricamato e con molto Artificio fatto, terrà la destra posata sopra un argano e con il dito indice della sinistra mano mostri un copello, che gli sta a canto, pieno d'*api*.²⁵

Astrologia: Donna vestita di celeste con una corona di stelle in capo, porterà alle spalle l'ali, nella destra mano terrà uno scetro, nella sinistra mano una sfera, e à canto un'*aquila*.²⁶

Il Cinquecento, dunque, almeno a prima vista è un secolo d'inflazione zoomorfa, forse il più ricco di tutti, almeno per ciò che concerne la storia occidentale. Non c'è perciò

da meravigliarsi, allorché sulla scorta di Hélène Nais²⁷ apprendiamo che i poeti francesi specialmente verso la metà del secolo non solo studiano le bestie, ma sono convinti della loro superiorità sull'uomo, e vorrebbero modellarne, su di esse, il comportamento.

La nostra esemplificazione, oltre a dare un'idea della ricchezza dello zoo allegorico, può anche dimostrare la complessità dei rapporti in cui la personificazione allegorica sta rispetto all'animale che l'accompagna. Qui, gli animali sono rivali o compagni dell'uomo: da seguire, da vincere o da emulare; indicano concetti astratti o si introducono per associazione mentale; imprestano proprie parti (come le orecchie d'asino) alle allegorie, e le accompagnano esibendosi al loro fianco per precisarne il significato altrimenti non appariscente. Provengono dalla mitologia, dalla fiaba, dal trattato scientifico, dalla poesia, ma senza di essi, come si è già detto, l'accidia sarebbe difficile da distinguere dall'avarizia, e così l'ambizione dalla arroganza, l'adulterio dall'aiuto ecc. ecc. Gli stessi animali erano già comparsi, dipinti o scolpiti, ma con simbologia diversissima, e anche lì, mutevoli di età in età, nei portali e nelle biblioteche delle cattedrali medievali, esprimendo virtù o vizi, ma anche essenze demoniche o protettive, ed in particolare, sub specie di attributi di santi. Leggiamo così, ad esempio, in Ugo da San Vittore, il quale credeva che l'universo fosse come un libro scritto dalla mano di Dio, e che tutte le creature fossero «divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam»,²⁸ che l'*antilope* è simbolo dell'uomo saggio; l'*aspide* del ricco; il *cane* del predicatore; il *caprone*, per altri lamia demonica, di Cristo; il *cigno* della simulazione; la *mustela* del fedele tiepido; l'*oca* di coloro che amano la vita in comunità; il *passero* dell'instabilità; la *rondine* della superbia; la *salamandra* dell'uomo giusto; la *scimmia* del demonio; la *vipera* della meretrice; tutto ciò in base non ad autori classici, come gli scrittori umanisti, ma in base alla Bibbia, ai Vangeli, alla patristica, cioè ad una letteratura fortemente orientaleggiante. E se è vero che nel rinascimento l'emblematica erudita giunse a sostituirsi nell'arte culta a quella biblica e medievale, anche nel campo religioso e devozionale, è anche vero che praticamente finì per coesistere ad essa, mai venuta meno ad esempio nella predicazione o nell'arte devo-

ta.²⁹ Dal medioevo possiamo risalire più in là, agli animali delle catacombe e delle deliziose transenne marmoree paleocristiane, che nascono da un altro modo di leggere i testi sacri, da un'altra pressione culturale e soprattutto da ben diverse radici, cosmologiche, rituali, ed emblematiche (il pavone, ad esempio, è il simbolo della consacrazione,³⁰ gli animali degli evangelisti equivalgono alle quattro parti del mondo).³¹

Anche questa simbologia premedievale sussiste nelle arti del rinascimento e, talvolta, improvvisamente riaffiora. Un piccolo salto più in là ci conduce all'epoca preclassica, a proposito di cui il Paratore³² osserva: «Il motivo animalesco è profondamente insito nella religione greca fin dalle origini: si pensi agli appellativi di βοῶπις e di γλαυκῶπις dati rispettivamente ad Era e ad Atena, e che rivelano la forma bestiale, in cui in origine erano raffigurate queste divinità». E così prosegue: «Tanto più forte doveva essere negli Alessandrini la tendenza a raffigurare sotto forma bestiale la divinità, perché essi dovevano risentire degli influssi di religione egizia, prevalentemente zoomorfica». E difatti il primo vasto tentativo di interpretazione dei geroglifici, del Valeriano, annovera circa *novanta* animali.³³

Dallo zoroastrismo («che separa gli animali nocivi dagli utili, stabilendo appunto una gerarchia malefica, capovolta, non di rado, nel paganesimo, quando ad esempio, del cane, che è un essere sacro ad Aura Mazda, vien fatto un simbolo del diavolo»), possiamo passare al mondo mesopotamico, nel cui zodiaco, trasmessosi con pochi mutamenti fino a noi, e nella cui cosmologia troviamo gli animali associati ai pianeti, e quindi, per codesta connessione, tali da determinare effettivamente tipi, caratteri, fisionomie, azioni umane.³⁴

Un salto più in là, non tanto cronologico quanto culturale, ci riporta all'ambito dei culti primitivi verso l'animale, per cui la bestia, come totem, come tabù, come dio, regola addirittura, o decide le sorti dell'uomo.

L'emblema cinquecentesco è l'erede legittimo di questo millenario culto per l'animale; anzi è l'erede consapevole, in quanto tale tradizione è indagata insistentemente sulla scorta degli autori più insoliti, cogliendo accenni minuti e fugaci anche là dove, ad una prima lettura, noi non riusciamo neppure a riscontrare i passi citati, tanto essi sono

rapidi e casuali. Ed il lato più appariscente del simbolo rinascimentale, cioè la metamorfosi in una bellissima donna nuda o in un eroe dalle apparenze statuarie o in una vignetta illustrativa, in un trionfo, in una storia, ne è anche il lato più effimero (considerata la lunga carriera del simbolo, non ancora interrotta) e meno sostanziale: tale, infatti, da non riuscire da solo a qualificare il contenuto che si vuole esprimere, quando manchino più precisi attributi d'accompagnamento.

Riporto, in appendice,³⁵ da un inedito manoscritto del British Museum, una curiosa prova di questo processo.

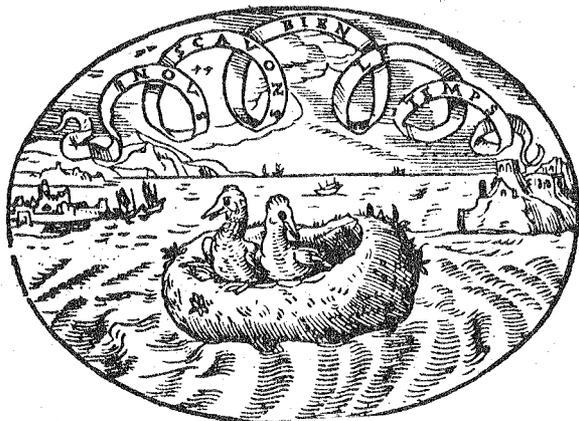


Erminia tra i pastori: incisione di B. Castello dall'edizione di Girolamo Bartoli (Genova, 1590) della *Gerusalemme Liberata*.

Monsignor Giovan Battista Agucchi, appassionato escogitatore di emblemi e importante critico d'arte, fa dipingere da Ludovico Carracci, nel 1602, la patetica scena tassesca di Erminia che cerca rifugio fra i pastori. La sua intenzione è emblematica: il dipinto avrebbe dovuto infatti rappresentare la tranquillità nella tempesta, e precisamente il motto «*In inquieto quies*». I versi del Tasso esprimono, per bocca del vecchio pastore, un desiderio di pace analogo a quello confessato dal prelado e diplomatico bolognese:

Vidi, e conobbi pur l'inique corti
 E lusingato da speranza ardita
 Suffrij lunga stagion ciò che più spiace
 Ma poiché insieme con l'età fiorita
 Mancò la speme, e la baldanza audace
 Piansi i riposi di quest'humil vita
 E sospirai la mia perduta pace.

La lettura, secondo la nostra mentalità, avrebbe dovuto ispirare direttamente la pittura, dandone una legittimazione allegorica più che sufficiente. E invece no. L'Agucchi ha avuto bisogno della mediazione di un animale: e precisamente dell'*alcione*, il quale pone il suo nido nel mezzo



Xilografia da *Dialoghi dell'imprese militari e amorose* di Paolo Giovio (Lione, 1574).

delle onde del mare, e «a dispetto delle instabilissime onde se ne giace quieto e tranquillo», come il pastore in mezzo alla guerra. Curiosamente, a noi tale emblema, illustrato già dal Giovio,³⁶ finisce per interessare solo dopo averlo associato al Tasso e al dipinto; ma evidentemente, nell'Agucchi accadde proprio il contrario. Questa constatazione può anche farci assai cauti nel ritenere che la carica simbolica degli animali allegorici sia ormai venuta meno del tutto: i secoli passano presto, e i capovolgimenti di mentalità sono frequenti. Forse, anche il pacifico alcione attende una sua resurrezione allegorica: come è avvenuta clamorosamente per la colomba di Picasso, e per merito dello stesso grandissimo maestro di altri esseri naturali, come il gatto, il toro, il gufo, che ci danno, a vederli, un brivido di emozione: sono infatti divinità riportate sull'altare, e che in fondo speravamo di li rivedere, tanto erano a noi connaturati nel profondo della psiche.

Gli attributi delle allegorie non sono, evidentemente, tolti da una sola sfera, ma possono venire raggruppati per più categorie; alcuni hanno una evidente derivazione astrologica ed appartengono ai pianeti, ai decani, allo zodiaco; altri derivano da concetti cosmologici, come l'anello, lo scettro, la stella, il raggio, il crescente lunare ecc. Altri, ancora, sono fiori, erbe, pietre preziose, minerali. Tuttavia la gran massa è proprio costituita da immagini di tipo animale, anch'esse d'altronde derivate da svariate sfere. E, quando si esamini la collaterale sfera del fantastico, noi vediamo come in essa gli elementi zoomorfi abbiano una funzione analogamente preponderante. Le grottesche sembrano gabbie di pappagalli, di serpenti e di scimmie scatenate; e chi non ricorda i diavoli, di tutti i tempi, ma specialmente del rinascimento, fabbricati con ingredienti tolti da rapaci (ali, rostri, artigli), da rettili (squame, coda, bocca dentata), da quadrupedi (zampe, orecchie), in una frenesia combinatoria, quasi per esibire, in sintesi, tutto ciò che può apparire totemicamente nefasto? Ma chi non conosce, allora, i vari trattati di fisionomica che associano l'uomo stesso alle bestie, come mezzo per interpretarne il carattere, quale chiave per conoscerne l'intima struttura morale?

Ebbene, allontaniamoci un momento dalle arti figurative, e dall'allegoria dipinta e scolpita, per avvicinarci al mondo della caratterizzazione zoomorfa. Con ogni probabilità, essa, come del resto risulta tuttavia evidente nei giochi e negli epiteti infantili, fu larghissimamente stimolata e mantenuta in vita dalla mimica teatrale, fino a tempi ancora assai vicini a noi. Ne diamo un esempio. Fra le canzoni da ballo piemontesi, di cui ci è pervenuto sia il testo che la musica, c'è una bellissima danza mimata, che è forse la più particolareggiata esemplificazione, in Italia, di una ronda avente per protagonisti gli animali. La ronda, come è noto, veniva eseguita da una cerchia di fanciulle, che si tenevano per mano, saltuariamente staccandosi per svolgere una loro propria azione, e giravano attorno al giullare che, al centro, guidava ed accompagnava musicalmente il ballo. Nell'esempio piemontese, qui riportato, il giullare interpreta, probabilmente servendosi di una maschera, la figura di un rospo, che vuol moglie. Dalla ronda si staccano successivamente tre danzatrici, due delle quali probabilmente mascherate, per imitare con i gesti le rane: la prima è nera come il carbone, ed il rospo (il babi) la rifiuta «voltando la gamba»; la seconda è gialla come un limone; la terza è bianca come un fiore. E forse da nessun altro canto popolare è possibile, come da questo, ricostruire, nei suoi dettagli minimi, una danza mimata.

L'è la rana l'à tre fie, tüte tre da maridé.
 S'a l'è 'l babi na vòl üna, a sa pa chi la va pié.
 L'àn mustrà-je la primiera, l'era néira cme'n carbun.
 El babi volta la gamba: Custa sì fa pa pèr mi.
 L'àn mustrà-je la secunda, l'era giàuna cme'n sitrun.
 El babi volta la gamba: Custa sì fa pa pèr mi.
 L'àn mustrà-je la derniera, l'era bianca cum'na fiur.
 El babi volta la gamba: Custa sì la fa pèr mi.
 La rana s'a l'a ben di-je: Duva l'as-to 'l to palass?
 S'à l'è l'prim pantan ch'i tröva a l'è cul ël me palass.³⁷

Non si tratta, ovviamente, di un componimento antichissimo, come dimostra anche la battuta umoristica della sposa che cerca il palazzo del rospo, e lo trova nel primo pantano. Tutta l'elaborazione, poi, ha carattere culto, anche se lo stato in cui è giunto il testo e la musica, trascritta

da Leone Sinigaglia, è piuttosto povero. E poiché sappiamo che i giullari avevano, in un posto d'onore del loro repertorio, l'imitazione di animali, tanto che in varie miniature sono raffigurati indossanti maschere zoomorfe, noi possiamo localizzare questa azione mimica in una delle tante piccole corti francesizzanti del Piemonte, forse del Monferrato. A tutti però sarà saltato agli occhi — data la plasticità dell'azione — la stretta somiglianza con danze rituali a carattere etnografico, in cui danzatori, a scopo propiziatorio, interpretano ed imitano gli animali totemici, o della caccia. Qui, nella ronda piemontese, non c'è più un carattere rituale, tranne che per l'occasione: presumibilmente la festa di calendimaggio, durante la quale in ogni città, come dimostrano già i più antichi nostri documenti poetici, gli uccelli fuggono fuori delle gabbie, al suono di dolcissime musiche e gli animali dei campi rientrano entro le mura.

Basta però salire in montagna, perché il panorama cambi. Le maschere, qui usate³⁸ in varie cerimonie stagionali, non solo hanno un carattere demonico, ma assai spesso incarnano animali. Chi le indossa (e nei tempi antichi, proprio i giullari, che si facevano per l'occasione corifei) ripete riti certo assai arcaici, anche se è incerto che possano ritenersi preromani.³⁹ La chiesa ha sempre accusato queste manifestazioni di paganesimo, riconoscendone così indirettamente l'importanza storico-religiosa. Ancora recentemente il Moser,⁴⁰ collazionando queste condanne, ha dato una riprova della loro continuità fino al giorno d'oggi. Più che un luogo comune, le espressioni di stupore di teologi e di vescovi, come la seguente, sono espliciti riconoscimenti dell'impossibilità da parte della chiesa di frenare il fenomeno, anche dopo averlo riconosciuto assurdo: «*Quis sapiens poterit credere, inveniri aliquos sanæ mentis qui cervulum facientes; in ferarum se velint habitum commutare? Alii vestiuntur pellibus pecundum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes et exultantes, si taliter se in ferinas species transformaverint, ut homines non esse videantur*».

A parte queste ed altre persistenze di culti locali, connessi all'animale e anteriori alle grandi religioni politeistiche o monoteistiche, va ricordato che il repertorio giullaresco (essendo il prodotto di una professione tramandata di padre in figlio) ebbe caratteristiche altamente tradizionali,

tanto da poter essere ritenuto, specialmente nelle società contadine e provinciali, un autentico filone culturale, che ininterrottamente congiunge il nostro passato prossimo a quello più remoto. I giullari spesso sostituirono i sacerdoti, o ne ereditarono le funzioni nelle processioni mascherate, allo stesso modo in cui nel teatro cerimonie in maschera (come il coro delle rane di Aristofane) vennero spesso riprese, per lo più, sotto forma di satira.

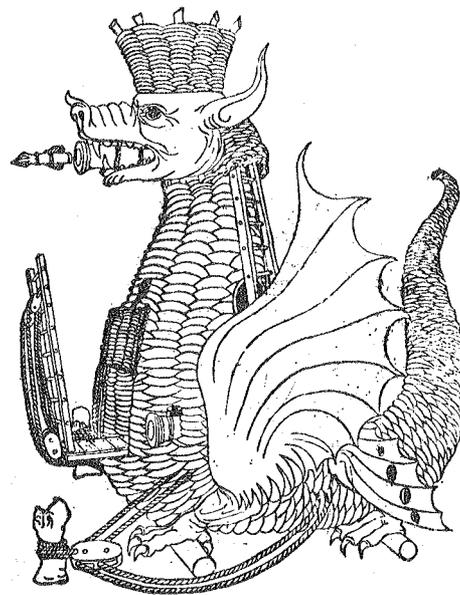
Che gli animali, in altri campi, negli stessi anni in cui nelle piazze del Piemonte si mimava la gioconda storia del rospo che cerca moglie, o nelle Alpi si ripetevano riti preistorici, conservassero un significato altamente simbolico, addirittura magico, è dimostrato dal fatto di trovarli insistentemente riprodotti con caratteri non tanto araldici, quanto propriamente apotropaici, nelle armature, soprattutto negli elmi, che recano corna, si decorano di draghi, serpenti, vengono foggiate a muso di cane, non differenziate da ciò che accadde nelle armature antiche, dove comparivano volti di divinità zoomorfe o di mostri, come la gorgone, o di ibridi. Ciò per una funzione terrificata costante nell'arma. Leggiamo, infatti, nella relativa voce, nel I volume dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, curata da Alessandro Marabottini:

La potenza dell'arma è sentita, sin dalle origini, e specialmente alle origini, non soltanto come un fatto tecnico, ma anche come un fatto magico. Ciò spiega l'origine di quelle rappresentazioni di animali che decorano le armi del cacciatore paleolitico, in stretta analogia con le immagini di animali incise e dipinte nelle caverne, di cui è noto il significato magico-propiziatorio. Attenutasi e perdutasi la diretta coscienza di un valore magico — inteso a guidare infallibilmente il colpo al suo bersaglio — restò diffuso in ogni ambiente e in ogni tempo il repertorio con scene di caccia e di guerra. Allo stesso modo può intendersi il fenomeno dello zoomorfismo e dell'antropomorfismo dell'armamento... Se il coprirsi e proteggersi con pelli di animali poté essere all'origine soprattutto un fatto pratico (persino un mezzo tattico per facilitare l'avvistamento della preda), appare tuttavia chiaro che la magia intervenne a proporre una identificazione dell'uomo armato all'animale del quale esso indossa le spoglie, e del quale riassume la potenza; e, accanto a quelle con animali, si proposero via via identificazioni con mostri, dèmoni, divinità, nel senso dell'accrescere la forza intrinseca e l'efficacia suggestiva dell'armamento...

E, naturalmente, l'impiego di tali figurazioni ebbe uno scopo anche apotropaico.

Un modo di fare assurdo, se si vuole, forse anche dannoso dal punto di vista pratico, cioè dell'agilità nel combattimento. Ma di una indubbia efficacia psicologica, e tale da creare, come sottolinea Gorgia, nell'*Encomio di Elena*,⁴¹ un singolare e insuperabile contrasto psicologico fra istinto e ragione, fra impulso ed autocontrollo:

Ad esempio, quando la vista osserva figure di nemici e nemico ornamento di bronzo e di ferro su nemica armatura, l'uno a offesa e l'altro a difesa, subito si sconvolge e sconvolge l'anima, cosicché spesso, sebbene il futuro non presenti rischi, si fugge sbigottiti. Infatti potente si immedesima in noi la verità di questo ragionamento in causa della paura determinata da quella vista, la quale, una volta che si sia manifestata, induce a rinunciare all'azione, sebbene il giudizio cada su ciò che è bello in virtù della legge e si compia quell'atto di valore, che si fa in virtù del diritto...



Macchina bellica: xilografia dal *De re militari* (1472) di R. Valturio.

Vale la pena di ricordare come la poesia cavalleresca medievale, poi ripresa nel rinascimento, sia piena di riferimenti ad armi famose, dotate di una loro anima, contro cui l'uomo è altrettanto impotente. In certo senso, l'arma usa l'uomo come strumento e non viceversa; se ne impossessa, e lo conduce al suo destino, irrevocabilmente.

Se dalle armi ritorniamo, di balzo, alle allegorie ed agli emblemi ci accorgiamo di quanto la loro funzione fosse



Pianta di Leone: incisione (1656) di Chappuzeau.

analogo: esse dovevano proteggere, incutendo autorità e rispetto — si pensi specialmente alle fragili corti dove vivevano in perenne timore e sospetto i monarchi — e, nello stesso tempo, avevano la funzione, tutt'altro che illusoria, di investire ufficialmente l'individuo di doti morali e di virtù. Giacché se la tecnica moderna della propaganda riesce a sostenere, con la massima disinvoltura e serenità, l'opposto di ciò che è vero, senza contropartite, supplendo col peso brutale della forza, quantità, sensualità agli inesistenti valori, è da ritenere che, nell'ambito, più controllabile della società di secoli fa, l'affermazione di un programma morale o politico condizionasse strettamente chi se ne faceva sostenitore. Il sovrano che si circondava di allegorie esaltanti la sua magnanimità, ne era non solo potenziato, ma obbligato: e sappiamo quanto fossero feroci, in caso di elusione a questi compiti autoimposti, le pasquinate popolari. E così la città che traeva pretesto dal proprio nome per ambizioni di gloria.⁴²

Il rapporto allegoria-arma è meno paradossale di quanto possa apparire a prima vista: infatti l'emblema, che è una sottospecie dell'allegoria e del simbolo, ebbe una funzione preminente nei campi di battaglia, dove le divise, le decorazioni personali adempirono all'analogo compito di assistere il condottiero e, nello stesso tempo, di obbligarlo. Chi si presentava in campo fieramente acconciato, come un essere mitico o un eroe classico, era impegnato davanti a tutti e senza scampo sulla via dell'eroismo.⁴³

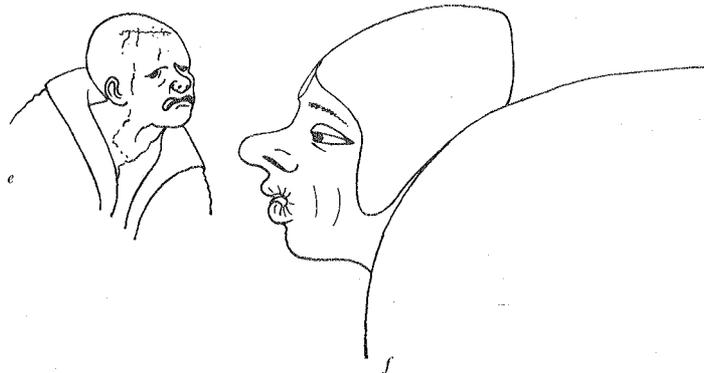
Eccoci dunque risaliti dall'aspetto piacente, decorativo, addirittura frivolo dell'allegoria rococò, dove le donne, che simboleggiano le virtù, hanno un aspetto languido e sospirante, o mettono in mostra intime bellezze, degne più dell'alcova che della morale, eccoci, da tutto ciò, rituffati in quel sottomondo magico di cui, nonostante le prove, continua a parerci addirittura assurda l'esistenza. Sottomondo dove protagonista ora è, se non unico, sommo, l'animale, ancora ricco di sacralità e di valori totemici,⁴⁴ tale da configurarsi non solo come simbolo, ma come portatore di valori superiori; con aspetti, quindi, soprannaturali, divini e demonici insieme. E ciò in epoche ancora vicinissime a noi, perfino nel cuore dell'illuminismo,



a



b



g



e



d



h

Studi di caratteri: (e, f, g) dalla *Salita al Calvario*, in S. Antonio di Ranverso, di Giacomo Jaquerio; (a, b, c, d, h) dal *Trasporto della Croce*, di Hieronymus Bosch. Gand, Musée Royal des Beaux Arts. Ricalchi di S. Marino.

nel pieno dunque della battaglia contro la superstizione ed il mito.

Fermiamoci un po' su questa funzione dell'animale. Primo fenomeno da esaminare sono dunque i trattati di fisiognomica e di caratterologia, tutti appunto basati su associazioni fra tipi umani e specie animali. La loro fortuna, vasta in antichità, larghissima nel medioevo, non è venuta ancor meno, come dimostra la vitalità di tali raffronti, nel linguaggio popolare. Del resto, come ha dimostrato il Baltrušaitis,⁴⁵ ancora nell'Ottocento Balzac, uno dei più acuti realisti di tutti i tempi, si basò sul trattato fisionomico del Lavater per immaginare e descrivere alcuni dei più suggestivi tipi della *Comédie humaine*. Ma, non si dice tuttora «brutto come una scimmia», «furbo come una volpe» o non si accusa una donna di essere «un'oca, una civetta»? Tutte metafore, queste, che figurativamente si traducono, nelle caricature, in una identificazione del profilo o della silhouette di un individuo con quella della corrispondente bestia.

Ciò che forse non si è osservato è che, proprio dagli animali associati agli uomini, provengono i vizi o le virtù loro attribuite. L'uomo appare sempre subordinato alle bestie, e non viceversa. È dal leone, infatti — per fare solo un esempio — che passa a lui la magnanimità, la forza, la su-



L'uomo pecora: xilografia dal *De humana physionomia* di G. della Porta (Napoli, 1602).

periorità. Insomma, gli animali hanno una funzione protertrice e determinante, non diversa da quella dei segni astrologici e zodiacali: imprime il proprio marchio all'altrui aspetto. Queste constatazioni assumono una grandissima importanza quando si pensi allo stesso concetto di «carattere», di tipo umano. Oggi tutti sono d'accordo a ridicolizzare i tentativi d'inquadramento schematico in tipi, compiuti dalla primitiva psicologia sperimentale positivista, anche se l'utilità pratica di molti di tali raggruppamenti è indubbia. Ma il concetto di carattere presuppone, almeno nelle sue vicende letterarie e figurative, proprio l'inserimento dell'individuo in una categoria: l'idea di «carattere», per quanto assurdo ciò possa essere, non ha quasi mai il significato di «individualità». Ed infatti, fino al realismo ottocentesco, anche i tipi più spontanei creati da drammaturghi, artisti, letterati, sono, per così dire, stereotipati. Ci si accorge di ciò assai facilmente quando appunto si segua l'evoluzione di un tipo, come la mezzana, il villano, l'innamorato, la servetta ecc. Le maschere della commedia dell'arte non sono una creazione artefatta: sono la logica conclusione di un processo naturale. Anzi, neppure la conclusione: sono un capitolo.

Ora, studiando questi caratteri letterari, teatrali, figurativi, come si sono enucleati storicamente, si constata che, assai più che l'interesse realistico, alla loro base sta una preoccupazione idealizzante: vizi e virtù sono vere distinzioni in rigide caste. D'altronde, i «tipi» si distinguono dal resto della società proprio per le loro prerogative, come se appartenessero a delle caste. E la teorizzazione antica in proposito ci dice che i caratteri derivano da un preciso sistema di influssi astrologici, che precedettero ed accompagnarono la nascita. L'oroscopo antico era non tanto una previsione del futuro, quanto una definizione — ovviamente in gran parte fantastica — dei limiti umani dell'individuo. Anche tutto ciò è rimasto nella consuetudine popolare: si dice di un uomo che ha un'intelligenza solare, di un altro che è melanconico, saturnino, e così via.

L'influenza degli astri fu sempre ritenuta un fatto di enorme portata; ed anche oggi, fuori di ogni indulgenza, l'interesse degli studiosi si appunta sulla formidabile importanza storica delle credenze astrologiche, non solo sulle vicende politiche e militari, ma anche sulla filosofia, sulla

letteratura, sulle arti. Il che è anche (soprattutto) un modo di rivalutare la superstizione, come stimolo collettivo all'agire. Del resto superstizione non significa forse ciò che persiste, e, nello stesso tempo, sta al di là dell'uomo, come sua alterità?

I segni dello zodiaco sono associati, fin dalle origini, con animali. La bestia, davvero trionfante, domina anche questo ultramondo. E sta veramente, all'origine di tutto. Se, nella fisionomica, che è quasi un'altra forma di astrologia, regna incontrastata, nei cieli si spiega multiforme, stendendosi da un emisfero all'altro; leoni, serpenti, scorpioni, pesci, cigni, capricorni volteggiano su di noi: benefici e malefici, ma con una potenza rispettata da tutti i millenni, da tutte le civiltà. L'uomo sta come al centro, fra le belve celesti e quelle terrene dell'oltretomba, impaurito tanto dalle une quanto dalle altre.

Siamo partiti dalla personificazione allegorica, e ci siamo accorti che i suoi attributi qualificanti e distintivi sono, assai spesso, animaleschi; abbiamo letto nelle pagine del Giove che l'emblema non deve avere figurazione umana, ed infatti vi troviamo quasi sempre animali, reali o fantastici; sappiamo che il concetto dei vizi e delle virtù fu nel medioevo, di consueto, espresso mediante bestiari, scritti o scolpiti; ci siamo accorti che gli elmi, gli scudi, gli stendardi dei condottieri hanno, come loro tema dominante, la fauna. Ed i trattati di fisionomica insegnano che per millenni l'uomo è stato associato alle bestie, per definirlo moralmente e fisicamente; mentre altri animali dal cielo determinano le azioni e le vicende dei singoli e delle collettività. In tutti questi casi, e specialmente nelle arti figurative, l'associazione o la trasformazione dell'immagine umana in quella zoomorfa ha un compito nettamente concettuale. Sempre si tratta di esprimere, visualmente, una qualità spirituale, che come tale non sarebbe fisicamente rappresentabile; di dare alla figurazione una quarta dimensione, simbolica, soprannaturale. Appunto come accadeva in Egitto, quando i faraoni assumevano volti d'animale, per identificarsi con i loro dei. Ma anche la divinità, anche il demone, si servono, assai largamente e dovunque, di elementi animaleschi. Che sia rimasta fin quasi ad oggi nel-

l'uomo l'ossessione del totem dai tempi in cui vagava nelle selve come cacciatore?

Rispondere a questa domanda, non è compito nostro. Ci basta sottolineare la straordinaria fortuna delle bestie nell'arte figurativa, o, meglio, nel campo ben più vasto dell'espressione visiva dei concetti, specialmente durante il filosofico e razionale rinascimento, concludendo caso mai con una osservazione di solo carattere metodologico.

Pittori e critici contemporanei, come si è detto, sono definitivamente convinti che il valore di un'opera d'arte stia nello stile con cui essa è eseguita e non nel soggetto. E gli artisti di oggi vogliono esprimere se stessi immediatamente nel colore e nel segno, quasi come in una personalissima grafia, senza mediazioni letterarie o contenutistiche. Eppure, per uno dei tanti paradossi di cui è ricca la storia, solo ora siamo in grado di seguire, attraverso millenni, l'evoluzione del simbolismo figurativo, identificando costanti prima imprevedute, e riscontrando ovunque quanto sia vicina e tremenda la forza della tradizione. Possiamo, così, in certo modo, psicanalizzare le varie vicende della cultura figurativa dell'occidente, ritrovando, assai spesso, l'uomo più antico sotto quello più moderno.

Ora, fra chi fa la storia dello stile, come accade specialmente nella critica italiana, e chi tenta la storia delle idee, come accade soprattutto nel mondo anglosassone, attorno all'Istituto Warburg e alla scuola di Erwin Panofsky a Princeton, esiste un divario, spesso pauroso, di atteggiamento e di metodo.⁴⁶ Ma le due posizioni dovrebbero venire rapidamente conciliate. Giacché non c'è mai vero artista che, nello svolgere un tema, non si sia preoccupato di esso; né è esistito un grande tema morale, religioso, magico, che non abbia creato, attorno a sé, una produzione figurativa d'altissimo livello. La fusione della critica stilistica, derivante dalla pura visibilità, con la storia della tematica, ormai strettamente connessa con preoccupazioni sociologiche, l'esame dunque di ciò che è l'apporto del singolo artista, ma inserito entro il suo quadro ambientale e nella sua tradizione, come d'altronde è nel programma dello stesso Panofsky, potranno, forse, individuare anche, per ogni età, ciò che è stantio e ciò che è veramente vitale; distinguere il nuovo dall'ammanieramento, ciò che è profondo da ciò che è facile moda.

C'è un quadro, celeberrimo, del Pisanello, nella National Gallery di Londra, che rappresenta la visione di san Eustachio:⁴⁷ nella foresta, ecco, compare un cervo che reca fra le corna una croce luminosa. Pisanello è il pittore delle fastose corti tardo gotiche, i suoi ritratti sono elegantissimi, e fra i suoi disegni troviamo perfino dei figurini di moda. Eppure il quadro di Londra è triste, pieno d'incubo. E la foresta, in cui avviene l'apparizione (già da tempo descritta dalle leggende agiografiche allorché il Pisanello la dipinse), non è certo l'idilliaco bosco della caccia da diporto, nonostante la presenza di un pacifico zoo, rappresentato con bravura, con esattezza e con eleganza.

Ciò che è singolare, è che la foresta non partecipa dell'apparizione; solo gli animali più vicini al santo cavaliere, anzi solo uno dei cani pare avvertire la gravità di ciò che si compie. L'azione scenica, praticamente, si riduce ad una forma di dialogo privato, cui quasi nessuno presta attenzione, fra cavaliere e Cristo. Anche l'apparizione divina, al contrario di quanto potremmo attenderci, non ha nulla di spettacoloso, non crea luce, non produce movimento, orgasmo. Anzi, all'opposto, genera silenzio, fa arrestare il muoversi delle figure, come quando lo scorrere della pellicola s'interrompe, per un guasto, durante la proiezione.

È evidente che il Pisanello interpreta il racconto leggendario in modo particolarmente interiorizzato e drammatico (anche se per lo più la critica si è fermata, invece, a considerare il delizioso e fiabesco naturalismo dell'insieme). In altre parole, si può forse dire che dalla leggenda medievale egli risale alle sue radici celtiche,⁴⁸ o preclassiche. Noi potremmo togliere il Cristo dalle corna dell'alce, ed il dramma non muterebbe. Ciò che san Eustachio soprattutto guarda è, infatti, il tremendo dio-cervo dei riti druidici svolti nelle selve, connesso con la notte ed il mondo ctonio, ed effigiato o riprodotto nelle offerte funebri, in qualità di simbolo di risurrezione, sagomato nei moderni dolci natalizi dell'Alsazia, o impersonato dagli uomini mascherati, «cervulum facientes», contro cui polemizzava Cesario d'Arles, e ancora rievocato, forse, dai trofei propiziatori di corna dei salotti sette-ottocenteschi. «Animal de richesse et de mort, il entraînaît le défunt dans l'au-delà, où régnait le dieu Cernunnos, lui même coiffé d'une ramure de cerf. Cette ramure qui croissant et mourant comme les vé-

gétaux, mais se renouvelant chaque année, peut être symbole frappant d'immortalité pour la résurrection».⁴⁹

La ricettività popolare, accanto alle corna beneaugurali, conservò e svolse soprattutto il tema del cervo ψυχοπομπός trasportatore di anime, sia che le conduca dietro di sé (come sembra stia per accadere nel dipinto di Pisanello, e come raccontano varie fiabe),⁵⁰ sia che da esse si faccia calcare, come è accaduto nella fantasia di Peer Gynt.⁵¹

Io sparo. La bestia rotola a terra. Allora le salto addosso, l'afferro per l'orecchio sinistro e sto per ficcarle il mio coltello fra le spalle, quand'ecco la belva manda un ruggito, si drizza sulle quattro zampe, rigetta indietro più volte la testa, mi fa cadere di mano il coltello, e serrandomi ai fianchi con le corna come in un astuccio, balza con me attraverso il field di Gendin... Tu lo conosci questo field lungo mezzo miglio, questa cresta acuta che come una lama termina ad un pendio scosceso pieno di frane e di nevai? Ai due lati, una roccia a picco scende diritta fino al fiordo: paurosa, dà la vertigine... Balzati su questa cresta, la bestia ed io fendiamo l'aria. Mai non avevo inforcato simile cavalcatura! Pareva che noi galoppassimo verso il sole. Sotto a noi, nell'abisso, le aquile dalle ali scure sembravano volare indietro come pagliuzze trasportate dal vento. Giù in basso, vidi un enorme lastrone di ghiaccio infrangersi contro la costa: non il più piccolo rumore me ne giunse: solo gli spiriti della vertigine, cantandomi e ballandomi intorno, mi riempivano gli occhi e gli orecchi...

Questa situazione, la vediamo riprodotta in una stampa anonima settecentesca⁵² che ha riscontro, sotto forma dell'uomo trasportato da un cervo verso Cristo, in un emblema di Boëtius a Bolswert,⁵³ nei *Pia-desideria... SS. Patrum illustrata*, del 1624. Il quadro di Pisanello più antico, ma spiritualmente più vicino alle origini silvestri del mito di Cernunno, risulta spiegato da esso, non tanto come iconografia, ma proprio come stile; non è una mistica visione agiografica, ma un terribile incontro che decide non della propria vocazione, ma della propria sorte. Pisanello ha, dunque, fra gli altri suoi meriti, anche quello di avere riportato la leggenda devota alla sua antica base sacra. E se associamo il clima funesto della tavola di Londra con il gusto del macabro che compare nei particolari dell'ancor più famoso affresco di Verona, con san Giordano che libera la

principessa dal drago, su una spiaggia piena di ossa e di relitti come un recinto templare azteco, sentiamo che in Pisanello, forse ancor più che il gusto del fasto, è tipico il terrore della morte. Egli è un degno protagonista, insomma, di quell'autunno del medioevo descrittoci da Huizinga, cui corrisponde in Italia una vasta zona del rinascimento, pieno di inquietudini e di presentimenti, e quindi singolarmente capace di rievocare gli incubi escatologici perfino di lontanissime civiltà.

L'esemplificazione potrebbe continuare (e in certo senso parte di questo libro non è che un'antologia di casi analoghi, atti a dimostrare come il mito determini non tanto il



Uomo e cervo: incisione del sec. XVII da *Gli animali nella storia della civiltà* (Torino, 1956) di Morus (Richard Lewinsohn).

motivo di un'opera d'arte, ma anzitutto il suo stile). Non vogliamo però abbandonare il soggetto del quadrupede psicopompo, senza ricordare che in esso rientra a pieno diritto il cavallo del grande monumento commemorativo rinascimentale. Né il Gattamelata, né il Colleoni cavalcano contro gli avversari, ma, ancor più enfaticamente che gli eroi equestri antichi, avanzano verso Dio. Essi s'innalzano davanti a importanti basiliche, e nel caso del monumento donatelliano, entro un cimitero.⁵⁴ E, come dimostra anche la loro idealizzazione, che da uomini li trasforma in personaggi leggendari, muovono ormai fuori del tempo e della storia, nello spazio indefinito dell'eternità. Il cavallo, infatti, non è solo un simbolo ctonio, è anche un simbolo solare.⁵⁵

La differenza di stile dei due monumenti corrisponde non solo al diverso talento di Donatello e del Verrocchio, ma ad un diverso atteggiamento verso la morte. Donatello, e così il suo eroe, è pensoso, schiettamente assorto in una specie di esame di coscienza; il Verrocchio, e così il suo Colleoni, è baldanzoso e sprezzante, vivo: il suo cavallo sembra un simbolo della passione travolgente, secondo il *Fedro*. Al contrario, nell'arte di oltralpe da Hans Baldung al Dürer, il cavallo entra come elemento terrificante e notturno, come terzo o minaccioso protagonista nei fugaci incontri fra amore, giovinezza e morte; anche il suo galoppo, che sfiora a volte il volo verso il cielo, si configura, più che come una impennata, come una catastrofe, una conclusione. Analogamente il ritratto che Tiziano fece di Carlo V, proprio per tutte queste associazioni, sembra un accorato elogio postumo, e non una glorificazione.

L'esame dello stile applicato, non ai singoli artisti, ma ad un complesso di temi, come quello dell'allegoria, che stiamo trattando, permette con altrettanta immediatezza di seguire, fino alla sua trionfale decadenza settecentesca, il configurarsi stesso del rapporto dell'uomo con la sua moralità ed i suoi programmi pubblici, perfino, a volte, con i suoi propositi più segreti, che l'abilità dei maestri seppe concretizzare, dando loro una reale apparenza fisica sulle pareti della sua dimora. Una moralità che, all'inizio, è ancora piena di superstizione e di magia, che è una vocazione intima e un impegno religioso; ma va, poco per volta, trasformandosi solo in un fatto di costume e di socialità.

L'emblema, portato prima sull'anello, come intimo promemoria della propria fede e del proprio diritto, valido come sigillo per le carte più personali e segrete, si trasferisce su chilometri quadrati di pareti. È come se l'individuo rinunziasse alla sua virtù privata per identificarsi solo più con quella diplomatica, ufficiale della ragion di stato, spesso così generica da dover venire artificiosamente abbellita ed arricchita.

In ogni caso, fin quando, ancora ai tempi del Tiepolo, i cieli si animano di sovrumane apparenze, che si affacciano a guardare in basso, verso di noi, per assisterci e confortarci con la loro incorruttibile serenità, dopo ciò che ci ha insegnato la storia dei temi, e ci confessa l'esame dello stile, nessuno dovrebbe più ritenere l'allegoria un gioco da salotto, od uno svago erudito.

8 Per una iconologia degli automi

Se esistono miti letterari e figurativi, altri ne sussistono che si realizzano, non nella descrizione o nella immagine, ma nel movimento, cioè nella tecnica: e di ciò forse le macchine semoventi, gli automi,¹ sono l'esempio più tipico. Essi, d'altronde per più versi, rientrano direttamente nel campo delle arti plastiche: sia in quanto creazioni di un raffinatissimo artigianato, sia perché, fino a tempi ancora vicinissimi a noi, la loro funzione restò prevalentemente musicale o visuale, quasi fossero sculture in movimento. I grandi mobili di Calder, che oscillano agli spiragli d'aria come fronde artificiali e tracciano nello spazio della camera melodiosi arabeschi orientali, non sono che l'ultimo stadio di una lunga evoluzione, che ha sperimentato incessantemente imitazioni antropomorfe e zoomorfe, o ha realizzato, mediante elementi naturali, come l'acqua, i fuochi pirotecnici, le composizioni forse più astratte di tutta la civiltà occidentale. Potrebbero sembrare, a volte, un gioco: se lo studio della cibernetica non ci dimostrasse che, proprio negli automi, l'uomo cerca «di realizzare alcune proprietà della sostanza vivente in un materiale maneggevole e familiare, con la speranza di trovare la formula di vita divorziata dalla sostanza, che ne è generalmente la portatrice»,² e non si dovesse osservare che, proprio in questo ambito, sono avvenuti alcuni dei più sorprendenti tentativi di superare i limiti dell'umano, come nella realizzazione di un giocatore di scacchi perfetto, o di un guerriero invincibile, come nelle armature a prova di colpi prima e nei carri armati poi, o nella ricerca di una bellezza viva, ma eterna, che né la morte recide, né il tempo sfiorisce. Insomma, l'automa è per molti versi il mezzo con cui l'uomo proietta se stesso fuori dei suoi limiti esistenziali, moltiplica le sue forze, compie in concreto e non solo finge o descrive, il meraviglioso. Dai tempi in cui l'architetto Deda-

lo, edificatore di palazzi reali, realizzò la prima macchina per volare, furono in genere architetti o artisti a impegnarsi nella ricerca di ingegnosi meccanismi, come del resto sancisce anche Vitruvio, che dedica un capitolo apposito a questo argomento.³ Né la macchina moderna, come dimostrano le sue fantasiose elaborazioni ottocentesche e l'attuale impegno, su di essa, dei più ingegnosi *designers* industriali, è ancora sciolta da questo contesto. Ciò è così vero che pochi musei di «arti minori» suscitano tanto interesse estetico come i musei della tecnica.

Inoltre, in un certo tipo di macchine abbiamo, come nella scultura, dei contenuti propriamente simbolici accompagnati da quella altissima elaborazione che è in genere ad essi connessa. Non è dunque vero che la tecnica sia sempre in funzione del razionalismo. Spesso, anzi, la funzione, come in molti meccanismi sperimentali prodotti per le corti, e raccolti nelle Wunderkammer, si risolve esclusivamente nell'espressione di un significato mitico e simbolico, e nella raffinata eleganza della presentazione. Uno studio iconologico degli «automi» è pertanto, non solo possibile, ma doveroso. Altrimenti ci ritroveremmo nella infelice condizione di Liutprando da Cremona, quando, stando di fronte al meraviglioso trono mobile di Costantino VII, a Bisanzio, avvisato dagli accompagnatori sui suoi movimenti, ma non sulla sua simbologia, o ironizzandola per ragioni di rivalità politica, rimase «senza timore e senza meraviglia». Riguardo a gran parte dei meccanismi creati nel Cinquecento siamo nella stessa situazione, come dimostra la discussione, non ancora finita e per lo più gratuita, sui famosi progetti di macchine leonardeschi.

Trattandosi, come sempre, di una storia che ha radici lontane, e che assunse i tipici caratteri trasmessi al rinascimento nel medioevo, tralasciando per ora gli esperimenti tecnici e fisici dell'ellenismo, e gli apparecchi posseduti e forse fatti fabbricare in Italia da Teodorico,⁴ possiamo partire proprio dalla descrizione della sala del trono di Bisanzio visitata da Liutprando, nel 948.⁵

Dinanzi al trono v'era un albero di bronzo dorato, i cui rami erano pieni di uccelli, anch'essi di bronzo, di diverse razze, i qua-

li, secondo la loro specie, emettevano canti diversi. Il trono dell'imperatore era fabbricato in modo tale che prima appariva basso, poi un po' più alto, e ad un tratto altissimo. Esso era, inoltre, grandissimo: non so se fosse di legno o di bronzo. Due leoni dorati sembravano custodirlo: percuotevano la terra con la coda, e ruggivano con la bocca aperta muovendo la lingua. Sulle spalle di due eunuchi fui introdotto nel palazzo, al cospetto dell'imperatore. Al mio arrivo i leoni ruggirono e gli uccelli cantarono secondo le loro diverse razze, ma non ebbi nessun timore e nessuna meraviglia, perché ero stato informato di tutto ciò da chi ne era a conoscenza. Tre volte compii l'atto di adorazione, inchinandomi; poi alzai il capo e, ad un tratto, vidi seduto quasi presso il soffitto della sala, e rivestito di altri abiti l'uomo che avevo visto in trono, appena sollevato da terra. Come ciò fosse avvenuto non riuscii a capire: forse lo tirarono in alto con un argano, come quello che si usa nei torchi.

L'episodio è del tutto attendibile: il trono infatti è descritto in modo assai analogo nel *De cerimoniis*, il libro ufficiale che illustra il protocollo cerimoniale della corte di Costantinopoli. Esso sembra costruito dal meccanico Leone Filosofo per l'imperatore Teofilo, verso l'835: era d'oro e sormontato da una grande croce. Gli alberi con gli uccelli cantanti stavano ai suoi lati. Un'altra versione di questi alberi era già posseduta, verso l'827, dal califfo Abd-Allâh-Al Mâmoûn, a Bagdad.⁶

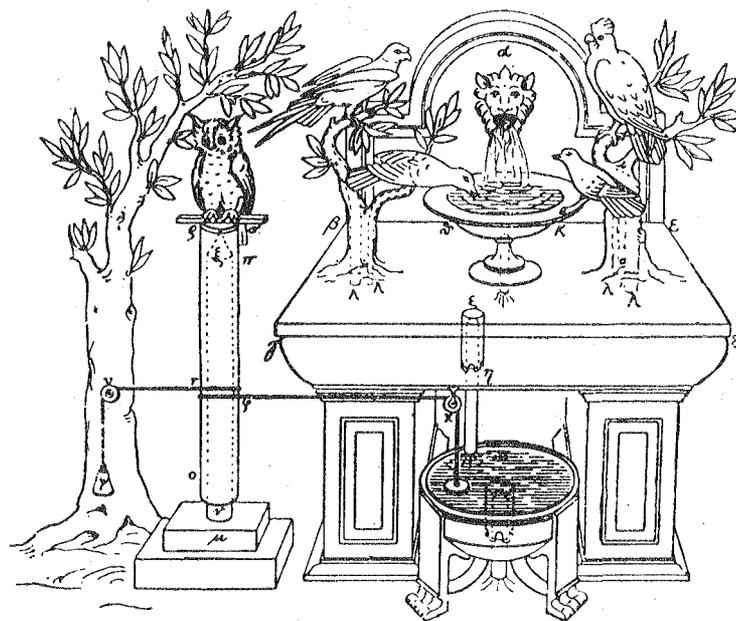
Il trono era detto «di Salomone». Ed infatti risulta ispirato alla descrizione biblica del seggio reale del grande patriarca, che «aveva sei gradini, e la sua sommità era rotonda nella parte posteriore, ed aveva due braccia, e due leoni stavano sopra i sei gradini, su cui sorgeva il trono, da una parte e dall'altra».⁷ (E la Bibbia commenta, quasi per suscitare un desiderio di emulazione: «Non si ebbe in nessun altro regno opera pari a quella»). Come tutte le ammiratissime opere fatte eseguire da Salomone, anche il trono (perciò assai studiato dagli eruditi moderni)⁸ dovette valere da prototipo fondamentale per tutta l'arte cristiana, non meno che il famoso tempio, che risultò idealmente o fedelmente imitato più volte. Le cattedre vescovili, per tutto il medioevo, sorrette spesso da leoni od altri animali esotici, s'ispirano evidentemente anch'esse al passo che abbiamo citato, dal libro III dei *Re*. A sua volta, il seggio biblico ha un precedente nell'arte egiziana, dove si

ebbero troni con leoni che fungono da braccioli. Non si deve però credere che anche i leoni della Bibbia fossero dotati di movimento, benché in Egitto si siano trovati dei giocattoli con le membra snodate. È una novità, questa, dovuta alla brillantissima tecnica, prima alessandrina, e poi persiana.

Gli uccelli di bronzo dorato, cantanti sui rami di un albero (come del resto l'albero stesso, in quanto simbolo regale e paradisiaco),⁹ hanno famosi precedenti. E qui ci troviamo, subito, di fronte ad un curiosissimo esempio di trasmissione culturale. Il sistema di far cantare, mediante aria sospinta da acqua, degli uccelli meccanici è descritto e illustrato da due scrittori alessandrini, Filone di Bisanzio ed Erone d'Alessandria, vissuti, a quanto pare nel II e I secolo a.C.¹⁰ Erone, specialmente, compose un celebre trattato sugli orologi ad acqua, ed escogitò vari meccanismi idraulici e pneumatici, fra cui un organo. Lo scopo dei suoi testi, che fin dall'origine dovettero essere commentati da disegni, non era di presentare al pubblico un campionario di meccanismi, ma «di risolvere», come scrivono Alfred Chapuis ed Edouard Gélis, «in modo divertente, problemi tecnici diversissimi e spesso assai curiosi. Egli si sforza di dare agli oggetti forme umane o animali, e fa loro compiere dei movimenti o degli atti semplicissimi. In tal modo interessa il lettore e gli permette di comprendere senza sforzo le proprietà fisiche, spesso difficili da afferrare, applicate nei vari apparecchi. Così, invece di presentare semplicemente due tubi che versano o aspirano l'acqua, Erone fa passare questi tubi nel corpo dei personaggi od animali che compiono un'azione: l'immagine ed il problema scientifico restano perciò facilmente impressi nella memoria.»¹¹ L'abilità inventiva di Erone, che evidentemente riassume un'imponente tradizione a lui anteriore, è grandissima. In modo assai semplice egli riesce a produrre effetti quanto mai singolari e pittoreschi. Per lo più, egli si serve di un soffio d'aria, ottenuto mediante l'ebollizione di una sfera di rame piena d'acqua, o con l'immissione violenta di un getto d'acqua in una conca vuota, ermeticamente chiusa. Un tubo, condotto fino alla gola dell'uccellino, e terminante in uno zuffolo o in un flauto, faceva sì che l'animale meccanico emettesse un suono intonato, che la naturale incostanza della pressione dell'acqua da sola

ritmava e modulava. Mediante sistemi tecnicamente assai semplici, ma spesso artificiosamente elaborati di leve, era ed è possibile far muovere le ali, la coda, la testa, le zampe di animali anche piccolissimi.

Per merito, assai probabilmente proprio degli scritti di Erone, gli uccelli canori e volanti divennero uno dei soggetti preferiti dai fabbricanti di automi, per almeno due millenni. Si trovano dovunque: in gabbiette e in tabacchiere, in *nécessaires* o, ben nascosti, nella canna di una pistola. Naturalmente, data la loro fragilità, quelli pervenutici sono in genere recenti. Ma le testimonianze letterarie ci conducono quasi alle soglie della stessa cultura alessandrina; e se ne hanno esempi figurativi in un affresco pompeiano e in codici medievali. A Bisanzio, lo scopo era di accompagnare all'immagine sintetizzata dell'Eden, fornita dagli alberi ai lati del trono, anche una parvenza dei canti celestiali che dovevano caratterizzarlo.¹²



Un esperimento di Erone, secondo la ricostruzione grafica dello Schmidt.

Come si vede, gli elementi compositivi del trono di Bisanzio sono facilmente riconducibili alla loro origine storica. Ma l'effetto d'insieme resta assai singolare, e si riconnette, più che al mondo mediterraneo, alla simbologia persiana, tanto da far pensare ad una *translatio* degli attributi della regalità, tipici del mondo iranico.¹³

Firdusi cita, a proposito di Khosrau II:

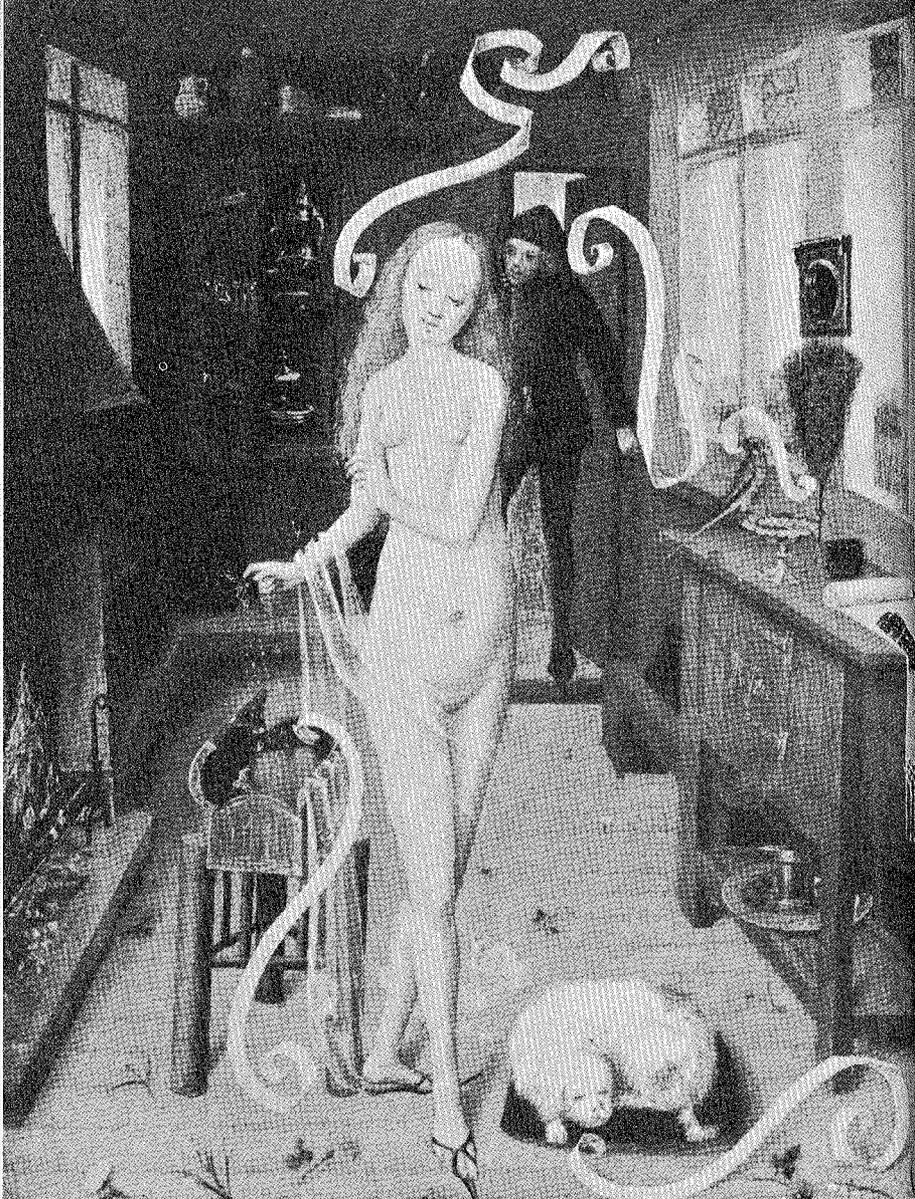
Un trono d'oro stava in mezzo ad aiuole di rose
i cui fiori pendevano oscillando dai rami
ed il giardino splendeva di tappeti di seta
di pietre splendenti e di lampade accese.

Ci resta ora, sempre a proposito del trono di Bisanzio, da spiegarne la caratteristica più singolare, l'elevabilità, per cui esso rientra nel nostro discorso sul simbolismo del movimento. Fortunatamente, anche qui ci soccorrono numerosissime fonti. Come nei suoi gradini (sette, compreso l'ultimo che costituiva il sedile) esso rappresentava le sette sfere cosmiche, e come nella forma, a piramide o a scala, simboleggiava l'ascensione celeste,¹⁴ il suo innalzarsi meccanico non faceva che confermare tale simbologia generale. L'imperatore, giunto al sommo del suo trono, veniva ulteriormente elevato, fino a congiungersi misticamente con il più alto dei cieli.

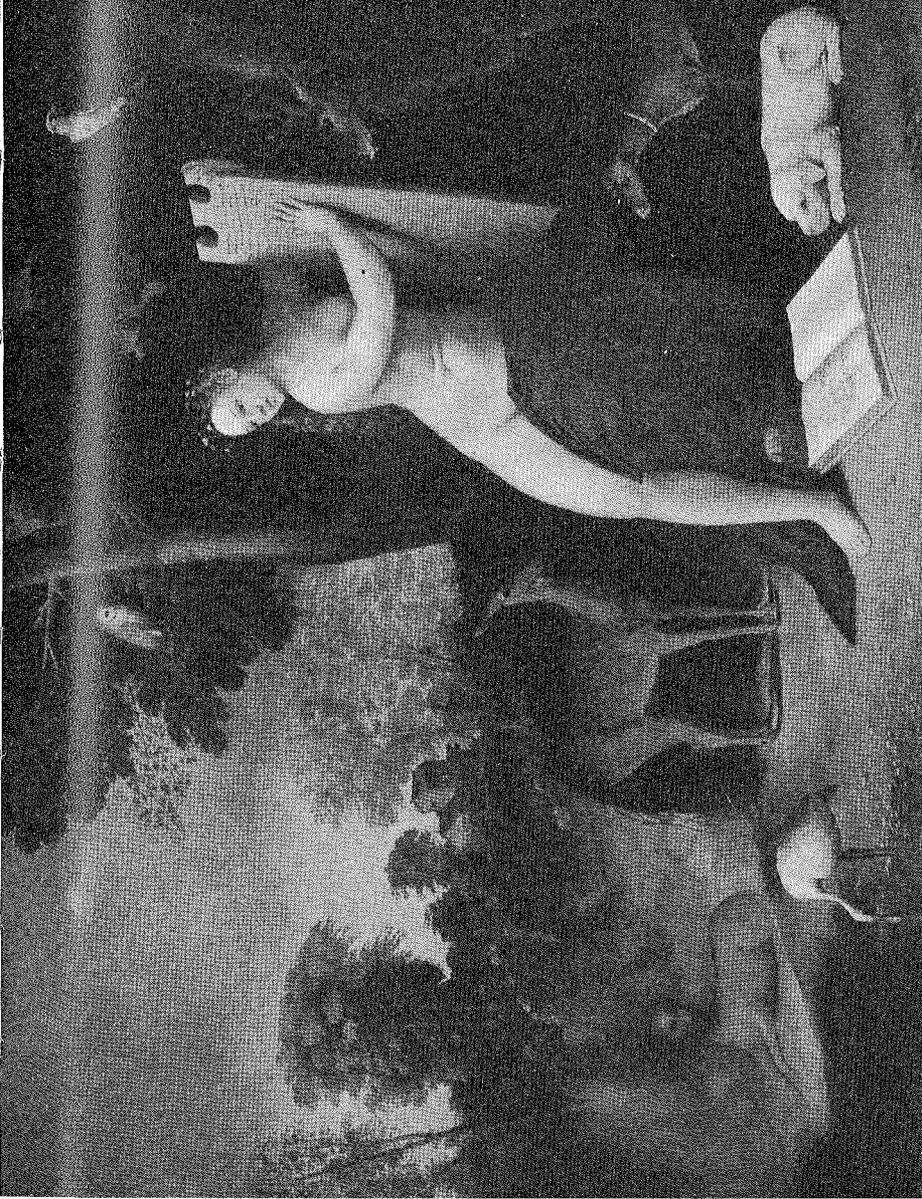
Nel ciclo della Simhâsanad¹⁵ si parla di una colonna d'oro al centro d'un lago (evidentemente il lago del paradiso)¹⁶ che ha sulla cima un trono d'oro, abbellito da svariati gioielli. Dal sorgere del sole, fino a mezzogiorno, la colonna si alzava gradualmente, sollevando il suo trono, fino a toccare il disco del sole; da mezzodì al tramonto si riabbassava, fino a ritrovarsi al livello del lago, come all'inizio. Si conoscono anche analoghi miti vedici, basati sullo stesso principio d'identificazione fra sovranità e solarità¹⁷ (attestato già nel codice Ammurabi del 2000 a.C. e durato fino al Roi Soleil, almeno), in base al quale la sala del trono di Khosrau II,¹⁸ sul cui «tabernaculum» «unde ab omnibus conspicui posset, imago solis crystallo inclusa fulgebat», e quella di Nerone, nella Domus Aurea,¹⁹ ruotavano su se stesse, accompagnando il corso del sole, dall'aurora al tramonto, o più modestamente in altre monarchie e civiltà, il re cambiava stanza ogni mese, o ad ogni stagione.



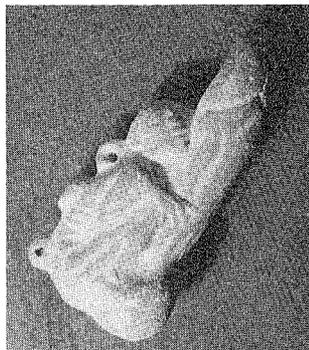
Lo zodiaco: affresco (1574 ca) di Orazio Trigini de' Marii e G.A. Vanosino da Varese nella Sala dei Mappamondi. Caprarola, Palazzo Farnese.



L'incanto d'amore, del Maestro del Basso Reno. Lipsia, Museum der bildenden Künste.



Circe e gli amanti tramutati in animali (1525 ca), di Dosso Dossi. Washington, National Gallery of Art (Kress coll.).



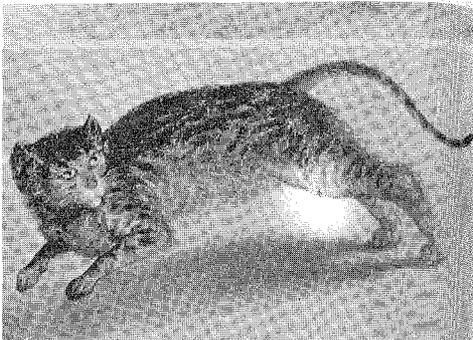
a



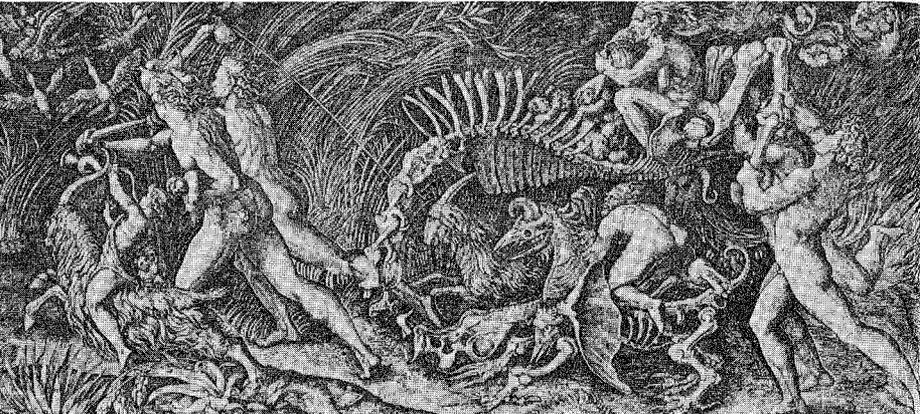
b



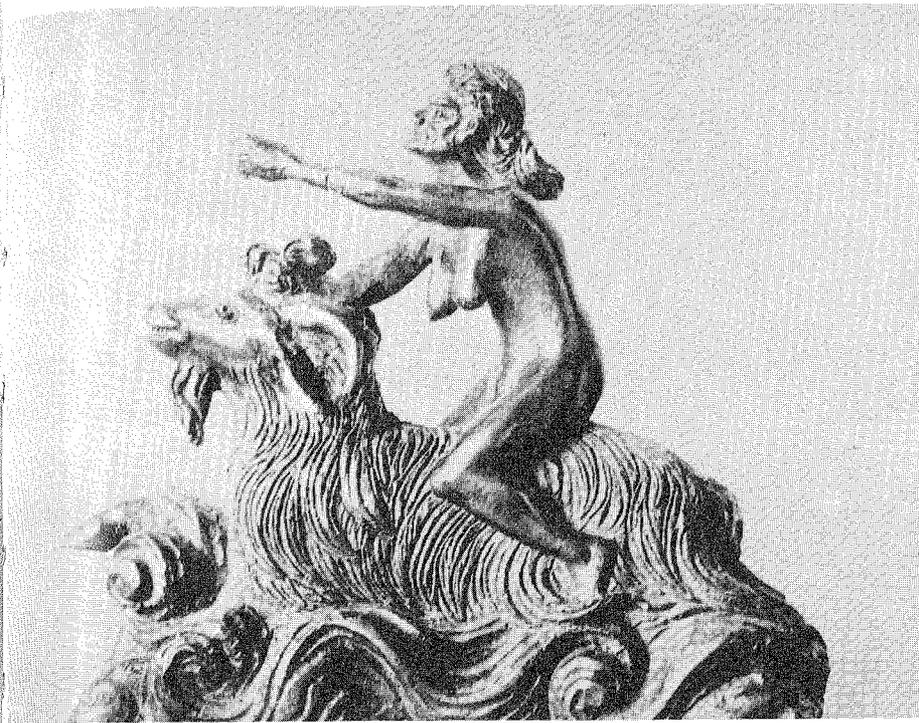
c



d

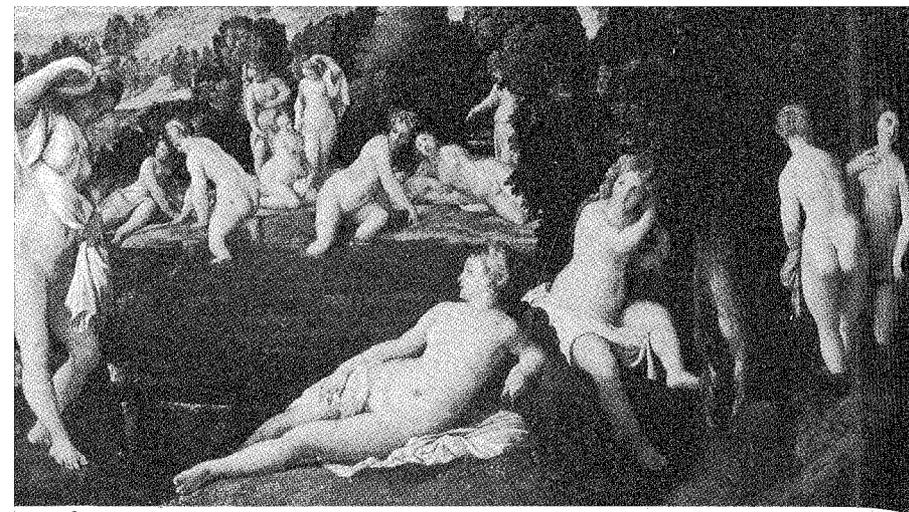


e



La strega sul caprone: bronzo, maniera di Andrea Riccio (dal Planiscig).

- ←
- a. *Lucerna fallica*: terracotta. Brescia, Museo Romano.
 - b. *Una strega in volo*: affresco (1280 ca). Schleswig, Duomo.
 - c. *La lussuria*: disegno (1420-30) di A. Pisanello. Vienna, Albertina.
 - d. *Gatto*: particolare dell' *Annunciazione* (1527 ca) di L. Lotto. Recanati, Pinacoteca Comunale.
 - e. *Trionfo notturno di Ecate*: incisione di Agostino Veneto. Firenze, Uffizi.



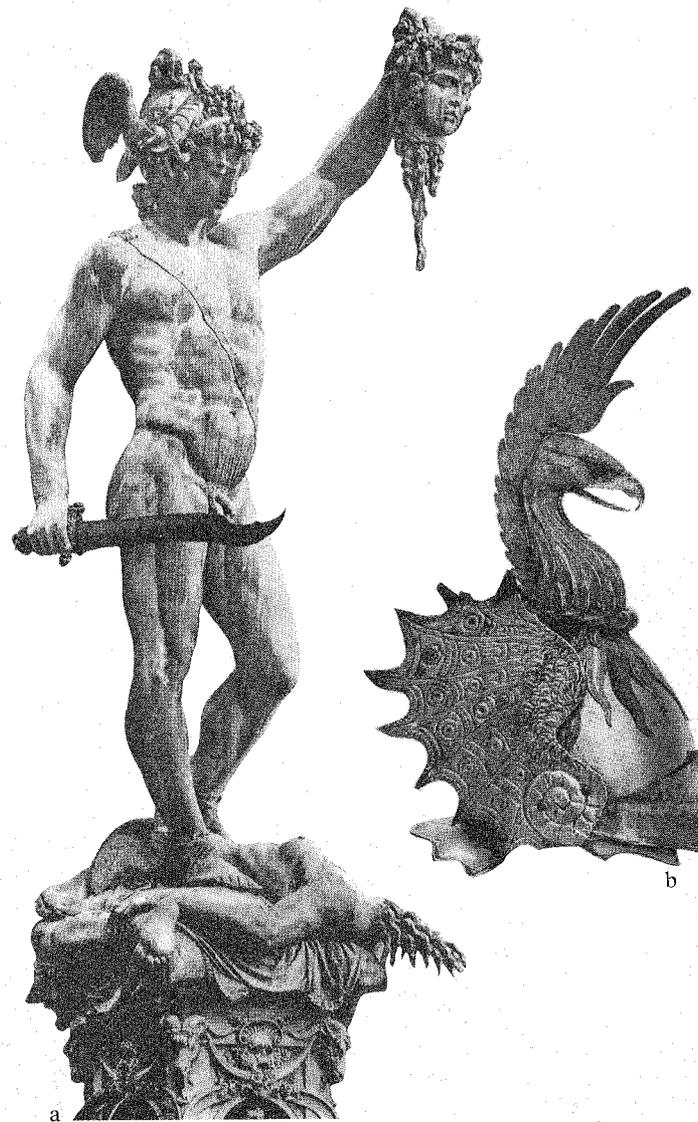
a



b

a. *Il bagno di Diana* (1525 ca) di Palma il Vecchio. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

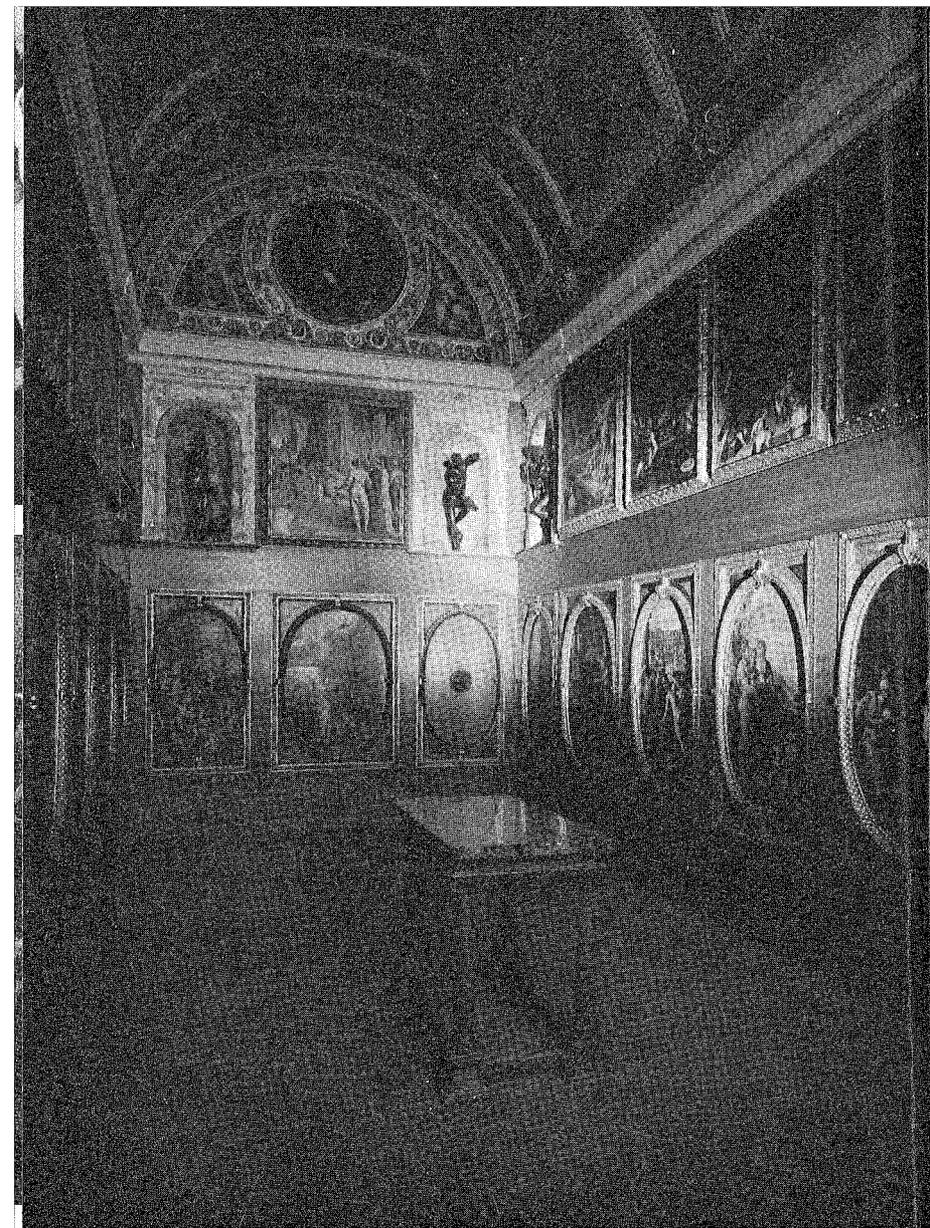
b. *Streghe al sabba*, di Salvator Rosa. Roma, coll. Andrea Busiri Vici.



a

b

a. *Perseo*: bronzo (1545-54) di B. Cellini. Firenze, Loggia dell'Orcagna.
b. *Elmo da parata* (sec. xv). Firenze, Museo del Bargello.



Lo studiolo di Francesco I de' Medici. Firenze, Palazzo Vecchio.

Anche a Bisanzio, fortemente influenzata dalla cultura sassanide, si volgarizzò il rito del sollevamento, o sullo scudo (interpretato, ad esempio, nel XIII secolo da Manuel Holobolos come una elevazione dalla terra al cielo), o semplicemente su una pedana (come durante la cerimonia della Prokypsis, a Natale e all'Epifania, durante la quale la famiglia imperiale si esponeva alla luce delle torce, con fastosi vestiti, fra canti inneggianti al sole e alla luna).²⁰ Il trono, che materialmente si alza per virtù di meccanismi, fra leoni ruggenti, non è dunque che la traduzione tecnica del simbolico cerimoniale relativo alla festa sassanide di Nauroz:

Egli si innalza in quel giorno come il sole, la luce irraggia da lui come se egli brillasse come il sole. E il popolo stupisce a veder sorgere, in una sola volta, due soli.²¹

Bisanzio, dunque, dopo aver occupato la residenza persiana di Khosrau, ed essersi impadronita dei suoi poteri, s'impadronisce anche della sua simbologia, che avrà così per suo tramite, in occidente e nel bacino mediterraneo, una fortuna pari a quella del vicino e lontano oriente, diventando quasi il naturale attributo della regalità e della divinità. Ecco, infatti, che Maometto vede il trono di Dio, a simiglianza di quello dell'imperatore, secondo il *Libro della Scala*, in quell'Islam che prima dell'aristotelismo medievale fu la grande «riserva» dei fabbricanti d'automi, sia teorici che pratici, operativi.

E mentre andavo attraverso questo cielo, guardando la dimora del Nostro Signore, vidi il suo trono che era giunto al cielo, in maniera che mi sembrava che il cielo e il trono fossero creati insieme. E tutto era di tale luminosità, che nessuno potrebbe raccontarlo.²²

Invece che gli angeli, a sollevare il trono dell'imperatore di Bisanzio era una vite continua; ma ciò che contava era il movimento ascensionale, il collocarsi improvviso del personaggio umano al disopra dell'umanità, nello stesso modo in cui il meraviglioso apparato ed il costume lo esaltavano e distinguevano, come creatura suprema. Forse, anche noi, nonostante secoli di scetticismo antimonarchico, ne saremmo impressionati.

La connessione automi-simbolo e automi-magia è difficile da sciogliere ancor oggi, come dimostra la sempre più vasta e qualificata letteratura di fantascienza che, analogamente a quanto è accaduto nel Cinquecento, sta recuperando e riproponendo un'infinità di spunti mitici e leggendari relativi agli automi. Le citazioni letterarie antiche e medievali relative a questi, ritenuti investiti di potenza maligna o benigna, sono infinite. Esse in gran parte muovono dal desiderio e terrore insieme di vedere l'immagine sacra muoversi, trasmutarsi da manufatto in principio attivo: ed a tal fine, per stimolare l'emozione dei fedeli, vennero già *ab antiquo* costruite statue sacre con elementi mobili; come d'altronde, per creare terrore, sono ovunque diffuse le maschere demoniche animate. Le citazioni medievali sugli automi sembrano dimostrare una accentuata presunzione di una loro capacità operativa intelligente che viene per lo più interpretata come un fatto satanico. Il leggendario vescovo Virgilio, di Napoli, avrebbe, mediante una mosca di bronzo, allontanato ogni altro insetto nocivo dal mercato; avrebbe costruito un serpente di metallo che mordeva la mano agli spergiuri; ed una statua di arciera che, con il lancio della freccia, arrestava l'eruzione del Vesuvio. Noto è anche l'episodio della bambola vivente di Alberto Magno, gettata dai marinai in acqua, per calmare una tempesta ch'essi ritenevano da essa, o per causa di essa, provocata. Una cronaca di Norimberga del 1398 afferma: «I meccanismi rotanti che fanno opere, gesti, e follie strane vengono direttamente dal demonio». Curiosamente — ma è un indizio dell'appartenenza della classe alla sfera del sacro — fu specialmente la chiesa a stimolare, in più casi, la fabbricazione di meccanismi mobili, rispondenti a fini liturgici, spesso incerti e mal definiti. In questo ambito si inserisce la paradossale vicenda iconologica di un celebre tipo di automa, il gallo semovente, all'inizio sub specie della banderuola mossa dal vento, issata sulla punta del campanile. Gallo che è obbligatorio, secondo Durando di Mende, su ogni edificio sacro,²³ e di cui esiste un vetustissimo esemplare, dell'820, nel Museo Cristiano, presso il San Salvatore di Brescia,²⁴ ma sul cui significato si ebbe tanta perplessità da suscitare in proposito una gustosa discussione,²⁵ in una serie di componimenti poetici, che proprio muove dalla constatazione, ancor oggi attualissima:

Multi sunt presbyteri qui ignorant quare
supra domum Domini gallus solet stare.

Il tentativo di esegesi, che segue, può essere un altro esempio di quanto ricco di contaminazioni e di capovolgimenti di significato sia il panorama della simbologia, e di come, nonostante le interpretazioni che vengono date a posteriori, la radice simbolica, anche se obliterata, continui a determinare la funzione ed il carattere dell'immagine che la rappresenta.

I *presbyteri*, che facevano collocare sull'alto della chiesa i galli semoventi, potevano disporre di una serie di spiegazioni simboliche: tra cui il *Cathemerinon* di Prudenzio, dove si afferma che

Gallus est mirabilis Dei creatura
et recte presbyteri illius est figura,²⁶

in quanto nunzio della luce, invito alla preghiera, scacciatore di demoni, che vagando lieti nelle tenebre della notte si disperderebbero atterriti al chicchirichì dell'alba. C'era anche l'episodio di san Pietro, che rinnegò Cristo tre volte, prima che cantasse il gallo. I riferimenti possono essere numerosi ed anche astrusi, come il ricorso alla diceria, secondo cui il leone tremerebbe solo al canto del gallo, che quindi sarebbe più potente di lui.²⁷ Tuttavia più si resta nel vago, e più l'esegesi convince; e di tutte solo questa, che citiamo per ultima e che è vaghissima, sembra pertinente:

Gallus inter caetera altilia caelorum
audit super ethera concentum angelorum
tunc monet nos excutere verba malorum
gustare et percipere arcana supernorum.

Resta naturalmente da chiedersi da dove venga questa virtù al gallo. Il Novati, dopo aver addotto le interpretazioni, che in parte abbiamo citate e che già erano state compendiate da Ugo da San Vittore,²⁸ constatava: «La cosa sembra quasi inesplicabile». E tale, da un punto di vista puramente razionalistico, sembrava, già alla metà del Duecento, ai valdesi, accusati violentemente di voler negare,

anche a proposito del gallo del campanile, il senso mistico delle scritture sacre.²⁹

Questo del gallo è un caso tipico di sostituzione solo parziale della simbologia antica. Man mano che vien meno la tradizione diretta, le spiegazioni degli emblematici diventano sempre più confuse e incoerenti. Per Ugo da San Vittore, i riferimenti alla patristica e ai vangeli consentono solo più di individuare, nel gallo, una potenzialità intellettuale o una ricettività morale. Per il Cartari, esso è l'attributo di virtù come la vigilanza.³⁰ Ma non mancano curiosi episodi di penetrazione simbolica: Marsilio Ficino ad esempio, afferma che il gallo, proprio perché è simbolo del sole, è superiore al leone.³¹

Basta però spostarsi geograficamente di poco, e precisamente a quelle regioni islamiche donde, almeno nel XIII secolo, già i meccanicisti occidentali derivavano le loro notizie sulle fontane e sugli automi, per trovare una spiegazione ben più convincente. Scrive il *Libro della Scala*:

E vidi un angelo che era così grande che aveva la testa nel cielo ed i piedi nell'abisso. Ed aveva i capelli molto lunghi, che ricadevano sulle spalle. Ed aveva le ali di tutti i colori, ed erano i più belli che uomo avesse mai visto. E questo angelo era in figura di gallo. E Dio gli aveva insegnato tutte le ore in cui era tempo di fare orazione. E quando era tempo di pregare, veniva dal cielo una voce che diceva: «Tu creatura che sei obbediente a nostro Signore, io ti comando che tu lodi il Signore Nostro». E mentre ch'egli dice così, i galli che sono sulla terra ascoltano ciò che dice quell'angelo, e subito tutti cantano e lodano Nostro Signore e dicono nel loro canto: «voi uomini che siete obbedienti a Nostro Signore alzatevi e lodatelo, perché egli è potente su tutte le cose, e le fa, e le crea».³²

Questa funzione del gallo è attestata nelle fiabe, che hanno avuto ancora recentemente, in Chagall, una rappresentazione figurata; si ritrova espressa nell'India, col motivo dell'uccello solare Garuda, e spiega perché, in Albania, ad esempio, l'uccisione di un gallo sia severamente condannata dal folklore locale.³³ Spiega anche la sua installazione a coronamento dell'edificio sacro, quindi, in un posto di prestigio simbolico eccezionale. Non quindi come animale; ma come emblema solare, come nunzio celeste. E se ora ci volgiamo al celeberrimo gallo del 1357 della Cat-

tedrale di Strasburgo, già avente la funzione di annunciare starnazzando, aprendo la bocca, movendo la coda e scagliando un urlo sonoro, le ore segnate dal grande orologio astronomico, e ce lo immaginiamo in movimento, ci sembrerà, senza dubbio, più angelo o demonio, che pacifica bestia da pollaio. Lo stile, anche in questi oggetti, è sempre in funzione del significato recondito. Ed in questo caso è connesso al movimento: all'urlo aggressivo, o al suo volgersi al soffio dei venti, volgersi che a nostro parere si riferisce al muoversi del sole, o alle quattro parti del mondo, verso cui il gallo-sole cacciava, secondo Zoroastro, gli spiriti della notte,³⁴ o verso cui erano trascinate dai venti le anime dei morti, secondo l'escatologia classica.³⁵ Il girare della banderuola ha, quindi, altrettanto che la sua immagine, un valore propiziatorio e magico, anzi è proprio la funzione del volgersi che libera simbolicamente tutta la rosa dei venti dagli incubi notturni.

Giungendo al rinascimento, specialmente italiano, il problema diventa un altro, e cioè quello di constatare quanto del simbolismo medievale persista, e quanto, invece, già si affacci un interesse di sperimentazione tecnico-scientifica.

La storia degli automi è, per questo periodo, ancora assai incerta, e poco ci soccorrono gli studi di storia della scienza.³⁶ La partecipazione dell'Italia (dove del resto sotto Federico II c'era già stata una diretta assimilazione della tecnica araba, che a sua volta per tradizione derivava da quella alessandrina) sembra però vastissima: i nostri *jacquemarts* (come quello che batte le ore ad Orvieto) sono i più antichi e forse i più belli dell'Europa. Gli «ingegni» fiorentini per le feste e sacre rappresentazioni, spesso dovuti a sommi architetti ed artisti (fra cui il Brunelleschi), divennero presto dovunque famosi. E così gli apparati teatrali sempre più complessi, nel Cinquecento, di cui, per ora, l'unica, ma già entusiasmante documentazione d'insieme, è data dalle purtroppo sparse illustrazioni dell'*Enciclopedia dello spettacolo*. È soprattutto pensando a queste realizzazioni che l'idea rinascimentale di progresso, di cui si fa sostenitore anche il Vasari (l'interesse per la tecnica costituisce uno degli aspetti più affascinanti della sua per-

sonalità), appare una molla poderosa di rinnovamento culturale, dato il moltiplicarsi delle invenzioni, il crescente virtuosismo, la sempre maggiore fastosità. E se è vero che queste manifestazioni sono connesse con eventi cerimoniali e sacri, è altrettanto vero che esse vanno progressivamente distaccandosi dall'occasione, per divenire fatti a sé stanti e in sé validissimi. Potremmo, anzi, parafrasando un'osservazione del Gombrich,³⁷ constatare che proprio nella corsa al virtuosismo, al nuovo, al meraviglioso, l'artista di apparati, da un lato, «è automaticamente sciolto dal nesso sociale del comperare e del vendere, dalla meschina realtà della vita»; dall'altro, dai vincoli del «decoro» e cioè dal classicismo. L'apparato crea — come il carnevale — una zona di licenza, dove il capriccioso, l'assurdo, l'impossibile è lecito; e dove invenzioni, ritenute indecorose nell'arte sacra o in sede monumentale, diventano legittime e generalmente accette. Lo stesso Buontalenti, il più geniale decoratore della fine del Cinquecento, fa assai fatica a mantenere il suo gusto e a manifestare la sua fantasia, quando si sente impegnato in sede puramente architettonica. Non per nulla gli apparati risultano, in genere, anticipatori di idee che si diffonderanno solo dopo una generazione nella grande arte.

Tuttavia, non è questo problema che intendiamo seguire. Ma c'interessa il carattere di rottura, rispetto alla tradizione simbolico-allegorica (che abbiamo esemplificata per il medioevo), che eventualmente sia riscontrabile nelle creazioni dei fabbricanti d'automi rinascimentali.

A prima vista, sembra si debba parlare, piuttosto che di rottura, di persistenza simbolica. Abbiamo già citato un passo dell'Alberti, da cui risulta che «il costruire colombe volanti» come fece Archita, era considerato da taluni come la pretesa di volere oltrepassare addirittura i limiti della ragione e della natura, entrando deliberatamente nella sfera del demonico. E ancora nella cerchia laurenziana, nel 1475, Marsilio Ficino, descrivendo un complesso teatro d'automi, dovuto ad un artigiano tedesco, «in cui delle figure d'animali, rese solidali mediante un sistema di leve ad una sfera centrale, si muovevano diversamente, in connessione con essa: gli uni correvano a sinistra, gli altri a destra, in alto o in basso; questi si alzavano, si abbassavano, quelli circondavano i nemici, altri li colpivano, e si sentiva-

no suonare delle trombe e dei corni, cantare uccelli ed altri fenomeni analoghi che si producevano in gran numero, al solo muoversi di quella sfera»,³⁸ di fronte a questo spettacolo che anticipa i grandi teatri meccanici del Cinquecento avanzato, ha questo solo commento: «È così che da Dio, per il suo essere il centro infinitamente semplice... tutto procede come un gioco di linee, imprimendo egli col minimo movimento una vibrazione a tutto ciò che da lui dipende.» Marsilio Ficino dunque non sa disgiungere il teatro meccanico, svolgente tra l'altro un'azione guerriera e profana, da una interpretazione magica dell'automa, o meglio, dalla convinzione di un'analogia fra il muoversi dei meccanismi artificiali ed il muoversi spontaneo delle sfere celesti, restando perciò affascinato più dal fatto del movimento, che dall'azione narrata mediante i piccoli personaggi semoventi.

Del tutto diverso, anzi opposto, già nel Quattrocento risulta però il panorama concettuale quando passiamo dal pubblico degli automi ai loro creatori. Ci è miracolosamente rimasto, proprio dei primi decenni del Quattrocento, un grosso album di progetti per meccanismi e macchine belliche, conservato nella Bayerische Staatsbibliothek, a Monaco, di un fisico padovano, Giovanni Fontana (1375?-1455?),³⁹ che fra l'altro rientra di diritto — almeno marginalmente — nella storia dell'arte per aver insegnato, secondo una sua affermazione, la prospettiva a Jacopo Bellini. Si tratta, forse, del più vasto album del genere, dopo quello di Villard de Honnecourt, per la quantità dei meccanismi esemplificati, e testimonia di una mentalità altamente tecnica e sperimentale. Lo si vede nella stessa organizzazione esterna dell'album, che sembra un campionario di apparecchi utili fabbricabili su richiesta, e nelle didascalie cifrate che denotano lo stesso spirito spericolato e avventuroso della famosa, e non troppo posteriore, lettera del 1482 di Leonardo da Vinci a Ludovico il Moro.

Alla base sta una duplice catena di fonti: da un lato, una qualche versione illustrata del trattato arabo di al-Gaziri (come denotano almeno due disegni di netta derivazione islamica, anche per l'abbigliamento delle figure, come la famosa carrozza semovente, e a foglio 46 retro, alcuni strumenti per salasso),⁴⁰ che ci riconduce ad Erone e agli alessandrini; dall'altro, uno di quei manoscritti illustrati di

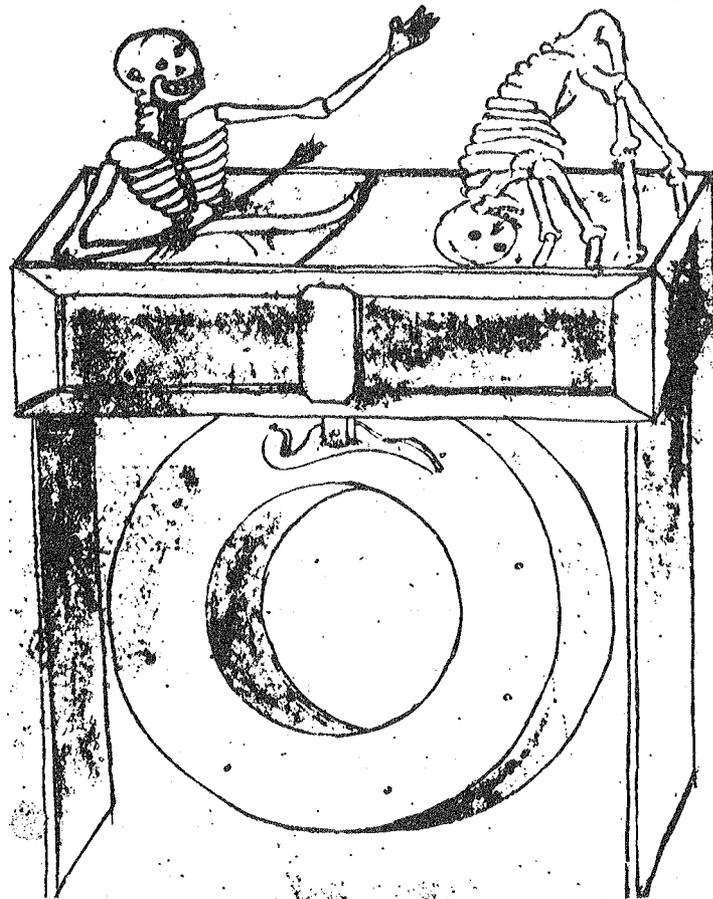
macchine militari bizantini, di cui una copia venne portata in Italia nel 1424, dall'Aurispa,⁴¹ e che si riconnettono all'analogo libro di Vitruvio. I due filoni si possono distinguere facilmente proprio partendo dall'indice del trattato di al-Gazīrī. In ogni caso, da una parte e dall'altra, molte invenzioni possono essere interpretate alla luce di altre citazioni: così le colombe volanti (per cui fu già celebre Archita) spinte in aria da razzi.

Nonostante questi precedenti, anche rispetto al posteriore illustratore di Valturio, il codice presenta un aspetto estremamente più moderno, o meglio, è chiaramente un prodotto della cultura occidentale. Esso si nutre di esperienze dirette (del resto, sappiamo che, oltre ad essere stato un accanito lettore, postillando opere di scienza, di matematica, di filosofia, antiche e moderne, compresi i commentatori arabi di Aristotele,⁴² il Fontana fu anche un instancabile viaggiatore avendo valicato a nord le Alpi, ed essendo giunto, a sud, fino all'isola di Creta e dentro l'Arabia). Si riallaccia, inoltre, ad un filone pratico che fu probabilmente più sviluppato di quanto oggi sappiamo, specialmente nel XIII e XIV secolo. In certo senso, ciò che il Fontana illustra nei suoi fogli di pergamena, con il suo preciso disegno, è perfino tecnicamente inferiore a ciò che Ruggero Bacone (che la leggenda vuole esperto fabbricante di automi, e perfino di un androide parlante) dichiara, in una lettera a lui attribuita, già possibile rifare ai suoi tempi, certo per averne avuta conoscenza dall'appena uscito trattato sugli automi di al-Gazīrī, che sarebbe servito due secoli dopo allo stesso Fontana:

Prima vi parlerò delle meravigliose opere dell'arte e della natura. Poi ne descriverò le cause e le forme. Non vi è in ciò della magia, perché la magia è inferiore a queste cose, e ne è perfino indegna. Per esempio, si possono fare delle macchine naviganti, dei grandi battelli per i fiumi e per i mari. Essi si muovono senza remi: un solo uomo può manovrarli meglio che se avessero un intero equipaggio. Si possono anche fare delle vetture, che camminano senza cavalli, ad una colossale velocità; e così crediamo che fossero fatti i carri di battaglia armati di rostri degli antichi. Si possono fare delle macchine volanti. Un uomo, seduto al centro, controlla qualche cosa che fa battere come quelle degli uccelli le ali artificiali della macchina... Una macchina può essere costruita per i viaggi sottomarini, per i mari e i fiumi. Essa cala al fon-

do, senza pericoli per l'uomo. Alessandro Magno si servì di un tale meccanismo, come sappiamo dal filosofo Etico. Tali cose sono state fatte molto tempo fa e si possono fare ancora al nostro tempo, eccetto forse la macchina volante.⁴³

Tutte queste macchine, fino del resto a Leonardo ed oltre, non hanno uno scopo rappresentativo, come il trono di Bisanzio o il gallo banderuola o lo jacquemart; ma pra-



Automa con la resurrezione dei morti: disegno di Giovanni Fontana. Monaco, Staatsbibliothek (cod. con. 242, f. 51 r).

tico; non si mascherano più sotto un aspetto zoomorfo (come ancora le macchine da guerra di Valturio,⁴⁴ ed in genere le armature coeve), ma si presentano con le loro interiori di argani, funi, leve, ruote dentate. Sono, naturalmente, macchine eccezionali per scopi eccezionali: per lo più si tratta di stratagemmi a scopi militari, sono tutelate dal segreto, non possono essere divulgate che nell'intimità delle corti. Ma, come vedremo, non passerà molto tempo, perché tali meccanismi vengano celebrati, offerti, venduti e sfruttati economicamente come veri e propri brevetti.

Un altro lato importante del codice monacense di Giovanni Fontana (che perciò abbiamo preso come campione per questo capovolgimento di funzione dell'automa, della macchina, in attesa di darne altrove una edizione commentata) è di essere, un po' come l'enciclopedia, la sintesi di tutte le esperienze che si erano incrociate nel bacino del Mediterraneo e, forse, erano proprio in quegli anni più in atto. La loro origine è svariata: non mancano neppure opere di soggetto e finalità religiosa, come una maschera mobile del diavolo, o proiezioni terrifiche da lanterna magica, o il suggestivo e semplicissimo meccanismo del «de resurrectione mortuorum artificiosa», che rientra in una larga serie escatologica attestata anche dal tremendo gruppo animato della *Morte a cavallo del leone*, del 1513, a Monaco, nel Bayerisches Nationalmuseum. Troviamo inoltre il repertorio di fontane che rese celebre l'Alhambra e fu anche, per analogia influenza araba, realizzato in Sicilia e imitato in Francia, ad esempio, nel parco di Hesdin, e che resterà il campo più facile e più ricco di successo di tecnici del genere del Fontana; ed insieme agli aquiloni, strumenti musicali, carillon per orologi, lampade, lanterne magiche, strumenti per funamboli, maschere, chiavi, grimaldelli, incontriamo, disperse per il codice, micidiali macchine belliche, basate già sul principio dei razzi e dell'artiglieria; navi, fortezze con ponti levatoi, prigioni piene di trabocchetti e di offese nascoste, mascheramenti, labirinti, argani, trasportatori meccanici, pompe, mulini, scale mobili e fisse. Complessivamente, il codice è quasi l'inventario di una Wunderkammer, che raccolga tutte le possibili meraviglie e scoperte della tecnica, e vi troviamo perfino un giocattolo. Quasi quasi, ciò che più impressiona, è proprio la figura dell'ideale committente (forse il condottiero

Francesco di Bussone, presso cui fu, a Brescia, dal 1420 al 1432), i cui interessi paiono esclusivamente pratici e laici, e la cui educazione sembra connessa allo spregiudicato aristotelismo padovano; come del resto la cultura dello stesso Fontana. Pare impossibile che contemporaneamente (come già nel secolo di Alberto Magno), e proprio mediante macchine edilizie perfezionate e con la stessa ricerca di funzionalità utilitaria, si stesse invece elaborando, per opera del classicismo, un sincretismo simbolico, che avrebbe trovato proprio la sua affermazione più somma nell'architettura, spesso con un notevole divario fra progresso tecnico e tecnologico e progettazione disegnativa. I disegni di molti maestri, come quelli di Francesco di Giorgio, di Giuliano da San Gallo, di Michelangelo, dimostrano come questo contrasto fosse presente anche in una stessa personalità: di ciascuno dei grandi maestri del rinascimento si possono, del resto, indicare realizzazioni esclusivamente funzionali (come le fortificazioni, i sotterranei, le scale di servizio, i locali di passaggio, ma anche le accuratissime fondazioni, le volte, i sistemi di illuminazione, i pilastri, i contrafforti, di cui si potrebbe fare una stupenda antologia fotografica), realizzazioni proprio per ciò singolarmente diverse, come stile, dalla eleganza dei prospetti, dalle soluzioni monumentali, dalle decorazioni plastiche, che spesso troviamo disegnati dalla stessa mano su un identico foglio. Per cui, per il classicismo rinascimentale, da Brunelleschi all'Alberti, al Sangallo, si potrà parlare, magari, di identità fra scienza ed arte; ma non certo di identità fra tecnica ed arte, data la sostanziale divergenza di fini e di stile.

Passando alla seconda metà del Cinquecento la tensione fra tecnica ed arte si riduce a tal punto da annullarsi, ma con un risultato addirittura opposto a quello che abbiamo riconosciuto tipico del medioevo. Il meccanismo non è più in funzione dell'espressione di un simbolo o di un concetto allegorico, cioè non ha finalità morali; anzi contribuisce a liberare le immagini a cui è applicato dal simbolo e dall'allegoria; i tecnici vedono trionfare anche in ciò la loro battaglia contro i filosofi, che essi accusano di ignoranza, e di reclusione entro una natura soltanto mentale.⁴⁵ I meccani-

smi ora acquistano un autonomo e generale apprezzamento come meraviglia d'ingegno, come imitazione della natura spinta all'estremo limite delle possibilità umane, ed anche come via per conoscere nuove nozioni sulla realtà. L'*imagerie* fiabesca, il gusto biomorfico, naturalmente trionfano: le fontane — come abbiamo visto nel precedente capitolo — invadono e determinano la struttura del giardino o del parco, i grandi teatri d'acqua immergono l'uomo in un caos di forze e di effetti fisici; a volte sono non «paradisi» artificiali, ma «inferni», in cui non mancano giochi terrorizzanti ed osceni. Il dominio dell'idraulico (o dell'architetto che dirige l'idraulico) sulla sua informe materia è addirittura trionfale; ed è una virtù che passerà al lato migliore del barocco, le cui fontane più belle sembrano, come anche osserva il Praz,⁴⁶ macchine trionfali in onore dell'acqua e di chi ha saputo modellarla con tanta maestria.

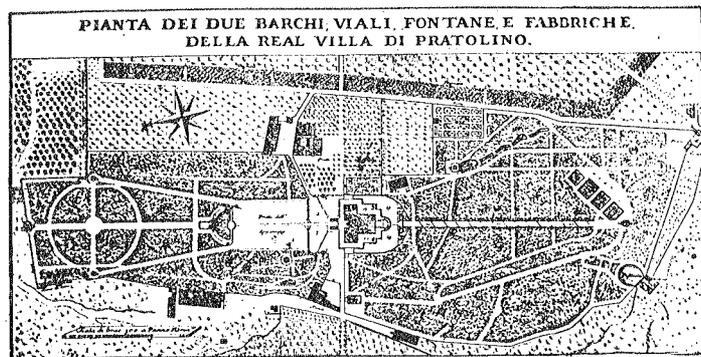
Ma questo aspetto non deve far dimenticare l'altro lato, altrettanto importante ed altrettanto polemico, contro la poetica classicistica (e legittimo, perché stimolato da Erone), assunto dalla macchina: diventa strumento di quel naturalismo che è sempre un tremendo distruttore di miti, specialmente poetici e filosofici, come appunto quelli umanisti. Naturalismo che ha sì origine in una ricerca della meraviglia (giacché, come nel teatro, anche negli automi più il risultato è realistico, mimetico, più l'effetto finale è stupefacente), ma che basta trasferire (come d'altronde subito avvenne) nella scultura o nella pittura, perché crolli, di colpo, in queste arti, una secolare limitazione di soggetto e, come vedremo, il «comico» della vita quotidiana rientri, a pieno diritto, accanto al tragico dell'eroico e del simbolo, nella storia dell'occidente. Paradossalmente tutto ciò avviene, soprattutto a Firenze, dove si hanno in questo tempo le manifestazioni più grandiose dello spettacolo teatrale con i grandi apparati del Buontalenti, costruttore anche di automi; e sotto il breve regno di un sovrano, Francesco I de' Medici (1574-1587), che impronta, quasi da monarca illuminato, parte della sua politica pensando a porti nuovi, ad uno sviluppo dell'industria tessile, a complicate macchine idrauliche: ed il cui programma di governo, invece che da allegorie mitologiche, venne ispirato, quando ancora era reggente, nel 1570-72,

proprio dalla vittoria umana, non più morale, ma tecnica e conoscitiva sugli elementi.

È quasi incredibile che tuttora manchi una adeguata rivalutazione del mecenatismo scientifico di questo granduca,⁴⁷ che un contemporaneo altamente lodò per aver introdotto nuove arti nella Toscana,⁴⁸ che un erudito di fama europea, come l'Aldrovandi, invidiò per la ricchezza delle sue collezioni e della sua documentazione scientifica,⁴⁹ che il Montaigne ricordò, con particolare riguardo, come «amante dell'alchimia e delle arti meccaniche, e, soprattutto, grande architetto»,⁵⁰ che riuscì con le realizzazioni idrauliche da lui promosse ed economicamente sfruttate,⁵¹ ad influenzare tutta la Francia e la Germania (tanto che non c'è, nel XVII-XVIII secolo, uno scritto o una illustrazione sulle fontane che non si ispiri alla Toscana), che concordeamente tutti esaltarono come botanico e «grand'agricoltore»,⁵² che nel campo delle arti creò il primo teatro stabile a Firenze,⁵³ promosse la nascita del melodramma,⁵⁴ ebbe ai servizi geni come il Buontalenti e il Giambologna. In certo senso l'ingiustizia critica nei suoi riguardi è la dimostrazione più palmare della scarsezza e addirittura inesistenza di studi in Italia sui momenti anticlassici ed in certo senso, antiidealistici, antifilosofici della nostra cultura. Francesco, come *dux mechanicus*, che nel suo studio a Palazzo Vecchio si era circondato delle immagini della operosità ed ingegnosità umana, nonostante il doveroso sospetto che possiamo avere per ogni dittatura, fu, almeno dal punto di vista della ricerca scientifica, democratico ed antiautoritario. E ciò, insieme alla sua mancanza di velleitarismo militare e di fastosità, vista la drammatica situazione politica ed economica dei suoi tempi, che rendeva, in molti paesi d'Europa, schiavo del suo grado e minacciato il signore anche là dove egli non aveva violato precedenti libertà politiche (in un tono, veramente, da tragedia shakespeariana), dovrebbe essere più che bastevole a scusarlo della sua romanzesca tresca con la Cappello, unico dato di cronaca che, in senso però negativo, ancora lo rende popolare. C'è anche da chiedersi se l'exploit «illuministico» del successore, Ferdinando I, sarebbe stato possibile senza l'organizzazione scientifico-tecnica impostata da Francesco I, il quale, oltre tutto, attivamente partecipò del gusto delle maggiori corti del tempo, e fu singolarmente vicino a

una Caterina de' Medici, in Francia, ad un Rodolfo II d'Austria e a un Filippo II di Spagna (osservazione che per la prima volta fa, nel suo magnifico studio ancora inedito sul Seicento fiorentino, l'amico Berti). A noi per ora importa solo uno dei suoi lati più singolari (ma non eccentrici, se proprio per esso egli suscitò l'interesse di intellettuali così sorprendentemente moderni e spregiudicati, come Montaigne): quello di creatore, o almeno mecenate, di fiabeschi apparati idraulici.

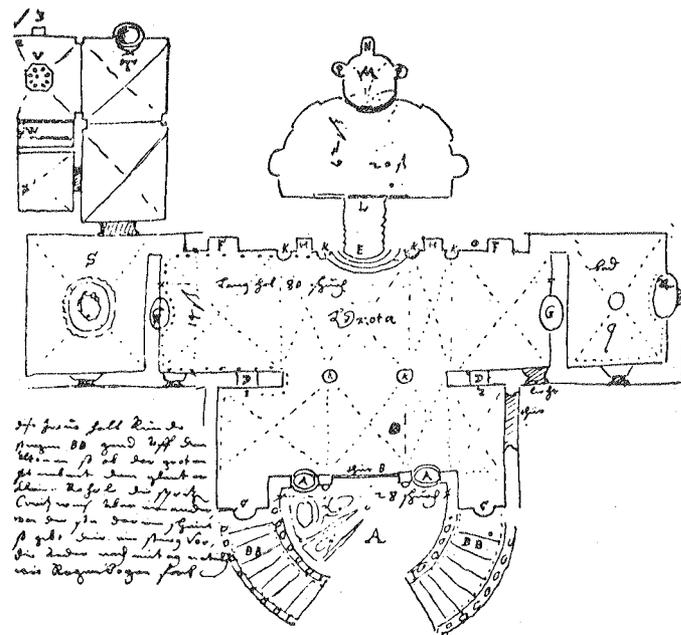
Ritorniamo ancora una volta alla villa, ora Demidoff, di Pratolino, che viene quasi inattesa incontro al visitatore che scende nell'Italia centrale, dal nord, e, forse per l'ultima volta, gli fornisce il fresco dell'alta montagna, ed i verdi intensi del più autentico bosco. Questa volta, non per ammirare l'enorme pensoso gigante, che sorge dall'acqua e dalla terra come un mostro preistorico di palude, ancor rivestito di muschio, di fango, di licheni, ma per visitare mentalmente le molte altre meraviglie, ora scomparse, come il museo di scultura antica all'aperto, le fontane composte di pietre rare (ad esempio, il gigantesco spugnone dai riflessi madreperlacei), disposte quasi a mo' di museo mineralogico; i prati fioriti, da cui passeggiando Francesco I⁵⁵ «prende con la mano un fiore, e cotal fiore era da lui contemplato a parte a parte, e ogni colore e bellezza di esso, con suo non piccolo diletto». Ciò che ora più ci attira (come del resto i visitatori del Cinque-Sei-Settecento) sono invece i giochi idraulici ed i teatri d'automi, in-



Pianta della Villa di Pratolino (dallo Sgrilli).

stallati in sei grotte, sotto il basamento della villa, che purtroppo si possono solo malamente ricostruire da pochi disegni e dalle descrizioni coeve;⁵⁶ e che solo il ricordo degli entusiasmati, ma assai più mediocri stilisticamente, giochi d'acqua del castello di Hellbrunn, presso Salisburgo, permette di rievocare, come realtà di esperienza.

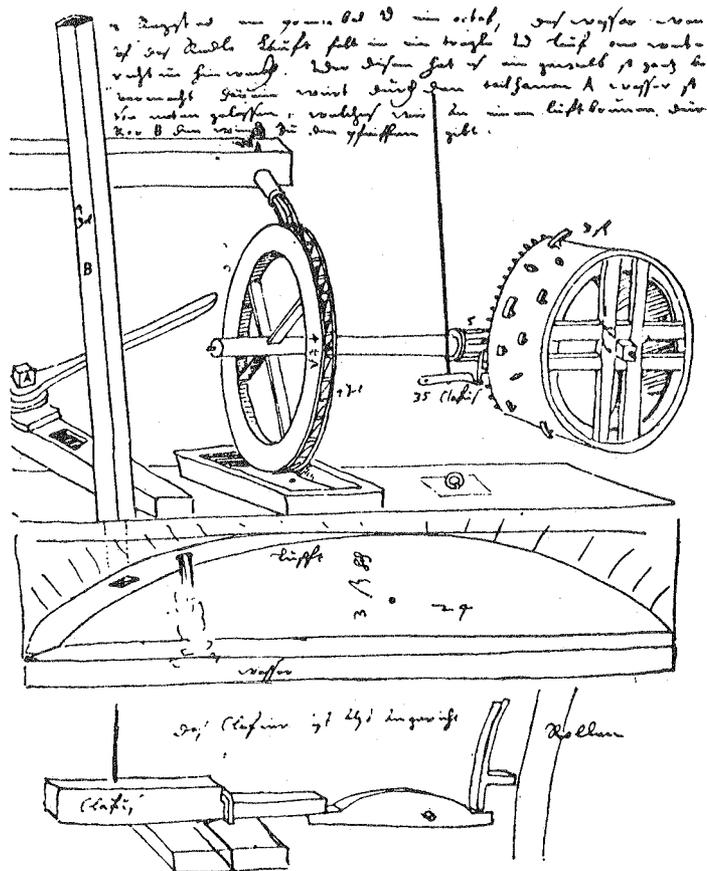
Invece che un arco trionfale, Francesco I, alle porte della città erge una specie di esposizione permanente della tecnica,⁵⁷ dovuta ad uno staff internazionale e a due straordinari inventori, appunto il Buontalenti ed il Giambologna, i cui ritrovati (come i mulini idraulici «che si muovono con tanta facilità e così poca spesa, che metterà conto di levar quasi tutti gli altri fatti dagli huomini sino a qua» offerti con regolari patenti, quali brevetti, a varie città e nazioni),⁵⁸ sembrano anche per loro data, 1578, un diretto risultato degli esperimenti di Pratolino. È da notare che la rinfrescante, salubre, musicalissima acqua era,



Le grotte degli automi: disegno di H. Schickhardt.

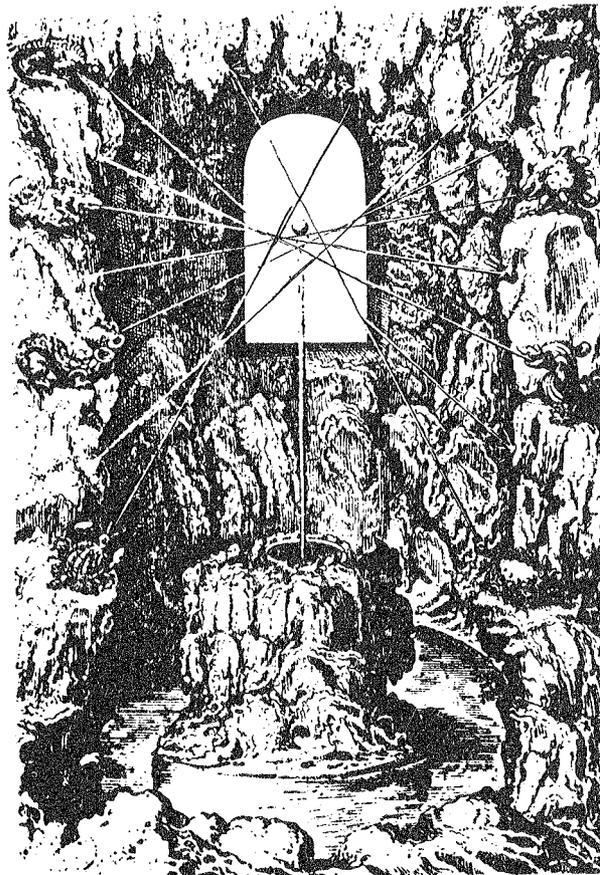
allora, l'unica grande energia meccanica disponibile, vista l'inefficacia in Italia dei mulini a vento.

L'acqua «di vita» sgorgante dalla fonte dell'Appennino, prima di disperdersi nei bacini e nelle fonti del parco, era condotta, sotto pressione, in una serie di stanze nell'intero del palazzo fatto costruire al Buontalenti da Francesco I nel 1569, e che doveva essere un altro dei capolavori del geniale maestro.⁵⁹ Queste stanze, decorate alla rustica,



I meccanismi idraulici: disegno di H. Schickhardt.

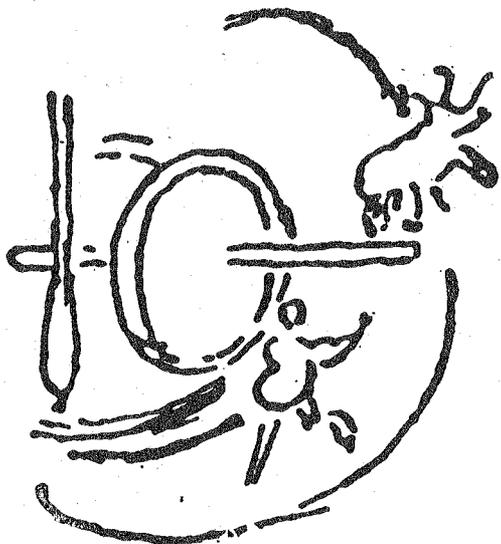
erano una specie di grande presepio meccanico, con imprese, allegorie, figure mitologiche, animali e vere e proprie scene a più personaggi, tutti mossi da complicati meccanismi idraulici. Il complesso è andato disperso, senza che finora sia stato possibile recuperarne qualche elemento, ma abbiamo fortunatamente, per ordine d'importanza, un resoconto accompagnato dai disegni (che in parte qui riproduciamo) dell'architetto tedesco Schickhardt



La palla sospesa sull'acqua: incisione da *Raisons des forces mouvantes* (Francoforte, 1615) di Salomon de Caus.

(1600),⁶⁰ una descrizione del Vieri, appartenente alla cerchia ducale (1587),⁶¹ citazioni del Montaigne (1580),⁶² e nel 1742, il volume dello Sgrilli, che dà anche una riproduzione in più stampe del parco e di talune delle sue fontane.⁶³

Ai teatri di automi si entrava passando sotto il getto incrociato di più zampilli, che formavano un arcobaleno artificiale (vedi disegno p. 269). La prima sala in cui si entrava, di pianta rettangolare, era decorata da due statue; ma ospitava anche giochi d'acqua: un cigno «che si china et beve et getta acqua», e dopo il 1587 dall'altro lato, «due vaschette una sopra l'altra, e dentro delli uomini, che con bastoni uccidono de' ranocchi.» Questa aggiunta sembra, come altre, posteriore ai tempi di Francesco I, forse è tardo barocca, come la sistemazione della grotta dei Tritoni, per opera di Carlo Marcellini. In questa stessa prima sala, ai due lati, nei sottoscala (che lo Schickhardt segna con la lettera c) vi erano, dice il Vieri, «due pile, sopra le quali vi sono due arpie, le quali gettano dell'acqua in dette pile; accanto alle quali vi è un fanciullo che ha



Modellino di frantoio da olio: schizzo di H. Schickhardt.

una palla grossa, che pare un mappamondo girato dall'acqua, et ne getta assai. A più vi sono due anitre in un pelago d'acqua che beono... proseguendo avanti verso l'altra testata... si trova... un omaccino, che figura un arrotino, che giri una ruota, e per di sopra comparisce un altro omaccetto, che tiene il ferro da arruotarsi, il tutto seguendo a forza d'acqua».

La seconda grotta, sempre rettangolare, adorna di colonne di verde antico, e a cui si accedeva direttamente, era detta del diluvio perché, come descrive il Montaigne, «a un seul mouvement, toute la grotte est pleine d'eau, toutes les sièges vous rejaillissent l'eau aux fesses». Vi si trovavano tavolini, sedili ecc. con vari scherzi d'acqua, fontanelle in nicchie, animali di bronzo, monti di spugne, arpie che schizzavano il visitatore, e più insolito, secondo quanto descrive lo Sgrilli, «un frantoio da olio; il bue ne fa girare la mola, guidato da un uomo vero del mestiere, il quale si leva tratto tratto una pala dalla spalla, e ne raguna con essa le olive intorno alla mola». Più tardi venne aggiunta «una guarchiera della carta, colle pile cui sta



Problema XXVII: incisione da *Raisons des forces mouvantes* (Francoforte, 1615) di Salomon de Caus.

dentro il pernio che girando fa alzare ed abbassare i magli»: un vero e proprio modellino di stabilimento industriale automatizzato.

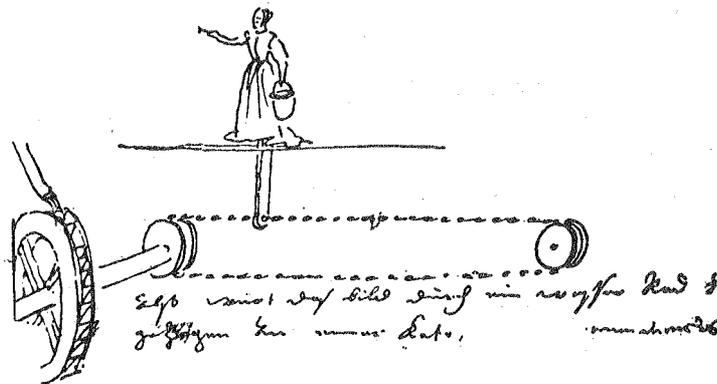
A pianta quasi circolare, la successiva grotta della Galatea era, secondo il Vieri, alla rustica: «di maniera figurata, che pare che detta grotta stia di punto in punto per rovinare, et per venirsene in terra; è tutta di madreperla, con un mare di acqua con vari scogli, coperta di coralli, et di chiocciole marine. Fra detti scogli [probabilmente nel luogo indicato dalla lettera M] apparisce un Tritone, suonando una chiocciola marina, et in detto tempo si apre uno scoglio, del quale n'escie fuori l'istessa Galatea sopra una nicchia d'oro tirata da duoi delfini, i quali gettano acqua per bocca; è accompagnata alla riva del mare da due altre ninfe, che escono da duoi altri luoghi, le quali gettano fuori acqua da certe branche di corallo, che le tengono in mano». Dunque un trionfo marino, per il movimento (benché più facilmente risolto in tondo, invece che in avanti e in dietro) simile all'incisione illustrante il xxvii problema del *Raisons des forces mouvantes* di Salomon de Caus,⁶⁴ e per la policromia, da paragonarsi al curioso trionfo alla rustica di conchiglie e di coralli, in una delle strabilianti «cassette» (qui riprodotta, fig. 17b) del castello di Ambras.

Abbandoniamo, stupefatti, la Galatea, e ritorniamo nella grotta del diluvio, rinunciando ad entrare nella «stufa» ad acqua calda, eludendo gli inviti del sorridente puttino, che vorrebbe bagnarci di sorpresa, e nonostante che vi siano «di molti coralli, chiocciole et madreperle con molti animali dentrovi»; per voltare verso il gruppo di ambienti, rappresentati a sinistra nella pianta dello Schickhardt. Qui, nella prima stanza della Spugna, potremo ammirare «una spugna di marmo bianco, fatta da due gocciole di acqua (cioè una stalagmite)», alta circa un metro e venti, venuta da Lucca, «coperta di varij animali, con un ricetta tutto di nicchi e di chiocciole, et di branchi di coralli, che gettano acqua in grande abbondanza». Anche qui il pavimento era tutto di terra di Urbino dipinta (cioè di maioliche).

La successiva grotta, dei Tritoni, era quasi vuota: la decorava solo un prezioso sarcofago antico con Orfeo che ammansiva gli animali, in attesa forse di venir sostituito

da un concerto idraulico ancor più complesso di quello delle Muse sul Monte Parnaso nel parco; non mai realizzato. L'ultima grotta, benché fosse la più piccola di tutte, era uno scrigno di meraviglie, servendo come sala da pranzo privata di Francesco I. Al centro «vi era un tavolino a otto faccie, che in ogni faccia v'è un ovato incavato a uso di rinfrescatoio, et nel mezzo un tondo similmente incavato et per certi buchi che ha intorno manda l'acqua a quegli ovati. Accanto v'è un uomo di pietra che dà l'acqua alle mani a uso di scalco».

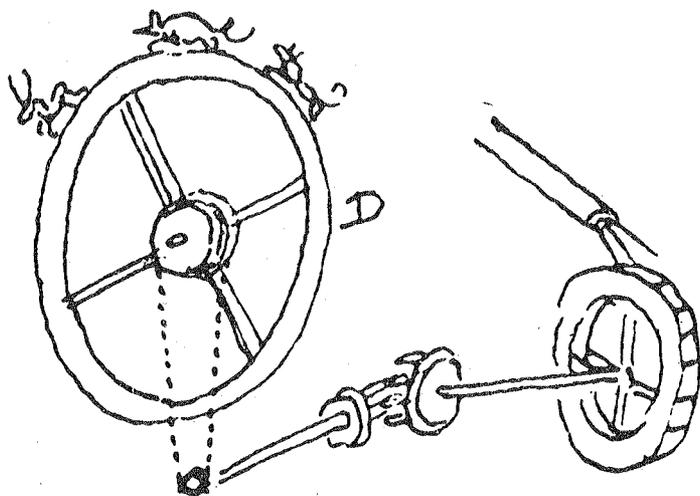
Ben più insolito ed imprevedibile lo spettacolo offerto da tre delle quattro pareti: veri e propri palcoscenici in miniatura. Come le altre fontane e storie, essi non si ricollegano ad un coerente ciclo iconografico, ma sembrano polemizzare l'un contro l'altro nella ricerca di una sempre maggior complicazione meccanica. Qua, dunque «fa bella comparsa una pastorella, detta la Samaritana, la quale comparisce fuori da un cancello, che si apre da sé, e dopo di essersi avanzata, camminando con la secchia in mano, arriva ad un fonte, e l'empie d'acqua, e poi si rivolta, e se ne torna indietro, facendo con la mano, e con la vita tutte le attitudini che le bisognano meravigliosamente; e dopo d'essere rientrata nel cancello (questo) si rinserra da se stesso». Di nuovo un movimento in avanti e indietro, che un pastore ritmava con la cornamusa, ed il cui segreto è stato rapidamente registrato dallo



Il movimento della Samaritana: disegno di H. Schickhardt.

Schickhardt in uno schizzo. Di là, «si vedono nelle pareti tutte adornate di spugne due piccole case adornate di botteghe, una vien detta la fucina di Vulcano in cui sono diversi figurini, che tutti operano in forma di fabbri con incudini, martelli, ferramenti e tutto ciò che bisogna per l'arte loro; poco distante si trova l'altro edificio di mulino, dove non mancano di farsi vedere diverse figure col sacco sulle spalle, e in altre maniere operanti per bisogno del mulino, dandosi per fine moto alla macina, che per forza d'acqua ancor'essa gira.» Viene il sospetto che questo fosse proprio il modello del famoso mulino dal cui brevetto il Buontalenti sperava tanta ricchezza. «In lontananza poi si scorge una caccia con molti cacciatori, ed animali che si corrono dietro velocemente, e più d'appresso vedonsi diversi animali, fra'quali due anatre, che abbassano il capo e bevono... un serpente che gira... e alcuni alberi, su'quali vi stanno molti uccelli, che a vicenda cantano variamente».

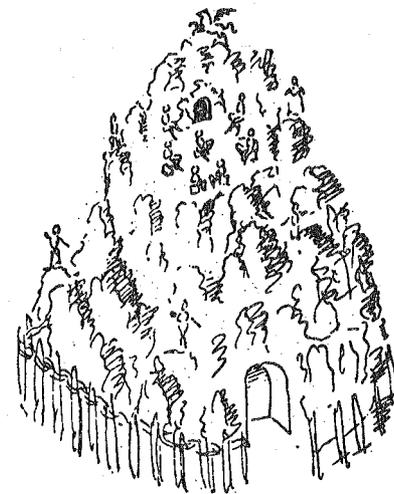
Francesco, odiato dai suoi sudditi, timoroso, e a ragione, di congiure e di intrighi, forse spinto all'isolamento dalla sua relazione con la Cappello e ancor più dal clima oppressivo della controriforma, dunque si circonda in quest'altro suo ritiro ombroso non delle vedute dei suoi



La fuga degli animali cacciati: disegno di H. Schickhardt.

feudi e delle loro delizie agresti, ma di modellini meccanici che, quasi tutti, possedevano grandi possibilità di applicazione pratica. Egli è in carne ed ossa il prototipo di quei despoti da fantascienza che il Bacone, nella *Nuova Atlantide*,⁶⁵ descrive nascosti nell'interno della collina (come in un laboratorio sotterraneo di fisica), intenti a riprodurre fenomeni meteorologici, a studiare la chimica, la botanica, la biologia, ad inventare nuove macchine per tessitura, per la lavorazione di vetri e ceramiche, a fare esperimenti sulla luce, sui colori, sui suoni. «Primo disegno di una società moderna organizzata, come la nostra, a tecnocrazia», commentano in proposito il Wells ed il Rossi.⁶⁶ Solo che Francesco ha preceduto, in concreto, i sogni di Bacone di almeno un cinquantennio.

Dopo il 1587, dal Tacca, fu aggiunta nella saletta una terza meraviglia, a carattere spettacolare, basata su successivi mutamenti di scena, che lo Sgrilli descrive con enfasi dando anche lui prova dell'interesse che l'illuminismo (cui si deve il grande teatro automatico di Hellbrunn, con 113 figure in movimento su 256, della metà del Settecento) ebbe di nuovo per questi meccanismi affascinanti:



La montagna delle muse (Parco di Pratolino): disegno di H. Schickhardt.

Ecco il Giglio fiorentino, e poi le palle medichee; ecco un piccolo vascello colle sue vele spiegate, le gomene, le bandiere e quanto altro occorre, al vascello faremo succedere un giardino coi ruscelli, gli alberi fronzuti, le erbe variate, come se tutto ciò fosse fatto dalla medesima natura; e poi un palazzo che ha le porte, le finestre a belle vetrate, persino ai camini che mandano il fumo per farci consapevoli che i cuochi già lavorano in cucina. Su quell'acqua viene a raggiare il sole ed un'aquila distende le penne, fa per volare, muove e rimuove il collo, solleva gli occhi, e gli affisa nella luce dei raggi.

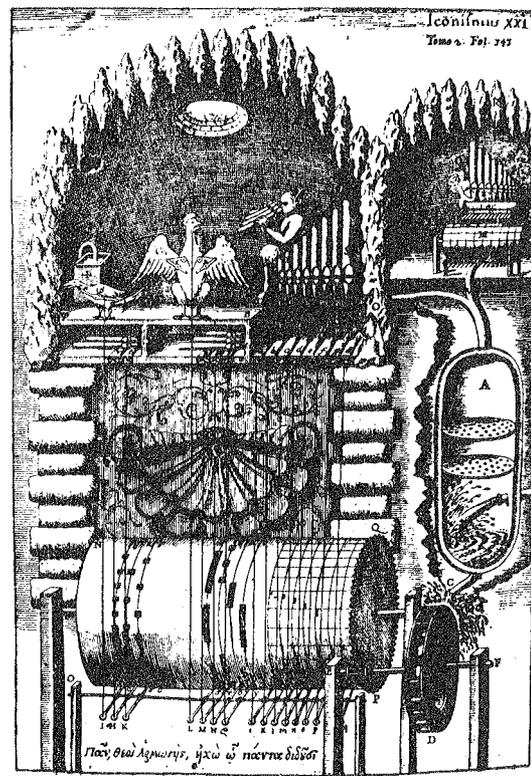
Continuano le metamorfosi: l'aquila si tramuta in mazzi di fiori; quindi, altro mutamento di scena:

Ecco là, in quel grottesco, una fortezza di Ferdinando Tacca, con in mezzo una torre smerlata... Che?... le soldatesche s'affacciano dal forte, dalle mura e dai merli... quest'è il rumore delle armi, si caricano moschetti, si sparano cannoni... che strepito diabolico!... quanti tamburi... Ecco i soldati dalle due parti... si uccidono, si sbranano come le belve... Quanti morti distesi sul suolo!

C'era poi, nel parco, una quantità di altre fontane, forse anche più famose perché più accessibili, con personaggi o animali semoventi; ma, alla nostra sete di curiosità, il campionario dato dalle grotte sotto il palazzo è, per ora, più che sufficiente.

Naturalmente, non abbiamo citato queste saporite descrizioni come amenità letterarie, né solo perché risultano trascurate dagli studiosi di automi e possono invece servire come punto di riferimento per meglio valutare le realizzazioni posteriori, e sicuramente d'imitazione, in Francia per opera di Giulio Parigi (1617) e dei Francini e quasi contemporaneamente ad Hellbrunn,⁶⁷ ed altrove. Ma perché ci danno modo, con una rara dovizia di notizie, di constatare quali siano i risultati, in sede di gusto, dell'apporto dei tecnici allo stile delle scene mitologiche e profane. Certo il problema principale, ed anche più difficile, è quello del movimento sciolto, vivace, vario. Noi stessi, passando dalle descrizioni delle fontane con automi, fatte dal Vieri e da

altri, alle fontane con sole statue, restiamo un po' delusi: vorremmo che anche queste si muovessero. Ci sono, del resto, vari indizi per pensare che il materiale dinamismo dei meccanismi, realizzati alla fine del Cinquecento, fosse intenzionalmente imitato nei posteriori gruppi marmorei per fontana, i cui movimenti diventano sempre più accentuati e ritmici, fino a giungere alla stupefacente gesticolazione del Bernini. L'età, a cavallo fra il Cinque ed il Seicento, è come ossessionata dal movimento: prima negli intermezzi, poi nelle fontane, quindi, nell'arte monumentale. Gli automi poterono fare da preziosa mediazione fra la coreografia



Meccanismi per un concerto automatico: tavola XXI dalla *Musurgia Universalis* di A. Kircher.

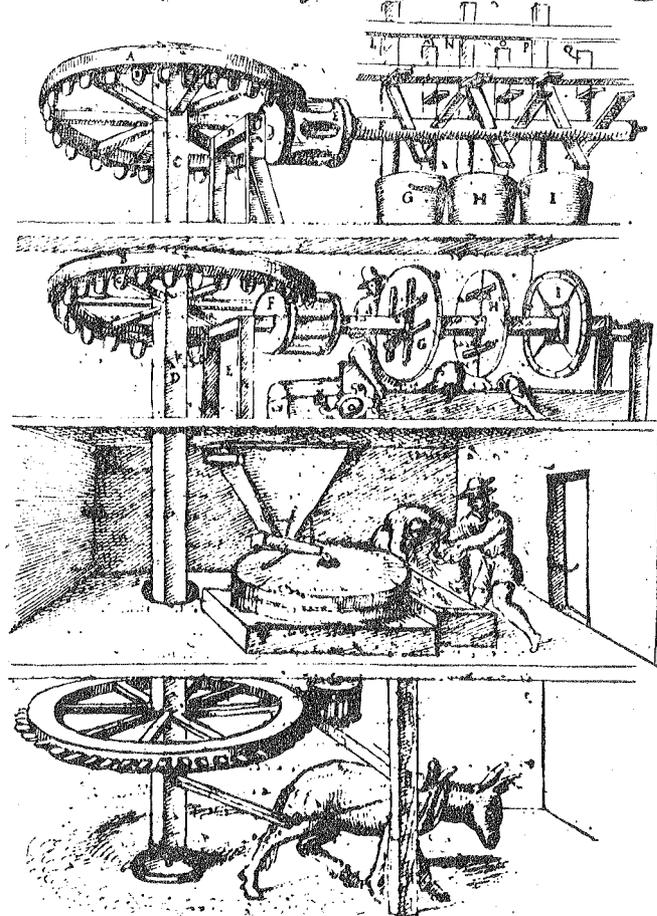
umana e quella statuaria. E chi calcoli, o ricordi, le difficoltà insorte proprio in scultura, a proposito del desiderio di accordare proporzione e movimento, si accorge di quali possibilità consentisse questa nuova via, anche se in fondo ancora eludente il vero problema.

Un altro considerevole apporto, questa volta nel campo della meraviglia, dà la sottile e complessa orchestrazione di effetti, che le grotte rustiche permettevano in modo peculiare, giovandosi di una illuminazione artefatta, di accostamenti singolari e spesso dolcissimi di suoni, di una quantità di giochi decorativi, fissi o mobili, del valore emotivo arcadico o drammatico delle azioni meccaniche inscenate, delle sensazioni fortissime dovute all'ambiente chiuso, umido, isolato, e dell'elemento sorpresa, che spesso interrompe con abile brutalità sonora, ma anche con schizzi violenti, lo stato d'estasi determinato dai concerti idraulici. L'inserimento dell'artificio umano nella natura è realizzato in modo tanto perfetto, da creare una totale partecipazione dello spettatore, ancor più e meglio che nell'intermezzo teatrale visto di lontano. Ancora una volta, il ricordo di Hellbrunn può permettere un restauro ideale di questa esperienza, specialmente con la umida, variopinta grotta degli Uccelli, fra stalattiti e spugne, in cui il visitatore si sente veramente in un bosco incantato, fra i nascosti trilli delle fonti musicalmente modulate.

Gli automi di Pratolino, dunque, sono un altro episodio, sublime, della magia degli elementi realizzata dal rinascimento. Ma in tal senso non sono né i primi, né gli unici. Enrico II, a Rouen, trovò ad attenderlo, oltre a uno squadrone di uomini tutti nudi («sans aucunement couvrir la partie que nature commande», alla moda dei selvaggi di America), «une grotte creusée dans une enorme masse de rochers artificiels couverts de mousse,» con Orfeo e le Muse, che suonavano e cantavano; ed Ercole che tagliava le sette teste dell'idra, «d'une étonnante perfection».⁶⁸

Nel 1533, se la data del documento citato dal Girola non si riferisce esclusivamente al padiglione architettonico, la loggia del giardino del Castello di Trento (disegnata da un architetto bolognese, con affreschi del Fogolino), venne subito dotata di una grotta di tufi,⁶⁹ «dalla quale usciva l'acqua, e le cascatelle muovevano tutto un ingegnoso macchinario, che, in un paesaggio con case e mulini, raffi-

conuione que la muela sean muy mabequina que no
 son la de la muela de agua. a mi que thut ha de ser
 mo se uen con animal que mueva el agua para el molino de
 ofor comen a entender en el para que no es el no al
 que era caruado que se ponia el otro porque el molino no
 se pasaba ni en un animal de ser como que el otro
 trausse que en animal no lo ou pua de ser ni a
 lo anu que en el no es animal que mueva el agua de ser
 a mi que con mucha caridad de el otro suplico la fada de el
 Molino, la Conuision e la que de Agua.



Un mulino automatizzato: pagina dal codice n. 288, già attribuito al Torriano. Madrid, Biblioteca Nacional.

gurava un drappello di soldati uscenti da un castello». Un esempio notevolissimo, come si vede, e che la sua data rende singolarmente importante, insieme alla sua grotta di tufo, nell'evoluzione di questo genere d'arte.

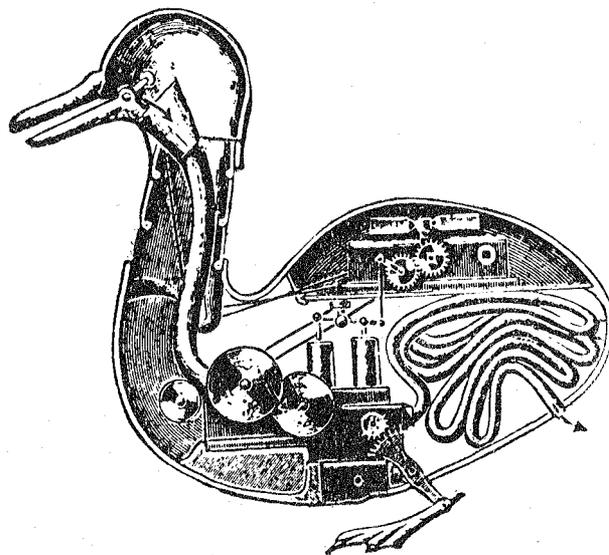
In Spagna, il cremonese Giannello Torriano, definito nel 1533 «principe degli artefici», eseguì strabilianti meccanismi per Carlo v e per Filippo II, fra cui una bambola che danzava su di un tavolo suonando il tamburello, (di cui una replica che suona il liuto, con gli abiti originali e ancora funzionante, esiste nei Musei di Vienna) ed un favoloso combattimento di guerrieri. Egli fu anche un idraulico illustre, e dotò Toledo di un impianto di sollevamento per l'acqua.⁷⁰

La maggior novità di Pratolino però è proprio quella funzionale che il Vieri, da noi più volte citato, uomo di educazione esclusivamente letteraria e filosofica,⁷¹ non avverte, tentando al contrario di spiegare i giochi d'acqua (anche a costo di arrampicarsi sugli specchi) in base ad un presunto significato allegorico. Significato che poté anche esserci in qualche caso, ad esempio, nelle figurazioni aventi carattere araldico o emblematico, come «il fanciullo, che ha una palla grossa, e getta acqua in gran copia», che secondo il Vieri significherebbe l'amore, che regge il Mondo, mercé di cui «ognuno si bagna d'acqua di lacrime»:

Et chi nol crede possa il ver sentire. Queste lacrime ne gl'amanti avventurati procedono da smisurata allegrezza, et ne gli sventurati da grandissimi dolori, & timori di non perdere la gratia delle loro amanti. Di qui è, che il loro bagno di lacrime di queste due sorti di innamorati ha due cannelli, uno che getta acqua calda, l'altro fredda. Potrebbe ancora dire, l'acqua calda, che escie da amore fusse quella de gli amanti, che ardonno d'Amore divino, et che sospirano & aspirano all'eterne bellezze, e son freddi quanto a queste bellezze di quaggiù.⁷²

Ma queste interpretazioni risultano, rispetto al risultato finale, posticce e insignificanti; né forse quelle escogitate a propria giustificazione dal Buontalenti, se fossero note, avrebbero effetto esegetico migliore; c'è ormai a Pratolino un divario assoluto fra il reale discorso dell'immagine e l'eventuale suo significato simbolico.

Può chiarire il nostro pensiero la serie di osservazioni riguardanti l'analogo processo, svoltosi però più tardi nell'armatura, dall'aspetto mitico a quello tecnico, fatte sottilmente dall'amico Galvano.⁷³ La differenza fra una macchina di oggi ed una di ieri, egli dice, non è tanto dovuta alla diversità dei singoli elementi (un bullone resta sempre un bullone), quanto alla diversità del modo con cui tali elementi si presentano globalmente. Il fattore movimento, prima assorbito nella forma (come il gallo che canta per annunciare il suo messaggio escatologico, il trono o la colomba che si alzano rumorosi a raggiungere il sommo dei cieli, o il morto che risorge per virtù di leve), ora finisce invece per primeggiare come funzione autonoma e non subordinata. Ed anche il lato aneddotico, meramente descrittivo dell'immagine, viene a prevalere a tal punto da dar quasi ragione a coloro che negavano che il movimento potesse essere compatibile con una bellezza simbolicamente significativa. Lo stesso, in certo senso, era già accaduto, presumibilmente ad Alessandria d'Egitto, allorché le figu-



L'oca digerente: xilografia di J. Vaucanson.

re meccaniche servirono ad illustrare non miti, ma teoremi fisici, e gli artefici giunsero a costruire teatri meccanici altrettanto artificiosi di quelli cinque-settecenteschi (e di dimensioni ancor più piccole, nonostante la complicazione dei meccanismi), capaci di svolgere vere e proprie «pièces à machines», a cui sicuramente il coltissimo Buontalenti s'ispirò; come la famosa tragedia di Nauplio, in cinque atti, avventurosissima sì, ma totalmente priva di capacità drammatica ed evocativa, e dove a scapito della storia, trionfa, in modo assoluto, il lato pittoresco dell'animazione delle scene e dei personaggi. Allo stesso modo, nella Samaritana che esce dal suo cancello per recarsi al pozzo, benché spontaneamente essa richiami alla memoria il relativo episodio biblico e la sua morale, ciò che lo spettatore apprezza è solo più il suo delizioso, saltellante procedere. Il fatto di ridurre di dimensioni e di mettere in movimento quasi a passo di danza i personaggi mitologici (a parte la tragedia o il teatro, dove musica e recitazione giustificavano «storicamente» le azioni) toglie loro ogni capacità ricettiva di significati simbolici, convenzionali, per le stesse ragioni, ma più drasticamente, per cui il realismo delle pur stupende raffigurazioni di Venere nella fucina di Vulcano, date ad esempio da Velázquez⁷⁴ e dal Le Nain,⁷⁵ finisce per rendere psicologicamente difficile da riconoscere l'indubbio significato allegorico-moralistico. Se Venere fosse vestita, la scena potrebbe più adeguatamente intitolarsi: «La famiglia del fabbro»: Vulcano è troppo umano per stare sull'Olimpo. Allo stesso modo, anche provocantemente nuda ed idealizzata, Venere nel mezzo di una fucina di automi in movimento scomparirebbe quasi dall'attenzione del riguardante, riducendosi in quel contesto ad essere un personaggio secondario, addirittura un elemento decorativo ed inerte.

Insomma, il movimento distrugge, in questi casi, come il realismo negli altri, ogni funzione simbolico-tematica tradizionale trasponendo la scena su un altro livello. Il nuovo carattere assunto dagli automi si riflette immediatamente nelle reazioni psicologiche e letterarie da essi suscitate. Mentre gli apparecchi medievali erano entrati subito nel mondo del magico, diventando protagonisti dei romanzi di avventure (come del resto accadrà nella novellistica romantica), questi tardo-rinascimentali si connettono, imme-

diatamente e per merito soprattutto di Cartesio, che ad essi esplicitamente si riferisce, al tentativo di interpretare meccanicisticamente le funzioni della vita animale, dando così, a loro volta, luogo a fabbricazioni di androidi da parte dei tecnici, che mirano ormai a creare animali capaci di muoversi e perfino di digerire, e a pupazzi dotati di straordinarie, seppure parziali attitudini: come quella di scrivere, di suonare ecc. Mi riferisco, ovviamente, alle opere di J. Vaucanson, di Fr. von Knaus e dei Jacquet-Droz. Sulla relazione cartesianesimo-automati, che meriterebbe un più dettagliato approfondimento, vedasi, per ora, le acute pagine di Jurgis Baltrušaitis.⁷⁶

Alle poco convincenti esegesi simboliche date dal Vieri, succedono così, proprio a proposito degli automi di Pratolino, descrizioni appassionate e minute, come quella del medico Lorenzo Bellini, che nei *Discorsi di anatomia*,⁷⁷ per spiegare il funzionamento coordinato e preciso del sistema osseo, ricorre proprio all'esempio di quei teatri meccanici, considerando anche il loro ritmo a scatti, saltellante, omogeneo, ripetuto (che a noi sembra, ad immaginarcelo, un po' burattinesco), quale un mirabile esempio di avvicinamento alla naturalezza anatomica.

Forse, proprio questa di naturalismo (una definizione che si riferisce, come abbiamo già visto e come vedremo, a tanta parte della cultura fiorentina tardo-cinquecentesca), è la spiegazione di tutto. Ne fa fede, nelle residue testimonianze grafiche di Pratolino, la Samaritana che va al pozzo, vestita come la villana che va al mercato, disegnata probabilmente per uno spettacolo teatrale, dall'Arcimboldo;⁷⁸ lo confermano il carattere di altre opere del Buontalenti e del Giambologna, fatte per la corte fiorentina, e destinate egualmente a giardini, come il nano Morgante.⁷⁹

Bastava, del resto, dall'umida meraviglia delle grotte uscire nei verdissimi e lucenti viali, per incontrare statue a dimensione naturale, ora in parte a Pitti, dovute al Cioli, attivo in tal senso già prima del 1570, intese a rievocare con esattezza e bonomia, quasi come nei libri d'ore dei feudatari medievali, ma senza più riferimenti al tempo e alle stagioni, la vita della servitù circostante:

Il «Contadino, il quale vuota un barile pieno d'acqua, et un satiro, che munge una pecora, o capra, & ne trahe acqua»;⁸⁰ la

«Lavandaia, la quale attorcendo un telo bianco, ne sprema l'acqua: & à lato, le è un fanciullino, che orina similmente acqua»,⁸¹ o il «Contadino che sega dei giunchi, in una palude, con più sorti di piante e di erbe»,⁸²

di cui è più che giusto sottolineare l'importanza iconografica, non soltanto entro una scuola di scultura, come quella toscana, «famosa per il suo servile classicismo»,⁸³ ma in tutto il gusto anticlassico del secolo. Le fontane non più rustiche, questa volta, ma contadine del parco di Francesco I precedono infatti di decenni la moda dei «venditori» fiamminghi, dei «popolani» delle bambocciate; hanno, in certo senso, al loro tempo riscontro solo nelle pastorali del Bassano e sono altrettanto significative. Come vedremo, la strada delle scene di genere ha infatti un suo tronco maestro attraverso i giardini d'Armida del melanconico duca.⁸⁴

9 L'illustrazione scientifica in Italia

In più passi dei trattati del Cinquecento, per lo più intesi ad esaltare il naturalismo in genere e in particolare quello veneto (anche in netta polemica contro il manierismo romano), troviamo riferiti i celebri esempi degli uccelli, che ingannati dalla perfezione della mimesi, scendono a beccare l'uva dipinta; o la constatazione che anche un essere ripugnante diventa piacevole a vedersi, una volta rappresentato con eleganza pittorica.¹ Il riferimento a Plinio, ad Aristotele ecc. è ovvio:² ma a quanto pare, gli autori antichi non si citavano se non per confermare, anzi, per esaltare una esperienza presente. Esiste, infatti, un altro fondamentale aspetto del rapporto fra arte e natura, che in genere troppo si è trascurato dagli storici dell'arte: quello del disegno scientifico.³ E la estrema complessità e consapevolezza critica del rinascimento fa sì che quest'altro tipo di mimesi non solo si affianchi timidamente agli altri, ma anzi, proprio nel Cinquecento giunga alla sua più alta espressione e diffusione.⁴ Infatti chi esamini con pazienza le illustrazioni scientifiche del periodo, specialmente italiane (e sono migliaia e migliaia),⁵ imparando a sceverare la loro maggiore e minore attendibilità rispetto alla realtà del fenomeno, e soprattutto la maggiore e minore qualità del disegno di origine, o della traduzione incisoria e xilografica, e poi le paragoni alle illustrazioni posteriori, fino ad oggi, è portato a concludere che forse mai si ebbe, dei tre regni della natura, una rappresentazione altrettanto vivida, scrupolosa ed efficace.

Del resto, già prima di avvicinarsi agli scaffali, saltano alla memoria, anzi, quasi agli occhi dello storico d'arte, nomi ed opere illustri; per tacere dell'insuperabile e insuperata enciclopedia di Leonardo (di cui le illustrazioni cinquecentesche non fanno che accentuare il miracoloso carattere di eccezionalità), subito si pensa a taluni esercizi o

ricerche tardo-gotiche come i *Tacuina sanitatis*⁶ (però inferiori alle originali illustrazioni ellenistiche di Dioscoride),⁷ i disegni compresi nel corpus di Pisanello, le incisioni sparse, ma certamente destinate ad opere o collezioni grafiche più sistematiche, ed in ogni caso indicative di una capacità grafica documentaria già evolutissima, di un Dürer,⁸ di un Holbein⁹ ecc., che ebbero un forte peso anche in Italia.

Anche in questo caso, però, il nostro discorso preferisce discendere dalle sommità dei capolavori famosi, per trasferirsi sul piano medio del gusto generale, per passare cioè dall'eccezione che va ovviamente ricordata come punto di riferimento, alla regola, quando questa esista. Ora, i due aspetti specifici che qui caratterizzano, rispetto ai secoli precedenti e posteriori, il Cinquecento, sono, da un lato, il costituirsi di una vera e propria scuola di disegnatori, diciamo così, tecnici, istruiti e specializzati a fini particolarissimi, che cercheremo di esemplificare; dall'altro, la forte pressione di questo filone di gusto mimetico sull'arte culta, per cui anche la trattatistica teorica filosoficeggiante o letteraria ne dovette tener conto, in passi che finora sono rimasti per lo più fraintesi o un po' misteriosi. Questo filone mimetico, sia detto subito, era estremamente consapevole ed orgoglioso di sé, come del resto ben meritava la qualità dei suoi risultati. In quasi tutte le corti maggiori, l'illustrazione scientifica fu coltivata come un'impresa di somma responsabilità, e gli esiti di questo affettuoso mecenatismo furono di un'importanza decisiva per la storia intera della civiltà. Nasce appunto per merito di tale lavoro collettivo, a volte proseguito, come nel caso della lenta pubblicazione delle opere dell'Aldrovandi, per circa un secolo, una nuova specie tipografica: cioè il grande libro d'arte illustrato; il mondo delle dirette conoscenze naturali si amplia in misura prima neppure immaginabile (e di questo ampliamento abbiamo già sottolineato le collaterali conseguenze fantastiche e decorative), ma soprattutto si precisa, si definisce e si smitizza. Dalla magia si passa alla conoscenza esatta, con un processo che è precisamente l'inverso di quello che in linea di massima si era compiuto dall'ellenismo al medioevo, presumibilmente anche sotto la pressione dei miti religiosi locali e degli apporti popolari dovuti alle invasioni.

In certo senso, questo processo di smitizzazione è an-

cora più grave ed evidente nell'illustrazione che nella tecnica e nella sperimentazione pratica, almeno come siamo riusciti ad esemplificarla attraverso la curiosa storia degli automi. Da un punto di vista strettamente storico-artistico, poi, l'illustrazione scientifica ha la caratteristica di rappresentare uno stile che, in certo senso, non è uno stile, ma un calco dal vero, che si evolve minimamente col tempo e che perciò è ancor oggi praticamente valido; che non è personale, anche se lascia facilmente individuare, come qualsiasi opera di fantasia, mani diverse di artisti in uno stesso volume o in una stessa raccolta, in quanto la sua qualità ha degli sbalzi altrettanto gravi che quella avvertibile nelle opere di prevalente finalità artistica, come le allegorie o le composizioni religiose. Aprendo la *Metalloteka* del Mercati, del 1719, solo in un secondo tempo, e in un certo senso solo sulla scorta delle indicazioni date nel testo circa l'avventurosa vicenda dei rami originari, ci si accorge che benché la stampa sia avvenuta nel Settecento, le illustrazioni risalgono al 1576-90. Chi è abituato a pensare secondo le formule comuni alla cultura manieristica di Bologna, di Firenze, di Roma, proverà un vero shock nel non riuscire ad inserire adeguatamente in nessuna casella storica le illustrazioni edite già a partire dal 1554 (ma evidentemente preparate prima), nei trattati sui pesci del Salviani, dell'Aldrovandi, o gli ancor più sorprendenti acquarelli del Ligozzi per il Museo di Francesco I de' Medici. Per apparente absurdità, dove è più forte la concezione della «idea manieristica» e la polemica degli accademici contro il naturalismo, tanto più è alto l'apprezzamento e la qualità della mimesi illustrativa. È una dimostrazione questa di come la vera vitalità artistica di un ambiente consista sempre nella capacità di alimentare contemporaneamente diversi stili, anche fra loro opposti; e di quanto le caselle, come quella di «manierismo» o di «epoca manierista» siano ancora sistemazioni provvisorie, riferite a conoscenze parziali, che nuove ricerche, e la stessa rilettura dei documenti conosciuti, porteranno sempre più a modificare e a sconvolgere.¹⁰

L'illustrazione scientifica in genere e quella del rinascimento in particolare, come si è accennato, è stata studiata

quasi esclusivamente come rarità bibliografica e dal punto di vista — ovviamente legittimo — della storia della scienza. Ciò che non è stato rilevato, è la sua concomitanza con altri analoghi atteggiamenti del gusto figurativo, ed il fatto che è proprio in Italia ch'essa raggiunse la sua qualità più elevata, ed anche la maggiore eleganza editoriale e ampiezza di produzione. Inoltre, non sono state, finora, studiate le sue conseguenze sulle arti maggiori e sulla critica. Ancora una volta ci troviamo, perciò, a dover indagare mediante saggi sparsi un aspetto del nostro Cinquecento artistico non ancora esplorato; e tutte le nostre conclusioni vanno perciò considerate disparatamente provvisorie. Ma nel quadro della cultura del tempo non possiamo lasciare scoperta del tutto una tale lacuna, tanto più che dall'«antirinascimento» che reagisce alla limitatezza della visione conoscitiva del classicismo aulico, in nome della fantasia e del mito, stiamo ormai passando all'«antirinascimento» che polemizza ancora contro il classicismo, ma questa volta nel nome della ragione e del reale.

Assistiamo così nell'illustrazione ad una vera e propria svolta, non improvvisa ma certo determinante, che induce gli illustratori dei trattati di botanica, di zoologia, di anatomia, ad abbandonare i modelli tradizionali, replicati per secoli con poca soddisfazione degli studiosi e del pubblico, per tentare, come già era avvenuto in epoca alessandrina e tardo-antica, una diretta e scrupolosissima riproduzione della realtà, studiata nelle sue forme con pazienza e con rigore. Il Nissen, lo studioso che ha avuto il merito di darci la prima bibliografia generale e sistematica sull'argomento, osserva che ciò segna il momento del netto distacco fra mondo medievale e mondo moderno,¹¹ e costituisce, dal punto di vista grafico, un punto di arrivo tuttora insuperato. L'unica innovazione successiva fu la stampa a colori; cui però c'era desiderio già di arrivare nel Cinquecento da parte dell'Aldrovandi, con xilografie sovrapposte. Gli originali, d'altronde, sono perfettamente acquarellati, tanto da dare ancor oggi, nonostante lo scolorimento per circa quattro secoli, una sorprendentissima illusione del reale.

Una rivoluzione siffatta, che significa un nuovo modo di considerare il mondo, è indubbiamente il risultato di più

concomitanti, di cui forse le due più essenziali sono: un interesse, che oggi si potrebbe dire fenomenologico, per la realtà ed un vasto generalizzarsi dello studio dal vero. Per il primo punto basterà, forse, citare una frase del Gesner, autore del più famoso trattato cinquecentesco di zoologia,¹² che lamenta la mancanza al suo tempo (1551) di studi biologici, dichiarando che tali studi, non soltanto sono utili ma pieni di promesse, in quanto delle cose della natura (metalli, piante, animali) «si può avere una scienza più certa che delle meteore, e di molte altre cose troppo sottili e profonde, e troppo lontane dai sensi, per poter sperare di averne, mediante la ragione o il senso, una qualche sicura cognizione». Gli illustratori creano la veste visuale di questa rivolta contro la teologia e la metafisica. Per il secondo punto, va ricordato che l'imitazione, come rapporto fra artista e natura, è al tempo stesso, sia un atteggiamento spirituale, sia una tecnica, che si perfeziona collettivamente e che una volta perfezionata può rivolgersi indifferente alla riproduzione di qualsiasi cosa. Una prova di quest'ultima affermazione, è data, proprio nell'illustrazione cinquecentesca, dall'indifferenza (dovuta non a mancanza di sensibilità, ma ad un superiore virtuosismo grafico) con cui lo stesso disegnatore ed incisore dei pesci del Salviani, il Beatrizet,¹³ passa ad illustrare monumenti, sculture, resti archeologici, come d'altronde, pochi decenni più tardi, farà il disegnatore del Mercati. Per ciò che concerne l'imitazione come atteggiamento spirituale verso il mondo esterno, il discorso rischia naturalmente di essere lunghissimo, e in certo senso superfluo. Basterà perciò solo ricordare come l'illustrazione scientifica in Italia si riconnetta, anche cronologicamente, alle tre principali e diverse ondate di naturalismo figurativo registrabili nel rinascimento maturo e tardo. La prima, di influenza fiorentina, tocca la Venezia fiorita e agreste del tardo Giambellino, ma anche la Firenze delle storie mitologiche, così affollate d'animali, di Piero di Cosimo, e dei così moderni paesaggi con alberi dal vero di Fra Bartolomeo e, forse, la Roma raffaellesca, così varia di esperienze e di artisti.

Accantonando, come si è detto, il clamoroso ed eccezionale esempio dei disegni scientifici di Leonardo, bisogna riconoscere che, già in questo momento, l'Italia si allinea nella gara europea per l'illustrazione del mondo naturale

sempre con opere altissime e, in qualche caso, addirittura con un certo anticipo cronologico.

Così, non ha più alcun carattere fantastico ed allusivo il bestiario dipinto sulla volta di un salone di Palazzo Baldassini, a Roma, da Giovanni da Udine,¹⁴ lo stesso artista che, secondo il Bellori, nella scomparsa Uccelliera di Leone X avrebbe riprodotto (1513-21) «tutti quelli animali che papa Leone aveva, il Camaleonte, i Zibetti, le Scimie, i Papagalli, i Leoni, i Liofanti, ed altri animali più stranieri». ¹⁵ Ecco quindi la fauna viva, scrupolosamente resa, introdursi accanto alle elegantissime figure di Raffaello, e nei suoi solenni contesti architettonici o archeologizzanti. Ferrara incarica Tiziano, giovane, ma già famoso, di dipingere dal vero una giraffa. ¹⁶ Dopo la loro restaurazione, i Medici, per opera di Cosimo, duca dal 1537, dovettero iniziare un museo naturale comprendente album di disegni botanici e zoologici, giacché sappiamo che il Bachiacca dipinse per loro, foglie, fiori, uccelli. ¹⁷

Se passiamo in altri campi, il panorama non è meno suggestivo. Per ciò che concerne le piante di città, quella di Jacopo de' Barbari, di Venezia, del 1500, non è solo la più bella delle cinquecentine, ma, anche per l'assoluta fedeltà di riproduzione, il loro modello e prototipo, tale da singolarmente contrastare con le ingenue e schematizzate vedute del *Liber chronicorum* dello Schedel, nonostante il contatto di quell'umanista con molteplici artisti. ¹⁸ Per ciò che concerne gli studi di caratterologia, la signora Tietze-Conrat ¹⁹ ha potuto dimostrare che l'attenzione dei nostri pittori ai nani, ai visi deformati, ai pazzi è straordinariamente precoce. Troppo famosi, per insistervi, gli studi diretti sull'anatomia umana ²⁰ degli scultori e pittori fiorentini, dal Pollaiuolo al Signorelli, a Michelangelo.

L'influenza di queste ricerche, anche se frammentarie, è svolta fuori da una specifica collaborazione con la scienza (tranne che per ciò che concerne la prospettiva e la geometria), dovette essere assai vasta e precorritrice. Ci limitiamo a dare un esempio. Così José Amador de los Rios, ²¹ autore della famosa *Historia general y natural de las Indias*, si vanta di aver conosciuto, nel suo soggiorno in Italia, fra il 1498 ed il 1502, Leonardo, Mantegna, Michelangelo; e non è affatto da escludere che gli interessi scientifico-tecnici del primo, quelli archeologici, ma anche geologi-

ci e fisiognomici del secondo, e quelli anatomici del terzo abbiano contribuito, assai più che i colloqui con il Pontano, il Sannazzaro, il Bembo e il Fracastoro, a sollecitare il suo interesse di documentarista ed esploratore.

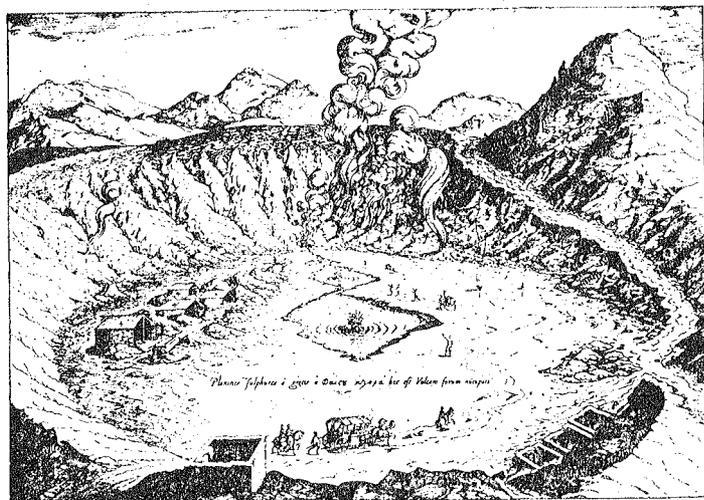
La seconda ondata, sempre per influenza fiamminga, e in polemica, qualche volta, contro il manierismo, si affermò verso la metà del secolo; e se viene criticata aspramente da Michelangelo nei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda ²² (che si riferiscono alla Roma del 1540), trova invece un'attenta esemplificazione in un altro più tardo portavoce delle idee di Michelangelo, cioè il Danti (1567) ²³ (vedasi ad esempio l'attenta analisi dei colori e delle forme vegetali, dei minerali, degli animali, nei cc. XII-XIV del *Trattato delle perfette proporzioni*), pur con un'evidente difficoltà nell'accettare come passibili di elaborazione artistica «grilli, farfalle, cicale, pipistrelli», e soprattutto pesci, le cui proporzioni sarebbero poco artificiose «perché non hanno in sé per lo più divisione di parte di membra». Fortunatamente, i disegnatori, specialmente fiamminghi, scelti dagli scienziati come loro illustratori, ebbero assai meno scrupoli del trattatista, per altro già notevolmente aperto d'idee, e, come Georg Hoefnagel, ²⁴ il quale nel suo viaggio al sud copiò i costumi della Biscaglia, la solfatara di Pozzuoli, e la pesca del tonno presso Cadice, dichiararono spregiudicatamente: «Natura sola magistra».

Per renderci conto del carattere di novità che questa audace forma di riproduzione del reale ebbe allora in Italia, basta scorrere la serie di elogi poetici, premessi all'*Aquatilium animalium Historiae Liber primus*, del Salviani, ²⁵ definito «un vivo libro che palpita dell'arte di Apelle», ed il cui autore, per le incisioni di pesci ed anguille da lui fatte fare, si merita una lode iperbolica, che neppure Michelangelo (che da pochissimi anni aveva ultimato gli affreschi, singolarmente naturalistici, della Cappella Paolina) o Tiziano (all'apice della sua fama di ritrattista) avevano ottenuto dai loro contemporanei:

O età d'oro, per i meriti
di te uomo di straordinario ingegno
che con la tua nuova arte fai sì
che i muti parlino, i morti
riacquistino spirito, cosicché

la natura, la forza, ed i nomi
di loro vivi diventano famosi,
le tue lodi sono e saranno cantate
da questa età e da quella futura.

Durante la terza ondata di naturalismo, che costituisce anche il periodo di maggiore diffusione del gusto figurativo veneziano e che risente di nuovi influssi fiamminghi (ed è stata largamente studiata soprattutto dal Longhi, come preistoria di Caravaggio),²⁶ si assiste ormai ad un autentico trionfo, anche in sede teorica, dell'illustrazione scientifica, che diventa non più un fatto concomitante, ma una componente di primo piano della pittura. Praticamente, la nostra indagine finirà proprio per concentrarsi su questa fase, che tocca gli ultimi decenni del Cinquecento. Da un punto di vista della cronaca culturale comparata, è però bene ricordare subito come tutto ciò coincida con il severo filologismo della prima controriforma, preoccupata di un'altrettanto fedele ricostruzione pittorica e grafica degli avvenimenti sacri. È inoltre di estremo interesse — anche ricordando la lotta contro le immagini, vivissima al di là



La solfatara di Pozzuoli: incisione di Georg Hoefnagel dalla *Metallotheca Vaticana* del Mercati.

delle Alpi, specialmente con il calvinismo, ma non priva di gravi ripercussioni in Italia — trovare, proprio nell'Aldrovandi, e quasi in ironica replica al discorso intorno alle immagini, del cardinale Paleotti, primate della sua città, la proposta di sostituire, quasi, alle immagini devozionali le figurazioni in certo senso cosmologiche di tutti gli esseri della creazione.²⁷

Guaynacapa, re del Cusco, fu di tanto grand'animo e tanto si diletto delle cose di natura, che nella sua guardarobba tra infinite statue grandissime d'oro, che parevano giganti, avea ancora le figure, fatte con la grandezza naturale, di tutti gli animali quadrupedi de' quali avea notizia, e parimente di tutti gli uccelli, sì come ancora degli arbori e piante che la terra produceva; similmente di quanti pesci erano nel mare, fiumi et altre acque de' suoi regni; e tutte queste cose erano fatte e formate d'oro e d'argento. Se un principe barbaro avea fatto tanto grand'animo, che volse far formare tutte le cose naturali, dal grand'Iddio a l'uso umano prodotte, d'oro e d'argento, quanto maggiormente i principi cristiani, che sanno quel detto di S. Paulo che *invisibilia Dei per ea quae visibilia facta sunt cognoscuntur*, doveriano far dipingere tutte le cose che ne' suoi regni dalla natura continuamente sono prodotte!... E certamente, se questo facessero, non solo ne nascerebbe grand'utilità al genere umano, ma anco per questo verrebbe a conoscere maggiormente la grandezza di Dio creatore di tutte le cose, e conseguentemente ne resulterebbe onore a la bontà divina per le debite grazie renduteli, che tante cose varie et infinite per le sue creature abbia prodotte, e di continuo produce, non cessando mai di operare, per esser atto puro, et infinito.

L'illustrazione scientifica, a partire dalla metà del Cinquecento, ha però un carattere tipico, che la distingue anche dalle migliori e più fedeli riproduzioni dal vero, date saltuariamente dagli artisti dei precedenti decenni, e che vanno intensificandosi, a fini tipografici, alla fine del secolo; ha cioè un carattere di collaborazione, richiedente l'opera di più pittori o disegnatori, miranti a raggiungere una comune unità di stile. Le difficoltà furono enormi. Spesso i pittori potevano lavorare solo occasionalmente, e trovarsi in luoghi assai distanti (molti dei disegni riprodotti sono stati inviati agli autori dei libri da amici, da altri studiosi e, per scambio, da ambasciatori e dalle stesse corti). Una volta ottenuti i disegni, erano necessari uno o più incisori ca-

pacì di tradurli, in modo omogeneo, in legno o in rame. Ma soprattutto indispensabile era la regia di uno scienziato, che indirizzasse gli artisti al suo seguito nella loro missione, facendo sì che i loro acquarelli possedessero le necessarie qualità di scrupolosa illustrazione del testo. Si hanno anzi più prove che la preoccupazione per l'esattezza delle illustrazioni era addirittura superiore a quella per il testo, da solo considerato quasi inutile (si pensi inoltre che molte delle descrizioni vennero fatte in base a disegni, non potendo l'autore vedere direttamente tutti gli animali, i pesci, i minerali del mondo). E non c'è dubbio che lo stile dell'illustrazione cinquecentesca (come oggi accade nelle fotografie d'arte, fatte in collaborazione con un critico) dipese sostanzialmente dall'intervento assiduo degli scienziati.²⁸

Inoltre, queste imprese esigevano degli sforzi economici notevolissimi, in larga parte affrontati dagli stessi autori (a proposito dell'Aldrovandi nacque addirittura la leggenda della sua morte in miseria), e una poderosa attrezzatura commerciale per la vendita. Le poche migliaia di copie vendute del Cinquecento, calcolata la disparità di condizioni economiche, la piccolezza del mercato europeo, le difficoltà politiche e religiose, sono risultati ammirevoli anche oggi.

Anzi il libro scientifico illustrato del rinascimento ha molto da guadagnare nella nostra stima da un confronto con un prodotto editoriale estremamente simile, cioè appunto il grande libro d'arte del dopoguerra, che è opera collaborativa di più fotografi, di più grafici e di più studiosi, richiede imponenti mezzi tecnici per la preparazione e la stampa, e una larghissima organizzazione di vendita. E come il libro d'arte moderno, anche i volumi scientifici del Cinquecento furono necessariamente un prodotto di lusso (fortunatamente per la loro qualità!), in quanto non si poteva puntare su una più larga loro diffusione. Né mancano episodi di cronaca singolarmente paralleli: ai fotografi e ai grafici spediti da Skira per aereo in Giappone, in India, o in Cina, fa da degno pendant la nave, carica di disegnatori, che il bolognese Aldrovandi voleva allestire per andare, di persona, a studiare la fauna e la flora delle Americhe;²⁹ e le pressanti richieste di fotografie presso musei e collezionisti, che hanno consentito l'illustrazione difficilissima del

nostro libro, hanno un patetico precedente nelle suppliche ai proprietari dei musei e negli abili scambi organizzati, non sempre con esito positivo, dai professori di università del Cinquecento.

Le condizioni economiche e tecniche divennero propizie per tali imprese solo verso la metà di quel secolo, e diedero luogo ad una febbrile corsa editoriale, quasi come è accaduto anni fa verso le grandi enciclopedie sistematiche, verso le collane di opere di argomento affine, e così via. Fu l'effetto di una felice congiuntura di ragioni politiche (che permettevano uno smercio anche in più nazioni), giuridiche (che consentivano una tutela adeguata dei diritti in più paesi), commerciali, economiche, ed una concomitanza di interesse e gusto da parte del pubblico (a cui l'Aldrovandi ad esempio fece una concessione preparando un volume di «monstra»).³⁰ Questa congiuntura era peraltro limitata ai grandi centri editoriali, come Roma e Venezia; e spesso fu soltanto la passione ed il sacrificio dell'autore dell'opera, divenuto editore in proprio, a miracolosamente superare mille difficoltà, irrisolvibili in sede pratica, nonostante tutte le congiunture favorevoli.

Non a caso, in Italia, il primo grande libro scientifico, quello del Salviani, fu pubblicato nel centro più frequentato dal pubblico internazionale, Roma, e presso una delle corti più ricche del mondo, quella pontificia.

Per valutare le difficoltà pratiche di questa impresa, come di quelle successive, basta già esaminare i tempi di realizzazione. Il Salviani,³¹ per riprodurre tavole relative ad un centinaio di soggetti, perse almeno otto anni in pratiche editoriali per salvaguardare la vendita del suo libro nei principali stati europei; si fece infatti dare una patente a tutela dei suoi diritti già nel 1551, dall'imperatore Carlo V; riconfermata da Cosimo de' Medici, nel 1552, da Enrico II di Francia, nel 1554. Egli era inoltre medico familiare di Giulio III e dei Farnese; e a sue spese aveva già provveduto a procurarsi gli animali vivi, a farli disegnare e a farli incidere sotto sua sorveglianza: «In quibus excudendis quanta usus fuerim diligentia facile omnes iudicare poterunt; quanto autem sumptu id praestiterim, ego ipse sentio». Nonostante ciò, l'opera restò sotto i torchi almeno dal 1554, data del frontespizio, al 1558, data del colophon, e si arrestò al primo volume. Non abbiamo, a quanto mi risul-

ta, documenti sui rapporti fra il Salviani e gli stampatori, che dovettero essere, come negli altri casi, tempestosi e drammatici; ma possiamo in certo senso dedurli dal fatto che l'opera fu stampata in proprio. Una sorte peggiore, ma storicamente piena d'insegnamenti, ebbe l'altra grande enciclopedia scientifica romana, la *Metallotheca* del Mercati,³² che doveva anche servire come catalogo per illustra-



ISIDIS PLOCAMOS TERTIVS

Isidio plocamio, della famiglia delle alghe rodofeece: tavola dalla *Metallotheca Vaticana* del Mercati.

re uno dei maggiori musei di mineralogia del tempo, quello vaticano, allestito appunto dal Mercati. Dei suoi oltre cento stupendi rami, possiamo ripetere con il Dati (1666),³³ «che sono intagliati con tanta finezza, che si lasciano addietro ogn'altro libro stampato sin'ora di sì fatte materie». Si accompagnano a disegni degli armadi che racchiudevano i minerali, quasi a fingere che si aprissero per offrire al lettore il loro contenuto, e sono dovuti all'elegantissima mano di Antonio Eisenfort, di Warburg, attivo a Roma dal 1576 fino al 1581, e di cui il Mercati scrive: «insignis adolescens, cuius ars tum in pingendo, tum in sculpendo, aliquot jam annos usi sumus quantumque profectum sit, nostrae tabellae indicabunt». Inutile il lettore cercherà questo volume in mezzo alle edizioni cinquecentine delle antiche biblioteche. Andò infatti sotto i torchi solo nel 1719, e neppure con tutte le incisioni originali, che dovettero venire in parte rifatte, fortunatamente dai disegni superstiti. I rami erano rimasti agli eredi del Mercati «con grandissimo pericolo di andar male, e furono più volte in cimento di essere portati oltre i monti». Stampata l'opera, i rami mancanti furono ritrovati e pubblicati con enfasi in un'apposita appendice. L'incisore che dovette sostituirli, il Nello, si comportò con una diligenza ed uno scrupolo eccezionali. Ma fra la tecnica dell'illustrazione scientifica illuministica e quella cinquecentesca avvertiamo un insanabile e grave salto di qualità: però, non come si potrebbe credere in base a falsi presupposti di un continuo progresso anche in tal campo, a svantaggio del rinascimento. Tutt'altro: nel Cinquecento, ogni elemento naturale, nel fervore della scoperta, è sentito come qualcosa di eccezionale, d'insostituibile; conserva, nella sua apparenza, la raffinatezza estetica di ciò che è raro, prezioso, magico. I minerali si articolano e animano come liane; sono escrescenze in atto di un mondo singolarmente vivo. Il Settecento, anche nel registrarli e catalogarli, è più scettico, più arido, più banale.

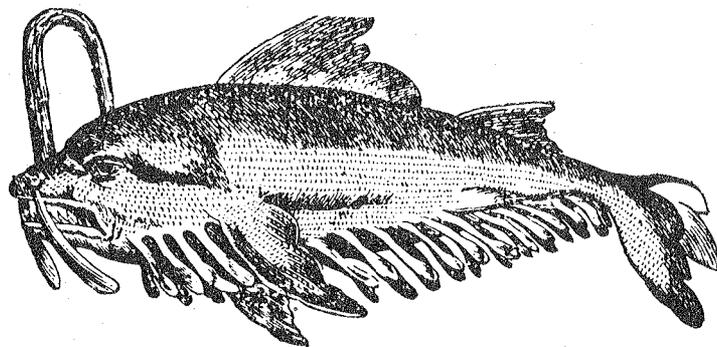
Ma ritorniamo alle difficoltà pratiche di stampa. Le sventure editoriali dell'ittologo e del mineralogista romano contrastano singolarmente con il successo di altri libri illustrati, aventi un'utilità più pratica, o capaci di rivolgersi al ben più vasto pubblico dei turisti di lusso, dei letterati curiosi ed anche dei pittori e scultori. Gli editori romani³⁴

riescono così a pubblicare, probabilmente con lucro, volumi dedicati a regioni esotiche, come l'*Historia... de omnibus Gothorum Sueonum regibus*, di Olao Magno (1554), e addirittura la *Relatione del reame del Congo et delle circonvicine contrade*, di Filippo Pigafetta (con 10 grandi tavole in rame, 2 carte ecc.). La zoologia medievale viene ridivulgata sotto specie di emblemi in una riedizione illustrata del *Fisiologo*, 1587; ma di fronte a tutto ciò, senza rivali, si alza la monumentale catasta di volumi dedicati alle antichità: dalle due edizioni (1527-31) di M. Fabio Calvo, con ventuno xilografie, a quella del Dosio, con quarantotto tavole, del 1569, al Dupérac, 1575, allo *Speculum romanae magnificentiae*, del Lafreri, un vero porfolio miscelaneo, alle ben centotrenta grandi tavole riprodotte in bassorilievi della Colonna Traiana, del Ciacconio, 1576, alle due parti, ciascuna con un centinaio almeno di rami, dell'*Antiquarum statuarum liber*, di Giambattista Cavalieri (1585 e 1591).³⁵ Nonostante la loro altissima qualità grafica, queste opere non richiedevano però un lavoro sistematico e collettivo di ricerca, né presentavano caratteri eccessivi di specializzazione. Il Salviani ed il Mercati, nonostante tutte le loro difficoltà di stampa, sono però i più bei libri illustrati di scienza italiani.

Il monumentale corpus dell'Aldrovandi,³⁶ uscito a Bologna, a partire dal 1595, non riesce infatti, dal punto di vista artistico a rivaleggiare né con questi volumi, né con le storie zoologiche del Gesner e del Bellon (1553), la cui vendita era proibita in Italia per ragioni di censura religiosa. Eppure i suoi xilografi fanno talvolta miracoli, come nel volume sui pesci, anche se si valgono di una tecnica riproduttiva più arcaica, perché più economica; ed i disegni, da cui egli parte, sono talvolta di una ragguardevole qualità. L'eleganza dei volumi di oltralpe dipende, essenzialmente, dall'eleganza incisoria, dal dinamismo delle immagini e dall'ampia deformazione espressiva, a volte espressionistica, delle linee di contorno. All'Aldrovandi, più che la forma, che del resto può notevolmente variare di esemplare in esemplare, interessa la materia (squame, peli, pelle), il colore locale: proprio ciò che la xilografia assai difficilmente riesce a dare, e che invece le costosissime incisioni in rame dei pesci del Salviani rendono con un impressionante verismo. Lo studioso bolognese era però ben conscio di ciò,

tanto da sognare una stampa xilografica in più colori, o da predisporre edizioni acquarellate.³⁷ In ogni caso, ci soccorrono ancora, ad integrazione delle xilografie, migliaia di disegni, eseguiti per lui e conservati nel museo Aldrovandiano di Bologna. La qualità delle xilografie patì inoltre a causa della loro quantità; esse sono più di tremila (per avere una proporzione: metà circa delle illustrazioni che compariranno complessivamente nei quattordici volumi dell'*Enciclopedia universale dell'arte*); una quantità forse mai raggiunta da nessun'altra opera grafica. La *Storia naturale* dell'Aldrovandi poi incominciò ad uscire alla fine della sua vita, cosicché è per lo più postuma, e richieste per la pubblicazione, rispetto ai trentasei anni di quella del Gesner, ben settantatré anni, dal 1595 al 1668, ed è quindi un'opera di più generazioni nel vero senso della parola. Anche il materiale, da lui accumulato, è il prodotto di un lavoro quasi universale di ricerca e di documentazione; molti dei disegni sono poi copie da copie, alcuni vennero realizzati con mezzi di fortuna e nei paesi più diversi. Fortunatamente, oltre ai disegni superstiti, resta il corpus della corrispondenza, purtroppo solo parzialmente edito, che costituisce come una specie di sintesi generale per l'Italia anche della storia della fedele mimesi scientifica che qui stiamo indagando, purtroppo solo dal ristretto punto di vista della storia dell'arte.

Dai documenti editi, è possibile seguire il curriculum della sua immensa raccolta di riproduzioni dal vero. Nel



Cetaceo: xilografia dalla *Storia Naturale* di F. Aldrovandi.

1570, dopo dodici anni di ricerche e di esecuzione, egli possedeva 2000 disegni di piante, 2000 di bestie, 4500 di minerali e gemme.³⁸ Di alcuni di essi si era già servito il Mattioli verso il 1560, lamentandosi però delle infedeltà del pittore dell'Aldrovandi.³⁹ Nel 1571, nel *Del terremoto del Buoni*,⁴⁰ troviamo questa rarissima descrizione del suo museo:

Io credo fermamente che egli habbia al presente, & sia per haver per l'avenire pochi pari al mondo in simile professione, havendo egli col nobile ingegno suo, & con sua spesa già di più di sei mila ducati, & con l'aiuto di molti Principi seculari, & Prelati della S.R. Chiesa, & d'huomini dotti di diversi paesi, & con molti viaggi fatti da lui in luoghi vicini, & lontani, quasi un nuovo Ulisse, osservato, vedute, & raccolte innumerabili cose naturali, delle quali tiene appresso di sé ò lo scheletro, ò la pittura almeno, tratta dal vivo & imitata eccellentemente con i colori da un suo creato detto il Pittor de gli uccelli,⁴¹ molto raro in ritrattare dal naturale, quasi ch'io non dissi la natura istessa, con la quale ardisce di contrastar col pennello, e così vivamente espresse pone le cose naturali dinanzi a gli occhi, che restano tall' hora ingannati i riguardanti, non discernendo la cosa artificciata dalla naturale... Sappiate... che chi entra nel Museo dell'Aldrovando può senza peregrinazione vedere ò vere ò ben imitate con la pittura le ricchezze del mare & della terra, i minerali veri, i mezzi minerali, i succhi concreti, le gioie, i marmi, le pietre, le terre, le piante intiere & le sue parti come lagrime, succhi, roggie, & gomme, i frutti, i fiori, i semi, le radici, le scorze, i legni pretiosi, gli aromati de gl'Indi & le piante peregrine del mondo nuovo, i denti, & le corna di animali di paesi remotissimi, gli animali quadrupedi domestici, & le fiere selvagge, gli uccelli, i pesci, i conchilii, & mostri del mare, & i serpenti anchora: sì che per finirla, è quel suo Museo come un compendio delle cose naturali, che si truovano sotto, e sopra terra, in aria & in acqua.

Nel 1757, ma certo già prima, l'Aldrovandi dichiara la sua intenzione di fare intagliare le 6000 figure «che ho già in essere», poiché una pubblicazione scientifica «senza figure è una vanità».⁴² Nel 1588,⁴³ annovera 3000 animali disegnati e 7000 piante. Nel 1595, all'atto della stipulazione del contratto con l'editore, che doveva poi piantarlo in asso, dopo la pubblicazione del primo volume, risultano già scelte ed eseguite le 5400 figure destinate ad illustrare i

7 volumi in cui doveva consistere tutta l'opera, e di esse 2000 erano state intagliate.⁴⁴

Al momento del suo testamento (1603),⁴⁵ (e ciò spiega la rozzezza delle xilografie posteriori, eseguite senza un efficace controllo, e dopo la sua morte, nel 1605, senza neppur più la sua debilitata presenza), esistevano nove armadi di tavole, solo in parte intagliate, come gli uccelli e i minerali, oltre a circa 5000 figure, non ancora messe in luce. Per quanto dilazionata nel tempo, questa documentazione richiese un ritmo di lavoro che si può calcolare su una media di almeno 15 illustrazioni — perfettamente finite — al mese, da parte del pittore fisso ch'egli per più di trent'anni stipendiò in casa sua, tenendo conto dei disegni ricevuti in omaggio, ma non di quelli, forse anche più numerosi, da lui mandati in cambio. Ma il pittore, sappiamo dalle lettere, ora era in viaggio, ora era malato, forse anche per incidenti sul lavoro, e quindi il suo compito dovette essere assai più incalzante, giungendo forse ai due e tre aquarelli al giorno, e ad altrettanti intagli.⁴⁶

La preoccupazione principale dell'Aldrovandi (un uomo così intraprendente da raccogliere nel suo museo perfino opere dell'arte plumaria messicana, e così spregiudicato da giudicarle «più belle di Apelle»), fu quella di raccogliere gli esemplari più rari e introvabili: dai serpenti ed uccelli indiani, all'«aquila viva», al desideratissimo avvoltoio, che solo un principe poteva procurarsi, e che gli fu inviato in dono vegeto e sano, da Firenze, in una cassetta. Quindi mantenne rapporti di corrispondenza continui, organizzò scambi di disegni (a scapito dell'omogeneità delle illustrazioni, e soprattutto, come si è detto, facendo numerosissime copie). Il suo pittore era spedito nei più famosi musei, e da quegli stessi musei venivano inviati a casa sua pittori a copiare i pezzi più rari della sua raccolta. Accadde anche che si dessero mance di nascosto al pittore per averne abusivamente copie e riproduzioni. Il momento più felice dell'Aldrovandi era però quando poteva essere testimone diretto della vita dell'animale in libertà: come avvenne durante la preparazione del volume sugli uccelli che, proprio per ciò, gli costò un'infinità di denaro «in variis peregrinationibus in diversas orbis regiones», insieme a pittori e ad amanuensi; o di quello sulla vita degli insetti, esaminati sempre nel loro ambiente naturale.

Ma lasciamo parlare in prima persona l'Aldrovandi, che descrive nel suo facile latino artisti *en plein air*:

per vineta, agros, paludes, montesque; pictor secum penicillum, amanuenses pugillares, & stylum ferebant: ille si quid cape-remus, pictu dignum, pingebat, illi quod notatum erat dignum me dictante notabant.⁴⁷

Abbiamo parlato, finora, di «pittore», come di una entità astratta, a causa della nostra insufficiente documentazione; ma a proposito del Salviani, ad esempio, sappiamo indirettamente che parte dei suoi disegni fu eseguita anche da un maestro Plinio, attivo a Venezia; riguardo all'Aldrovandi, siamo informati (anche se una vasta ricerca nel suo archivio sarebbe più che indispensabile) che dopo aver avuto ai suoi servizi per lungo tempo il pittore degli Uccelli, Giovanni Neri,⁴⁸ si servì poi di Lorenzo Bennini,⁴⁹ e saltuariamente a Firenze e in Toscana del Ligozzi, il pittore del duca di Firenze, della cui opera «ut quo maximo fieri posset artificio, aves eae designarentur».⁵⁰

L'Aldrovandi poté conoscere l'eccezionale talento mimetico del Ligozzi, visitando, nel 1577, le collezioni di Francesco I de' Medici, che non solo aveva proseguito, ma perfezionato l'orientamento scientifico già inaugurato nella città da Cosimo II, pensando a uno speciale museo. Ma lasciamo, di nuovo, parlare direttamente l'Aldrovandi, nella sua autobiografia in terza persona, circa l'amichevole incontro col sovrano:

S'intrattene (a Firenze) due giorni, e gli volse mostrare il primo giorno tutte le cose recondite del Casino, dove stette tre intere hore, presente Monsignor (Bolognetti) e molti medici che S.A. haveva fatti chiamare, e di tutte le cose che mostrò volse intendere il parere dell'Aldrovandi, havendogli fatto mostrare anchora tutte le pitture dipinte al vivo dal sig. Jacomo Ligozzi, alle quali non manca se non il spirito: e lo pregò che la mattina seguente non si partisse per Roma, ma che venisse al palazzo suo haveva tutte le cose metodiche.⁵¹

L'erudito bolognese, nella sala del medagliere, vedendo affiancati «i cento legni uccelli dipinti dal mio pittore da noi cavate ed estratte da miei esemplari», ed i disegni del Ligozzi, dal confronto fu costretto a dichiararlo «un altro

Apelle»; e d'allora in poi sempre rimpianse — e a ragione — la sua mancata collaborazione.

I disegni del Ligozzi meritano non solo di essere conosciuti, ma di essere visti direttamente,⁵² o almeno in riproduzioni a colori. Fotografati in bianco e nero, quasi scompaiono come entità artistica. Il Ligozzi, come il Danti, muovendo infatti da una cultura tardo-manieristica affine, è convinto, ancor più che il disegnatore del Salviani, che pesci, uccelli, rettili, non abbiano, come disegno e forma, una innata eleganza proporzionale, tale da far loro attribuire una rigorosa strutturazione grafica, quando vengano riprodotti. Sono in certo senso amorfì stilisticamente, e mutevoli. Ma, proprio perciò, il suo accostamento è ancor più scrupoloso, diligente, minuzioso. Inoltre, forse perché di origine veneta, al Ligozzi si addice, come forma personale di atteggiamento verso la natura, un'idea espressa dal Dolce: quella, cioè, che se l'invenzione ed il disegno spettano solo alla fantasia del pittore, i colori, invece, sono un'autentica creazione della natura: mediante le tinte, infatti, «la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate et inanimate; animate, come sono gli uomini e gli animali bruti; inanimate, come i sassi, l'erbe, le piante e cose tali, benché queste ancora siano nella specie loro animate, essendo elleno partecipi di quell'anima che è detta vegetativa, la quale le perpetua e mantiene».⁵³

Riprodotti a colori, o sfogliati nelle loro cartelle, gli animali e le piante del Ligozzi, a cui per umiltà non fu data né invenzione, né disegno eccessivi, acquistano di colpo vita, plasticismo, si organizzano in immagine d'arte, guadagnano, per merito del loro illusionismo, indiscutibile eccellenza di stile. Sono la dimostrazione precisa della verità della massima di Aristotele, che abbiamo riferito all'inizio di questo capitolo, che l'arte riesce a tradurre nella sfera dell'estetica anche il soggetto più esteticamente negativo: ma qui la magia è solo opera del colore.

Un'altrettanto forte enfasi sulla cromia, a scapito del disegno, ed un'esplicita «poetica» del bello policromo della natura, su cui l'illustrazione dovrebbe esemplificarsi, si trova nella lunga lettera dell'Aldrovandi al cardinal Paleotti, che abbiamo già citato. Dopo avere osservato (con una decisione che ben pochi sostenitori del colore avevano

avuto prima di lui e anticipando così almeno in parte il gusto dei caravaggeschi per le tinte locali delle varie materie) che i colori sono addirittura la condizione prima della vista, «non si potendo vedere cosa alcuna, se non in quanto è colorata», egli così prosegue:

Diceva Aristotile, quod accidentia maxime conferunt ad quod quid erat esse. Questo colore è un accidente inseparabile dalla sostanza, senza la cui notizia non si può venire alla cognizione di quel misto, essendo scala e mezzo, insieme con gli altri accidenti, in conseguire la cognizione perfetta di ciascuna specie... Quanto sia necessario accidente il colore quindi è manifesto, che non ci è cosa in questo mondo basso, che non abbia bisogno di esser descritta e dipinta mediante i colori, avanti che si possa conseguire la cognizione d'essa...⁵⁴

L'Aldrovandi, così sobrio nei suoi sfoghi letterari, inoltre, si abbandona al lirismo solo quando gli accade di parlare della misteriosa e magica cromia degli insetti:

Emicat ergo Dei sapientia etiam in minimis hisce animaliculis, quae cur ab ipso sint genita, rationem putat Hieronymus Cardanus, ornatum quemdam universi. Et reverbera sunt inter illa quamplurima, in quibus poene nullum non coloris genus conspici licet, adeo ut doctissimum saepe Philosophum requirant, qui exacte colorum diversitatem discernat, & describat: pictoremque diligentissimum, qui singula membra tantillis in corpusculis, tantopere maculatis depingat, spectatoribus ob oculos proponat. Atqui quaeso est, vel philosophus, qui describere omnia in Papilione, qui obsecro pictor, qui delineare sese posse profiteri audeat? Bovem qui non possit: quis Pulicem, quis Muscam exacte? Quis Erucas, Cantharides, Curculiones? Plurima enim insectorum genera, haud aliter hac in Pavone pulcherrimo aliter observamus, soli observa nunc hunc, nunc illum colorem effundunt. Nam qui antea aereus videbatur, mox inclinantibus se paululum alis, aureus conspicitur, & rursum qui ad Solem caeruleus apparebat, si sub umbra transferatur, viridis videtur, adeo ad luminis vicissitudinem variatur.⁵⁵

Val la pena di soffermarci un momento su questo elogio del «minimo». L'illustrazione scientifica cinquecentesca, dopo aver avuto in Leonardo uno straordinario precursore, ma purtroppo senza seguito, e dopo aver raggiunto, at-

traverso il Salviani, il Mercati e l'Aldrovandi, un'assoluta fedeltà riproduttiva grafica, assai maggiore nei suoi risultati complessivi che in qualsiasi altra nazione (e che, trattandosi di imprese, come si è detto, collettive non è solo addebitabile agli abilissimi disegnatori oltremontani o agli incisori stranieri chiamati per tradurre in stampa i disegni di partenza), dopo essersi entusiasmata alla conquista di tutto il reale allo stesso modo in cui il Riccio o i della Robbia si divertivano a fondere o a cuocere calchi di animali sul vero, conclude il suo ciclo quasi come un serpente che si morda la coda, dal macroscopico al microscopico, dall'aquila reale e dall'elefante alla pulce, alla mosca, al bruco. E, si badi, l'Aldrovandi ed il Ligozzi, per questi animali minuti o di pratica quotidiana, hanno forse più simpatia e più interesse che per tutte le altre creature dell'universo: «Emicat ergo Dei sapientia etiam in minimis». Gli insetti, non le aquile o i pavoni, sono l'ornato dell'universo; la loro bellezza è superiore a quella dei quadrupedi, il filosofo trova difficoltà a descriverli; forse neppure Apelle sarebbe capace a dipingerli. La mosca, che per scherzo o per rivaleggiare in abilità mimetica con i pittori antichi, i pittori veneti o fiamminghi avevano inserito, in un angolo della tela, diventa ora, da parerga, una specie di *opus magnum*. Un opus, che oltretutto non si coglie mai una volta per tutte e in tutta la sua pienezza: le ali trasparenti diventano, col mutar della luce, d'oro, azzurre, verdi, in una infinita, inafferrabile metamorfosi, a cui non resta che partecipare da eterni spettatori senza riposo.

Per valutare adeguatamente l'eventuale influenza sulla pittura e sulla scultura coeva di queste immense pubblicazioni, vanto ed orgoglio, ancor oggi, dei collezionisti e delle biblioteche, non bisogna dimenticare la continua richiesta da parte degli artisti, fino all'impressionismo, di «modelli» dal vero. Finché l'arte ebbe compiti prevalentemente descrittivi e narrativi, la loro preoccupazione di documentarsi fu assillante. Ne abbiamo, per i secoli più antichi, la chiara dimostrazione in famosi taccuini di disegni, come quelli, a tutti noti, dell'architetto Villard de Honnecourt, o del pittore Jacopo Bellini, pieni di annotazioni dal vero, come del resto la troviamo nelle raccolte di disegni di Pisa-

nello e di altri maestri. Nelle botteghe, disegni, schizzi, cartoni erano considerati un tesoro gelosissimo. Ma, per i secoli più vicini a noi, pur constatando il ricorrere di schemi, di elementi tradizionali e in certo modo meccanici, che determinano la rigida forma di alcune immagini, siano esse di animali o di piante, di costumi o di armi, la ricerca iconografica ha trascurato pressoché totalmente i disegni scientifici e dal vero, anche quando questi furono raccolti a mo' di modelli, per soffermarsi quasi esclusivamente sulle derivazioni da sculture, bassorilievi antichi. È ben vero che questi costituivano un'enorme enciclopedia valida anche per i tre regni della natura, e tale anzi da invitare ad ulteriori osservazioni zoologiche e botaniche (come è noto, è stato autorevolmente affermato, dallo Sterling, che la natura morta rinascimentale e barocca è nata proprio per l'influenza degli affreschi e mosaici romani).⁵⁶ I libri scientifici dovettero, però, costituire subito un repertorio, non solo più facilmente accessibile e già ordinato per soggetti e per gruppi, ma estremamente più vasto, tale da potervi ricorrere anche nel caso, tutt'altro che infrequente, di soggetti da ambientarsi nei nuovi continenti da poco scoperti.

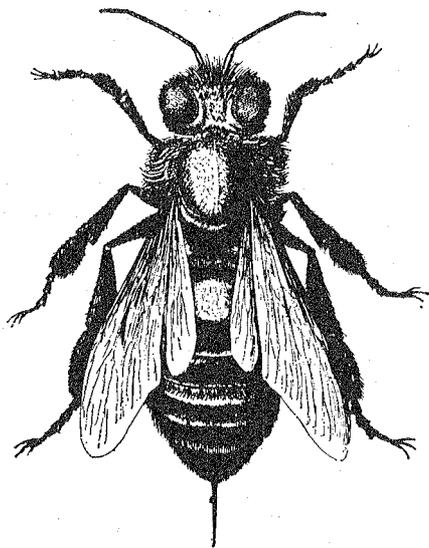
Come si è visto, nel Cinquecento ci furono due modi diversi di attingere all'autentico pozzo di san Patrizio dell'esplorazione scientifica: uno emotivo, fantastico, più vicino alla magia e all'alchimia, che all'analisi e alla riflessione; l'altro, invece, quasi prosaico, in certo senso arido, forse persino paralizzante, capace alla lunga di smiticizzare e spoetizzare la natura, ma estremamente ricco di possibilità decorative, atto a suggerire nuovi modi di ambientazione, ed anche ben corrispondente al bisogno sempre più dichiarato (di cui non soltanto la letteratura scientifica, ma anche quella teologica è un chiarissimo esempio) di una documentazione ovunque esatta, d'un ritorno alla verità oggettiva, d'una diligente e indiscutibile acribia filologica. Proprio mentre si affacciava nell'arte sacra, sulla scia delle aspre dispute circa la validità delle figurazioni religiose, la preoccupazione di dar loro fedeltà storica e letteraria,⁵⁷ ecco diffondersi, facilitati da questi libri son tuosi, anche l'esatta riproduzione dell'ambiente naturale, del clima, della stagione, fedeltà che del resto l'uomo erudito, che ormai nei suoi viaggi si preoccupava di visitare i

principali musei scientifici, anche solo per restare alla moda, poteva controllare in loco o sul vero.

Questo processo, ancor più spirituale che visuale, ha straordinaria conseguenza nel mutarsi stesso del paesaggio, che da sfondo o ambiente passivo, come era rimasto pressappoco durante tutto il Quattrocento — si pensi all'ingenuità e all'irrealismo dei mari in tempesta, o degli altri cataclismi naturali allora rappresentati — diventa un protagonista sempre più vigoroso e convincente. Incominciano ad affiorare i ricordi delle Alpi, spesso ravvivate da un'autentica nostalgia, come in Tiziano; il suolo già in Mantegna si arricchisce di erbe, di animali, di pietre rese dettagliatamente nei loro singolarissimi caratteri e forme; la vegetazione si fa tanto aggressiva, che il villaggio, la città diventano nel suo abbraccio qualcosa di eremitico, un'isola umana in un ben più largo contesto disabitato. E gli alberi si moltiplicano di qualità e di aspetto; anche il loro colore incomincia a seguire le vicende delle stagioni, cosicché perfino le composizioni pastorali acquisteranno, proprio per questo rispetto verso la mutevolezza della natura, pur nella loro arcadia, un lato patetico e convincente. I colli ed i campi sono analizzati con la spietatezza tanto del cartografo quanto del geologo: né è inopportuno ricordare che grandissimi artisti, come il Bruegel, hanno appunto lavorato inizialmente come cartografi. I cieli si animano di nuvole, sono la scena delle vicende cosmiche dell'aurora e del tramonto. Sempre più frequente diventa la rappresentazione della notte.⁵⁸ Naturalmente, il processo è discontinuo: ma proprio perché di volta in volta viene di colpo ravvivato da nuovi interessi naturalistici, forse anche in rapporto con le grandi novità scientifiche e librerie.

C'è inoltre da considerare un altro aspetto del problema. Benché l'identificazione di arte e scienza, nel Cinquecento, come è stata proposta specialmente da noi, appaia una tesi un po' ingenua, è certo che la capacità di osservazione del reale, da parte dei pittori del Rinascimento, fu straordinariamente forte. Dovette nascere perciò quasi una gara spontanea fra artisti e scienziati alla ricerca dei più nascosti ed inconsueti prodotti della natura; e in taluni casi, come probabilmente nell'officina delle pietre dure, di Firenze,⁵⁹ gli artisti acquistarono la palma. Noi vogliamo, per ora, soffermarci solo su di un episodio. Ai visitatori delle varie

mostre, dedicate all'arte del Seicento, sono ormai familiari i cieli stellati, con gli astri perfettamente collocati nel firmamento, delle cristalline notti sacre di Elsheimer.⁶⁰ Sono opere di un fiammingo, sì, ma dipinte a Roma. Pochi, però, credo, hanno sottolineato l'importanza della loro data: 1609. Ora, questi piccoli e minuziosi dipinti, dove il cielo ha una parte così prevalente e, a differenza dei notturni di Savoldo, si presenta a noi con la fedeltà di un atlante stellare, acquistano una ben notevole priorità storica, quando si ricordi che il 1609 è proprio l'anno dell'invenzione del cannocchiale di Galileo. Invenzione non tutta sua, è vero, in quanto già era giunto, dieci mesi prima, al suo orecchio «un certo grido, esser stato fabbricato da un fiammingo un occhiale per mezzo del quale gli oggetti, benché assai distanti dall'occhio, si vedevano distintamente come fossero vicini, e di questo effetto in vero ammirabile si raccontavano alcune esperienze, le quali altri credevano, altri negavano».⁶¹ E dobbiamo riconoscere (a scapito dell'aggiornamento astronomico e tecnico dell'Elshei-



Ape al microscopio: incisione di M. Greuter, dalla *Melissographia Apiarium* di F. Cesi (Roma, 1625).

mer, ma non certo della sua arte) che i suoi astri sono solo di poco ingranditi, visti forse con una sola lente da occhiali o addirittura ad occhio nudo. Ma resta il fatto essenziale della coincidenza fra un artista così fine ed uno scienziato così grande, che guardano, di notte, lo stesso cielo, con il medesimo interesse ed una analogamente scrupolosa necessità di documentazione.

Data l'autonoma capacità di osservazione degli artisti, resta difficile identificare a prima vista le eventuali loro derivazioni dalle grandi tavole incise o xilografate, da altri disegnatori, per gli scienziati, specialmente senza avere a continua portata di mano schedari di microschede, registi, e soprattutto la serie delle enciclopedie cinquecentesche raccolte in un solo scaffale. Ma è un riscontro e che verrà certamente fatto nei prossimi anni e che darà forse qualche delusione; certo molte indicazioni precise sul modo da essi seguito nel costruire un racconto ed una allegoria, ed anche sulla curiosità o sulle pigrizie di piccoli e grandi maestri. Tuttavia fin d'ora pare assai probabile che negli studi degli artisti, anche a causa delle pressioni e dei suggerimenti dei committenti, quei libri non mancassero affatto.

Più facile, invece, per l'eccezionalità — diciamo così — del punto di vista, individuare quei meno numerosi esempi di artisti che, nel primo Seicento, s'impadronirono dei risultati delle osservazioni al telescopio e al microscopio, subito applicandole. È il caso, illustrato dal Panofsky (geniale precursore anche in queste curiose ricerche), del Cigoli,⁶² che nell'entusiasmo dell'amicizia e della corrispondenza col Galileo, non solo si fece osservatore delle macchie solari, ma, proprio in una delle cappelle più sacre della cristianità, a Santa Maria Maggiore, senza preoccuparsi delle implicazioni teologiche e delle discussioni in atto sulla sostanza dei pianeti, dipinse, ai piedi dell'Immacolata Concezione, la luna con i suoi crateri e le sue valli, visti attraverso il telescopio: una discussa realtà extraterrena posta accanto ad un simbolo già altrettanto discusso.

È il caso della rapida diffusione, prima negli stemmi dei Barberini, poi in ogni sorta di rappresentazione di tale insetto, della deforme e ripugnante macroanatomia dell'ape regina vista al microscopio:⁶³ che così realistica, appare assai più difficile da interpretare come inerte emblema dinamico. Difatti, al suo valore totemico, diciamo così, si soste-

tuisce un valore dimostrativo, come se lo sputnik sostituisse la stella rossa nelle Repubbliche socialiste, o meglio, come se la fotografia d'una stella conquistata da un'astronave soppiantasse lo schema luminoso dalle aguzze punte triangolari tracciate con squadra e compasso, che ora domina Mosca dal Cremlino. In certo senso, il successo dell'ape barberina si limitò a pochi anni. Già nella decorazione plastica del Palazzo, gradualmente, dall'immagine microscopica si ritorna a quella schematica più tradizionale.

Il disegno tecnico, come ogni forma di mimesi, è però anche una tecnica, intesa non solo a riprodurre indiscriminatamente, ma a sottolineare taluni specifici aspetti della realtà. Da questo punto di vista è evidente che l'influenza dell'illustrazione dei trattati naturalistici fu ancora più vasta e determinante. Essa attirò lo sguardo del pittore sulla diversa lucentezza della pelle, della corteccia, del guscio, della foglia, del frutto, secondo la sua maggiore o minor freschezza e maturazione, ed anche sulle lesioni dovute alle malattie o all'opera distruttrice degli insetti. Diede, ad ogni filo d'erba, non solo una individualità da erbario, ma una presenzialità viva. Ogni foglia del famoso *Canestro di frutta* dell'Ambrosiana, del Caravaggio, ha una sua storia che potrebbe essere ricostruita da un botanico: storia di piogge, di lumache, di insetti penetrati nella polpa del frutto, di lunghe ore, soprattutto, passate in una stanza così afosa da fare avvizzire, accartocciandole, le foglie, nonostante che fossero state in precedenza ben lavate. Una mela, una pera, un chicco d'uva, una foglia, per chi li esamina non tanto nello stile, ma nelle loro accidentalità, restano inconfondibili fra mille, sono caratterizzate fisicamente e chi opta per l'individuazione, ama più le verdure bacate che quelle sane.

È vero che Caravaggio guarda così anche le stoffe, e soprattutto l'animo dei suoi personaggi; ma sarebbe un errore scambiare le sue *agudezas* di botanico con un generico gusto naturalistico. La questione è un'altra: nel quadro del generale «naturalismo» del maestro abbiamo parentesi di vero e proprio naturalismo scientifico. Abbiamo detto acutezze di botanico: ma la testa di *Medusa*, almeno, con le sue serpi rappresentate in modo tutt'altro che generico, gli agilissimi caproni del *San Giovannino*, e le differenziatissime piume delle ali dell'*Amor trionfante*, lasciano so-

spettare che anche i vegetali (e di ben diverso tipo) attirassero il suo sguardo quasi da illustratore professionale. Non a caso abbiamo usato questa parola. È il Bellori che ci parla di una sua specializzazione vera e propria «in fiori e frutti», per cui egli avrebbe a Roma trovato buon lavoro con il cavalier d'Arpino.⁶⁴ Ed è vero che i critici moderni del Caravaggio hanno interpretato queste parole del biografo seicentesco nel senso di «natura morta». (Il Bellori afferma ambiguamente che per opera del giovane maestro, fiori e frutti «vennero a frequentarsi a quella maggior vaghezza che tanto oggi diletta», ciò che varrebbe anche per i festoni decorativi di affreschi.) Nulla però vieta di ipotizzare che, nel suo viaggio dalla pianura padana a Roma, a Bologna, si sia fermato qualche ora presso l'Aldrovandi, e che a Firenze, dove il suo soggiorno prima del 1590 fu forse meno fugace,⁶⁵ il giovane Merisi abbia ficcato il naso nel museo naturale mediceo dove erano ordinatamente esposte le serie di incisioni e di acquarelli riproducenti tutte le specie naturali, di cui i ricercatori erano venuti a conoscenza. Quando si confronta un disegno, come quello qui riprodotto (fig. 41), del Ligozzi, rappresentante un ramo tronco d'un fico (dove le varie affezioni delle foglie e la loro struttura fisica sono così diligentemente, ma anche appassionatamente studiate) con i «canestri» del giovane Caravaggio, e si pensa alla coincidenza del suo passaggio a Firenze proprio quando questi stupendi capolavori di mimesi scientifica erano da poco realizzati, vien forte la tentazione di vederlo lì accanto al Ligozzi, piegato sul foglio appena acquarellato dal più anziano collega, stupefatto e deciso a rubargli il segreto e a perfezionarlo.

Fu, in ogni caso, quella del Caravaggio una passione giovanile, e fu forse un esempio eccezionalissimo, non generalizzabile, dell'influenza positiva esercitata sull'arte da una tecnica grafica, che porta quasi l'artista a scomparire dietro il suo modello. Ma questo attimo felicissimo d'incontro fra arte e scienza, su cui ci auguriamo che ulteriori ricerche gettino presto più luce, può bastare a far ricordare come, in quel calderone di tendenze che è la fine del Cinquecento italiano, il naturalismo abbia una radice religiosa e un'altra scientifica, che in Caravaggio per un certo periodo e in certi suoi motivi sono convergenti, ma che in altri casi divergono e anche si oppongono.

Bruegel riuscì con straordinaria facilità a passare dal suo apprendistato cartografico, di illustratore scientifico, ad una tematica popolare, di vita quotidiana: dalla natura fisica, vegetale, alla realtà umana, esaminata anche ai livelli sociali inferiori. In Caravaggio, che fu pure una straordinaria eccezione, le prime scene di genere comportano invece l'abbandono d'ogni interesse per la natura, la negazione di un ambiente; lo sfondo addirittura scompare, soffocato nell'ombra o sostituito da larghe campiture d'un solo colore. In Italia, ma ciò può apparire sorprendente solo a chi dimentichi l'impostazione prevalentemente morale, eroica, idealizzante in senso aulico e ciceroniano del primo rinascimento, fu difficilissimo, quasi impossibile, pervenire ad una rappresentazione della vita quotidiana di tutti i ceti, avente la stessa spietata forza documentaria delle incisioni di pesci, di animali, di minerali. In altre parole, gli insetti furono apprezzati come motivo d'arte assai più che i servi, gli operai, i contadini. Eppure nel Trecento, con Giotto, con i senesi, questa difficoltà non c'era, o quasi. E infatti, in ogni storia della pittura di genere, si parte dal Trecento italiano, per attribuire a noi addirittura la priorità di questa specie di realismo sociale.¹ Il panorama cambia radicalmente dopo. Anzi, se c'è un ambito, in cui fu più forte lo scontro, nel campo del gusto, fra rinascimento ed antirinascimento, è proprio la scena di genere. Le difficoltà teoriche, politiche, religiose, incontrate dai pittori di genere, meritano dunque qualcosa di più che gli scarsi accenni fatti nei precedenti capitoli, anche perché costituiscono un capitolo centrale della storia della cultura italiana, fra il Quattro ed il Seicento, e contribuirono a distaccarla ed opporla in modo tipico al mondo oltremontano. Stesse difficoltà, anche se inizialmente meno accentuate, si ebbero in Francia,² dove la polemica successivamente divenne più aspra.

Le cause di ciò furono complesse e composite. Da un lato c'era il tradizionale prevalere, fino a larga parte del Cinquecento, delle commissioni religiose, quindi di soggetto sacro, su quelle dei laici e dei privati; questi ultimi, d'altronde, appartennero per secoli esclusivamente al ristretto ambiente della corte o della oligarchia economico-politica, e collezionarono opere quasi sempre celebrative, per lo più allegorie o ritratti. La loro educazione umanistica li portava inoltre, in atti di prestigio come l'incarico dato ad un maestro famoso, a conformarsi alla moda mitologica dominante. Da parte degli artisti stessi, abituati al sistema del mecenatismo, che li poneva fuori della concorrenza economica, questa condizione, invece di essere considerata limitativa, era singolarmente apprezzata, in base alla presunzione che «grandissima opera del pittore sarà l'istoria», «grandissima opera del pittore con uno colosso; ma ... maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso».³ Questa concezione, già elaboratasi nel Quattrocento, è magnificamente espressa a mo' di sintesi in una conferenza del Félibien,⁴ che giustamente Rensselaer W. Lee cita e commenta nel suo fondamentale studio sui rapporti fra pittura e poesia:⁵

I pittori, nella misura in cui si occupano delle cose più difficili e più nobili, escono da ciò che c'è di più basso e di più comune, e si nobilitano con un lavoro più illustre. Così, colui che fa perfettamente dei paesaggi è superiore a chi non dipinge che frutta, fiori o conchiglie. Chi dipinge degli animali vivi è più stimabile di coloro che rappresentano solo delle cose morte e senza movimento, e poiché la figura dell'uomo è la più perfetta creazione di Dio sopra la terra, è altrettanto certo che colui che si rende imitatore di Dio dipingendo delle figure umane, è assai più eccellente di tutti gli altri... Ma un pittore che si limita a fare dei ritratti, non ha ancora raggiunto questa somma perfezione dell'arte, e non può pretendere all'onore che ricevono i più sapienti. Per meritarlo, bisogna passare da una sola figura alla rappresentazione di più figure insieme; bisogna trattare la storia e la mitologia; bisogna rappresentare grandi azioni, come gli storici, o soggetti piacevoli, come i poeti; e salendo ancora più in alto, bisogna saper coprire, mediante le composizioni allegoriche, con il velo della favola le virtù dei grandi uomini, ed i misteri più elevati. Si dice un «gran pittore» colui che sa compiere bene simili imprese.

La scelta dei soggetti da dipingere e la loro gerarchia veniva così trasferita su un piano morale, in relazione al generale platonismo,⁶ e considerata quasi come la conseguenza di una virtù o di un vizio di carattere, che il pittore in tale scelta esprimerebbe. Il soggetto, non la qualità dello stile, divide in classi gli artisti. Ed è naturale, pertanto, che quasi tutti i maestri cercassero di dipingere storie, tanto più che i critici che li accompagnavano erano per lo più d'accordo nel dichiarare che solo nella storia essi avrebbero potuto rivelare le loro qualità inventive; nonostante che altre fonti antiche, saltuariamente riprese, insegnassero polemicamente che specialmente nella decorazione, nella grottesca, c'era libero e spontaneo campo alla fantasia.⁷

L'esaltazione della storia «come sommo genere di arte», storicamente dipende, oltre che dalla gerarchia delle creature del neoplatonismo, dalla più antica e famosa contrapposizione fra tragedia e commedia, specialmente discussa nella *Poetica* di Aristotele, ma in realtà già proposta da Platone, che gravissimamente distinse tutta la poesia in «seria» e «faceta» (*Leg.* 810 e), e condannò per ragioni morali il comico, come sarebbe accaduto nell'Europa del medioevo e del rinascimento, riconoscendogli tutt'al più la funzione di «divertimento innocuo» (*Leg.* 816 c). Analogamente (ma con l'intenzione di difendere il comico dall'accusa di immoralità, per cui esso vien distaccato dalla satira e dall'invettiva, e trasformato piuttosto in una cronaca della vita quotidiana), Aristotele contrappone l'imitazione comica di «soggetti piuttosto bassi, però non secondo ogni specie di bruttezza, ma solo secondo quella parte di bruttezza che è il ridicolo» (*Poet.* 1449, 32-34), alla idealizzazione «eroica» della tragedia. Egli però osserva, in modo pieno di conseguenze, che la poesia «si differenziò secondo l'indole particolare dei diversi poeti: ché quelli che erano di animo più elevato rappresentavano azioni nobili e di nobili personaggi, quelli di animo meno elevato rappresentavano azioni di gente dappoco».⁸

Non bastano però le idee di Platone e di Aristotele, da sole, a spiegare perché questa distinzione letteraria e gerarchica di generi sia stata applicata alla pittura e alla scultura. Tanto più che il problema più direttamente e tradizionalmente connesso con le arti figurative, quello della mimesi, secondo Aristotele, riguardava più specificamente il

comico e non il tragico, in cui prevaleva invece la necessità dell'idealizzazione; cosicché sarebbe stato in certo senso più logico che teoria figurativa e teoria letteraria si fossero distinte, in base ai fini loro più precisi, invece che nutrire una tanto insanabile dicotomia nel loro seno.

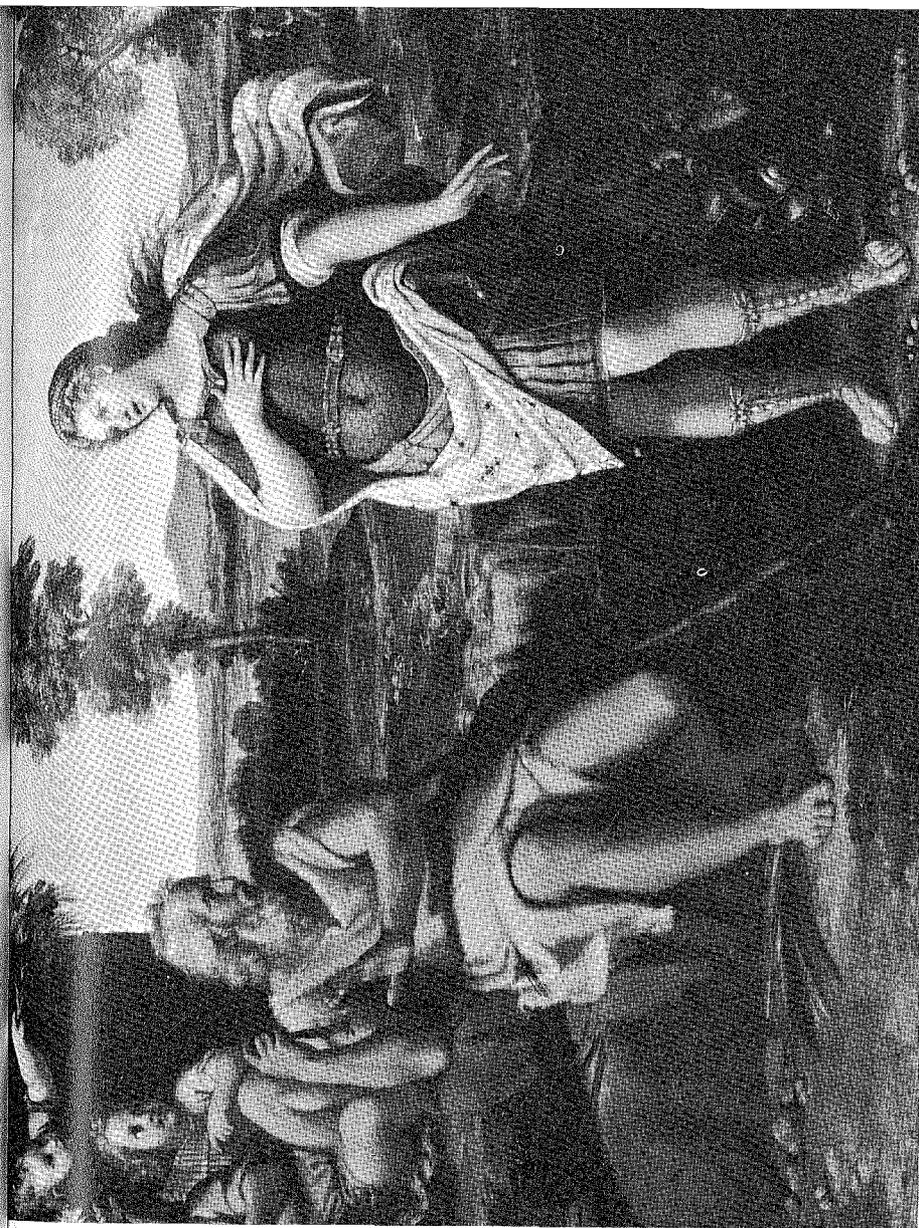
Per comprendere la situazione medievale e rinascimentale dobbiamo trasferire, su un piano religioso, tutto il problema. Ora, mentre la tragedia è compatibile, sia come stile, sia come struttura di racconto, con il culto (e lo dimostra la diffusione del dramma liturgico), il comico, come soggetto e come stile, esula completamente dall'ambito del sacro, anche quando non è licenza o polemica antiecclesiastica (come fu di solito nel medioevo). Noi dimentichiamo, troppo spesso, di avere dietro alle nostre spalle più di un millennio e mezzo di vera e propria teocrazia, e perfino le discussioni sui limiti della autorità della chiesa e dell'impero si svolsero nella convinzione che l'una e l'altra autorità nascessero da una pari investitura sacra. Il comico è dunque analogo, come fermento polemico, al demoniaco, al magico, alla superstizione, al paganesimo campagnolo, a tutto ciò, insomma, che non si inseriva nel quadro dell'autorità costituita. E la vittoria del comico, come delle raffigurazioni profane, che alla sua poetica, come vedremo, si riconnettevano in pittura e nelle arti, coincide cronologicamente con la sconfitta della teocrazia in Europa. Ciò spiega anche la violenza delle accuse rivolte ai primi artisti che osarono dipingere nature morte, fiori, scene di vita quotidiana, invece che composizioni sacre (e più volte con la convinzione libertina e in certo senso areligiosa, che non ci fosse, fra un soggetto e l'altro, differenza di qualità).

Tuttavia va ricordato che la pittura e la scultura erano arti costose, e richiedevano una attrezzatura di bottega e di lavoro considerevole. Esse, perciò, poterono entrare solo tardi nella lotta del profano contro il sacro, di cui daremo alcuni esempi; impiegarono molto tempo per far propria in parte la tematica elaborata dal comico letterario e giullaresco, cosicché le loro vicende in questo ambito di gusto non sarebbero comprensibili senza un preliminare excursus extra-figurativo.

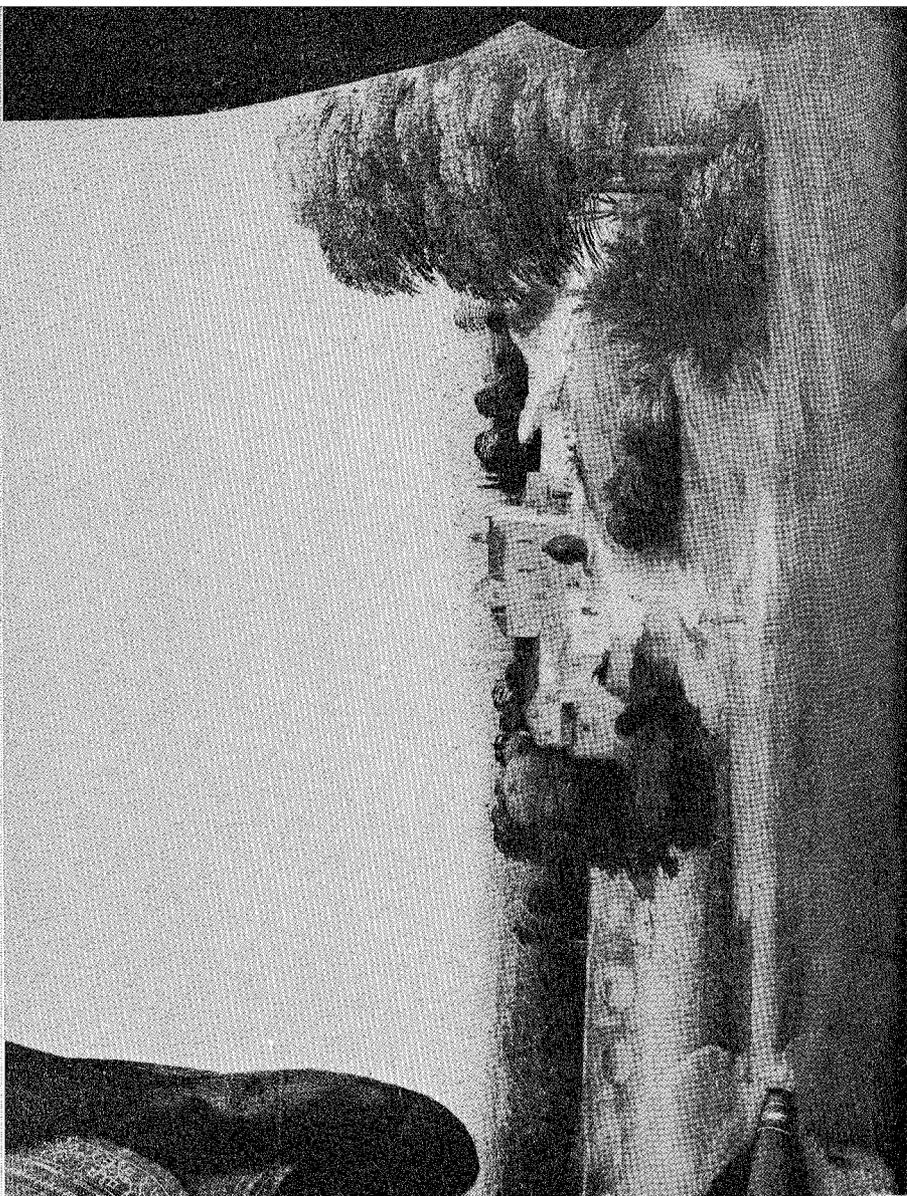
Questo excursus è anche indispensabile per eliminare,

subito, un preconcetto: quello che il comico nel medioevo non sia quasi esistito. Tale idea proviene dalla scarsità di documenti e di testi, ma in gran parte proprio dall'immagine del medioevo che vien data in modo parzialissimo dalle arti figurative,⁹ dove (tranne che in pochissimi oggetti d'uso casalingo e specialmente femminile, come pettini, cassette, specchi, avori) non troviamo che soggetti biblici o devozionali, o raffigurazioni di simboli e dogmi religiosi. Questa limitazione è certamente dovuta in larga parte al fatto che per la sua continuità quasi solo la chiesa ha saputo conservarci e trasmetterci le opere d'arte antiche, mentre i tesori delle famiglie private sono andati e vanno assai più rapidamente distrutti e dispersi e, nel caso delle oreficerie, fusi per ricavarne oro e argento. Tuttavia, se una produzione di carattere profano fosse stata larga e commercialmente notevole nel tredicesimo secolo come nel diciassettesimo, ne avremmo certamente più tracce. Il poco rimasto dimostra che nell'alto medioevo il profano si limita quasi esclusivamente all'ambito dei doni nuziali e del corredo femminile, dove prevale il tema della dea nuda,¹⁰ lo stesso che si diffonderà, ma sempre su arredi matrimoniali, nei letti nuziali, nelle cassette, nelle cassapanche ecc. in epoca tardo-gotica. Per continuità iconografica tradizionale (si tratta di temi pagani) o per spontanea affinità di soggetto? È difficile stabilire. In ogni caso, il lato cerimoniale è anche qui presente, né può venire trascurato. Il nudo è infatti sempre un auspicio di fecondità.

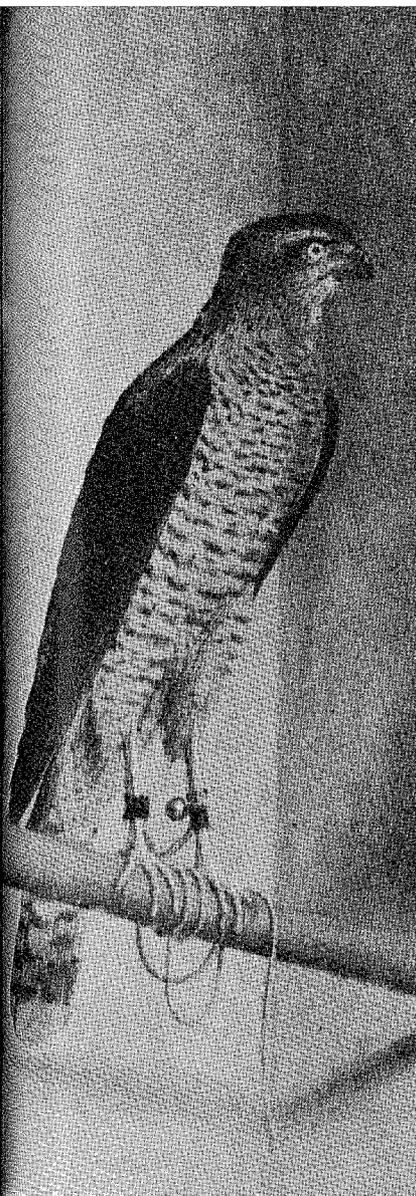
Nell'ambito della tematica letteraria e teatrale, l'apporto dato dal comico è invece notevolissimo e facilmente accertabile nei suoi caratteri d'innovazione da un confronto fra le ultime creazioni sceniche e novellistiche di età ellenistica e le prime riprese neolatine e volgari. Inoltre, poiché il comico non è una qualità fissa, che si ritrova staticamente inserita per virtù naturale in un oggetto, in un tema, in un intreccio scenico, ma è un processo psicologico, che con maggiore o minor sveltezza suscita un capovolgimento emotivo, dalla tensione alla ilarità, il medioevo ci ha lasciato in eredità per trasmissione orale molti temi o immagini che, spontaneamente, suscitano il nostro riso in base a processi psicologici, ormai intuitivi, immediati, da compiersi inconsciamente: quasi come accade vedendo una vignetta di un noto umorista. Gli anelli della catena, in que-



Erminia tra i pastori (part.) di Ludovico e Annibale Carracci. Londra, Lancaster House.



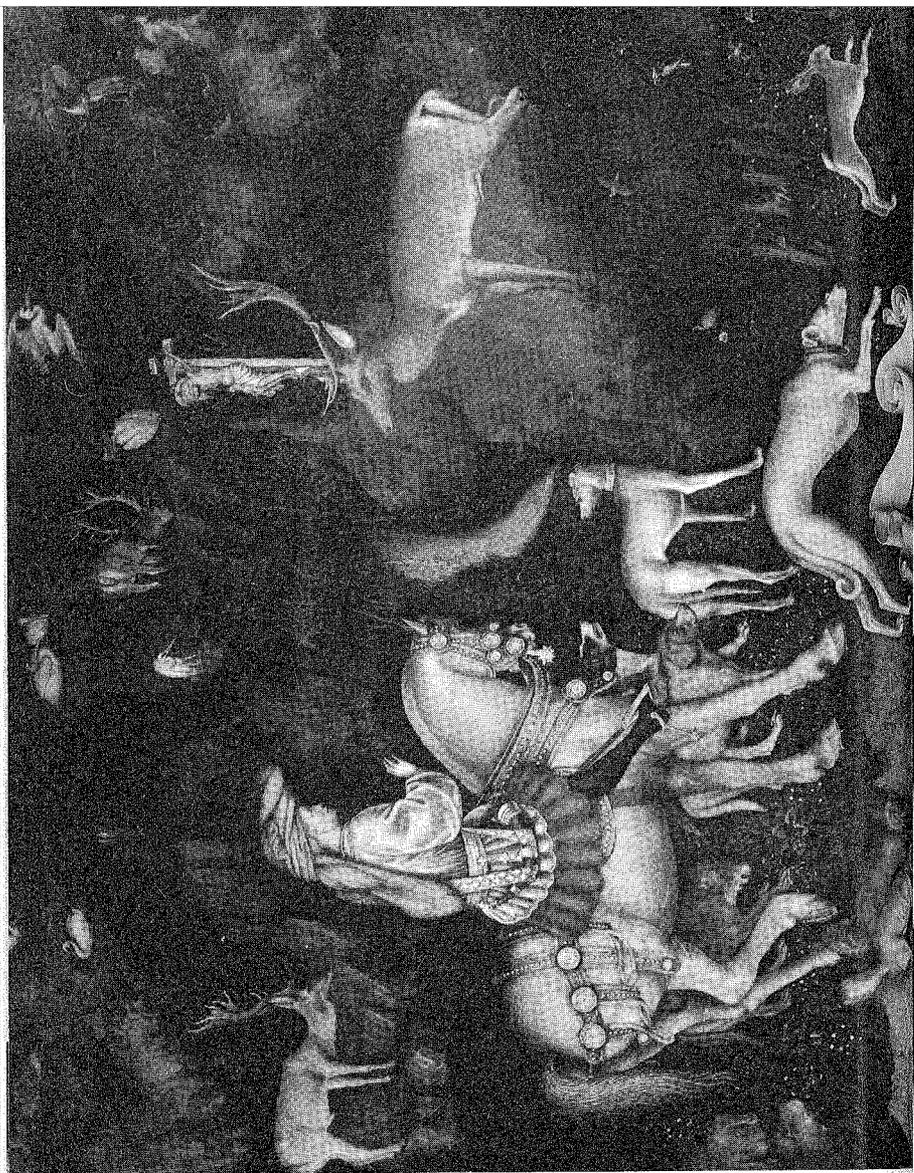
Paesaggio: particolare della pala rappresentante *Santa Maria Maddalena e Santa Caterina in estasi* (1509), di Bartolomeo della Porta. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



a. *Falcone*, attribuito a Jacopo de' Barbari. Londra, National Gallery.



b. *Iris*: disegno dal «Libro dei disegni» di Parigi (f. 56a) di Jacopo Bellini.

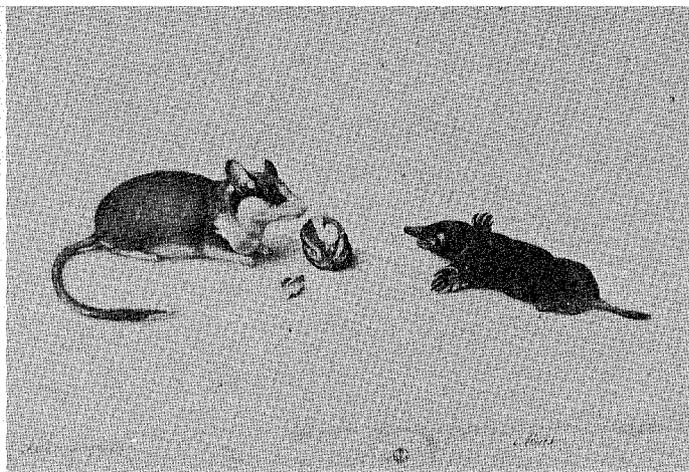


Visione di S. Eustachio (1436-38) del Pisanello. Londra, National Gallery.

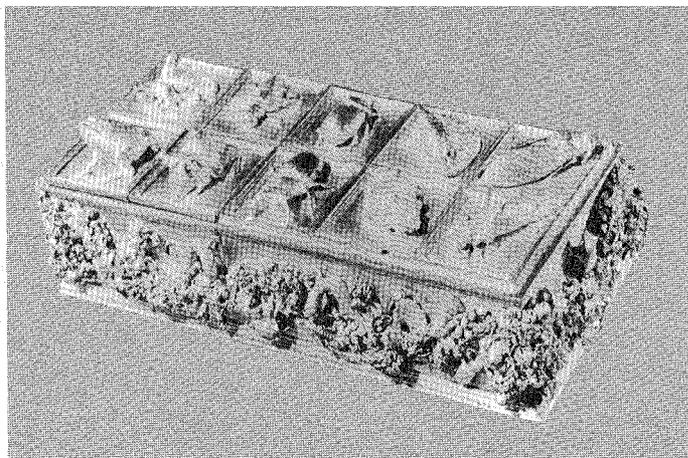


a. *Gallo meccanico* (1357), già sull'orologio della cattedrale di Strasburgo. Strasburgo, Musée des Arts Décoratifs.

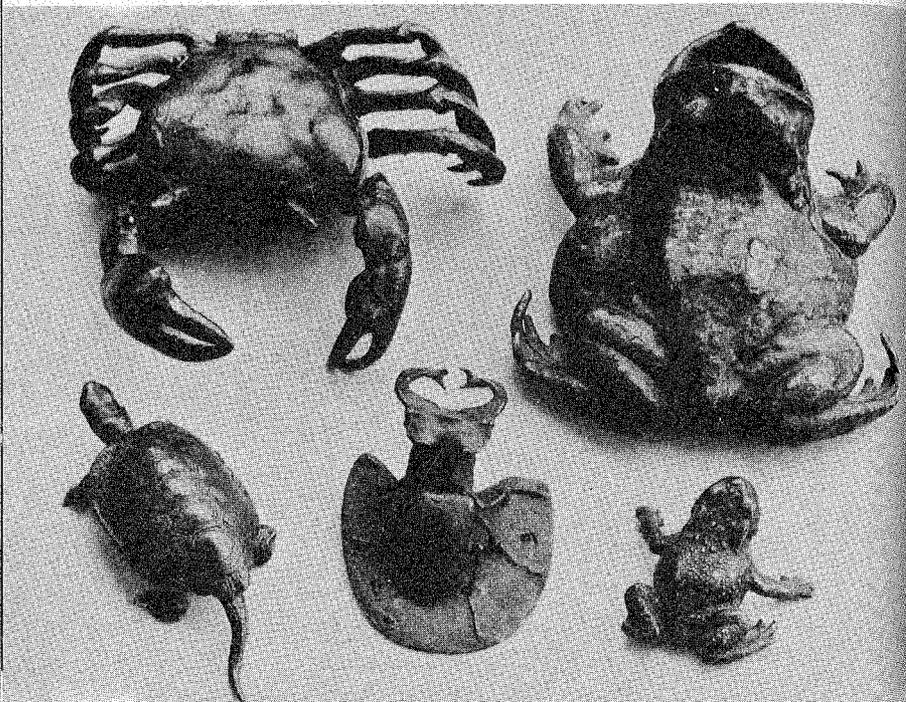
b. *Gallo dell'arcivescovo Ramperto* (820 d.C.). Brescia, Museo dell'Età Cristiana.



a



a



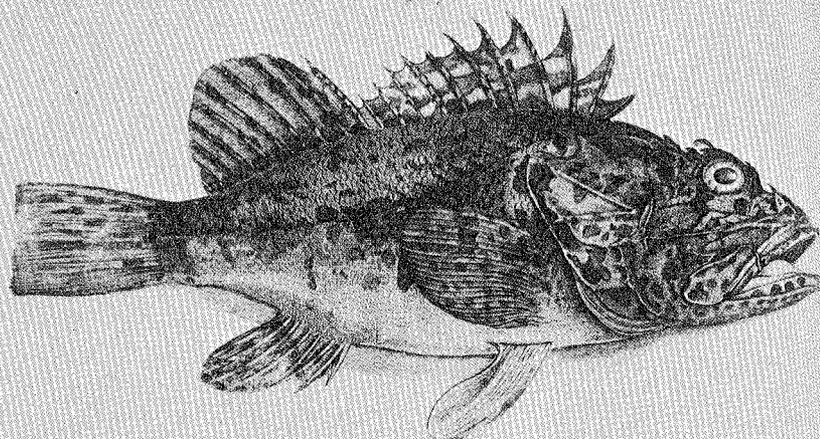
b

a. *Talpa e topo*: tempera di Jacopo Ligozzi. Firenze, Uffizi.
 b. *Animali*: calchi in bronzo di Andrea Riccio e bottega (dal Planiscig).

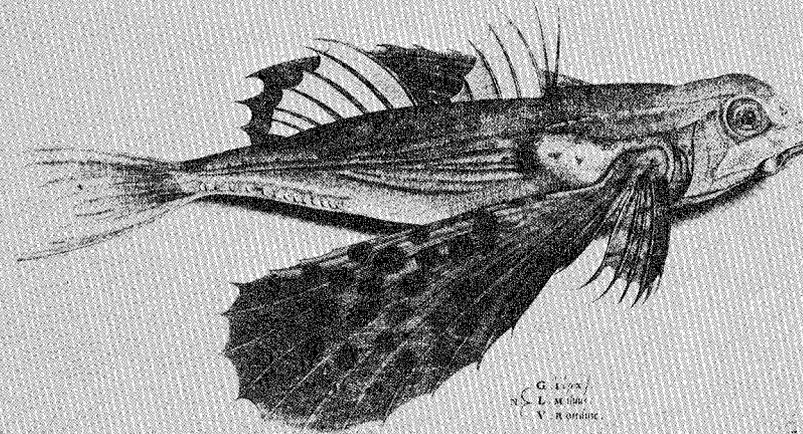


b

a. *Calamaio con animali*: argento (1560-70 ca), dal castello di Ambras. Vienna, Kunsthistorisches Museum.
 b. *Salamandre*: tempera di Jacopo Ligozzi, Firenze, Uffizi.



AL. SALVIANI
CAL. SALVIANI



G. L. V. V.
N. L. W. W.
V. n. ordine.

Scorfano e Rondine di mare: tavole dall'*Aquatilium animalium historia*, di Ippolito Salviani (Roma, 1558).

sto caso, non sono eliminati, ma compendianti da una lunga abitudine. Cosicché ci troviamo spesso nella strana situazione di ridere senza sapere perché. Non è da escludere che questi temi in origine fossero connessi a forme di polemica antireligiosa (come il frate che s'impingua a tavola, o seduce le villane), o addirittura derivino, caricaturalizzati, da quei riti, quasi mistici, di corteggiamento e civetteria, attestati fra l'altro dal *Roman de la Rose*, e che sembra abbiano avuto una base consapevolmente eretica (per cui le loro tesi vennero condannate dalla chiesa).¹¹ Altre idee, come quella del libero amore, cara al teatro, diedero luogo occasionalmente a rivolte popolari.¹² Chi conosce un po' la storia delle eresie non troverà semplicemente umoristica un'affermazione poetica di questa specie:

Nature n'est pas si sote
 Qu'ele faist nestre Marote
 Tant solement por Robichon.
 Se l'entendement i fichon,
 Ne Robichon por Mariete,
 Ne por Agnès, ne por Perrette;
 Ains nous a fait, bian fils n'en doutes,
 Toutes por tous et tous por toutes,
 Chascune por chascun commune
 Et chascun commun por chascune.¹³

Non c'è dubbio, d'altronde, che la giullaria, la canzone, la novella, non solo contribuirono ancor più che la letteratura a divulgare l'idealizzato tipo di elegante e artefatta bellezza femminile del gotico, e al contrario, a satirizzarlo, magari con l'esaltazione secondo identici moduli della megera laida e deforme, o della vecchia; ma ebbero una specie di senso innato nell'attaccarsi ai temi più scabrosi, sia dal punto sessuale che morale, religioso e politico. Il tempo, naturalmente, ha tolto ad essi significato ed aggressività. Ma non sarebbe del tutto impossibile che un censimento dei temi prediletti alla giullaria potesse un giorno contribuire, ad esempio, ad interpretare, fin a distanza di secoli, molte delle enigmatiche scene contadine o borghesi delle pitture fiamminghe ed olandesi, come già hanno fatto i proverbi. Praticamente questi temi del resto continuano a sussistere ancora oggi: a noi basta per ora sottolineare co-

me si tratti, assai spesso, di motivi del tutto ignoti al teatro antico: così il tema della civetteria e del corteggiamento, che culmina in una figura di antieroe, il Don Giovanni, o nelle maschere della servetta e della contadinella, del tutto moderne. Altri sono sopravvissuti in forme popolari e spettacolari, come il varietà, il circo, la comica cinematografica del primo Novecento: così i capitomboli (quanto di più anticavalleresco ci sia), il finir nudi, lo sporcarsi oscenamente ecc. Le «torte in faccia», che ci fanno ancora ridere nei cineclub, hanno presumibilmente il loro più illustre antecedente nella scena dal *Dulcitius*,¹⁴ di Rosvita, in cui il protagonista, «amatore del piacere», governatore di Tessalonica, sedotto dalla bellezza delle tre vergini, Agape, Chionia e Irene (che, con facile allusione simbolica, personificano la Carità, la Purezza e la Pace), cerca di aggredirle nella cucina dove son tenute prigioniere, e addio alla loro purezza se, per intervento miracoloso, la sua mente non si abbuiasse tanto da fargli abbracciare i culi delle pentole, invece che i corpi delle donne.

Irene Guardate, quell'insensato ha perso la ragione; e crede di godere dei nostri amplessi.

Agape Cosa fa?

Irene Ora serra languidamente sul suo petto le pentole, ora accarezza e prodiga dolci baci a paiuoli e a padelle.

Chionia Ah, che cosa ridicola!

Irene Faccia, mani ed abiti sono così sporchi e macchiati, che è diventato tutto nero: sembra un etiope.¹⁵

La conclusione è altrettanto simbolica che il nome delle vergini: invece che della purezza, il violento aggressore s'impradonisce della sporcizia. Per cogliere tutto il valore della situazione, bisogna rammentare che l'associazione fra peccato morale e l'immondezza fisica era talmente forte nel primo cristianesimo che, almeno a Ravenna, c'era l'uso che il peccatore, nell'atto di pentirsi, facesse subito un bagno come elemento di lavacro anche spirituale.¹⁶ L'ambivalenza della scena è quindi totale: può essere letta o come episodio comico, o come episodio moralistico. Tuttavia, l'episodio che segue ha difficilmente possibilità di un'interpretazione che non sia quella buffa: e così infatti la situazione già presente nella commedia classica, si trasmise al rinascimento:

Le guardie Chi è quell'ossesso, o meglio quel demonio che viene? Fuggiamo.

Dulcizio O guardie, dove fuggite? Fermatevi; aspettatemi. Guardie, fatemi strada, con le lucerne, alle mie camere da letto.

Le guardie La voce è quella del nostro signore; ma l'aspetto è del diavolo. Non ci fermiamo, affrettiamoci a fuggire; questo fantasma ci vuol fare dei brutti scherzi.

Dulcizio Andrò al palazzo imperiale, e farò sapere ai ministri l'oltraggio subito.

Con la colta monaca benedettina Rosvita (il cui interesse umanistico attesta, ancora una volta, l'importanza dei centri monastici femminili per lo più di fondazione imperiale e principesca, come strumenti di trasmissione e conservazione della civiltà antica) siamo nella seconda metà del decimo secolo. Generalmente, le sue sei rappresentazioni sono ritenute il primo nuovo esempio di teatro dopo un millennio, cioè dopo Seneca. Ed il medioevo, si dice, avrebbe ignorato totalmente il ludo scenico, cioè la forma più evoluta del comico. Ciò non è vero. Se molti documenti sembrano attestare la scomparsa del teatro, altri ancora più importanti ne dimostrano una vivacissima persistenza. In parecchie città, fra cui Padova, dove nel Trecento rinascerà la tragedia per opera del Mussato, gli antichi edifici o luoghi destinati allo spettacolo continuarono ad essere di proprietà comunale, e ad ospitare giullari, feste pubbliche, trattenimenti.¹⁷ Ma si trasmisero fedelmente anche meno importanti tipi di spettacolo: come il mimo conviviale, dovunque diffuso, ed a cui si ricollegherà anche il Ruzzante nel Cinquecento. L'esempio più insigne, e di estremo interesse, anche per quanto ci lascia intravedere e comprendere dei mimi più antichi è la *Cena Cypriani*,¹⁸ che richiedeva, per l'esecuzione, una numerosa compagnia, con costumi, attrezzi, maschere, e di cui si conoscono ben cinquantatré trascrizioni e rielaborazioni: prova di un perdurante successo. Secondo il testo, rappresentato a Roma nell'agosto dell'876, alla corte di papa Giovanni VII, sfilò davanti ai convitati una ridda di personaggi illustri, descritti da un presentatore balbuziente, con un gioco continuo di allusioni simboliche, ma tanto prive d'ogni serio moralismo, da giungere a volte al peggior grado di irriverenza: «Eva si

siede su una foglia di fico; Sansone su di una colonna, Gesù beve il passito». ¹⁹ Eppure nel testo spira prepotentemente un'aura di sommo fasto e di classicità, e tutto suggerisce una straordinaria eleganza cerimoniale. Il testo della *Cena Cypriani*, ricorda quelle immaginarie conversazioni fra personaggi di secoli diversi che avevano un insigne modello nei dialoghi di Luciano, che per la loro assurdità scandalizzarono san Gerolamo, e che sappiamo tipiche del repertorio mimico tardo-antico. E difatti il punto di partenza del teatro giullaresco medievale fu, sicuramente, l'ultimo teatro dell'antichità, la pantomima caratterizzata dal predominio della danza, dalla esagerata gesticolazione tendente all'acrobatismo, dalla disputa dialogata.

Tornando a Rosvita, essa è quindi, caso mai, la prima autrice a noi nota che tenti di portare il comico, che prosperava in un ambito a sé e riscuoteva pericolosi successi, al servizio della morale. Ecco ciò ch'ella scrive, a conferma della nostra tesi, nell'introduzione alle sue commedie:

Ci sono molti cattolici, che sedotti dall'eleganza dello stile, preferiscono la vanità dei libri pagani all'utilità delle Sante Scritture. E ce ne sono poi degli altri, che, sebbene fedeli alle Sacre Pagine e pieni di disprezzo per le opere dei gentili, non disdegnano di leggere spesso le favole di Terenzio; sicché dilettrandosi nell'incanto delle sue parole, macchiano l'anima loro nella cognizione di cose nefande. Per questo io... confesso d'imitare nei miei scritti un poeta che molti si permettono di leggere, l'ho fatto per celebrare, nella misura del mio piccolo ingegno, la laudabile castità delle sacre vergini, e per questo ho usato la medesima forma di composizione di cui si servirono gli antichi per rappresentare le sconce impudicizie di donne lascive. Una cosa però mi confonde e mi fa, spesso, arrossire di vergogna: che la natura di questa opera mi abbia costretto ad applicare il mio spirito e la mia penna a dipingere materia vietata alle nostre orecchie: la detestabile follia degli illeciti amori, e la fallace dolcezza dei colloqui passionali. Ma se io, per pudore, avessi trascurato queste cose, da un lato non avrei potuto attuare il mio disegno, dall'altro non avrei potuto far risaltare, per quanto è in mia facoltà, il merito delle anime innocenti. ²⁰

Si può, volendo, sorridere all'evidente conflitto psicologico fra il desiderio del proibito ed il bisogno di giustifi-

carlo, che caratterizza questa pagina di Rosvita: ma essa resta uno dei più commoventi indizi sulla difficile situazione di chi osava affacciarsi fuori del rigido campo della sacralità. Praticamente, non esisteva altra alternativa intermedia tra tragedia e commedia, fra la stilizzazione simbolica (per molti, come dice Rosvita, insoddisfacente) ed il vivido naturalismo, ancora capace di far risaltare i caratteri. Chi optava per il secondo, usciva dalla società costituita, cessava di appartenere come letterato e artista ad uno stato sociale; diventava esteticamente apolide, senza leggi e senza diritti. Inoltre ciò praticamente era possibile solo nel campo della satira e della giullaria, un fenomeno che appare sempre più di fondamentale importanza, configurandosi quasi come «l'antirinascimento» del medioevo. ²¹ Sono notissimi gli insistenti, continui bandi di scomunica e accusa della chiesa contro gli attori: indizio di una loro pericolosa, ma insopprimibile attività. I giullari riuscivano a volte ad allontanare la folla dalle manifestazioni sacre; ottenevano spesso dal pubblico più offerte e doni che gli ordini religiosi. Si trattava, in molti casi, di studenti o di individui colti, che sapevano benissimo come la loro professione, per quanto illecita agli occhi della chiesa, avesse origini nobili e antichissime. Essi tendevano ad emulare i grandi comici antichi; e a riprenderne, nei limiti del possibile, perfino il costume. Forse erano anche organizzati in una specie di corporazione, per cui appaiono con attributi comuni, come il cranio rasato, ed indossanti un abito tipico, assai simile a quello dei mimi centiculi citati da Apuleio, e talora, fornito d'un fallo. Secondo la loro abilità, si distribuivano in classi; fra essi troviamo anche mime, che si esibivano in acrobazie oscene; complessi familiari che potevano rappresentare scene e commedie a più personaggi; e non furono rari gli attori di eccezionale talento, chiamati insistentemente di corte in corte.

Tuttavia, ciò che tutti li accomunava, era il fatto di essere girovaghi, cioè di doversi andare a cercare il loro pubblico dovunque. Fino a Carlo Borromeo non ci fu, per essi, nessun controllo preventivo di censura: una volta ammessi in una città (ciò che non sempre accadeva), potevano far di tutto per suscitare l'interesse della piazza, dando chiara voce alle proteste popolari, satireggiando o lodando i signori, secondo come tirava il vento, e forse anche in base a

compensi finanziari; propagando idee e notizie degli altri paesi, specialmente le più curiose e che dovevano suscitare estremo interesse dalla loro bocca, dati gli scarsissimi mezzi d'informazione di allora, diventando così veicoli di eresie o strumenti di spionaggio; erano insomma la voce dell'opinione pubblica ed il giornale politico-economico parlato di un'età che non conosceva la stampa, ed in cui l'interesse del popolino, pur nutrito di fantasie apocalittiche e cosmologiche, restava necessariamente limitato alla cerchia delle proprie mura. Forse, proprio per ciò, essi finirono per diventare i lavoratori intellettuali allora meglio retribuiti, suscitando una forte invidia da parte dei religiosi e degli umanisti di corte.

Questa situazione — nonostante tutto — fu, senza dubbio, estremamente favorevole per la cultura popolare. Da un lato determinò una diffusione capillare dei temi culti in mezzo alle popolazioni, anche contadine, diffusione che non è esagerato ritenere assai maggiore e più abile di quella fatta oggi dalla radio e dal cinematografo: tanto da annullare per secoli nella canzone per musica quasi ogni differenza ed incompatibilità fra arte culta e arte popolare, e sedimentarsi nel ricordo collettivo in modo impressionante. In base ad un moderno canto popolare della Livenza si è potuto integrare parzialmente una *Partenza del crociato*, anteriore al 1277;²² ed un gioco dialogico e allegorico sulla vigna (collegato già in antiquo, ma a posteriori ad un'avventura matrimoniale di Pier delle Vigne, e forse derivato da una scena della coltissima commedia di Mathieu de Vendôme, il *Milo*, anteriore al 1175) è ancor oggi riflesso in un canto popolare foggiano;²³ la struttura dialogica di molte canzoni narrative piemontesi, forse, non trova miglior spiegazione che nella voga del contrasto presso le corti gotiche locali. La ragione di questa insuperata capacità di diffondere e di divulgare è presumibilmente da cercarsi nell'incerto stato sociale dei giullari. Questi, come dice Francesco di Vannozzo, si trovavano sempre in balia degli avvenimenti: un giorno erano poeti di corte, un altro dovevano vagare «grattando il liuto e la chitarra», «cantando fole su per le tole altrui», per un bicchier di vino.²⁴ Ora, questa condizione incerta portò, oltre all'assiduo contatto col popolo, anche ad un secondo, ancor più positivo risultato: quello di rendere i giullari particolarmente atti ad in-

terpretare e rappresentare i sentimenti di strati relativamente inferiori della società, donde la suggestiva cordialità, l'amichevole umanità onnipresente della loro poesia anche quando è satirica. Essi andarono, inoltre, isolando quei temi letterari e drammatici, che possedevano una validità universale, erano cioè capaci di interessare e commuovere ogni classe ed ogni paese. Né è dunque azzardato affermare che essi agirono in modo addirittura formativo sulla psicologia europea, diffondendo, forse, in zone sempre più ampie, le abitudini erotiche della cortesia cavalleresca, quali il corteggiamento, che fu in origine, come si legge nel trattato d'amore del Capellano,²⁵ esclusivamente in uso nelle classi più elevate e del tutto assente, anche da parte dei loro stessi amanti, negli approcci con le donne di condizione inferiore.

Il comico giullaresco, anche per appartenere ad un diverso ambito della vita civile, in apparenza non ha quasi nulla a che fare con le arti figurative. Tranne, forse, per l'insistenza (certo stimolante per chi discuteva dei problemi connessi alla mimesi) sulla imitazione, esatta, scrupolosa e pur virtuosistica nella sua fedeltà, di tipi o di personaggi reali ed anche di animali. Tuttavia a ben vedere, è proprio per la vastità sempre maggiore assunta dal repertorio giullaresco che nei teorici medievali il concetto di comico si amplia enormemente, fino a comprendere qualsiasi rappresentazione di avvenimenti della vita quotidiana, ogni sentimento non drammatico, ogni passione, priva di conseguenze luttuose, ogni episodio dell'esistenza normale; mentre la tragedia si riduce esclusivamente alla descrizione di avvenimenti funesti e dolorosi accaduti a grandi signori o a città, assumendo una netta qualificazione di propaganda politica. La pittura profana, in conseguenza di ciò, se mai ci fu, dovette essere vista ancor più con diffidenza, e timore, quando non si adattava alla predicazione, come *exemplum* marginale. Perfino l'idea di imitazione dal vero, di ritratto, assunse un colorito fosco e magico; quasi come forma di impersonificazione idolatrica e diabolica; e per essersene servito fu accusato violentemente, fra gli altri, Bonifacio VIII.²⁶ Del resto, copiare dei modelli dal vero (specialmente delle donne più o meno spogliate) era

considerato grave e peccaminoso: quasi opera di un'assistenza diabolica.²⁷ (E sono note in proposito le curiose vicende, ancora nel Seicento, del Cagnacci, che tentò di risolvere questo problema — da altri eluso ritraendo nude o quasi mogli e figlie — trasportandosi dietro, nei suoi viaggi, l'amante travestita da uomo e fatta passare come un aiuto.)

Soprattutto il sospetto di una coincidenza, notevolmente precisa e puntuale, fra «comico» e pittura di genere, si ha seguendo, da un lato, la storia della fortuna critica della commedia e della rappresentazione; e dall'altro, il contemporaneo penetrare nell'arte sacra di episodi, parerga, tipi e caratteri, tolti dalla vita reale. San Benedetto aveva condannato «ogni parola vana e ridicola»²⁸ ma secondo Giovanni di Salisbury, nato verso il 1110, il saggio può assistere ad apologi, narrazioni, spettacoli, ed in genere è ammessa, specialmente presso i giovani, l'utilità del *ludus*, dopo un'intensa occupazione intellettuale.²⁹ Contemporaneamente la pittura murale benedettina,³⁰ quasi a partire dalle deliziose storie della chiesa inferiore di San Clemente, dedicate a leggende del santo, si anima di gustosissimi episodi secondari, di attente registrazioni dal vero.

Nel Trecento, il Boccaccio sostiene l'utilità psicologica del comico, nel «torre malinconia, e riso ed allegrezza porgere»: ³¹ e prima di lui, Giotto, un po' casualmente, disponendo di troppo spazio, ³² nel regesto superiore degli affreschi di Padova dedica più riquadri a personaggi non sacri e a scene di lavoro domestico (come la filatrice famosissima); poco dopo i senesi, con uno specifico gusto naturalistico e laico, inseriscono, ovunque, ritratti del loro ambiente sociale e topografico. Con gli umanisti, dal Vergerio a Sico Polenton, all'Alberti, con più o meno preoccupazioni didattiche, la commedia riesce tanto legittimata da diventare, quasi immediatamente, con il Frulovisio,³³ uno spettacolo pubblico a pagamento, valido per la varietà del racconto, e privo di ogni simbolismo. Il contemporaneo largo penetrare della realtà terrena in pittura e in scultura è ben noto; e non c'è bisogno d'insistere su specifiche citazioni particolari, tanto generale e vasto è il processo. Nel Cinquecento la commedia trionfa, alle feste di corte prima, nei teatri stabili, poi. E in pittura lo stile con cui viene rappresentata la vicenda sacra, nonostante l'idealizzazione

retorica e classicistica, è ormai tipicamente realistico e antidevozionale, mentre incominciano liberamente a moltiplicarsi i dipinti di soggetto erotico e profano, senza neppure più diretti riferimenti allegorici. Il processo di liberazione dalla teocrazia, da un lato e dall'altro, è rigorosamente parallelo e rapido.

Naturalmente, con ciò non intendiamo affatto sostenere che la tematica sia la stessa, cosicché la pittura non sarebbe che una illustrazione o documentazione di commedie. Tutt'altro. Però esistono singolari coincidenze, non tanto di carattere, quanto di situazione storica, che val la pena di sottolineare.

Anzitutto, sia nella recitazione, sia nel realismo figurativo, fu determinante anche in Italia l'appoggio e lo stimolo dato dalla scienza universitaria. Anche in questo, i grandi centri accademici, specialmente settentrionali e in particolare quelli della pianura padana, Pavia, Bologna, Padova, non smentiscono la loro indipendenza culturale.

Incominciamo con la commedia. Ebbene, proprio nelle università, accanto a letture dialogate di testi antichi, si compivano, insieme a vari esercizi declamatori, ricerche di caratterizzazione mimica, e ciò in base a un suggerimento di Quintiliano, secondo cui l'oratore doveva apprendere ad imitare villani, contadini, individui superstiziosi, avari, uomini di varie condizioni sociali, onde poterne rappresentare più vivamente i caratteri durante la discussione delle relative cause in tribunale.³⁴ È una strana consuetudine, che denota fino a qual punto fosse viva la convinzione che l'avvocato dovesse nella discussione sostituire materialmente il cliente, addirittura impersonandolo. Anche la predicazione religiosa, per analoghi motivi, ed in vista dell'efficacia rappresentativa così raggiungibile, assunse, spesso, una veste teatrale: ci furono, anzi, in tutti i secoli, esempi di predicatori che modulavano, su intonazioni musicali, il loro discorso, perfino servendosi di strumenti musicali.³⁵ Anche san Francesco, in quanto «giullare di Dio», entrebbe in questa categoria. Tuttavia, nelle università, ciò avveniva in modo assai più calcolato e scientifico. Il sesto libro di Quintiliano è assai importante per comprendere la posizione della mimica nella mentalità medioevale:

Ciò che riesce soprattutto a commuovere, è il mettere in scena gli stessi protagonisti: allora il giudice non crede solo di sentire un uomo che deplora l'infelicità di un altro, ma immagina di sentire la voce e gli accenti di quegli stessi infelici, la cui presenza da sola basta spesso a strappare le lacrime; e poiché egli si commuoverebbe ancor di più s'essi potessero parlare in prima persona, per far più impressione su di lui, dovremmo far sì ch'egli finisca per credere detto dalla loro viva voce ciò che saremo noi a dire. È per questa ragione che in teatro la voce e la pronunzia di un attore riescono assai più suggestive allorché l'attore porta una maschera, che rappresenta il personaggio da lui inscenato.

Questi esercizi di recitazione, largamente basati su testi di comici antichi e moderni, erano detti nelle scuole *mores*, cioè, in volgare (è una etimologia, che qui si propone per la prima volta), moralità, proprio come le «farse», le brevi commedie con pochi personaggi, celebri specialmente nella letteratura teatrale francese. Oltre Quintiliano, anche Cicerone, altro sommo maestro dell'oratoria medievale, apprezzava altamente i personaggi teatrali quali modelli per l'oratore.³⁶

La mimesi comica, condannata dalla chiesa per le sue finalità naturalistiche e profane, e soprattutto in quanto prerogativa giullaresca, veniva rivalutata così in più modi nelle università per la sua capacità ricreativa o per l'efficacia retorica. Analogamente, Terenzio, da un lato condannato come scrittore osceno, ebbe dall'altro una tale sopravvalutazione moralistica (forse inizialmente a sua difesa), da finire addirittura nel parnaso fra i filosofi. Raterio da Verona, morto nel 974, rimproverava «gli uomini della scienza cittadina e mondana» di volersi attenere solo alla saggezza di Terenzio, allontanandosi dal Vangelo.³⁷ Un'altra prova di travisamento del comico per un'eccessiva sua moralizzazione, è il *Paolino e Polla*, di Riccardo da Venosa, dedicato a Federico II, pieno zeppo di massime e proverbi, e che mette in scena (come mezzano!) l'imperatore stesso.

È interessante seguire anche il processo che portò a questa identificazione, in certo senso paradossale, del comico con la moralità. Quintiliano aveva distinto la tragedia dalla commedia, in base agli effetti psicologici suscitati dal-

l'una e dall'altra.³⁸ La tragedia darebbe emozioni violente e vivaci, la commedia, al contrario, creerebbe uno stato d'animo dolce e moderato; non perturbando, ma rendendo persuasi e benevoli. La commedia dunque sarebbe investita, assai più che la tragedia, e proprio per il suo particolare contenuto tematico (da altri condannato e spregiato), di una più intima capacità catartica, per cui nel concetto medievale (ma è così ancor oggi) si finì per porre in secondo piano i suoi aspetti satirici ed il ricorso alla *turpitudine* e alla *deformitas*. Nell'oratoria, *mos* è, infatti, tutto ciò che si raccomanda per un carattere eminente di bontà, benevolenza, umanità, e principalmente i rapporti amorosi e familiari.³⁹ Sono gli stessi caratteri che ci deliziano in tanta pittura d'interni olandesi del Seicento, dove solo si aggiunge, per influenza del calvinismo, un tocco intimamente religioso nella considerazione della vita domestica come vero tempio delle virtù cristiane. Ma dal nuovo punto di vista dei *mores* anche la vicenda terrena di Cristo (tranne la crocifissione e la resurrezione) ed ogni storia agiografica rientrano di pieno diritto più sotto la categoria della commedia che della tragedia. Ciò fu tanto vero, che proprio in sede rappresentativa e narrativa si ebbero, appena il comico riassunse la sua dignità sociale, quelle grandi favole agiografiche che sono le sacre rappresentazioni, ed in cui il lato drammatico è nettamente secondario.

La raffigurazione pittorica e plastica del profano ebbe anch'essa un appoggio dall'università, però non dallo studio del diritto, ma da quello dell'astrologia. L'astrologia, purtroppo, non è stata molto esaminata in questa relazione,⁴⁰ benché come scienza tipicamente laica (democratica, anzi, come scherzosamente si è detto)⁴¹ appaia, sua sponte, connessa al naturalismo. Nelle ricerche sulle conseguenze figurative delle credenze astrologiche pesa ancora l'eccessiva concentrazione sullo studio della trasmissione e contaminazione dei tipi iconografici antichi (che, del resto ha proprio qui una delle più clamorose manifestazioni, con linee di ascendenza che risalgono direttamente alla civiltà mesopotamica).⁴² Inoltre, non è stata più aggiornata l'impostazione concettuale data a tale studio da Warburg, che così scriveva nel 1920,⁴³ determinando l'indirizzo delle

indagini posteriori (e dando avvio alla riscoperta del fantastico medievale e del rinascimento):

Il nobilissimo e antico mondo degli dei classici, dopo il Winkelmann, ci appare così pienamente rappresentativo dell'antichità, che dimentichiamo del tutto come esso sia un'invenzione della erudizione umanistica: e come tale aspetto olimpico dell'antichità ne sacrifichi gravemente l'aspetto demonico. Gli dei antichi, ininterrottamente, dagli inizi della civiltà occidentale alla grande fioritura religiosa del cristianesimo, appartengono alla sfera cosmica e determinano talmente la vita pratica, che si deve ammettere la continua esistenza, accanto alla chiesa e da essa silenziosamente tollerata, di un secondo regno, in cui domina la cosmologia pagana e specialmente l'astrologia.

Così dicendo, il Warburg finì per dare un'eccessiva accentuazione al lato magico e mitico dell'astrologia, travisandone l'atteggiamento scientifico e razionale. Giacché, se è vero che essa si nutre di un terrore cosmico, e indaga con minuzia religiosa tutte le correlazioni che si possono simbolicamente stabilire fra il mondo terreno e quello celeste, è anche vero che il suo compito più autentico, mediante la previsione e l'analisi, accuratamente elaborata, è di razionalizzare e, se possibile, ridurre tale errore, limitando nella vita la sfera abbandonata al caso. Più scienza che magia, dunque.

Ad ogni suo aspetto terrificante, si può, infatti, sempre opporre un'altra sua faccia ottimistica e consolatoria. Così è vero che la «melanconia», uno stato psicologico e di comportamento, ritenuto determinato da influssi pressoché esclusivamente astrali, caratterizza meglio di ogni altro attributo di stile la fosca crisi religiosa che, durante il manierismo, colpisce quasi tutte le arti nell'Italia centrale.⁴⁴ Ma non solo chi è nato sotto il freddo Saturno, come riteneva di esserlo Michelangelo, ha come sua vocazione la melanconia; gli artisti in genere, proprio perché protetti da questo astro, e certo in modo assai meno drammatico, «hanno tutti del melanconico».⁴⁵ Anche Raffaello, la creatura di Venere, che teneva corte in casa, e che la leggenda vuole morto in seguito ad eccessi sessuali, è descritto come riflessivo, ripiegato su se stesso, a volte ostile ad ogni contatto esterno.⁴⁶ Melanconia finisce per significare

solo più la contemplazione interiore, il distacco dal mondo, l'isolamento ed il bisogno d'intimità.

Dürer, pensando a Saturno e ai suoi protetti poté raffigurarlo in una celebre incisione, come una tremenda divinità dai poteri allucinanti,⁴⁷ dei cui attributi il Praz così ultimamente scrisse:

Le cose, lì, sono messe insieme con un'arte che ricorda piuttosto quella del mago che quella dell'inventore d'indovinelli; dal loro accostamento nasce un tertium quid non di natura discorsiva, ma di natura fantastica. Ingredienti dozzinali congregati portano alla scoperta d'un tesoro: la risultante supera di troppo i componenti: è la pietra filosofale. Con quelle cose — rebus — non si significa un concetto, ma si opera un incantesimo; tra esse si stabilisce una corrente che si serra in circolo magico. Ed il senso di segreto orrore che, insieme con l'attrazione, ci coglie dinanzi ad esse, è comunicato come dall'invisibile presenza di qualcuno che ci ammonisse colle parole del Kubla Khan di Coleridge: «Guardatevi, guardatevi dalla sua chioma fluente, dal suo occhio fiammeggiante! Tracciategli intorno tre volte un cerchio, e copritevi lo sguardo con sacro orrore!».

Ma per il meno visionario Zuccari,⁴⁸ la malinconia era piuttosto la condizione ideale perché la virtù intellettuale potesse battere «la pietra dei concetti nella mente umana», facendo sì che «il primo concetto che sfavilla, accende l'esca dell'immaginazione, e move i fantasmi e le immagini ideali, il qual primo concetto è indeterminato e confuso. Ma questa favilla diviene a poco a poco forma, idea, e fantasma reale e spirito formato: poi s'accendono i sensi a guisa di zolfanelli, e accendono la lucerna dell'intelletto... la quale accesa diffonde il suo lume in ispecazione e divisione di tutte le cose, onde ne nascono poi idee più chiare e giudizi più certi, e dalle forme nasce l'ordine e la regola», in un processo che è sempre più sereno e razionale, ed ha quasi, come appunto le opere dello Zuccari, più freddezza e meccanicità che pressione ed urgenza emotiva. L'estasi, dunque, prodotta dallo stato melanconico, può condurre alla pietà Rondanini, da un lato; o a capricciose invenzioni, che non hanno quasi più traccia del pathos iniziale.

Inoltre, ogni individuo è nato sotto il suo segno, e diversa è la sua strada. Il caso di Michelangelo, in cui «fu-

rono infusi da Saturno i moti recettivi, colmi di memorie e stabilità», dando luogo a figure di «tanta maestà e grandezza», è uno dei tanti possibili. Sempre secondo il Lomazzo,⁴⁹ che è informatissimo in proposito, sia per la sua curiosità, sia perché si serve come fonte dell'Agrippa (come ha dimostrato il Klein),⁵⁰ «in Tiziano furono infusi i moti armonici secondo l'anima sua, dall'ultima sfera o corpo celeste... ch'è la Luna. Dalla quale egli ebbe la virtù di crescere e scemare i lumi e le ombre nelle carni ed in tutto quello che si può mostrare col pennello, ed ebbe ancora la forza del fingere con vaghissime invenzioni, sopra quanti sono stati, i paesi, e del ritrarre dal naturale»;⁵¹ «Raffaello», invece, «ebbe da Venere la virtù del formare le donne e le fanciulle tanto belle e leggiadre che più non pare che possa far l'istessa natura, sì con onestà come con lascivia. Ebbe inoltre la virtù di fabbricar, penetrar ed intender tutto quello che volle, e la grazia nel dar grandezza e maestà singolare ai suoi ritratti...⁵² Leonardo ricevè dal Sole il valore del formar tutto quello che possa ingegno umano giammai speculare ed immaginare nelle sette arti liberali...». ⁵³ Diversi gli influssi, dunque, diverse le conseguenze. I segni possono essere nefasti, ed annunziare calamità; o essere fasti, e proteggere. E naturalmente ciò sapendo, gli edifici pubblici si consacravano in epoche faste, ed in congiunture favorevoli si iniziavano le battaglie. Anche le pietre preziose avevano influssi buoni o cattivi: e di conseguenza, le corone reali, i reliquiari, i gioielli cerimoniali erano accuratamente calcolati, in base alla loro ricettività astrale.⁵⁴ Tuttora, del resto, ci si guarda bene, scegliendo l'anello di fidanzamento, di regalare alla futura sposa una pietra non propizia, come l'opale. Insomma, se giriamo attorno al millenario tronco dell'astrologia, e guardiamo in alto, ai suoi lunghi rami, constatiamo che questi tendono verso segni opposti, e costituiscono sia la fonte dell'astrazione cosmologica, del simbolo misterioso e impenetrabile, sia la matrice del concetto di stile, come differenziazione individuale di temperamento, di grafia e di capacità, sia anche una larghissima base del naturalismo figurativo.

Quanto si è detto, è dimostrabile direttamente visitando il maggior complesso astrologico del rinascimento, cioè la serie di affreschi del grande salone del palazzo estense di Schifanoia, a Ferrara, in cui si hanno dodici fasce verticali,

solo in parte superstiti, dedicate ai dodici mesi dell'anno.⁵⁵ Ciascuna di esse è formata da tre riquadri sovrapposti: in alto è la divinità che presiede il mese, con le attività da essa protette; al centro sta il relativo segno zodiacale, accompagnato dai decani, che proteggono le tre decadi del mese; in basso, connesse a scene di corte glorificanti il duca Borso d'Este, sono rappresentate le attività dei vari mesi. Ebbene, è difficile trovare, nonostante il suo schematismo compositivo, un complesso più profondamente libero da ogni espressionismo simbolico: i segni zodiacali sono rappresentati, sì, con i loro tradizionali attributi, ma trasformati in personaggi di corte o di vita quotidiana, con costumi spesso straordinariamente raffinati e alla moda. Le scene dedicate ad illustrare le attività umane connesse ai vari influssi astrali costituiscono una delle più deliziose cronache figurative della vita del tempo, e si dispongono l'una accanto all'altra a mo' di episodi novellistici, dando l'impressione che il ciclo in realtà non sia destinato che ad esaltare la straordinaria compiutezza e varietà di aspetti della vita di corte ferrarese: con gli umanisti che tengono acca-



Inverno: xilografia da un almanacco tedesco stampato ad Augusta nel 1484 da Hans Schönsperger.

demia, le donne che ricamano e filano, i giardinieri che potano gli alberi, i cortigiani, capeggiati dal duca, che vanno alla caccia, gli amanti che si baciano approfittando del weekend sulle rive del Po, la corsa al Palio per la festa di san Giorgio, i mercanti che contrattano il grano, i fabbri che lavorano alle armature, forse per lo stesso torneo della cui immagine ci è pervenuto solo un frammento. Dovunque ci sono divinità: ma è assai difficile riconoscerle per tali, anche se non fanno come Venere che, deposta ordinatamente la veste grigio-azzurra sulla predella del letto, si è messa democraticamente come qualsiasi altra innamorata a far l'amore, nuda sotto il lenzuolo, con un bel giovane che solo il contesto ci dice essere Marte.

Se risaliamo indietro nel tempo, al di là d'ogni variante di stile personale e di epoca, troveremo in tutte le raffigurazioni astrologiche, e specialmente nei cicli dedicati ai mesi ed alle stagioni, che costituiscono una larghissima parte della produzione plastica, pittorica e miniatoria romanica e gotica, lo stesso fondamentale e peculiarissimo carattere naturalistico.⁵⁶ Sono, anzi, queste, insieme alle cronache comunali e agli statuti delle arti, le uniche fonti figurate che ci illuminano sulle tecniche di cultura e di lavorazione artigiana, sui costumi popolari, sulle consuetudini di vita contadine. A parte il fatto che, proprio nei calendari, specialmente nel libro d'ore del duca di Berry, dei Fratelli de Limbourg (1416), ma anche in affreschi, come quelli della Torre dell'Aquila, nel castello del Buon Consiglio di Trento, antecedenti circa un decennio al famosissimo codice,⁵⁷ il gotico internazionale tocca uno dei suoi punti più alti di qualità e di eleganza, dimostrando, anche in ciò, quanto fosse autentica la sua radice naturalistica. Né questo stile da calendario muterà sostanzialmente, nel Quattrocento: come dimostra il *Breviarium Grimani*, del 1475, dove ricompaiono in forma del tutto analoga, ma banalizzati, i lavori dei mesi.⁵⁸

A parte lo studio dei *mores*, e l'assidua consuetudine con il calcolo degli influssi astrali, non è facile, per ora, riscontrare altre forme di rapporto fra l'insegnamento universitario e le arti figurative. La medicina e la pratica clinica, curiosamente, ebbero una scarsa influenza sullo stile

pittorico, fino al momento in cui lo studio dell'antico, nel Quattrocento avanzato, arrivò alla rivalutazione della vivida caratterizzazione fisica sperimentata in modo così suggestivo dagli scultori ellenistici, e finché gli artisti non si misero a praticare, da soli o con l'aiuto dei medici, vere e proprie anatomie.⁵⁹ L'unica parentesi notevole fu costituita, anche qui, dal gotico, e prima ancora dei Van Eyck, da saltuari studi dal vero nel Trecento italiano. Evidentemente, le arti figurative erano in connessione più con le discipline, diciamo così, umanistiche, comprendenti l'astrologia, che con quelle scientifiche; inoltre (ed è questo un fatto assai singolare), data la mancanza di un appoggio esterno, come quello della medicina o della botanica e biologia, si dimostrano incapaci di attingere direttamente tali conoscenze dal vero. Ciò risulta particolarmente evidente, proprio nell'anatomia. Tutta l'arte occidentale, fino al rinascimento inoltrato, cioè fino a quando incomincia, nell'abbigliamento e nel comportamento, una vera e propria *pruderie*, è infatti la più clamorosa smentita alla convinzione, espressa dal Winckelmann, che la bellezza della scultura classica dipendesse dal fatto che gli artisti potevano contemplare liberamente la nudità virile e femminile sul teatro, nelle palestre ecc.⁶⁰ A parte il fatto che la nudità del classicismo non è soltanto un episodio naturalistico: infatti non basta che l'artista veda il corpo umano, è necessario che lo accetti come tema. Anzi, non basta che lo accetti, bisogna che lo studi, secondo metodi fornitigli dalla scienza.

La relativa scarsezza di nudi, nell'arte medievale, e ancor più, l'insistenza sulla schematizzazione del corpo umano, o l'esemplificarsi di esso sulla statuaria antica invece che sull'anatomia reale, contrastano infatti nel modo più singolare, con l'abitudine al nudo nella vita privata e collettiva.⁶¹ Tralasciando esibizioni eccezionali, come i «trionfi» con gruppi di donne completamente ignude, i 300 «selvaggi» per l'ingresso di Enrico II a Rouen, e analoghe feste in Fiandra, in Svizzera, in Francia, in Germania, in occasione dell'arrivo di ospiti illustri (dove la ispirazione archeologizzante è condita dall'ingenuo orgoglio della città per la bellezza dei suoi giovani), basta ricordare la quasi generale promiscuità dei bagni pubblici⁶² (il cui numero, specialmente nel Quattrocento, fu estremamente alto, ri-

spetto alla densità della popolazione, e cui le donne a volte si recavano già spogliate da casa),⁶³ l'abitudine contadina di bagnarsi in gruppi in fiumi e in laghi, e l'uso degli uomini di restare in gonnellino o in mutande, e delle donne di rimboccarsi la veste, sotto cui erano completamente nude, durante il lavoro e per portare il raccolto. La famosa miniatura rappresentante l'inverno ed i contadini che si scaldano al fuoco nelle *Très riches heures* del duca di Berry, nonostante l'idealizzazione della vita paesana a gloria del feudatario, ed il tono generale d'idillio, dimostra la disinvoltura con cui all'interno delle abitazioni, anche in presenza di estranei, donne e uomini fossero incuranti delle esibizioni più oscene. Tutto ciò, per l'artista, come per lo scrittore (a meno che non fosse un novelliere, un autore di racconti picareschi o di farse), era un lato troppo volgare e comune della vita, indegno di attenzione, tranne che nei calendari, allo stesso modo delle tradizioni, feste, consuetudini di folclore, allora vivacissime e altrettanto mal documentate dalla cultura ufficiale.

Il pudore, inoltre, è un fatto relativo e cessava di essere operante, come in certo senso ancora oggi, in determinati luoghi come il bagno ed il ballo, ed in più occasioni (la dama anche coniugata considerava, ad esempio, suo dovere entrare nel letto del vincitore di un torneo, che si fosse battuto per lei). L'abito poi era un attributo unicamente diurno, nonostante le stanze mal riscaldate e la promiscuità notturna nelle case e nelle locande.

Winckelmann, che credeva che la bellezza greca fosse anche un risultato della libertà dei costumi greci, risulta di nuovo smentito quando si raccolga anche solo un po' di documentazione sull'erotismo del medioevo e del rinascimento. Il processo stilistico dell'arte non è che minimamente sollecitato dalle emozioni della vita comune. Se «le giovani spartane portavano vesti così corte e così leggere da essere chiamate mostratrici di fianchi» uomini e donne, prima che la riforma proibisse severamente i balli e festività collettive, girando a gara su se stessi riuscivano a far sollevare i vestiti fino alla vita, come lamenta Geiler von Kaiserberg nelle sue prediche. Molti dei costumi popolari pervenutici sono cuciti in modo che voltandosi la gonna faccia una ruota assai vasta con conseguenze facili a immaginare, dato che fino all'Ottocento inoltrato le

donne, anche perché ritenuto peccaminoso dalla chiesa, non hanno portato biancheria intima se non in casi eccezionali. Il citato predicatore è costretto ad ammettere che «la gente trova grazioso, e molti se ne gloriano, che le fanciulle e le donne vengano sollevate in aria (dai ballerini); e ciò spesso fa assai piacere alle fanciulle, specialmente se vengono sollevate molto in alto, in modo di farsi vedere in ogni parte».⁶⁴ Testimonianze abbastanza recenti di studiosi del folclore indicano che tali esibizioni erotiche durante la danza, nelle campagne sono durate assai a lungo. Caratteri di assoluta oscenità (assai più spinta che in qualsiasi strip-tease moderno) avevano poi i giochi che si facevano con lieta partecipazione anche delle dame più distinte, nei bagni, nelle corti, nelle piazze, durante il carnevale. Eppure solo nelle «veneri nude» veneziane del Cinquecento, sempre più carnali, la pittura registra adeguatamente l'erotismo — per altro in via di repressione — dei tempi; e curiosamente, prima che altrove, è proprio nella pittura religiosa (ad esempio nella storia biblica di Adamo ed Eva),⁶⁵ che il corpo umano è riprodotto con fedeltà anatomica. Quasi che il sesso fosse un tabù più nell'arte che nella vita, tanto che ci vien voglia di capovolgere la famosa autodifesa di Marziale (I, 4, 8) in *Lasciva est nobis vita, pagina proba*.

Tuttavia, come nella vita c'erano occasioni di licenza (ad esempio il carnevale), come la pratica universitaria consentiva nelle aule l'uso, altrimenti visto con sospetto, della recitazione, come ai giullari era lecito svolgere il loro mestiere in determinati giorni ed ore (le feste, i mercati, i banchetti solenni), così agli artisti fu possibile, anche prima dell'affermarsi di una tematica pittorica definitivamente laica, eseguire soggetti profani per particolarissime destinazioni. Ed i loro committenti fecero un po' come i collezionisti moderni di pitture oscene: tennero cioè queste opere nascoste, nell'intimo dell'alcova, o addirittura mascherate.

Sebbene le condizioni di lavoro fossero, come si è detto, largamente diverse fra giullari e pittori, un nuovo confronto in tal senso fra il comico teatrale ed il comico figurativo è tentante. Anche perché non è impossibile, in certi limiti, riscontrare addirittura una tematica parallela, ed occasioni comuni di attività.

I giullari sono stati spesso equiparati alle prostitute, nel-

le condanne mosse loro dalla chiesa. Ora, ciò non dipende, forse, tanto dalle oscenità insite nelle loro azioni mimiche, quanto dal fatto che, per tutto il medioevo, esistettero dei luoghi chiusi, dove vigeva uno stato di tolleranza anche legislativa, in cui essi erano più liberi di agire: come oggi i cabaret di Place Pigalle, o alcuni famosi rioni di città portuali, come ad Amburgo. In età feudale, non si ebbero solo quartieri cittadini, riservati al divertimento, che per lo più dalla controriforma furono trasformati nella seconda metà del Cinquecento in ghetti, ma veri villaggi-ginecei, al servizio diretto dei feudatari locali, e distribuiti strategicamente all'incrocio di strade, in modo da servire più castelli o abitati. Questi centri, chiamati poeticamente *columbaria*, si trasformarono talvolta col tempo in grossi abitati e città, anche importanti, come Colmar, Colombe, Colombette, Colombier,⁶⁶ dimostrando di essere dotati di un'intensa vita economica e di avere la capacità di sostenere una popolazione abbastanza numerosa e in rapido accrescimento. Anche in Italia, sebbene in proposito non mi risultino studi specifici, basandoci sulla toponomastica, constatiamo che dovettero esistere molti analoghi *columbaria*, specie nella pianura padana. Il livello culturale di queste città-casino era abbastanza alto: possono essere paragonati per più aspetti ai nostri «luna park» (ma Venezia, oggi, con tutti i suoi turisti, è ormai comunemente definita anch'essa un «luna park»), ed offrivano ai loro frequentatori, oltre ad un ottimo vino e a bellissime donne, varie forme di trattenimento, fra cui giochi, canti, musiche, danze e piccoli spettacoli. Molti dei «contrastisti» giulareschi più scopertamente erotici danno l'impressione di essere nati in questi ambienti. Anche le «case» di città, eredi delle taverne romane, dove si forniva letto, cibo e belle donne, adempivano alla stessa funzione: erano spesso amministrate direttamente dalle autorità locali, e venivano frequentate dai migliori ceti sociali. Agli ospiti illustri vi si consentiva l'accesso gratuito col loro seguito. Le donne vi si trovavano in una condizione economica del tutto privilegiata, non correivano rischi di malattie poiché era ancora ignoto il mal francese, non andavano incontro a gravidanze più frequenti di una normale sposa o servetta, ed in cambio potevano svolgere una certa vita intellettuale. E infatti ebbero larga influenza sulla società, determinando,

fra l'altro, la moda femminile. Probabilmente, come al tempo degli imperatori romani, erano anche sede di riunioni di anarchici e di eretici. Del resto, il contributo di solidarietà, viveri, denaro, informazioni, dato dalle pensionate delle «case chiuse», durante gli anni della resistenza è, come tutti dovrebbero sapere, superiore ad ogni elogio.

Sicuramente dovettero esistere nel medioevo, come già nell'antichità, decorazioni pittoriche connesse con questi ambienti, e si ebbero, forse, già allora, casi di artisti particolarmente legati a questo *demi-monde*, come in tempi più vicini a noi Toulouse-Lautrec e Pascin. A Venezia, nel Cinquecento, nacque una serie di ritratti di cortigiane,⁶⁷ che costituiscono, indubbiamente, un genere a sé: come più tardi, nel Settecento, le *fêtes galantes*, anche se il loro erotismo è più mascherato. Risalire più indietro è notevolmente difficile per scarsità di indagini e di dati e per la distruzione delle pitture. Un ciclo, per tanti versi misterioso, come quello della cosiddetta Camera del Podestà, nella torre del palazzo pubblico di San Gimignano, con scene erotiche e novellistiche,⁶⁸ potrebbe addirittura indicare una piacevolissima destinazione di quell'ambiente (essendo i lupanari gestiti spesso pubblicamente dal comune, non è impossibile che quello di San Gimignano fosse ospitato in un edificio civico).

Un altro ambiente, caratterizzato da una singolare licenza di fronte alle comuni leggi di moralità, fu, come si è detto, fino alla controriforma che lo abolì, il bagno pubblico, in genere promiscuo, e dove si banchettava, si ascoltavano canzoni, ci si mostrava nudi, e con tutta la libertà, si faceva all'amore. Le raffigurazioni di uomini e di donne al bagno sono estremamente numerose,⁶⁹ la loro voga fu tale da farle moltiplicare attraverso la stampa. Esse potevano venir intese in vario modo: come illustrazioni medico-scientifiche, del tipo dei *Tacuina sanitatis*; come scene mitologiche (Diana al bagno), o bibliche (Susanna ed i vecchioni), o allegoriche (la fontana di giovinezza); potevano anche connettersi con il matrimonio, in base alla cerimonia, ancor oggi in uso in Albania ed altrove, del bagno pubblico degli sposi, prima del matrimonio. Giustificazioni molteplici per un contenuto che resta ad ogni modo squisitamente profano, con scene di abbracciamento audacissime, o meglio, senza alcuna *pruderie*. Né è da escludere che alcuni

celeberrimi dipinti, purtroppo noti solo da documenti o descrizioni, fossero destinati a decorare ambienti usati per il bagno domestico, come, presumibilmente, il bagno, perduto, fatto da Tiziano per Alfonso d'Este.⁷⁰

Leggiamo, per renderci conto della straordinaria novità del tema, la descrizione che Bartolomeo Facio fa di una tavola di Jan van Eyck, già in possesso del cardinale Ottaviano, a Napoli:⁷¹ in essa si vedevano

donne di aspetto squisito, nell'atto di uscir dal bagno con le parti più occulte del corpo di colorito roseo velate da un tenue lino, ed una di esse che mostra soltanto il volto ed il petto, ha le parti posteriori del corpo così espresse in uno specchio dirimpetto e lateralmente, che vedi egualmente bene petto e tergo. Nella stessa tavola c'è nel bagno una lucerna che arde naturalissima, una vecchia che sembra stillar sudore, un capriolino che lambisce l'acqua ed anche cavalli, mari, monti, boschi, villaggi, castelli, eseguiti con tanta abilità, da lasciarti credere che gli uni distino dagli altri cinquantamila passi. Ma nulla in quest'opera è più ammirevole che lo specchio dipinto, nel quale ti viene fatto d'osservare come in uno specchio vero le cose che sono raffigurate nella tavola stessa.

Un quadro profano, per metà alla Renoir, descritto da un amatore con un gusto che sembra già quello della pura visibilità, inteso a sottolineare i virtuosismi della caratterizzazione, della prospettiva spaziale, del paesaggio, dei caratteri e dei nudi, dove solo l'artificio di creare con specchi una immagine tridimensionale per controbattere le accuse mosse dagli scultori all'unicità del punto di vista del pittore, ci riporta ad un tempo così lontano. È curioso che gli storici della pittura di «genere» non si siano accorti che con ogni probabilità questa è la prima pittura dei tempi moderni priva di un soggetto simbolico o allegorico, volta solo a rappresentare l'effimero e il quotidiano come aprendo una finestra o la porta su di un ambiente reale. Il regime di licenza del bagno poteva consentire, insieme all'esibizione del nudo femminile, dunque anche allo stile, inedite libertà.

Allo stesso modo, sarebbe superfluo volere individuare più che un richiamo vagamente letterario al mondo classico — a parte lo studio di vasi antichi — nella stupenda

danza di nudi, attribuibile più forse per la sua qualità che per il suo stile al Pollaiuolo, nella Torre del Gallo ad Arcetri.⁷² Gli affreschi, deperitissimi, che accompagnano questa specie di danza del piacere (che così singolarmente contrasta con le coeve danze della morte), dimostrano, quasi senza dar adito a dubbi, che il locale così decorato era un bagno caldo signorile. E lo stesso dicasi, dal punto di vista iconologico, per la stufa del cardinal Bibbiena, in Vaticano,⁷³ o per il bagno del Palazzo del Tè, a Mantova.⁷⁴

Anche come sposa casta e fedele, e non soltanto come amica d'una notte, o come Venere al bagno, la donna riuscì a favorire una pittura di squisita profanità. Non vogliamo qui alludere a quel processo di profanazione che colpisce, e quasi distrugge, per effetto della poesia gotica (su cui resta fondamentale il grande studio del Weise),⁷⁵ la sacralità della Vergine, trasformandola da Magna Mater in amante, ma ci riferiamo agli arredi che circondano la donna, o che partecipano, come le stoffe, gli arazzi, un po' della sua stessa arte di ricamatrice e tessitrice. Alle grandi storie avventurose intessute, che sono una vera e propria forma di tragico moderno, il culto cavalleresco della donna affianca scene di idilli amorosi, paesaggi fioriti popolati di innamorati, che illustrano, ricorrendo alla novella, alla fiaba, ai poeti classici, il ciclo del matrimonio, dal corteggiamento al concepimento.⁷⁶ La profanità di questo gusto è confermata anche dall'infiltrarsi della stessa tematica negli oggetti più intimi della vita femminile: i cofanetti per profumi e per gioie, che come segreto messaggio erano destinati solo agli occhi dell'amata, come commenta il loro maggior studioso, il Kolhaussen,⁷⁷ e dove gli eroi classici apertamente si abbandonano ai piaceri galanti; i cassoni,⁷⁸ all'esterno decorati con novelle contemporanee, all'interno, dove si conservava il corredo e l'abito nuziale, destinato a venir rivestito nell'ora della sepoltura, abbelliti a volte, quasi a sostituzione di un giovinezza destinata a sfiorire, dal ritratto dell'amato o della sposa, in innocente e totale nudità; i ritratti di fidanzamento, in cui la coppia spesso è rappresentata nuda (come nello stupendo quadretto di Bartolomeo Veneto, a Berlino),⁷⁹ o in atto di compiere riti divinatori; le coppe nuziali, di vetro, come la cosiddetta

Barovier, al museo vetrario di Murano, dove troviamo coppie, scene erotiche come la fontana di giovinezza, idilli amorosi, dee procaci ecc.⁸⁰

Una posizione a sé hanno le raffigurazioni profane, ma non «comiche», di giochi, di sorte o di abilità: cacce, tornei ecc., che appartengono alla glorificazione di corte e conservano, accanto agli elementi ludici, una solennità acquisita da una tradizione millenaria e dall'essere una prerogativa di casta.⁸¹ Ma quando vediamo, come nella tavoletta di Francesco di Giorgio Martini, ora al Metropolitan Museum di New York, due giovani giocare agli scacchi, l'arte ci comunica quel senso di tenerezza, che è proprio delle cose d'ogni giorno, le quali danno alle delusioni degli ideali il fido e continuo farmaco del possesso sereno e persistente.

Un'altra categoria di costante vocazione naturalistica sono le rappresentazioni dei mestieri, sia in pale d'altare (stupende in particolare le raffigurazioni delle arti che accompagnano l'icona, forse di Defendente Ferrari, nel Duomo di Torino),⁸² in vetrate, in bassorilievi, come ricordo e indicazione dei loro committenti; sia in vere e proprie insegne di bottega. Anche in questo caso, pochi sono gli esempi antichi pervenutici, ma altri si mascherano dietro ad opere, anche famosissime. Il significato, o meglio, la funzione del noto *Pestapepe*, della Pinacoteca di Forlì,⁸³ diventa immediatamente chiara quando lo si paragoni all'analogo personaggio della lunetta affrescata nel portico del castello d'Issogne, in val d'Aosta, che rappresenta la bottega dello speziale, e si ricordi ch'esso stava sulla facciata, appunto, del fondaco del provveditore di spezierie, Giacomo Riario, a Forlì. Ad Issogne,⁸⁴ inoltre, troviamo accanto al sarto ed al mercante di stoffe, una rivendita di commestibili, la bottega del fornaio e del beccaio, il mercato della frutta e degli erbaggi. La ragione di questi affreschi è assai probabilmente pratica, qualificando dei vani, sotto un portico, atti ad ospitare botteghe al coperto durante le fiere tenute nel borgo. Che ad un soggetto necessariamente naturalistico si accompagni un gustoso spirito di caratterizzazione di tipi e di atti, in quei frescanti, è cosa del tutto normale, e visitando il castello, ci si accorge an-

che di come questo stile da insegna si differenzi dallo stile idealizzante, eroico delle scene sacre; come, d'altronde, accade anche nelle pale d'altare, dove fanno spicco, più volte in modo incongruente, i ritratti dei committenti e le raffigurazioni delle loro arti.

Questi, dunque, sono gli ambiti in cui, ancora per buona parte del rinascimento, resta esclusivamente legittima la tematica profana. Nel complesso, la pittura si mantiene dunque in ritardo nella sua evoluzione verso il profano rispetto alla commedia, che già da tempo, lungo il Quattrocento, era riuscita a riacquistare legittimità di esercizio.

Naturalmente, si possono fare molte obiezioni metodologiche ad una catalogazione quasi per tipi, come quella che abbiamo fatto. Ed è facilissimo opporre la molteplicità di spunti profani inseriti, ad esempio, nella grande epopea civica degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, a Siena, e di numerosissime altre cronache urbane;⁸⁵ gli infiniti casi di sfondi e particolari in pale d'altare e specialmente predelle, dove anche per opera dei massimi geni del rinascimento, come Masaccio, ambienti umili e la vita popolana vennero indagati con una partecipazione ed una commozione che non ha pari riscontro nel posteriore successo della scena di genere. Ma noi siamo pronti a riconoscere che, dal punto di vista del particolare realistico inserito in una composizione di altra natura e intenti, mille altri esempi si possono e devono aggiungere. Fra i disegni di Raffaello e di Fra Bartolomeo si trovano paesaggi, forse perfino più sciolti e liberi di quelli di Claude, nel Seicento; nel frontespizio di mottetti a stampa (p. 344) si hanno, già nel 1539, nature morte estremamente libere e certo più moderne di quelle del tardo-Cinquecento fiammingo e olandese. Nei grandi teleri del Carpaccio, più che una storia sacra, è narrata la cronaca di un'intera città in festa. Ma sempre, si tratta, di violazioni, più o meno accette al pubblico ed ai committenti, ad un impegno che avrebbe dovuto essere ben altrimenti diretto: cioè allegorico o sacro; o di pretesti casuali, come fu per l'illustratore anonimo il titolo della raccolta dei *Mottetti del frutto (Ai fiori, Ai frutti)*,⁸⁶ o di studi preparatori, per lo più non impiegati in sede di definitiva elaborazione dei quadri. Ed anche alcuni famosi esempi di opere

senza soggetto, come la *Caccia alle folaghe*, attribuita al Carpaccio, e passata recentemente nel mercato antiquario, o la stessa prodigiosa *Canestra di frutta*, del Caravaggio, all'Ambrosiana, sono frammenti fisici o concettuali di quadri più vasti e discorsivamente articolati.⁸⁷

L'opposizione fra realismo ed arte sacra, che abbiamo sottintesa, ma che è la vera ragione di tutto, meriterebbe, per il Cinquecento, una discussione così estesa da non poter essere qui neppure parzialmente anticipata. Ma per ribadire la difficoltà, specialmente per taluni soggetti, di entrare nell'arte ufficiale, e per confermare il persistente ripudio del «genere» da parte della critica figurativa, molto tempo dopo che il comico era stato accettato in sede teatrale, possiamo rapidamente studiare la fortuna di un soggetto comico tipico: quello del contadino. Tema corrente, giacché rientra inevitabilmente nei libri d'ore, nelle cronache, in scene bibliche, come aspetto di Adamo dopo il peccato ecc. Eppure, badando alla cronologia e alla topografia delle sue comparse, è inevitabile concludere che ogni sua autonoma apparizione pittorica è una autentica vittoria contro pregiudizi critici, moralistici, letterari, sociali.



Frontespizio dei *Mottetti del frutto* (1539) dell'editore veneziano Antonio Gardane.

Durante le guerre, che hanno sconvolto la pianura padana agli inizi del Cinquecento, nasce, com'è noto, una letteratura in vernacolo,⁸⁸ straordinariamente favorevole ai contadini, quasi come se le sorti della guerra fossero particolarmente legate al loro appoggio ed al loro intervento. Quando vince Venezia, i villani sono addotti, in questi componimenti, ad esprimere i loro evviva a san Marco:⁸⁹

Torneremo ai casamenti
e porrom pur somenare
orzo, spelta ed i fromenti,
far del vin e anche arare
e porrom pur lavorare
sora i monti e sora i pian.

E viceversa, troviamo altre composizioni che descrivono, in una specie di macabro alfabeto (come quello definito, forse per evitare noie di censura, «cosa ridicolosa bellissima»), del 1524,⁹⁰ tutte le sofferenze subite da questa angariata classe, a cui perfino la nascita dei figli dava amarezza, sapendoli destinati ad essere dei servi di più per il padrone. Il tono pessimistico è tale, evidentemente in mancanza d'ogni possibilità concreta di alleanza politica o di riforma, che questo componimento si conclude con la speranza solo più del diluvio universale. La coincidenza, anche di data oltre che di tematica, con la libellistica che accompagnò a nord delle Alpi la rivolta dei contadini, è impressionante. Ma esistono rapporti, anche più diretti, con il mondo ultramontano e la riforma, proprio nella nuova considerazione che i letterati hanno per i popolani del contado. Tutti ormai conoscono, de visu, oltre che per lettura, il *Reduce*, del Ruzante, che è proprio di questi anni. Ecco, appena di ritorno dalla guerra, comparire come uno spettro davanti al compare Menato:⁹¹

Menato Compare! Ma siete voi? Chi vi avrebbe mai conosciuto? Siete così patito da sembrare un luccio fritto. Non v'avrei mai riconosciuto, compare. Siate il benvenuto.

Ruzzante Sciupato, eh? Se foste stato dove sono capitato, non direste così, compare.

Menato Venite adesso dal campo? Siete stato ammalato o in prigione? Avete una brutta cera, compare. Sembrate uno di que-

sti traditori. Perdonatemi, compare: avrò visto un centinaio d'impiccati, ma nessuno aveva la vostra brutta cera...

Non significa affatto togliere di originalità (anzi!) al Ruzante, sospettabile per più ragioni di eresia,⁹² il ricordare (forse per la prima volta) che il dialogo è da lui tolto e in parte liberamente tradotto, dal latino in dialetto, dai *Militaria* di Erasmo:⁹³

Annone Che cos'è Trasimaco? Partisti che sembravi un Mercurio e te ne torni come Vulcano. Dove sei stato?

Trasimaco Che Mercuri e che Vulcani mi conti?

Annone Dico, partisti colle ali ai piedi, e ora, come vedo, zoppichi.

Trasimaco Così si torna dalla guerra.

La collazione può continuare:

Menato Saccheggiando, non dovete aver potuto metter via come pensavate. È vero?

Ruzzante Non ho guadagnato né saccheggiato proprio niente altro io. Ho persino mangiato le mie armi.

Ed il reduce di Erasmo:

Annone Torni dunque con un bel bottino, eh?

Trasimaco Un bel bottino? Sì, una bella cintura vuota!

Annone Bravo, mi congratulo, così vai più leggero!

Annone ...Ma racconta su, come andò la guerra? Chi fu il vincitore?

Trasimaco Con quello strepito, tumulto, rimbombare di tamburi, squillar di trombe, suonar di corni, nitriti di cavalli, grida di uomini, chi vide nulla di quel che avveniva? A mala pena sapevo dove mi trovavo io...

Annone Ma questo guaio al piede, questo saprai almeno come ti venne?

Trasimaco E neanche questo, ti giuro, lo so bene. Sarà stato, m'immagino, una pietra o un calcio di cavallo al ginocchio.

Annone Ma io lo so.

Trasimaco Lo sai? te lo ha detto qualcuno?

Annone No, no, ma indovino.

Trasimaco Che indovini?

Annone Fuggivi spaventato a gambe levate, inciampasti, c'era un sasso e...

Leggiamo invece nel commediografo padovano:

Ruzzante Oh, compare, se foste stato dove son finito io avreste fatto altro che quattro voti. Che cosa credete sia trovarsi in luogo dove non conosci nessuno, non sai dove andare, e senti dappertutto la massa urlare «ammazza, ammazza, dàgli addosso?». E le artiglierie, schioppi, frecce, mentre là vedi un tuo compagno morto ammazzato, qua un altro caderti ucciso ai piedi. E quando vuoi fuggire incappi nei nemici. E a chi scappa si spara nella schiena... Se foste capitato dove son capitato io, compare, vi sareste augurato le ali più di quattro volte. Pensate che un giorno durante uno scontro, fuggendo uno di noi a cavallo, mi pestò su di un calcagno e mi cavò la scarpa. Lo credete? Per la fretta non mi fermai neanche a raccattarla. E andò a finire che mi scorticai tutto un piede, perché correavamo per non so che ghiaie...⁹⁴

Il rapporto in questi passi fra Ruzante ed Erasmo, tanto diretto che si può pensare addirittura ad una rielabora-



La morte e il contadino: incisione (1526) di H. Holbein per *Les simulacres et historiees faces de la mort* (Lione, 1538).

zione intenzionale dei *Militaria* da parte dell'autore e attore dialettale, non fa che confermare ciò che sappiamo da altri documenti: la sua larga cultura nascosta sotto il tono scanzonato e la sua simpatia, almeno parziale, per il luteranesimo, o meglio, la riforma, che dà alla sua satira un fondo di autentico dramma. Ma dimostrano anche quale aggressività, quale carattere di accusa sociale avesse il suo umoristico realismo, una volta connesso alla realtà dei tempi. Si badi, poi, al coraggio che comportava la rappresentazione pubblica di un tale tema, quando, nella liberale Venezia, venivano ripetuti, aggravati, i bandi contro la recitazione delle commedie; «perché incentivo di lascivia et detestabile corruttela delli boni costumi»;⁹⁵ nel caso del *Reduce*, oggi sarebbero aggravati dal reato di vilipendio alle forze armate.

Il mondo nordico, per quanto so, non ha dato nel campo dello spettacolo nulla di paragonabile, né nella libellistica in vernacolo, né nella commedia erudita: invece nella grafica, soprattutto, in incisioni come *La morte e il contadino* di Holbein,⁹⁶ nelle benevole scene paesane di Dü-



Stampa popolare inneggiante alla libertà contadina (Germania, 1525).

rer,⁹⁷ e forse anche nel suo monumento ai contadini rivoltosi sconfitti, giunge ad una sublimità drammatica che non ha altrove confronto, e che sottolinea per negazione l'aristocraticismo prevalente nell'arte figurativa italiana.

Tuttavia, nell'Italia settentrionale, e proprio nella zona padovana e ferrarese, troviamo accanto all'ormai ben nota statuetta del Riccio, rappresentante un operaio stanco, alcune rare incisioni, già alla fine del Quattrocento, che raffigurano contadini in cammino verso il mercato o al lavoro domestico, con un forte senso di simpatia e di compartecipazione, nonostante una piccola punta caricaturale. Su di esse l'odio dei borghesi contro i paesani si è espresso con scritte cariche d'insulti o ironiche; e viceversa vi si trovano ingenuie difese con versi pastorali.

Se è giusta la datazione proposta dallo Hind (1470-80), anticipano di molto la libellistica populista.⁹⁸ Non bisogna, invece, scambiare per contadina la produzione, diffusissima in Venezia nei primi decenni del Cinquecento, di pitture erotiche, o mitologiche, o sacre, liricamente ambientate in ampi paesaggi, dove compaiono anche figurine



Particolare del *Monumento al contadino*: incisione (1525) di A. Dürer.

di contadini al lavoro. Esse sono un risultato del petrarchismo, o meglio, della voga della pastorale, un terzo genere, a metà del comico e del tragico il quale, se è forse in sede letteraria il miglior prodotto del teatro e della musica cinquecentesca italiana, è anche il genere più lontano da ogni impegno sociale, o politico, o religioso. Cosicché le pastorali giorgionesche possono addirittura stupire per la loro arcadica serenità (unica componente cupa è in esse la malinconia «naturale» del tramonto), quando le vediamo sullo sfondo della storia politica e militare del tempo. Tuttavia, ben spesso segnano il limite massimo a cui poteva arrivare, entro le arti figurative non socialmente impegnate, la benevolenza verso i contadini; ed è probabile che l'ambiente padovano, e il Ruzante in specie, colla sua simpatia contadina, si sia riflesso, oltre che nell'eccezionale statuetta del Riccio, rappresentante un contadino stanco che si riposa,⁹⁹ proprio in un piccolo gruppo di incisioni e disegni pastorali di Tiziano, che sarebbero, insieme alla famosa incisione di Luca da Leida del 1510, le prime autonome di soggetto campestre, create nell'occidente.¹⁰⁰ Una di esse, la vecchia che munge, ed il ragazzo che abbevera le capre (se, nascosta su un tronco, in posa araldica, non comparisse un'aquila, forse attributo mitologico), potrebbe anzi



Contadini al lavoro: incisione anonima dell'Italia settentrionale (dallo Hind).

aver dato a Jacopo Bassano più di un'idea per le sue assai meno petrarchesche e letterarie pastorali.

Manca purtroppo un profilo comparato, fra le varie arti in Italia, del tema del villano; ed anche una storia della pittura di «genere», capace di considerarne l'essenziale sua base sociologica. Lo studio delle vicende francesi, come è stato condotto da J. Adhémar, già nel 1945,¹⁰¹ dimostra che anche lì la fortuna del «genere» non solo fu assai com-



Contadino che va al mercato, con postille pro e contro (dallo Hind).

battuta, ma gravemente discontinua: dopo una prima larga fioritura d'influsso fiammingo fra il 1500 ed il 1530 (periodo cui corrispondono gli episodi citati del Riccio, del primo Tiziano e in genere del giorgionismo), viene a predominare — quasi come in Italia — un manierismo letterario e sofisticato: la parentesi dura precisamente dall'arrivo in Francia del Rosso Fiorentino (1531), quasi alla morte del Primaticcio (morto nel 1570). Già attorno al 1560 il «genere» ha però una rinascita, dovuta sia all'influsso fiammingo e veneziano, sia a quel gusto per il capriccio che avrà la sua massima manifestazione nelle illustrazioni del 1565 dei *Songes drôlatiques de Pantagruel* ispirate genericamente a Rabelais.¹⁰² Sono gli anni, in Italia, delle «pastorali» del Bassano. Una nuova eclissi è provocata dalle guerre civili; e la definitiva ripresa avviene fra il 1580 ed il 1600, gli anni del «naturalismo» della controriforma e delle fontane villareccie di Pratolino e della moda fiamminga nostrana. Naturalmente, da Francia ad Italia, come presumibilmente da Francia a Germania, i temi mutano, l'orientamento generale, tuttavia, non solo è analogo, ma addirittura cronologicamente coincidente nel ritmo delle fortune e delle sfortune. Sfortune che determinarono la di-



Scena pastorale: incisione di N. Boldrini da un disegno del Tiziano.

struzione o scomparsa di collezioni preziose: sempre l'Adhémar ricorda che nessuno dei quadri di genere posseduti dal re di Francia ha avuto l'onore di giungere a far parte delle grandi collezioni pubbliche attuali.

La lotta contro la scena di genere continua infatti per tutto il Seicento; giunge fino al neoclassicismo. Essa si è accesa particolarmente attorno ai «bamboccianti», i pittori di scene di vita romana, che per maggior sprezzo polemico inserirono i loro anteroi proprio in mezzo ai ruderi più solenni, col risultato di darci il ritratto, solo un po' idealizzato, di una Roma segreta ed umile, carica di quella sincera umanità che sempre la riscatta da ogni antico e moderno difetto. G. Briganti, assai brillantemente, ha rifatto la storia di questa polemica.¹⁰³ «Mostruosi aborti», «pitoccherie», «bambocciari», «guitti», erano definiti dai critici i bamboccianti. Uno dei loro capolavori è anche la prima autentica rappresentazione di una rivolta popolare, quella di Masaniello che caccia nobili e mercanti. Però, come ebbe a scrivere il contemporaneo Passeri, il loro stile «così piacevole fu gradito dall'universale... ebbe un concorso numeroso d'imitatori, et à suo tempo, et anche dopo, non si vedeva altro, che una quantità di quadretti di pitture laidi, villi, et inconvenienti al bel decoro della Pittura».

Questo successo fu dovuto al costituirsi di un mercato non più di corte, ma di piccoli nobili, di medici ed avvocati, letterati, collezionisti dilettanti. E poco per volta, anche in seguito ai progressivi mutamenti dell'economia e dell'organizzazione statale, dopo il grande scandalo del Caravaggio, il realismo di soggetto, in larga parte esercitato da stranieri, finì per essere ampiamente tollerato.

Le polemiche, dal piano morale, si trasportarono su quello giuridico. Nel 1633, i pittori di genere, essendosi rifiutati di pagare una tassa all'Accademia di San Luca, furono sottoposti a causa: ma l'Accademia finì per avere il danno e le beffe.¹⁰⁴ Con ciò era sancito, anche se con la giustificazione della diversa nazionalità dei maestri, fra l'altro legati in una confraternita autonoma, il diritto per gli artisti minori di avere un mercato autonomo e non controllato. Una seconda causa, con un'altra sconfitta dell'Accademia, si ebbe, per analoghi motivi, nel 1716, e l'avvocato, che difese il genere contro la pittura di storia,

anche in tribunale, fu un insigne critico d'arte, Liono Pascoli.

Purtroppo le vittorie ai processi e la fortuna in commercio ebbero un risultato stilisticamente nefasto: tolsero all'accostamento alla realtà ogni mordente; e la pittura di genere, progressivamente, finì per diventare, non solo priva di un soggetto «degno», ma di un contenuto morale, squalificandosi al grado di vignetta e di oleografia.

Tuttavia, chi volesse farne la storia in un ampio contesto culturale dovrebbe, per i suoi primi capitoli, usare — secondo la distinzione aristotelica da cui siamo partiti — non certo il linguaggio del «comico», ma piuttosto, per la complessità e profondità del suo sfondo, l'enfasi della tragedia, la solennità dell'epica.

11 Astrologia, utopia, ragione

non siamo poeti, ma fondatori di città

Platone, *Repubblica*

Quando si legge l'ormai famosa frase di Delorme, del 1576: «Sarebbe molto meglio che l'architetto sbagliasse negli ornamenti delle colonne, nelle misure e nelle facciate, piuttosto che in quelle regole fondamentali della natura, che riguardano la comodità, l'uso e il vantaggio degli abitanti; la decorazione, la bellezza, l'arricchimento degli alloggi servono solo per soddisfare gli occhi, ma non apportano alcun utile alla salute e alla vita umana. Non capite che un errore nella distribuzione e nella funzione di un alloggio rende gli abitanti tristi, malaticci e sgradevoli»;¹ e quando si ha la ventura di soggiornare, anche solo per poche ore, in uno dei deliziosi palazzetti tardogotici del nord dell'Europa, vien spontaneo dare un giudizio negativo sui palazzi italiani, che sono, più che una residenza, un'arma, un fertilizio, ed in cui la solidità delle strutture in pietra è spesso (come gli inutili muri di uno-due metri di spessore dei palazzi fascisti dell'Eur) in funzione solo del fasto e della propaganda, senza che con ciò gli abitanti abbiano le estati meno calde e gli inverni meno freddi.

Che il rinascimento italiano abbia, proprio nella casa, accentuato il distacco dell'uomo dalla natura, al punto da determinare, per reazione, il bisogno della villa in campagna, è indubbio. Poche cose riescono più deprimenti che abitare in Palazzo Strozzi, o in Palazzo Venezia. E mi è accaduto, già, di paragonare l'angoscia di questa volontaria clausura, operata nel modo più vistoso e massiccio con montagne di pietre e calce, all'incubo biblico per l'onniscienza di Dio: l'uomo del rinascimento si nasconde nel profondo di un inferno artificiale, allo stesso modo, del resto, in cui la forma tipica di isolamento mistico, nell'occidente, è la cella, la prigione volontaria, invece che il colloquio libero ed estatico con la natura, che resta da noi consentito solo in quell'intervallo di licenza morale, stili-

stica e decorativa che è la villa. Le grandi vetrate delle stanze del nord, la semplicità e fragilità delle strutture in legno, la ricerca di comodità che si accentua con il passare del tempo invece che sminuire, e ben poco si rallenta di fronte agli impegni monumentali e di rappresentanza negli stessi castelli principeschi, insieme alla più democratica struttura della città di oltralpe, su cui i grandi signori hanno compiuto meno gesti di violenza inserendo entro il contesto urbano grattacieli di pietra e di marmo, sembrano più che mai oggi, in cui il tipo chiuso di casa sviluppatosi nel rinascimento ha coperto chilometri e chilometri quadrati di periferie, un vero ritorno all'eden, d'altronde tradizionalmente visualizzato come una villa in un giardino, e ben a ragione rievocato dalle mille casette monofamiliari con qualche aiola ed una palma, che si autodefiniscono «Il paradiso».

Il Cinquecento italiano, come mondo di opere e di idee, è però così vasto che anche le tesi di un Delorme possono trovare raffronti estremamente significativi. Pensando ad un piccolo ma felice libro del Petrocchi,² si potrebbe parlare anche per questi fatti, sia stranieri che nostrani, di razionalismo architettonico, senza eccessivamente preoccuparci di anticipare di due secoli un atteggiamento che parrebbe tipicamente illuministico: giacché le stesse persone, critici, trattatisti, architetti, igienisti, che lo rappresentano possono essere definiti, senza alcuna violenza anche in sede speculativa o morale, degli illuministi in anticipo. Naturalmente, si tratta di casi isolati (tanto che finora quasi nessuno si è accorto del peso della loro presenza) mentre, nel Settecento, questo modo di atteggiarsi costituirà il carattere generale di tutta la società. Ma solo un termine, come quello di razionalismo, riesce a spiegare già nel Cinquecento, in Italia e fuori, una serie di ricerche architettoniche e stilistiche concomitanti, e a sottolineare una unità di caratteri, che oggi non riescono più definibili, né con il termine di «classico», usato ad esempio, dall'Hautecoeur,³ ma senza giustificazione teorica, per l'architettura francese del rinascimento e del barocco; né con quello di «neoclassico», riferibile solo a fatti dalla seconda metà del Settecento in poi, improntati da precisi archeologismi nella composizione e decorazione; né tanto meno quello di «manieristico», che caso mai significa

proprio il contrario, anche se è vero che la tendenza alla semplicità domina soprattutto nel tardo Cinquecento.⁴ Vediamo invece un autentico razionalismo, come atteggiamento di gusto, come ricerca di funzionalità, come opzione per soluzioni costruttive e decorative particolarmente semplici, affacciarsi in modo polemico e periferico nel Cinquecento, diffondersi nel Seicento, comportando una revisione a fondo della simbologia architettonica fino allora pervenuta dall'antichità e dal medioevo, e trionfare infine nel Settecento, allorché il veneziano Lodoli coraggiosamente paragonò il palazzo Grimani, in presenza del suo proprietario, ad «uno di que' gran seggioloni foderati di bulgaro quadrati, pesanti, carichi di bollettoni di metallo e d'intagli, appunto nei poggi ove non si potevano più mettere i gomiti senza sentirsi offendere, e sopra i quali volendo sedersi conveniva scagliarsi per isdruciolare poi giù, attesa l'altezza inconveniente, ed il rialzo quasi acuminato e duro del sedere»; commentando per giunta malignamente e dando un giudizio sul Cinquecento assai più negativo che il nostro: «Eccovi il vostro palazzo magnifico, dispendioso, ma non opportuno all'uso vostro. I Sammiceli, i Palladii imitando gli antichi, come quelli che facevano questi grandi sedili senza consultar mai quel che la nuda ragione semplicemente esigeva, obbligarono tutti a star male. E non si potrebbe far delle case, come delle sedie, ragionate?». ⁵

Per quanto esse risuonino singolarmente attuali, queste ed altre osservazioni del Lodoli, come quella carissima a certi designer moderni: «che spetta alle spalle di dar forma alle spalliere delle sedie, ed al deretano la forma del sedere delle medesime» (corre voce che i modelli per sedili di plastica dei tram di una grande città settentrionale siano stati calcati in via naturale da una bellissima modella), in realtà non fanno che rifarsi ad una tradizione antichissima, essenziale per comprendere la storia dell'edilizia non meno che le ondate di moda archeologica o lo studio delle tecniche costruttive: una tradizione cui per ora si è dato pochissimo credito, ma della cui persistente efficacia si ha immediatamente coscienza quando si parli, ad esempio, con qualche vecchio capomastro di paese, ancora ca-

pace di costruire secondo una serie di complicatissime considerazioni sull'orientamento, sul clima, sui materiali, spesso addirittura codificate negli statuti comunali, quelle case che gli studiosi di folclore continuano a definire come «architetture spontanee». E ciò allo scopo di far sì che l'abitante, con i suoi bisogni e le sue debolezze, dia forma alla casa e non viceversa.

Alla base stanno elementari considerazioni sanitarie, risolte in gran parte, ancora nel rinascimento, in sede di astrologia: non tanto per assicurare fortuna agli abitanti, fondando le loro case in congiunture che gli oracoli garantivano propizie, quanto per discriminare il luogo, i materiali, l'orientamento a seconda degli influssi, onde attirare e sfruttare soprattutto quelli benefici. Queste idee erano state accolte già nell'antichità classica dai medici, che teorizzarono addirittura un rapporto morale fra il carattere e la storia di una città, ed il suo sito: secondo Ippocrate, ad esempio, le città ben collocate rispetto al sole e ai venti, e dotate di buone acque, sono le meno soggette



Il camino che tira sempre: incisione dal *Teatrum instrumentorum* (Lione, 1578) di J. Besson.

a rivoluzioni e a torbidi sociali.⁶ Idea subito ripresa nel Cinquecento dal Cardano, che così la commenta: «Quanto possa negli uomini la natura del territorio e del luogo, appare soprattutto evidente in chi osserva il sito delle città; infatti in quelle che hanno una superficie interrotta, o da un fiume, o da un monte, o da una valle, o da un declivio scosceso, o da colli, i cittadini possono essere minimamente concordi, e sono agitati quasi da continue sedizioni. Si può inoltre constatare quanto diversi, in una stessa città, siano i tratti del corpo e della faccia, i costumi, le malattie, lo stato di salute, solo a causa delle varie parti della città, e della disposizione del cielo verso di esse: e così la profondità dei pozzi, il sito delle aree, la salubrità dell'acqua e dell'aria, a causa della stessa collocazione della città, in un pur piccolo spazio, portano ad una somma varietà».⁷ E naturalmente, parlando di architettura da scienziato, il Cardano si preoccupa soprattutto che l'edificio sia rispondente in tutto al suo fine (*usus est finis et propter quem fit*); sia capace di compiere questa funzione per lungo tempo; e solo, in ultimo, che abbia una decorosa ornamentazione. Anzi, a proposito delle case, il suo interesse è più rivolto quasi al giardino che le circonda, che alla vera e propria abitazione.

Sarebbe facilissimo, anche in uno spoglio affrettato, spigolare negli epistolari, nelle cronache della letteratura del Cinquecento infinite dimostrazioni della diffusione in tutti i ceti sociali di queste idee, del resto già codificate da Vitruvio.⁸ Così ad esempio, per riferirci ad uno scrittore che abbiamo già citato parlando delle fonti rustiche, in una lettera del Tolomei del 1544, troviamo il consiglio di fondare, sulla scorta dei consigli di Vitruvio, una nuova città sul monte Argentario, per ragioni climatiche e di ambiente, ancor più che militari;⁹ altrove, la decisa affermazione: «Che non parliate della faccenda della casa, perché mi son risoluto di non l'abitare, s'ella ben mi fosse donata, tanto la trovo malsana e pestifera, ella è contro tutte le regole di Vitruvio, onde io gli do la maledizione mia».¹⁰

Come dovesse essere il giardino e la casa bene ordinata è detto, fra l'altro, da Giovan Battista della Porta, secondo cui la distribuzione degli ambienti va differenziata con le stagioni: d'inverno, le stanze da letto dovrebbero essere esposte verso oriente, le sale da pranzo ad occidente. D'e-

state viceversa, le prime devono guardare a mezzogiorno, le seconde ad oriente. La casa invernale di città finisce così per differenziarsi sostanzialmente, anche come orientamento, da quella di campagna estiva. Altri ambienti hanno una collocazione fissa: i bagni vanno posti ad occidente, per restare luminosi e caldi fino alla sera. I portici a mezzogiorno, per avere molto sole d'inverno, e poco d'estate; qui la sera si fermeranno i vecchi a chiacchierare, qui si passerà insieme la domenica all'aria aperta, e ci si riparerà dai grandi calori.

Le considerazioni della Porta scendono a consigli minuti: le cucine non devono essere né troppo lontane da dove si pranza, affinché i cibi non giungano freddi ai commensali; né troppo vicine, per non avere il fastidio del rumore e degli odori delle pentole e delle stoviglie.¹¹ C'è quasi in tutti l'affanno di perfezionare gli strumenti domestici (famosi sono i progetti leonardeschi per un girarrosto automatico) e soprattutto di adattare in modo sempre più adeguato la casa all'ambiente fisico entro cui essa si colloca: dall'invenzione, illustrata in una lussuosa tavola del *Theatrum instrumentorum* di J. Besson, di un camino capace di tirare con tutti i venti,¹² allo spregiudicato esame sulla resistenza dei materiali edilizi, condotto ad esempio dal Buoni,¹³ dopo il terremoto del 1570 per cui egli giunge a concludere che a torto «molto si lodano dai nostri Architetti per gran forza i volti degli usci, e delle finestre fatte a lunetta», giacché «né Bologna né Ferrara non hanno ne i suoi terremoti ritrovato rimedio, e sicurezza ne' i volti, anzi hanno imparato per prova che i volti nel terremoto sono manco sicuri che le stanze sostenute da travi».

Ben presto, queste ed altre osservazioni vennero coordinate in veri e propri trattati aventi anche destinazione popolare, come «*l'Agriculture et maison rustique*, de M. Charles Estienne, docteur en médecine, en laquelle est contenu tout ce qui peut estre requis pour bastir maison champestre, nourrir et médiciner bestiaill et volaille de toutes sortes, dresser jardin, tant potager que parterre, gouverner mousches à miel, planter et enter toute sorte d'arbres fruitiers, entretenir les prez, vivier et estangs, labourer les terres à grains, façonner les vignes, planter bois de haute fustaye et taillis, bastir la Garenne, la Haironnière et le parc pour les bestes sauvages», edito per la prima volta a

Parigi nel 1564, e che ebbe, fino al 1702, più di cento edizioni e traduzioni in quasi tutte le lingue: tanto da configurarlo come un best seller della trattatistica architettonica mondiale.¹⁴ Probabilmente, la stessa fortuna sarebbe toccata, se fosse stato compiuto, all'assai precedente trattato di architettura del cardinale Cornaro,¹⁵ con il quale ritorniamo ancora una volta nell'aristotelica Padova, dove abbiamo già incontrato eroi dell'antirinascimento, come il Riccio, il Ruzante, ma per entrare stavolta nella aulica sede del più illuminato mecenate cittadino, che fu fra l'altro il committente d'uno dei più grandi architetti di tutti i tempi: il Palladio. Ecco l'introduzione all'incompiuto trattato forse giovanile:

Io lauderò sempre più la fabrica honestamente bella, ma perfettamente commoda, che la bellissima et incommoda, e però consiglierò, che piuttosto si pechi in bassezza, perché le schale vengono più commodę, che tenersi in altezza, perché vengono incommode, e lauderò lo amezzar alcuni luoghi, per farne di uno dui che pecano in bassezza, che farne uno solo alto, perché io tratto di stantie da Cittadini et non da Principi. Ma non però dico, che si debbi fare tutte le stantie di una casa a questo modo, ma algune di esse, et le altre poi farle alte e belle. Et acioché li cittadini se disponino; e inanimino a fabricare li prometto che quest'arte facilmente sarà imparata da loro per li loro bisogni leggendo questa mia scrittura, né se disconfidino perché sappino e habbino inteso, che quelli che scrivono di quest'arte dicono, che colui che la vuol saper bisogna che prima sappia molte scienze perché si può far di meno... Tratterò solamente delle cose più che necessarie lassando le altre et cercherò d'essere più facile, che potrò usando vocabuli, et parole le quali hora si usano, et così misure che s'intendono hora. Né dichiarerò qual sia l'opera Dorica, né la Jonica, né la Corinthia perché ne son ormai pieni li libri, et oltre a ciò una fabrica può ben esser bella, et commoda, et non essere né Dorica né di alcuno de tali ordini, come è in questa città (Venezia) la giesia di San Marco.

Nella seconda redazione del trattato poco dopo il 1550, anch'essa rimasta interrotta, il Cornaro si vanta non solo di questi principi empirici e di utilità comune, ma delle applicazioni da lui stesso fattene nelle sue nuove e deliziose ville: «con tal fabriche hora in questa mia età di LXXV anni mi libero col mezzo delle mie buone stanze dalli dui estre-

mi, che sono nell'anno, cioè dal gran freddo, et dal gran caldo, nemici mortali della vecchiezza. Una parte delle quali stanze al tempo del gran freddo sono calde senza stufa, et con poco fuoco, et l'altra al tempo del gran caldo sono fresche; ma non che siano in luogo humido, over ventoso; ma perché l'ho fabricate con ragione, per arte imparata dalla architettura, la quale ha potere di prolungare la vita alli huomini».

«Potere di prolungare la vita alli huomini»: stupenda, forse insuperata definizione che trasferisce su un piano di pratica e di vantaggi quotidiani, l'esaltazione prima vitruviana, poi albertiana dell'architetto come semidio, capace di portare la civiltà, l'organizzazione sociale dove prima era il più brullo e ostile ambiente naturale, creatore di case, templi, città, macchine, strade, porti: ma, secondo il Cornaro, non tanto artefice di una civiltà astratta, avente fini rappresentativi, quanto di un miglioramento immediato delle condizioni private di vita. Quella del Cornaro è anche nel Cinquecento la prova più recisa dell'opposizione insuperabile fra pragmatismo edilizio e monumentalità aulica, fra casa popolare e palazzo di rappresentanza; è l'accusa forse più calzante, anche se indiretta, al classicismo, la cui preoccupazione è sempre non la risoluzione dei problemi materiali dell'uomo, ma la esibizione visiva di principi e di simboli trascendenti, entro cui inquadrare l'umano per purificarlo;¹⁶ medicina caso mai dell'anima e non del corpo; e le cui realizzazioni, dal punto di vista dell'abitabilità, sono state una volta per tutte giudicate da Napoleone: «i palazzi degli imperatori devono essere scomodi».

Nel descrivere «le ville edificate da Alvise Cornaro», il Lovarini¹⁷ cita con elogi la bonifica di un vasto podere a Codevigo, sul Brenta, «pregiudicato dall'acque che vi marcivano sopra». Il nostro cardinale «ch'era, per quanto portava quel secolo, intelligentissimo d'idrostatica, ridusse il paese all'asciutto, migliorò l'aria e fu cagione che s'accrebbe notabilmente il numero dei villani». Idee come le sue, e condivise lungo il Cinquecento da più teorici di quanto oggi si sappia (dal Grapaldi¹⁸ allo Scamozzi¹⁹) trovarono però la loro espressione più consapevole, anche se spinta a volte al paradossale, in quegli scritti di riformatori,

ispirati alla *Repubblica* di Platone, che ancora oggi vengono squalificati come utopistici;²⁰ e che invece costituiscono, anche per la loro diretta influenza politica, il maggior capitolo della nostra urbanistica pre-illuminista. Cosicché l'Italia, proprio per essi, si presenta sulla scena europea con una parte di primissimo piano. La preoccupazione, in tutti comune, è di estendere l'agio e la salubrità, godibili nelle condizioni sociali di allora solo dai ricchi, a tutti i cittadini; e di qui nascono molte sorprendenti coincidenze con gli statuti comunali del XII-XIV secolo. Né è affatto da trascurare lo shock avuto dalle descrizioni di città, al confronto così democratiche, fatte dai viaggiatori in Oriente e in America, che erano rimasti a vederle stupiti e imbarazzati, anche per la quantità delle opere pubbliche.²¹ C'è inoltre sempre la preoccupazione di muovere da problemi immediati, spiccioli, quotidiani, verso le questioni generali e politiche, e non viceversa: allo stesso modo con cui gli urbanisti moderni sono convinti di poter fare, mediante la riforma materiale dell'ambiente, una rivoluzione sociale più positiva e permanente di quella politica imposta dall'alto.

Ecco, ad esempio, come il quartiere popolare modello è descritto nella *Città felice* di Francesco Patrizi, del 1553.²²

Il caldo noioso dello state si fugge, seguendo l'ombre, i freschi e l'aure, con poco carico di vestimenti. L'ombre e il fresco si hanno nelle loggie, e nelle camere terrene, e l'aire in que' luoghi, dove ci può tirare il vento; e tali sono i luoghi rilevati ed aperti, ed a questo fine sono comode le loggie alte, alle quali cose fare ci si adopa l'architettura, con le sue ministre.

E acciò tutta la città possa avere questa comodità, sia in parte edificata sopra colli rilevati, perché sia più esposta all'aure, e, per non aspettare nel medesimo luogo il freddo della vernata che in tali luoghi suole essere più fiero, sia ancora in parte posta nel piano, dove la freddura non può avere così gran forza; ed un tale sito non solamente serve alla detta comodità, ma e alla vaghezza della veduta, e alla fortezza ancora della città; e per questo si loda a' tempi nostri Verona e a' passati Atene.

Oppure, ecco, come il problema dell'edilizia di massa è affrontato nella *Repubblica immaginaria*, di Ludovico Agostini, del 1575-80 circa,²³ in un dialogo fra *Finito* ed *Infinito*:

E dalle case principiando, perché il popolo non s'infetti, segregato dai nobili, vivendo in vile albergo nella faccia della città e sottoposto a danni di umidità, di fetori e di angustie (onde siccome l'esperienza ne insegna, divampa sempre, dal povero incominciando, la peste che per tutti gli ordini serpendo non lascia poi nulla intatto, sicché in breve il tutto non sotterra) in rimedio però di questo ordinaremo che le case siano tutte dal publico edificate, e con tale architettura poste e distinte, che ogni casa almeno da due parti resti aperta perché senta il sole e li venti che la purgano, e perché gli abitatori possano ristorarsi di tempo in tempo così per l'estremità dei caldi come dei freddi, e nei piani e nei mezzati di queste case voglio io locare tutta la plebe della città.

Infinito a questo punto obietta:

Come rimedierai tu all'ambizione di quelli che vogliono i palagi e non le case abitare?

Finito risponde con una disposizione già da secoli parzialmente applicata negli statuti comunali,²⁴ e che sta anche alla base di città rinascimentali di nuova fondazione o trasformazione, come Pescocostanzo:²⁵

Diranno questi le voglie loro al Senato con la spesa che farvi vogliono, oltre a quella del publico; poi l'architetto della città sarà quegli che, al publico e al privato servendo, con istruttoria proporzionata eseguirà sicuramente il tutto.

Infatti non si tratta solo di problemi di regolamento edilizio, ma di una vera pianificazione urbanistica nel suo insieme, che s'ispira anch'essa a statuti comunali, e mira come essi a contemperare l'interesse dei singoli a quello generale della collettività.

Infinito Se la qualità delle strade a luogo a luogo ripugnasse a questa foggia di fabbrica, come faresti tu perché il tutto riuscisse secondo la tua prescritta legge?

Finito Nel compartimento della città si affileranno le strade di maniera che tra l'una e l'altra vi nascerà un vano proporzionato alle corti ed ai giardini di ciascuna casa; e chi vorrà maggiore degli altri averla, ciò potrà fare pel lungo e non pel largo del sito (*cioè potrà estendersi di facciata, invece che in profondità*); e volen-

do uscire dai termini degli altri potrà fare la sua camminata dall'una strada all'altra, e sopra le due strade, due facciate avere.

Infinito Non sarebbe meglio usare del severo, ed istituire che per quantità di famiglia e non per qualità di umore si potesse or grande ed or piccola casa avere? Com'anche che tutte le case fossino della repubblica e nessuna fosse privata?

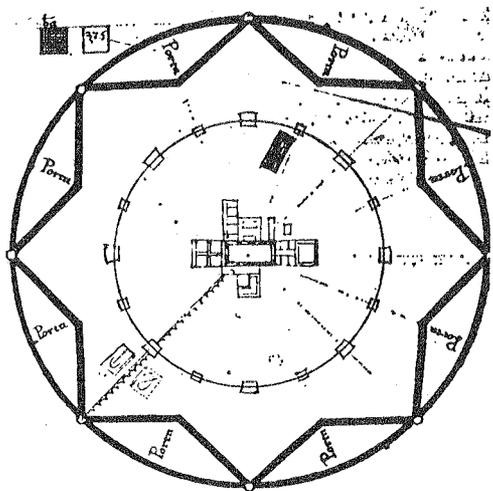
Finito Come tu mi levi gli effetti della ambizione, mi togli eziandio la gloria sua mediante la quale la metà del mondo si regge; poiché l'onore e l'utile sono quelli che reggono tutta la macchina della prudenza umana; e nel particolare delle fabbriche, disse il filosofo conoscersi per quelle la grandezza degli animi dei loro autori.

L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo, dimostrando da un lato come le idee di questi scrittori sulla regolamentazione e distribuzione del suolo edificabile della città, sui diritti di proprietà ecc. abbiano continue possibilità di raffronto con effettivi regolamenti edilizi medievali e rinascimentali (i quali, forse, già poterono vagamente ispirarsi al razionalismo organizzativo della *Repubblica* di Platone):²⁶ e dall'altro, come essi sentano però insufficiente, forse per i troppi abusi, la regolamentazione tradizionale, di cui propongono un inasprimento soprattutto a tutela dei diritti degli abitanti di ceti inferiori.

Gli utopisti riconoscono infatti implicitamente che la regolamentazione edilizia esistente, per quanto duttile e complessa, va rivoluzionata. La città è ormai diventata troppo grande e articolata per controllarsi da sola, ed il diritto civile ha una portata troppo limitata. Essi invocano quindi continuamente una oligarchia o una tirannide illuminata, i cui funzionari abbiano compiti amplissimi. La città, in altre parole, diventa uno strumento politico, economico, militare e religioso, ed il suo volto fisico deve corrispondere e facilitare tutte queste funzioni. La pianificazione urbanistica deve accompagnarsi alla pianificazione morale e sociale. E «felice» equivale a «perfettamente e totalmente ordinata». In certo senso, il rapporto di necessità fra ambiente e abitanti, che l'astrologia aveva impostato su una serie di ideali corrispondenze, ora si trasferisce nettamente sul piano della concretezza legislativa. Anche qui i precedenti medievali (curiosamente coevi agli statuti comunali) non mancano: come la distribuzione de-

gli ambienti e dei servizi, specialmente nei grandi monasteri cistercensi. Ma la comunità urbana da organizzare è laica, come terrena è la felicità a cui essa tende. Il richiamo cosmologico, per cui queste città, ad imitazione del resto della *Repubblica* di Platone, s'ispirano a cerchi, a stelle, a forme geometriche, non è più il riflesso di un valore superiore, ma l'affermazione di una totale autosufficienza, per cui la città ben ordinata è già di per sé un valore perfetto.

La città degli utopisti, in genere, riflette una struttura sociale basata su due principi: l'unità e la coordinazione. Se vogliamo pensarla come un rimedio alle concrete deficienze della città cinque-seicentesca, dovremmo dedurre che già in quel periodo si avvertivano le conseguenze nefaste di un eccessivo ampliamento della città, al di fuori d'una misura umana. La preoccupazione di collettivizzare i culti, i pasti, il vestiario e perfino, presso alcuni pensatori, le donne; di concentrare i servizi pubblici in specie di falansteri e di creare luoghi comuni d'incontro (come per l'Alberti era il teatro), risponde al bisogno di rinsaldare un'unità civile scossa da immigrazioni e dall'eccessiva dimensione del nucleo abitato. Il Patrizi, nella *Città felice*,²⁷

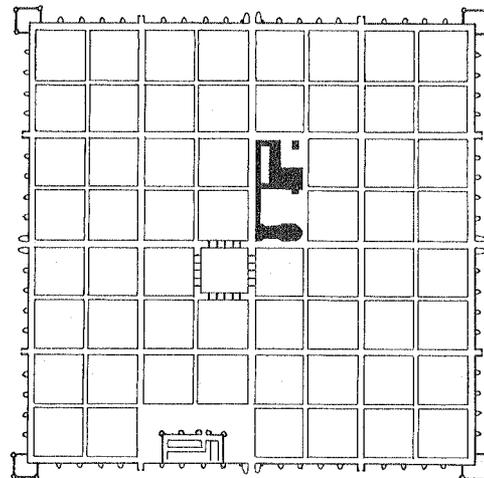


Pianta della città di Sforzinda: disegno del Filarete.

propone di creare dei veri e propri centri comunitari proprio per le identiche ragioni avanzate dagli urbanisti moderni:

Doverà, adunque, la nostra città non d'infinita moltitudine di genti esser ripiena, ma di tanto, insomma, che tra loro possano tutti facilmente conoscersi, ed a ciò meglio fare, saranno per diversi sangui e casate distinti. Ed acciocché questa radice del reciproco amore riesca e venga a perfezione tale, che faccia frutto perfetto, voglio che ne i conviti pubblici si nutrisca; i quali del pubblico, e nel pubblico, si celebrino ogni mese almeno una fiata, secondo l'antico costume di Italo Re d'Italia, che primo di tutti mise in piedi questa usanza. Nel pubblico, adunque, siano statuite pubbliche stanze, dove questi conviti si abbiano a celebrare, e del pubblico sia una parte del territorio della città, i cui frutti siano solamente a questo fine destinati.

Il sistema d'integrazione artigianale ed economico diversamente proposto dai vari scrittori tende a trasferire le differenziazioni della società (che sono favorite, e non represso), non sul piano del ceto o sul piano politico, ma su quello topografico, ad esempio destinando strade e quartieri a ciascuna delle arti. Anche questa è una ripresa di



Pianta di città ideale (1385-86), descritta dall'umanista spagnolo Eiximenis: ipotesi grafica di Puig y Cadafalch.

consuetudini medievali, ma, secondo la nuova organizzazione della città, spesso basata su scambi di servizi, avrebbe finito per comportare un livellamento generale dei tipi edilizi, da cui si sarebbero staccati solo i grandi palazzi amministrativi, le chiese ed i conventi. La realtà era ben diversa: con l'allinearsi delle case signorili lungo talune arterie di traffico, spesso per ragioni più di prestigio che pratiche, e con una sempre maggiore disuguaglianza di volumi, di altezze, di ricchezza decorativa, cui corrispondeva una confusa dispersione dei ceti sociali inferiori. Non solo la città, ma ogni quartiere, per quanto differenziato, secondo gli utopisti invece doveva essere autosufficiente e presentare perfino una fisionomia umana caratteristica: come finì per avere, circa negli stessi anni, il ghetto, e da secoli conservavano i quartieri delle prostitute. Leggiamo, ad esempio, nel *Mondo savio e pazzo*, di Anton Francesco Doni²⁸ che riprende fra l'altro una idea del Filarete:

Savio Aveva la città in ogni strada due arti, come dire, da un canto tutti i sarti, dall'altro tutte le botteghe di panno. Un'altra strada: da un canto speciali, all'incontro stavano tutti i medici. Un'altra via: calzolai che facevano scarpe, pianelle e stivali, dall'altro tutti i cuoiari. Da un'altra i fornai che facevano pane, e al dirimpetto mulini che macinavano a secco. Un'altra via: tante donne che filavano, e dipanavano riducendo il loro filo a perfezione, e quelli all'incontro tessevano. Onde vi veniva ad essere dugento arti, e ciascuno non faceva altra cosa che quella... Eravi due strade o tre d'osterie, e quello che cucinava l'una cucinava l'altra, e davano tanto da mangiare all'uno quanto all'altro. Questi non avevano altra faccenda che dar da mangiare alle persone; e quando avevano bisogno di calze, se n'andavano dal sarto e se le facevan dare; così tutte le altre cose per loro uso; e erano compartite le bocche; perciocché toccava per l'osteria, verbigratia, cinquanta o cento o dugento uomini; e come avevano dato da mangiare a tanti quanto li toccavano, serravano la porta talmente che tutti andavano di mano in mano insino alle ultime. E di ciascuna strada aveva cura un sacerdote del tempio, e il più vecchio dei cento sacerdoti era il capo della terra, il quale non avea altro che tanto quanto ciascun altro. I vestimenti erano tutti eguali, salvo che il colore che insino a dieci anni era bianco, insino a venti verde, dai venti ai trenta paonazzo, insino ai quaranta rosso e poi il restante della vita negro, e altri colori non vi bisognava.

Pazzo Ma chi s'ammalava?

Savio Andava nella strada degli Spedali, dove era curato e visitato dai medici...

Pazzo A nascere come andava?

Savio Una strada o due di donne, e andava a comune la cosa... Tutto era comune, e i contadini vestivano come quei della città; perché ciascuno portava giù il frutto della sua fatica, e pigliava ciò che gli faceva bisogno.

Sarebbe interessante, ed ormai urgente, un confronto fra queste idee, in parte accolte da famosi trattatisti, come lo Scamozzi,²⁹ e gli statuti per l'ordinamento di città nuove o riformate, spesso destinate proprio a residenze popolari, che si moltiplicano nel rinascimento, dalla famosissima Pienza, che non è solo monumentale, alla Sforzinda, rimasta sulla carta, alla «bastide» di Poggio Imperiale, interrotta prima ancora di completarne la cinta muraria, a Pescocostanzo, che potrebbe avere un intento sociale in senso moderno ad imitazione delle comunità evangeliche,³⁰ a Sabbioneta, i cui trenta regolari isolati vennero progettati da Vespasiano Gonzaga al fine dichiarato di «beneficare questi miei popolani che s'affollano sui miei passi ogni volta ch'io esco in pubblico», e che «noi grandi fuggiamo come rifiuto delle creature di Dio».³¹ E quanto di «utopistico» è insito nel grandioso programma di sistemazione viaria di Roma del Fontana, per Sisto v, di cui finora si è esaltata solo l'efficacia architettonica, ma non quella sociale,³² dimostrata da mille fatti come i lavori di condotta dell'acqua ai quartieri alti, proprio per la mancanza di essa rimasti disabitati; il risanamento delle parti basse e popolari lungo il Tevere, umide e malsane, oltre che esposte alle inondazioni; la complessa organizzazione economica e bancaria posta a base dell'impresa; la decisione con cui, per l'utilità pubblica, furono compiuti coraggiosissimi espropri, in un clima di assoluta dittatura, da parte dei Maestri delle Strade; il disprezzo per i monumenti antichi non riadattabili a nuove funzioni, e l'intento, anzi, il progetto, pronto per essere messo in opera, di trasformare il Colosseo in una grande filanda: forse la prima moderna di tali dimensioni, veramente avveniristiche, con strumenti meccanici avanzati e con produzione industriale centralizzata, rivoluzionaria rispetto al consue-

tudinario sistema dell'appalto ad artigiani o del lavoro pagato a quantità.

Col passare dei decenni, anche se i progetti del Fontana per Sisto v non si realizzarono che in parte, ciò che era utopia diventa in Italia (come in Europa) programma di buona ed oculata amministrazione. Il Seicento e soprattutto il Settecento illuminista, si rifanno proprio agli scrittori ed architetti di fronda che noi vorremmo definire anti-rinascimentali, per rinnovare sia l'economia, sia la struttura urbana. In questo momento, è vero, abbiamo imponenti insegnamenti stranieri, come le ricerche militari e sociologiche di Vauban, la creazione della città-reggia di Versailles, la ricostruzione di Londra dopo l'incendio, la risistemazione spesso radicale di molte città di provincia francesi e mediante il sistema delle *places royales*, di Parigi stessa.

Dai medici, dai letterati, dai dilettanti, queste idee passano ai politici ed agli economisti, che si fanno spesso personalmente autori di progetti di riforma. Così in un'esplicita reazione alla pittoresca confusione di Roma barocca, verso il 1733, uno dei più vivaci uomini del tempo, Liono Pascoli, che meriterebbe di essere famoso (anche se non avesse scritto le sue *Vite* di artisti) quale amico intimo degli architetti allora più impegnati in senso urbanistico, come Filippo Juvarra e Luigi Vanvitelli, presentò anonimamente al conclave, che avrebbe eletto Benedetto xiv (il quale, forse per riconoscenza, lo nominò segretario di una congregazione economica volta a mettere in opera i suoi principi), uno degli scritti, *Il testamento politico*,³³ più rivelatori delle implicazioni politiche, sociali, economiche del razionalismo architettonico, quale, con perfetta coerenza e prendendo sempre più consapevolezza di sé, si era sviluppato dal rinascimento in poi, diventando motivo di attente discussioni nelle principali corti d'Europa alle prese con il tremendo problema della nuova strutturazione da dare alla grande capitale di stato.

Per Liono Pascoli l'attività edilizia ha un'estrema importanza. Essa non è più compito di privati, ma assidua cura del monarca. L'architettura infatti soddisfa bisogni collettivi; fonda, si potrebbe dire, la vita pubblica: «Ella introdusse la società, unì i magistrati, e formò le repubbliche», scrive egli nel Proemio al secondo volume delle *Vite* imitando Vitruvio, ma trasferendo l'elogio subito sul piano

dell'economia. «Ella forò i macigni più duri, aprì i monti più alpestri, recise le più dense foreste per farvi le strade: Ella gettò i ponti su' fiumi, acciò le città divise, le provincie separate, i diversi domini comunicar potessero insieme: Ella inventò i calessi, e compose i carri... Ella ritenne l'inondazione delle rapide piene co' ripari... e condusse l'acqua dove non era, e dove se non ve l'avesse condotta gli uomini non sarebbero». Ha quindi il primato fra le arti «per essere più antica, più nobile, più utile e più necessaria», per la sua meritoria funzione di continuare in certo modo la creazione divina, ad esempio «facendo diventare fertile, e giovevole un terreno sterile, e nocivo», per il fatto di essere presente in tutte le attività umane, dalla navigazione alla guerra, e di essere riuscita «a stabilire un commercio così profittevole, e stupendo per tutto il vasto suo giro che introdur lo volle per mezzo delle chiese in qualche modo anche col cielo».

L'edilizia costituisce perciò il supremo compito dei monarchi: «Tra l'opere più distinte, che perpetuar possono le glorie de' Grandi, una avviso io, e credo di non m'ingannare, esser quella delle fabbriche. Imperocché se le più necessarie esser deggiono le più gloriose, qual altra più necessaria di queste far ne può un sovrano, qual ora tende al comodo, ed ha per oggetto il beneficio de' sudditi?... Poiché pur troppo parlano, e parleranno perpetuamente per loro e i ponti eretti su' fiumi, e l'acque condotte nelle fontane, e le strade aperte nelle campagne, e gli spedali fondati nelle città, e le fabbriche fattevi per l'introduzioni dell'arti, e de' mestieri» (I, p. 322).

Non si potrebbe desiderare una più chiara enunciazione d'un programma edilizio per «ragion di stato». Tanto ch'egli coerentemente si domanda ad un dato momento s'è più importante l'opera d'un singolo artista, o quella del mecenate, «che può proteggere molti». Né parimenti, potrebbe chiedersi una più esatta applicazione di tali principi di quella che il Pascoli stesso ci dà nel *Testamento politico*, applicandoli alla riforma economica dello Stato Pontificio, che doveva compiersi partendo dalla sua capitale, anzi accentrandosi in essa, in una pianificazione assai complessa e dettagliata della produzione agricola e manifatturiera, e del commercio di tutto il territorio da lei dipendente.

Il volto di Roma andava rinnovato «quantunque ella sia splendidissima, e magnificentissima a segno tale, che senza alcun dubbio, e senza alcun contrasto passa tutte l'altre [città] del mondo». Bisogna «abbellir la metropoli per maggior splendore, e per magnificenza maggiore del principe, e per maggior comodo ancora, e per vantaggio maggior dei commercianti e della nazione» (p. 177). Questo è, in compendio, il programma della riforma.

Va chiarito anzitutto che se tre sono le ragioni del proposto rinnovamento edilizio — splendore e magnificenza del principe (il Pascoli chiama sempre principe il pontefice, giacché mira alla creazione di uno stato laico almeno nelle sue funzioni essenziali) — comodo — vantaggio dei commercianti e della nazione — esse praticamente vanno ridotte soprattutto all'ultima, cioè al vantaggio economico. In questo può assorbirsi facilmente anche il fasto della corte che è pensato in funzione, badiamo bene, dell'attività diplomatica estremamente sviluppatasi specialmente nell'età barocca. D'altra parte il nostro scrittore si preoccupa di non «proporre [alcuna opera], o che sia d'aggravio allo Stato, o che porti danno al pubblico erario... considerando esser troppo caro il capriccio d'alzare un obelisco, o una piramide, o d'ergere un monumento, od una fabbrica, qualora eretta sia per pura pompa, ed a costo d'imposizioni, e di gravezze». Da ciò non consegue un immobilismo pratico, ma anzi un programma finanziario tutto impostato su una attiva circolazione della moneta: «chi ha....convien che spenda: E chi non ha, che fatichi per aver modo da spendere» (p.69). L'uso della ricchezza non solo è legittimo, ma doveroso, ed agisce come esempio stimolante. E da parte sua il principe dovrebbe esercitare una generale tutela edilizia, costringendo i cittadini agiati ad ultimare i loro palazzi (allora Roma era piena di ruderi...moderni), «esortando a fare economie (a tal scopo) o premiando i proprietari che non potessero». È interessante la compresenza di costrizioni e incentivi.

Non immobilismo, ma oculata amministrazione attiva. Come vedremo, il piano urbanistico di Roma che risulterà da queste pagine sarà, in teoria almeno, un miracolo di grandi risultati con minime spese. Così, del resto, sarebbe accaduto secondo il Pascoli istituendo l'illuminazione notturna delle strade: che avrebbe evitato disgrazie, furti e

delitti, e reso allo stato ben più che le poche onces d'olio necessarie.

Le spese di «magnificenza» previste riguardano soprattutto la sistemazione degli ingressi della città, piazza del Popolo e piazza S. Giovanni, e d'un altro intenso nodo di traffico, ponte Sant'Angelo. Porta San Giovanni, per cui il Pascoli richiede ulteriori lavori di abbellimento oltre la già progettata facciata per l'insigne basilica, era la via obbligata per Napoli, e verso quelle Paludi Pontine la cui bonifica si stava discutendo e tentando praticamente. L'attenzione per la zona corrispondeva a più intensi rapporti economici col meridione.

Però il problema più grave da risolvere non era la viabilità, ma la sistemazione degli uffici statali, enormemente moltiplicatisi ed estremamente gravosi pel pubblico erario. La dispersione degli uffici, degli alloggiamenti per i soldati, degli archivi oltre ad incepparne l'attività (Roma già nel Settecento era una città troppo vasta) gravava l'erario con un'incredibile quantità di pigioni, che il principe doveva pagare ai privati, con necessaria liberalità.

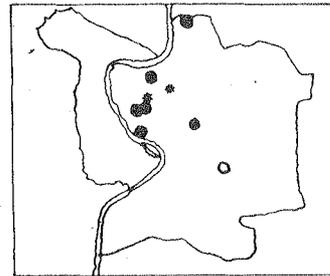
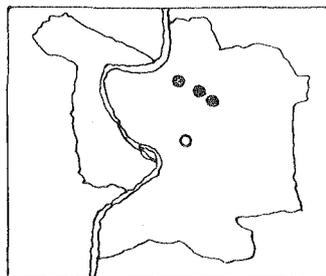
Indico con punti neri su una pianta schematizzata della Roma settecentesca la nuova distribuzione degli uffici pubblici proposta nel *Testamento*; in basso la già esistente Curia, a Montecitorio; al centro accanto alla fontana di Trevi o a Santa Maria in Via, su di una vasta piazza da aprire demolendo la spina separatoria tra la chiesa e piazza Colonna, il Palazzo della Camera, da costruirsi; in alto il Quirinale, da ampliare fino a via delle Quattro Fontane davanti a Palazzo Barberini in modo «da avere l'intero comodo per abitazione di tutti, senza pagar troppe pigioni», oltre a stalle, alloggiamenti per «le compagnie di soldati, che sparse sono per Roma, per le quali pure si pagano dalla Camera grosse pigioni» e magazzini «più propri... uniti alle rimesse».

In tal modo gli uffici governativi, anche se non unificati, erano considerevolmente raggruppati. Da essi il Pascoli volle però distinguere un altro centro, di carattere esclusivamente laico e privato: la Borsa, da insediare in un edificio pari, se non superiore, per dignità e bellezza a quelli di Londra, Amsterdam e Anversa e cioè sul Campidoglio (anello nero a destra sulla pianta). Qui doveva risiedere un senato, come nelle città oltremontane. Il grado senatorio

doveva essere venduto a coloro che ne facessero richiesta e fossero degni: la condizione del censo avrebbe portato nell'alto della vita politica « gente di mente e di senno », cui dovevano aggiungersi commercianti e negozianti esperti, eletti ogni sei anni, ad honorem, per il loro merito.

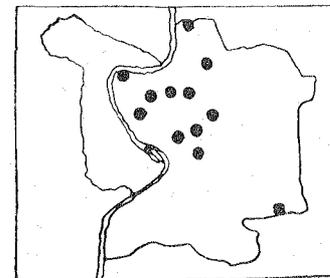
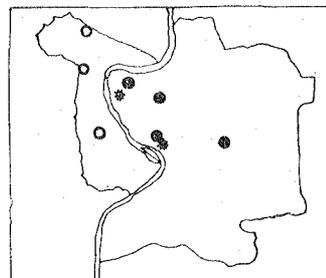
Con il reddito ricavato dalla vendita dei titoli nobiliari (già in atto in varie città straniere) egli propone una sistemazione del colle Capitolino, di indubbia suggestione e monumentalità, e che tento approssimativamente di visualizzare sulla pianta del Falda: dovevano cioè essere create nuove scalinate d'accesso (più appariscenti di quella dell'Ara Coeli) da un lato e dall'altro del colle, collegate ad una grande arteria che avrebbe portato da Bocca della Verità e dal ricostruito ponte Rotto alla Madonna di Loreto. Di fronte al Campidoglio, in una piazza a stella, egli pensava di fabbricare « un arco trionfale maestoso, ed ornato magnificamente » (pp.188 sgg.). Verso Campo Vaccino, la « rustica » facciata del Palazzo Capitolino avrebbe dovuto esser ridotta a figura più proporzionata, con una maestosa e larga scala. E il Foro Romano avrebbe dovuto essere percorso da viali (come quello che effettivamente vediamo in una rara fotografia del 1860 circa) non di olmi ma di marroni d'India « che vengono assai più presto, e sono bernoccoluti, e ramosi e di barbe men terragne assai più nobili, più diritti e più belli ». Il fine recondito di tutto questo fasto attorno alla Borsa è ovvio: rendere l'attività dei mercanti non solo ufficialmente riconosciuta, ma di nobiltà pari a quella dell'antica aristocrazia.

Quanto il Pascoli si preoccupa della produzione agricola nella campagna, tanto si preoccupa del commercio in città. In questo caso il problema più urgente secondo lui era la creazione già propugnata dagli utopisti di quartieri specializzati, che riunissero mercanti di generi simili o affini manifatture. Nella pianta n. 2, p. 375, indico con tondi neri la distribuzione delle attività artigiane e delle attività commerciali: abbiamo da sinistra a destra e dall'alto in basso a piazza del Popolo i fabbricanti di seta (i cui telai potevano essere messi in moto dalle acque del Tevere); alla Madonna di Loreto i mercanti di tela e di bambagia; a Tor Sanguigna i fondachieri; a Campo de' Fiori « i mercadanti di drapperia e di pannina »; a piazza Farnese « i droghieri più grossi »; alla Regola « i cuojari ».



1. Gli uffici amministrativi (punti neri) e la Borsa al Campidoglio (cerchio).
2. Manifatture e attività artigiane.

Le stelline rappresentano invece produzioni che potremmo dire di beni voluttuari: al Pantheon, accanto agli alberghi, i velettai e i chincaglieri; a piazza Navona i librai; al Pellegrino (accanto a San Pietro) gli argentieri e gli orefici. A parte le esigenze pratiche, questa distribuzione è palesemente ispirata alle tradizioni medievali; infatti il Pascoli sottolinea che è « brutto, e spiacevole vedere confusamente sparsi per tutta Roma fabbricanti, magnani, maniscalchi, carrozzai, legnaiuoli, bottai, intagliatori, calderai, ed altri simili artefici, e professori che aver dovrebbero le loro strade particolari, siccome dalla denominazione di molte che ve ne sono, ben si comprende, che anticamente l'avevano, ed erano in esse sole ristretti, come ristretti sono nelle città principali per comodo de' compratori » (p.179). E con il suo solito autoritarismo, aggiunge: « a costoro



3. Mercati, macello e pescheria, forni.
4. Le piazze di Roma secondo il rinnovamento urbanistico del Pascoli.

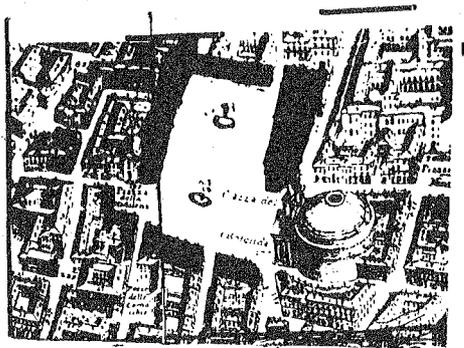
dunque assegnar si dovrebbero le loro strade, ed i loro rioni con espressa penata proibizione di non poterne uscire».

Anche gli spacci alimentari dovevano essere ridistribuiti: i mercati allontanati dai quartieri monumentali e posti a giusta distanza l'uno dall'altro (pianta n. 3, p. 375, *tondi e neri* dall'alto in basso): cioè a piazza della Madonna dei Monti, a S. Eustachio, a piazza Giudea ed al Panico; i macelli e la pescheria vicino al Tevere (*stelle nere*, a piazza Giudea e a Santa Lucia della Chiavica); i forni, oltre quello ottimo del Vaticano, alle pendici del Gianicolo (*anelli neri* sulla pianta), per aver aria migliore per la lievitazione del pane e non presentare pericolo d'incendi.

Altre due zone di Roma dovevano essere dedicate invece alla vita civile, cioè piazza Navona, sgombra finalmente dal mercatino, occupata da librai ed adornata maggiormente con ringhiere di ferro ai balconi, «passeggio libero della civiltà, divertimento particolare de' letterati»; e la Trinità de' Monti, fornita di più comodo accesso, luogo di «spasso e divertimento» «comodo per l'aria ed il bel sito». Là dovevano trovare svago e ritrovo gli «uomini di applicazione».

Sulla pianta n. 4, p. 375, sono indicate le zone di Roma soggette a trasformazione edilizia, secondo tutto il programma su espresso. E sempre i punti neri corrispondono alla fondazione o all'adattamento di piazze.

In un momento in cui le carrozze evidentemente non



Rinnovamento di piazza del Pantheon: ricostruzione di un progetto del Testamento politico di Lione Pascoli.

avevano ancora una tale diffusione da richiedere la costruzione di nuove strade, ed in cui bastava per la viabilità continuare i programmi già intrapresi nel Cinquecento e Seicento (prolungando i rettilinei fino alla piazza della Madonna dei Monti, per facilitare l'estensione edilizia della città in quella zona, che l'erezione di un altro obelisco avrebbe dovuto consacrare come altro grande centro pubblico), la piazza costituiva la migliore soluzione di quartiere per i problemi più urgenti: politici e commerciali. E non c'è dubbio che influissero principi già dibattuti in Francia, tanto più che l'urbanistica del Pascoli ha riscontro palmare, di precisa coincidenza, con l'analogo programma tentato a Parigi sotto Luigi xv (non realizzato, ma rappresentato graficamente in una pianta incisa del Patte del 1748).

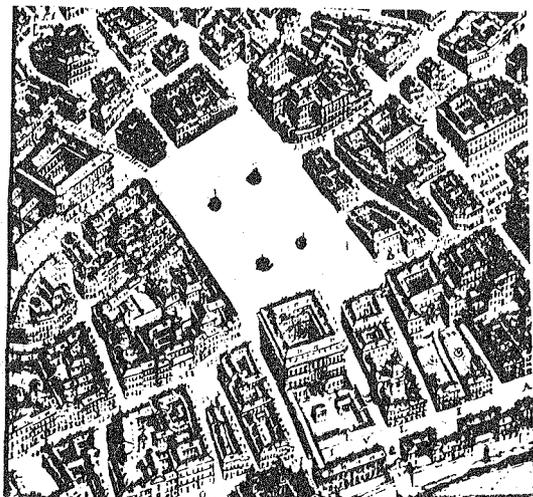
I capitali necessari per la grande impresa potevano in gran parte essere estorti agli stessi mercanti, che in cambio della loro nuova sistemazione (alla quale erano costretti per legge) s'impegnavano a restituire in un certo lasso di tempo il denaro anticipato dallo stato per le costruzioni ad essi destinate.

Le piazze dovevano essere attorniate da edifici di moderata altezza, talvolta porticati, adibiti ad abitazioni e botteghe. La loro maggiore «razionalità» di progettazione consentiva di utilizzare al massimo le aree. E proprio in questo scendere dagli schemi generali all'attuazione pratica il Pascoli rivela il suo caratteristico gusto di cultore d'arte.

Il suo modello ideale è la sistemazione di piazza di Montecitorio, a Roma, e forse le architetture juvarriane di Torino (dove egli deriva l'idea di piazze porticate). Ma la sua mentalità di storico dell'arte si manifesta nel desiderio di trasformare la città anche in un museo ideale. Egli vuol sfondare piazza del Pantheon, congiungendola alla Maddalena e a Palazzo Capranica; allargare smisuratamente, aggiungendo un'altra coppia di fontane, piazza Farnese, sulla quale potesse affacciarsi anche il Palazzo della Cancelleria. Il suo progetto per il Campidoglio costituisce un preciso anticipo dell'urbanistica neoclassica ma ancor più eccezionali, in tal senso, sono i piani per piazza della Madonna di Loreto ch'egli considera il cuore di Roma «al piè della scesa di Montemagnanapoli, donde riceve il maggior beneficio la vista... non lungi dal Campidoglio e dal Corso». A questi centri egli vuole collegarla con larghe vie;

propone inoltre di «gettar via le quattro isolette di case, che fino alla salita di Martorio le impediscono la vista; e riducendo la figura quadrilunga erger vi si dovrebbero grosse fabbriche ai lati... così sarebbe la Colonna da varie e molte strade anche da lontano goduta; resterebbe capo e signora della piazza; e ritornerebbe in Roma il nome, e la memoria dell'antico Foro trajano» (p.194).

Per piazza del Popolo, Valadier cent'anni dopo doveva scegliere la soluzione appunto proposta dal Pascoli. Ecco le sue parole: «si dovrebbe slargar il sito della piazza, far alla destra fabbricare una chiesa simile... e di riscontro [ora c'è una caserma, resa simmetrica a Santa Maria del Popolo], e stender poscia in figura circolare nell'uno e nell'altro lato due grosse fabbriche simili fino alla facciata delle due chiese della Madonna de' Miracoli, e di Montecitorio. Il sito per la chiesa assegnar si dovrebbe a quella religione, che ne avesse maggior bisogno, e che fosse più ristretta, e forzar i corpi delle religioni, che avessero danaro da investire a fabbricarla». Per le altre fabbriche, invece si sarebbe ricorso, come di consueto, al denaro pubblico. «Collo stesso danaro in fine di queste far si dovrebbero al-

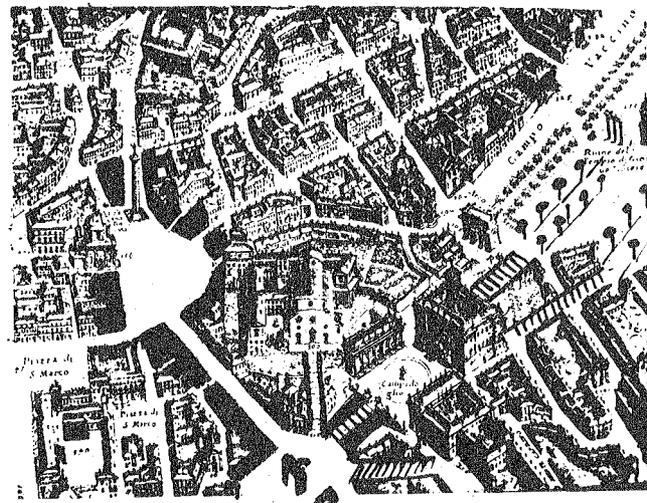


Rinnovamento di piazza Farnese: ricostruzione di un progetto del Testamento politico di Liono Pascoli.

tre due fabbriche simili, e stendendo l'una per retta linea alla destra della strada, che mena a Ripetta fin al palazzo del Marchese Capponi, e l'altra alla sinistra della strada che conduce a Piazza di Spagna, d'ugual lunghezza. Dovrebbero poi alle due religioni della Madonna di Montecitorio, e della Madonna de' Miracoli far fare due grosse fabbriche simili divise in appartamenti da appigionarsi...» (pp. 151-182).

Altrove anche con minimi interventi, come nella sistemazione della piazza di ponte S. Angelo, diroccando un piccolo nucleo di casupole, il Pascoli riesce a creare spazi aperti liberamente mossi, quinte regali d'accesso tanto alla città quanto a San Pietro, con un processo ancora usato, ma con minore cautela, dagli urbanisti moderni.

Fu solo un sogno quello del Pascoli? Forse no, anche se la realizzazione avrebbe certo incontrato non indifferenti complicazioni finanziarie e sociali. Nell'archivio di stato esistono varie mappe databili al 1730, relative alle più importanti piazze di cui egli progettò la sistemazione, con

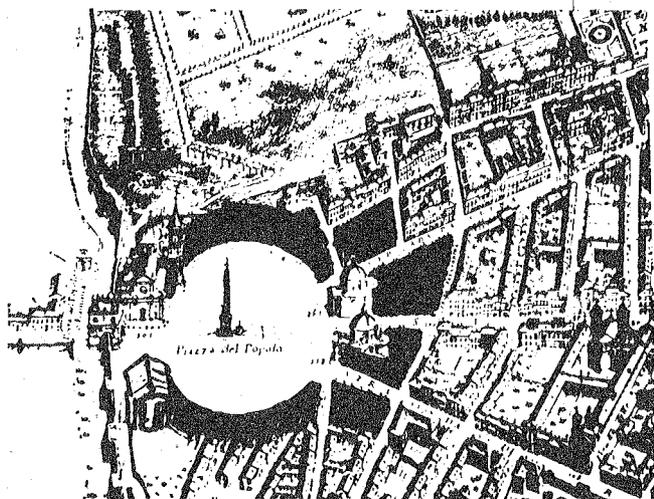


Trasformazioni attorno al Campidoglio: ricostruzione di un progetto del Testamento politico di Liono Pascoli.

l'accurata indicazione dei proprietari, e che sembrano un atto iniziale per l'esecuzione dell'intero programma. In varie raccolte di disegni, come in quella di Palazzo Venezia, esistono altri progetti per sistemazioni di piazze che potrebbero essere un'altra eco dell'interesse suscitato dal *Testamento politico*.

In ogni caso le questioni dibattute dal libro continuarono a rimanere accese, diventando oggetto di concorsi dell'Accademia di San Luca, di disposizioni governative. Perciò d'ora in poi esso dovrà essere considerato il centro ideale d'una vasta serie di progetti edilizi, che solo condizioni politiche sfavorevoli impedirono al papato di compiere.

L'opera del nostro dilettante urbanista appare così importante a vari livelli. Non solo come precursore di idee che ancora restano vive (come quella di organizzare la città sulla base di più centri autonomi, capaci d'una vita indipendente), ma come chiara testimonianza di quali e quanto gravi problemi si dibatterono nel '700 anche nell'apparentemente pacifico campo delle arti. A Roma, come a Caserta, come a Torino, il fattore economico e politico fu sem-



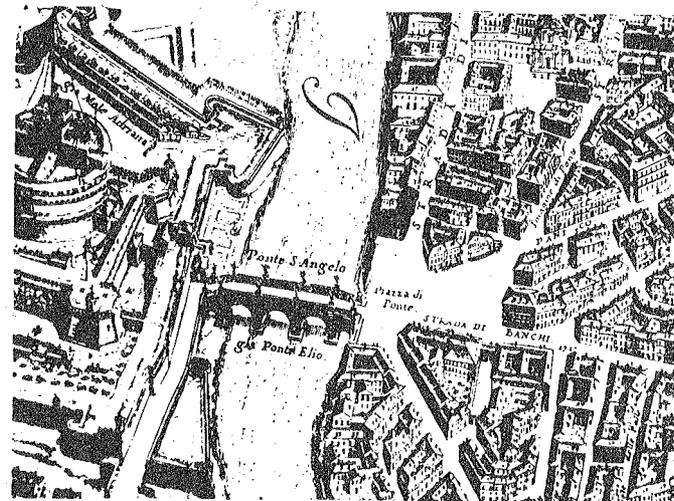
Sistemazione di piazza del Popolo: ricostruzione di un progetto del Testamento politico di Leone Pascoli.

pre determinante; e l'architettura, sotto l'impulso della trasformazione della città in capitale per opera non solo del governo, ma del commercio e dell'amministrazione statale, venne assorbita dalla ragion di stato. Ragion di stato che aveva particolari esigenze: soprattutto quella di conciliare la serietà architettonica con dei programmi moralistici (dove un moderato classicismo), l'eleganza con l'economia.

Con questi presupposti si spiega anche la polemica anti-roccò condotta dal Pascoli: il roccò era il simbolo dell'individualismo; era una estrema propaggine di libertinismo, antireligioso ed antistatale.

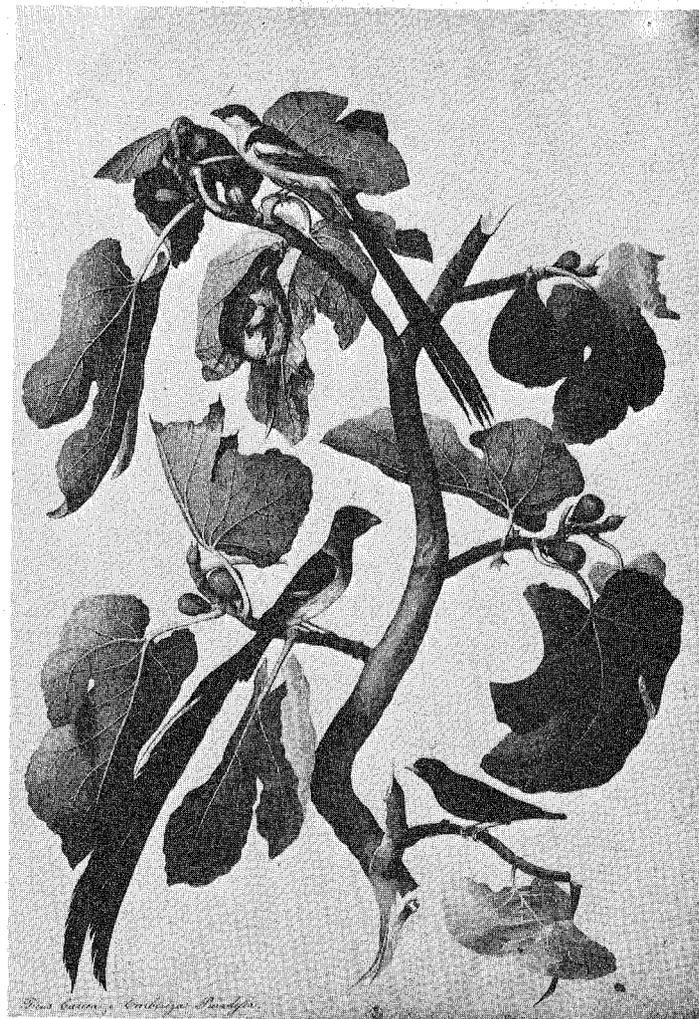
E da essi viene meglio in luce anche l'ambiente culturale in cui si formò Luigi Vanvitelli, che sarebbe stato l'architetto ideale per il rinnovamento edilizio di Roma, anche per il suo ispirarsi, più volte, all'architettura semplice e funzionale del tardo Cinquecento, nata, come si è visto, dalle stesse esigenze e dagli stessi programmi di politica urbana.

Dai tentativi grafici di ricostruire in modo schematico il programma urbanistico descritto dal Pascoli, più ancora

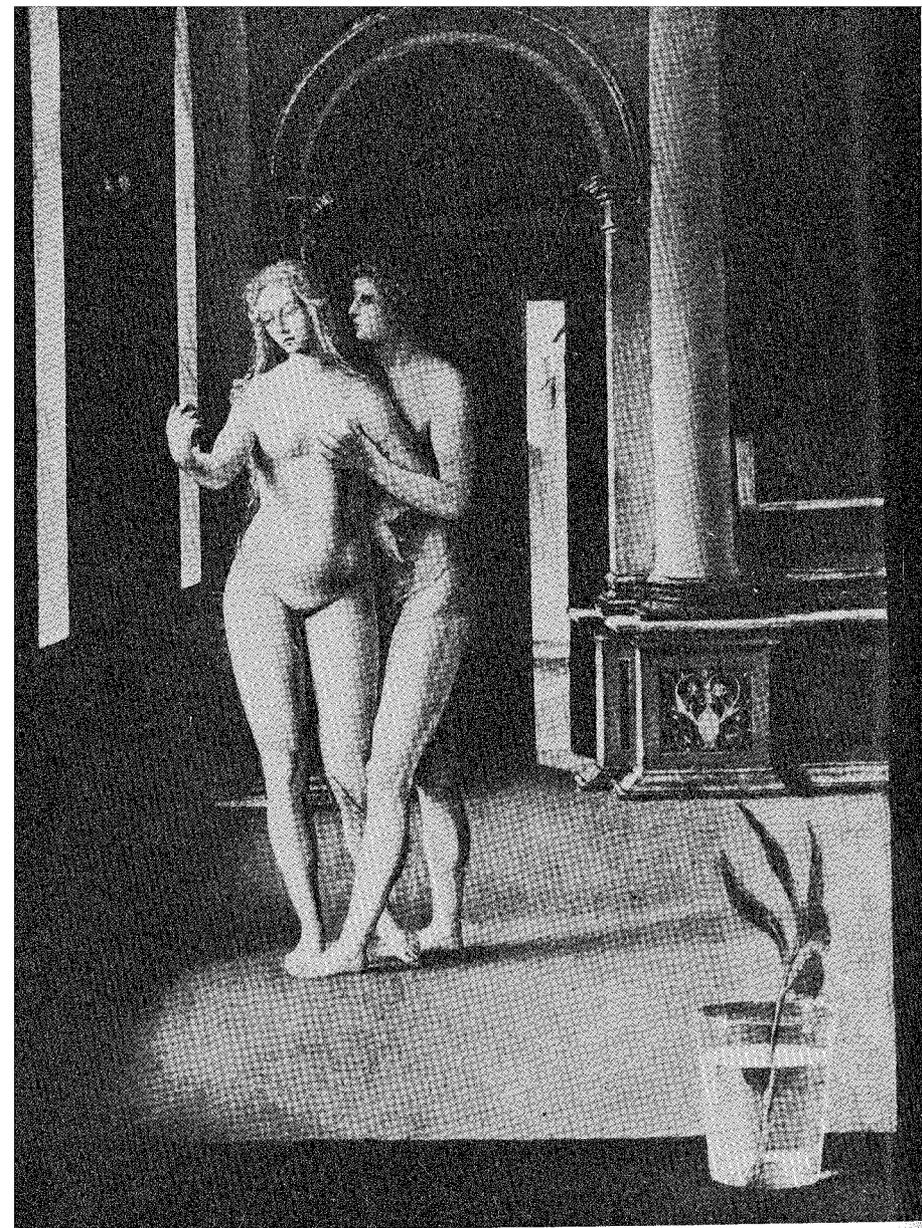


Sistemazione di piazza di Ponte: ricostruzione di un progetto del Testamento politico di Leone Pascoli.

che dalla lettura delle sue pagine, appaiono in luce, oltre ai precorrimenti e alle ingegnosità, anche le ingenuità di carattere edilizio, i lati negativi sociali ed economici dell'impresa, le spaventose fratture che i previsti sventramenti, alla Brasini, di alcune delle più deliziose piazze romane avrebbero creato nel contesto delicatissimo della città eterna. Se non avesse questi lati negativi, il *Testamento* potrebbe benissimo venire non solo accostato, ma trasferito entro il contesto dell'utopia, o meglio del razionalismo tardo-cinquecentesco. Sarebbe però un errore, di fronte ad un atteggiamento di pensiero che nasce sì in un'epoca determinata, ma per affermarsi trionfalmente solo nei secoli successivi (al contrario di altri aspetti del rinascimento o dell'«antirinascimento», che concludono, invece, una tradizione, o sono nettamente localizzabili in pochi decenni), ed una prova di malinteso storicismo rinunciare a valersi di confronti anche lontani se questi servono ad individuare le aporie ivi insite, fin dall'origine. Le città, come le case, possono avere una funzione simbolico-morale, o una funzione pratica. L'una e l'altra si contemperano, sì, ma sempre con difficoltà. In quelle mirabili visualizzazioni del sogno urbanistico del rinascimento che sono le prospettive di Urbino e di Baltimora,³⁴ vediamo la città docilmente modellata dal monumento, che le fa assumere una veste altamente rappresentativa e simbolica. L'isolamento dei monumenti antichi e moderni proposto dal Pascoli ha apparentemente lo stesso carattere (ed è ancor più accentuatamente scenografico), ma in realtà, egli li tratta, tranne nel caso del Campidoglio, come se fossero inutili o pittoresche reliquie. I monumenti possono venire spettacolarmente isolati dalle casette circostanti solo in quanto non ne sono più il fulcro economico, passato alle piazze artigiane; possono venire chiusi e trasformati in museo, proprio perché inabitabili, curiosità turistiche, stupendi elementi ornamentali da dover essere contemplati con agio, seduti al caffè. Dopo la sistemazione commerciale delle piazze e delle vie circostanti proposta dall'economista settecentesco, sarebbero divenuti emblemi ed insegne di prodotti smerciati nelle piazze-mercato attorno ad essi, dando luogo a nomi deliziosi e pittoreschi, come i «tessuti all'Antonina», «le stampe ai Fiumi», «le scarpe alla Regola», «le spezie alla Farnese».



Fichi e uccelli del paradiso: tempera di Jacopo Ligozzi. Firenze, Uffizi.



Scena magica amatoria: dipinto sul retro di un ritratto virile attribuito a Bartolomeo Veneto. Berlino, Staatliche Museen.



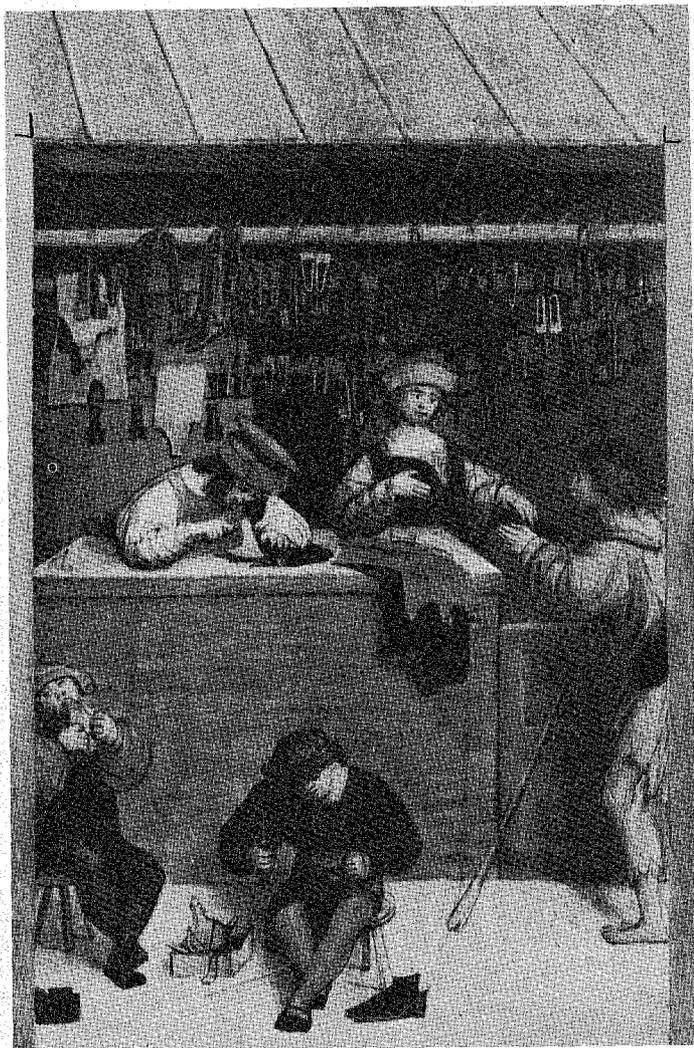
La danza: affresco del Pollaiuolo per la «stufa» di Villa Gallina ad Arcetri.



Il mese di Aprile: affresco (part., 1469-70) di Francesco del Cossa. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone.



Raccolta delle messi in Agosto: particolare degli affreschi (1407 ca) di anonimo, nella Torre dell'Aquila nel castello del Buonconsiglio a Trento.

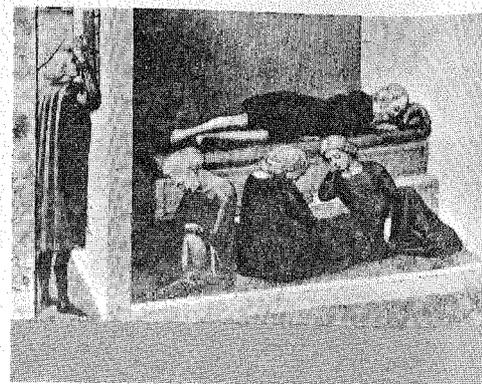


I santi Crispino e Crispiano: particolare della pala d'altare attribuita a Defendente Ferrari. Torino, Duomo.



a

a. *Noè coltiva la vigna*: particolare degli affreschi di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina in Vaticano.



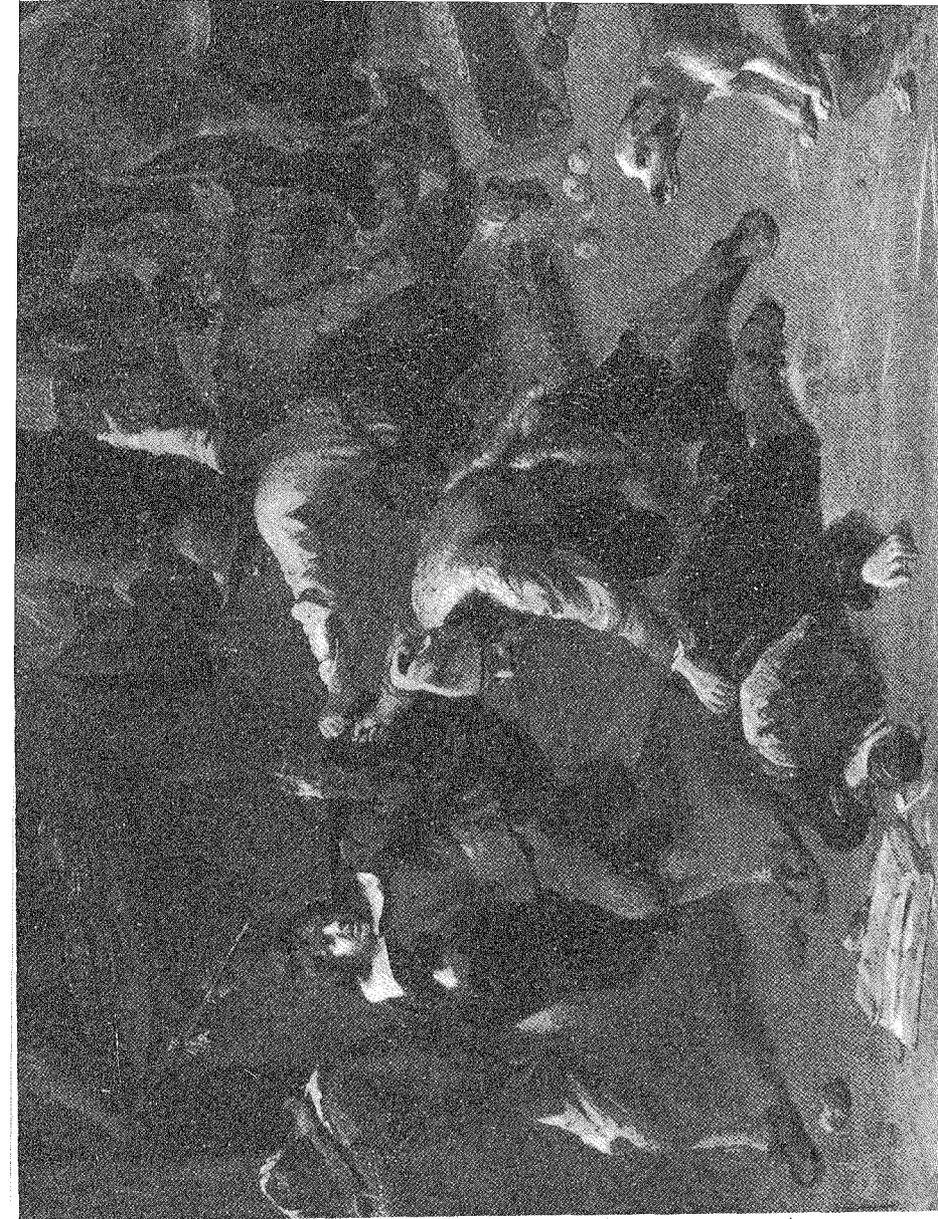
b

b. *Miracolo di S. Nicolò*: particolare del polittico del Carmine di Pisa (1426), di Masaccio e aiuti. Berlino, Staatliche Museen.



c

c. *Contadino che si riposa*: bronzo di Andrea Riccio. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



La rivolta di Masaniello (part.), di Michelangelo Cerquozzi. Roma, Galleria Spada.

A parte gli scherzi, questo processo, per cui il grande monumento, sia antico che rinascimentale viene svuotato del suo contenuto e reso puramente decorativo (anche perché, come abbiamo visto, abitarvi dentro veniva apertamente dichiarato scomodo quanto sedersi su un seggio alto e duro), è non solo inevitabilmente connesso ad ogni affermazione del razionalismo, ma ne è la prima conseguenza. Solo eliminando, con sarcasmo o con pazienza, un significato ormai superfluo, si può rinnovare una forma, o abbandonarla. E per rifarsi ad una divertente discussione avvenuta durante la costruzione del nuovo Palazzo Reale di Madrid,³⁵ solo una volta che si è stabilito, per un generale accordo culturale, che è del tutto superfluo che la colonna o il pilastro abbiano in sé una simbologia o una particolare dignità, si può trascurare di preferire l'una o l'altro, in sede monumentale. Così per poter andare a vivere, senza perdere la propria dignità nobiliare, in un palazzetto intonacato, come quello di un mercante di media ricchezza, invece che in un fortilizio a bugnato, è necessario rinunciare alla funzione già prima riconosciuta alla residenza di pietra, capace con la sua sola presenza di incutere regale terrore e rispetto. Naturalmente, poiché si trattava di funzioni, o tradizionalmente antiche, o risuscitate sull'esempio antico, bisognava anche distruggere la funzione simbolica dei loro prototipi. Ora è proprio ciò che avviene in cento modi nell'evoluzione del razionalismo architettonico; mentre il classicismo architettonico e figurativo è sempre inteso, soprattutto, a recuperare dall'origine le funzioni simbolico-allegoriche dell'arte.

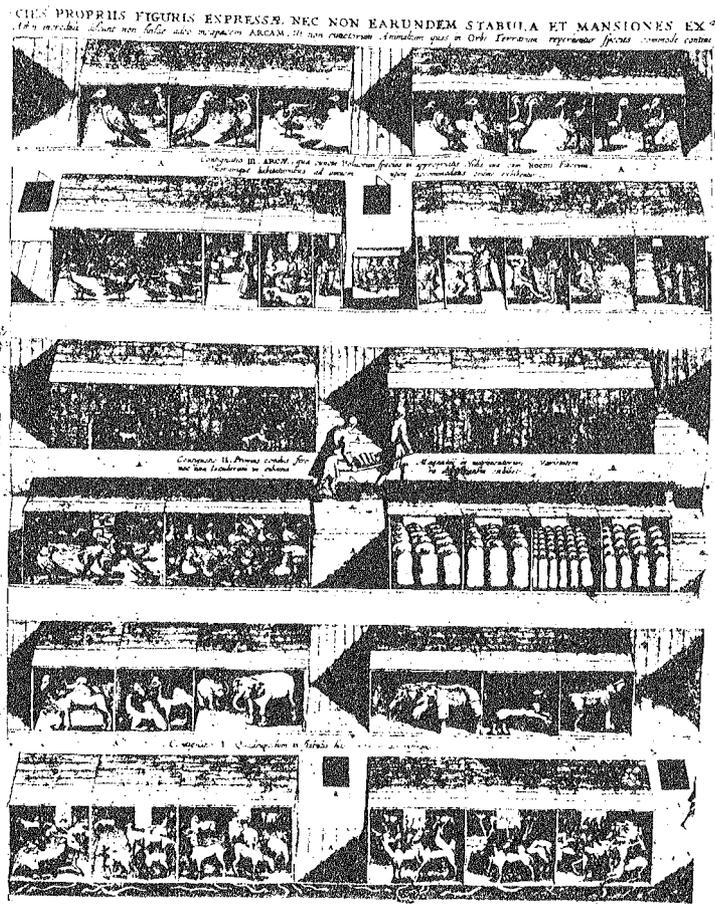
Val la pena di dare un esempio, e proprio a proposito di una delle costruzioni che per il suo simbolismo tipologico e proporzionale, insieme al tempio di Salomone e con il Tabernacolo della legge, ed anche perché emblema della salvezza umana entro la chiesa, più ha sollecitato la fantasia di interpreti e di artisti: l'arca di Noè.³⁶ È vero che la Bibbia (precisamente in Genesi vi, 11-16) dà dell'arca una descrizione tutt'altro che complicata, tale anzi da illuminarci sulle tecniche costruttive del tempo: «Fatti un'arca di legnami piallati; tu farai nell'arca delle piccole stanze, e la invernicerai con bitume di dentro e di fuori. E la farai in questo modo: la lunghezza dell'arca sarà di trecento cubiti, la larghezza di cinquanta cubiti, e l'altezza di trenta cubiti.

Farai nell'arca una finestra, e farai il tetto che vada alzandosi fino a un cubito; metterai la porta dell'arca da un lato; vi farai un piano di fondo, un secondo e un terzo piano».

La descrizione naturalmente consente vari dubbi, e anche più interpretazioni. Però, in ogni caso, è facilmente visualizzabile come una lunga costruzione di centocinquanta metri di lunghezza per venticinque circa, alta quindici metri, dall'aspetto piuttosto antiestetico di un grosso scatolone galleggiante. È perciò assai curioso osservare che gli artisti, in conseguenza soprattutto delle interpretazioni simboliche date all'arca dai teologi e forse dalla leggenda, finirono per visualizzarla anche in modi estremamente diversi dal racconto biblico; ad esempio, quale naviglio, in base al riferimento alla navicella della chiesa, secondo il ben noto racconto evangelico di Gesù che cammina sulle acque; quale forma geometrica pura e perfino quale piramide, in base ad una accentuazione del significato cosmologico dei suoi rapporti proporzionali. Per traslato, anche la navata della basilica si identificò con la lunga e stretta nave della salvezza; e l'arca finì per identificarsi con il tabernacolo ed il tempio di Salomone, che avevano analoghi riferimenti proporzionali cosmologici. Il simbolo dell'arca si visualizza cioè a scapito dell'immagine reale e storica. Né mancano curiose interpretazioni, per cui la zattera coperta di Noè è interpretata come un delizioso cofano (= arca) galleggiante in mosaici paleocristiani e bizantini, o addirittura come una scatola a sorpresa contenente animali, acquari, case di bambole ecc.

Il razionalismo, come si impegna contro la monumentalità a fini esclusivi di rappresentanza (ricordando malignamente che una casa grande è ancora più costosa da mantenere³⁷ che da costruire, o che l'impresa edilizia troppo dispendiosa quasi mai giunge a buon porto), così si ribella anche alla schematizzazione mitica dell'arca. Una delle giustificazioni logiche di questo atteggiamento fu la necessità nei teologi di dimostrare la perfetta attendibilità della Bibbia, contro chi, come già Celso in antichità, definiva l'arca di Noè un mucchio di sciocchezze, ritenendo impossibile che si potessero inscatolare là dentro tutte le bestie, gli uccelli, gli insetti del creato. Ma andò progressivamente affermandosi anche la tendenza a visualizzare, servendosi

di dettagliate illustrazioni, l'arca non solo in modo coerente con il racconto biblico, ma con un modello di perfetta sistemazione di interni. Il più spettacolare tentativo del genere, pur riconoscendone i precedenti nelle xilografie, ad esempio, che illustrano la Bibbia pubblicata a Venezia nel 1489,³⁸ e per la discussione teorica la vicinanza alle *Questions in Genesis*, del Mersenne,³⁹ è quello compiuto dal Kircher, che la grande *Enciclopedia*⁴⁰ loderà come il più



L'arca di Noè, secondo Athanasius Kircher.

logico di tutti, pur chiedendosi come potessero le otto persone che stavano nell'arca pulire da trentasette a cinquanta stalle al giorno ciascuna.

Il Kircher scrive poco tempo dopo che il Bernini aveva innalzato il baldacchino trionfale sulla tomba di san Pietro per esaltare, sopra ogni altra cerimonia di culto, il presupposto storico e sacro dell'autorità del pontefice, e, adattando lo schema circolare alla nuova struttura ellittica dell'universo, riconosciuta dagli astronomi, aveva dato alla grande piazza dove confluivano i pellegrini un visibile e suggestivo marchio cosmologico allusivo al trionfo della *lex sacra romana* su tutto il mondo civile. Arca di Noè, cioè, ricettacolo capace di contenere tutta l'umanità, era del resto San Pietro, secondo le chiose datene, ai tempi di Nicolò v, dal Manetti.⁴¹ Il Kircher doverosamente riconosce, in un ampio volume dedicato all'arca di Noè,⁴² il simbolismo di essa; anzi cita in proposito tutte le fonti bibliche, in lingua ebraica, greca, caldea, siriana; rifacendosi per l'interpretazione mistico-allegorico-tropologica ai padri della chiesa. Ma si tratta, in realtà, soltanto di parerghi. Il suo impegno è di dimostrare come l'arca fosse stata costruita nel modo più abile e razionale e con un tono che nettamente ricorda quello dei complicati preparativi necessari nei romanzi di fantascienza e negli appositi laboratori per dare ai futuri naviganti delle astronavi cibo, acqua, conforto, egli studia accuratamente la distribuzione, nei vari piani dell'arca, delle stanze per Noè, Sem, Cham, Japhet, la collocazione della cucina e dei servizi; calcola accuratamente come e dove il saggio patriarca possa aver immagazzinato gli «*instrumenta fabrilia pro futuro mundo*», o gli «*instrumenta agricultoria pro renascente mundo*», le mole, il *pistrinum*, il sale, i metalli, i minerali, i pesci secchi, le candele, il miele, i «*dolia plena aqua*»; tutto ciò che materialmente era indispensabile per il presente e per il futuro, e che solo la nostra radicata e inconscia convinzione di un'esistenza esclusivamente simbolica dell'arca fa apparire, alla lettura, sommamente ridicolo. O interessante, da un altro punto di vista: quello, ad esempio, dell'organizzazione, nel Seicento, di una stalla modello, qui raffigurata in un'incisione, forse unica del genere; o della preparazione d'un viaggio marittimo.

Si può obiettare: ma non sarà casuale, nel Kircher,

questo rapporto fra razionalismo architettonico ed esegesi biblica? Per rispondere, basta aprire un ancor più sorprendente volume, quello relativo alla torre di Babele,⁴³ dove oltre ad una sistemazione grafica di giardini pensili che ricorda i palazzi di Genova, ed a un calcolo, degno anch'esso della fantascienza di oggi, sull'altezza che la torre avrebbe dovuto avere per raggiungere la luna, troviamo una pianificazione di Babilonia perfettamente illuminista, su cui, da un'amplissima piazza panoramica, si innalza — quasi come a Parigi la torre Eiffel — l'enorme torre biblica, ben godibile da tutte le parti della città e certo dotata di un ristorante alla cima. Per queste ricostruzioni il Kircher poté disporre di disegni eseguiti in loco.⁴⁴

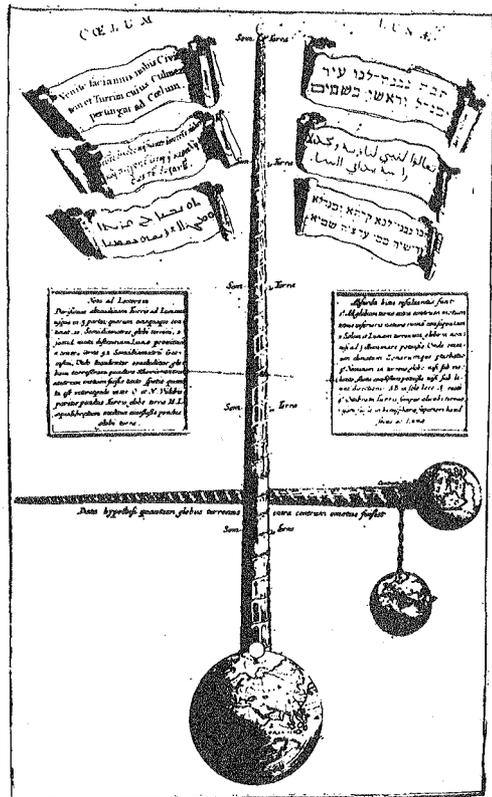
La conclusione più savia dopo queste assurde esperienze ce la dà, del resto, il Kircher stesso con una massima sempre valida:

Ciò dovrebbero considerare coloro che cercano la gloria facendo a gara nel costruire vani edifici; se vorranno ottenere il tesoro della gloria eterna, si affannino invece a edificare chiese per l'onore divino, ad erigere collegi per accogliere i figli dei poveri, a fondare scuole per esercitare i giovani nel culto di tutte le virtù e buone arti. E queste non sono torri di Nemrod, ma fabbriche di pie menti, il cui culmine arriva fino al cielo, perché forniscono la scala per giungere al culmine della felicità eterna, più di cui non c'è nulla da desiderare.⁴⁵

Massima valida, ripetiamo, anche se, per una estensione del processo distruttivo d'ogni simbologia, iniziato dal razionalismo, questo ciclo noi lo consideriamo ormai da realizzarsi non soltanto sulla terra, ma entro l'ecclesia laica.

Il razionalismo, già alla fine del Cinquecento, si scaglia però non solo contro la mitologia figurata e le pretese monumentali del classicismo, ma anche contro il capriccio,⁴⁶ la fantasticheria specialmente decorativa. In questo sembra camminare di pari passo con il classicismo, tanto più che si serve anch'esso come di proprio appoggio morale del famoso attacco di Vitruvio contro i decoratori romani del quarto stile pompeiano:

Ma quegli essempli, che erano tolti da gli antichi da cose vere, hora sono con malvagie, usanze corrotti, & guasti. Perché nelle coperte dei muri si dipingono più presto i mostri, che le immagini prese da determinate cose. Perché in vece di colonne vi si pongono canne, & in luogo de fastigi fanno gli arpagineti canalati con le foglie cresse; similmente i candellieri de i Tempietti, che sostengono le figure, & sopra le cime di quelli fan nascere dalle radici i ritorti teneri con le volute, che hanno senza ragioni



Quanto avrebbe dovuto essere alta la torre di Babele, per giungere alla Luna, e (orizzontalmente) quanto di tale altezza basterebbe per togliere alla Terra il suo equilibrio: incisione da *Turris Babel* di A. Kircher.

le figurine, che sopra vi siedono. Similmente i fioretti da i loro stelli, che hanno meze figure, che escono da quelli, altre simili ai capi humani, altre a i capi delle bestie. Ma tali cose né sono, né posson esser, né saranno giamai. Così adunque i cattivi costumi hanno constretto, che per inertia i mali giudici chiudino gli occhi alle virtù dell'arti, perché come può esser che una canna sostenti un coperto, ovvero un candellieri, un Tempietto, & gli ornamenti d'un frontispicio; ovvero un fascetto d'erba così sottile, & molle sostegna una figurina, che vi stia sopra sedendo? ovvero che dalle radici, & fusti piccioli, da una parte siano generati i fiori, & meze figure. Ma benché gli uomini vedino tal cose esser false, pure si diletano, né fanno conto se elle possono esser, o no; ma le menti offuscate da i giudicii infermi non possono approvare quello, che con dignità, e con riputazione del Decoro può esser provato; perché quelle pitture non devono esser approvate, che non saranno simili alla verità, né anche se bene saranno fatte belle dall'arte...⁴⁷

Anche alla prima lettura degli analoghi attacchi scritti da classicisti e da razionalisti si ha l'impressione di una totale identità di vedute, non solo con Vitruvio, ma anche reciproca. Si vedano ad esempio le polemiche contro il «capriccio» architettonico mosse da due critici del primo Seicento, residenti a Roma, di educazione come vedremo fortemente diversa. Secondo il Bellori, il sommo teorico del classicismo seicentesco, dopo il manierismo, peraltro assai parziale,

ciascuno si finge da se stesso in capo una nuova Idea, e larva di Architettura a suo modo, esponendola in piazza, sù le facciate; huomini certamente vuoti di ogni scienza, che si appartiene all'Architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformando gli edifici e le città istesse, e le memorie, freneticano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi, e sproporzioni; e pure Vitruvio condanna simili novità, e gli ottimi esempi ci propone...⁴⁸

Ed ecco ora la meno nota, ma anche più violenta pagina di un medico ed erudito senese, il Gallaccini, già da noi citato, in un trattato sottoposto al pontefice Urbano VIII, e per altro pieno di preoccupazioni igienico-sanitarie e funzionali:⁴⁹

Siccome l'abuso d'alcuni costumi nelle città, et nelle comunanze distrugge tutta la rettitudine del viver politico: e nell'arti, e nelle scienze è cagione, che elle divengono dannose; così l'abuso d'alcuni ornamenti ne l'Architettura rimuove la bontà dell'opere, è cagion dell'imperfettion degli edifici; e toglie riputazione a gli Architetti... E per mostrar quanto prima ove consista l'abuso d'alcuni ornamenti nelle fabbriche, diremo esser collocato nel tralassar gli ornamenti insegnatici da buoni Architetti Antichi, e dimostratici dalle reliquie delle fabbriche antiche di Roma, e d'altre città dell'Italia, e della Grecia. E nel soverchiamente dilettarsi di trovar nuove invenzioni, hora scemando, hora mutando, hora rompendo le membra principali; e finalmente convertendo ogni abuso in regola, e tralassando ogni dritta norma d'operare con buona ragione d'Architettura.

Basta però proseguire, nelle stesse pagine, un po' più avanti, perché la differenza d'impostazione si tramuti, quasi, in un'opposizione di principi pur nella convergenza delle critiche negative.

Per il Bellori, l'architetto che si abbandona alla decorazione, come del resto il pittore o lo scultore, viola il principio della idealizzazione, del decoro. È per suscitare l'«ossequio, e lo stupore de gli huomini verso le statue, e le immagini», per meritarsi premio ed onore, che «li buoni Architetti serbano le più eccellenti forme de gli ordini, li Pittori, e gli Scultori scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfettionano l'Idea, e l'opere loro vengono ad avanzarsi, e restar superiori alla natura, che è l'ultimo pregio di queste arti». Per il Gallaccini, invece, sono criticabili tutti coloro che violano la natura dei materiali, trasferendo in essi tecniche estranee; quelli che aggiungono all'edificio membra superflue tradiscono, per il decoro, la funzione. I disegni sono «mal ordinati» quando non si è fatta buona distribuzione delle parti della fabbrica e del compartimento; «per ciò che talvolta gli appartamenti delle abitazioni non son fatti proporzionali a tutte le comodità, e ai bisogni, alle scale, alle porte, alle finestre, ai trapassi, alle logge, ai cortili, e non hanno buona distribuzione di lumi, di maniera che non vi sia luogo, che non abbia lume». «I disegni non sono buoni i quali non corrispondono al desiderio di chi vuol fabricare; e quindi procede, che le fabbriche le più volte non soddisfano. Onde per fuggire questo inconveniente, l'Architetto dee prima pro-

curar d'essere bene informato dell'intenzion di chi gli richiede il disegno, della grandezza e della figura del sito; di poi dee fare un primo disegno, non determinato, ma tentativo e se non basta questo, ne faccia degli altri e gli conferisca con quelle persone che voglion fabbricare, acciocché, se in qualche parte il disegno fusse fuor del voler loro, o vi mancasse alcuna cosa superflua, intesa meglio l'intenzione, e dove consista il mancamento, possa poi formare un disegno determinato, in tutto corrispondente alla volontà loro, e a tutta perfezione, e che intieramente piaccia». Egli ritiene necessario, a questo proposito, non un'accademia di Belle Arti, ma una precisa legislazione riguardante i doveri degli architetti e dei muratori, e l'urbanistica (riferendosi alle case di Casole, quasi certamente Casole d'Elsa, pianificate in modo da essere egualmente distanziate fra di loro).

Per spiegare meglio le ragioni che motivano una condanna espressa con analoga violenza da critici di tendenze opposte (anche il Gallaccini, in tono apocalittico, è convinto, come il Bellori, che per colpa della «fantastica idea» stia per compiersi un nuovo ritorno alla barbarie), val la pena di ricordare che già il «capriccio» tardo-rinascimentale era un fatto composito, avendo almeno un doppio aspetto; da un lato libertino, dall'altro tecnico-scientifico. Il primo è connesso al disprezzo per la ragione; il secondo muove dalla ragione e dal perfezionamento degli strumenti, per giungere a risultati straordinari. Il primo è abnorme, per eccesso di intenzionale «ignoranza»; il secondo, per eccesso intenzionale di «sapienza». Se non si fa questa distinzione, è difficile cogliere le caratteristiche vere alla seconda metà del Cinquecento. Nel primo caso, l'arte appare connessa con il mondo fiabesco, della fantasia, dei sogni, dell'irrazionale (e si tratta quindi di una estensione dell'*imagerie*, cui abbiamo accennato parlando della salita, nell'arte culta, della tematica propria anche della fiaba). Nel secondo caso abbiamo invece, come matrice, l'entusiasmo per il progresso, specialmente avvertito nel Cinquecento.

Andrebbe, anzi, in tal senso continuato l'importante saggio di Gombrich,⁵⁰ sul *Concetto di progresso nel rinascimento*. Naturalmente il piano è ormai diverso: mentre

per un artista del Quattrocento la novità è la lettura di Vitruvio, lo studio dell'antico, e, dal punto di vista nettamente figurativo, la capacità di articolare proporzionalmente in modo più duttile e vario le figure, di costruire prospetticamente, anche nel bassorilievo, edifici di pianta complessa, nel riprodurre, con effetti di perfetto naturalismo, foglie, animaletti ecc.; per gli artisti del Cinquecento il progresso consiste non tanto nell'avvicinarsi il più possibile ad un naturalismo di risultato (come nel Ghiberti e come nell'uso della prospettiva quattrocentesca, che mira, fin dalle prime esperienze del Brunelleschi e dell'Alberti al *trompe-l'oeil*, quasi anticipando la camera oscura del Canaletto), ma nel creare con nuovi mezzi gli effetti più sorprendenti di meraviglia. La prospettiva è particolarmente indicativa di questo mutato atteggiamento. Essa, invece che illusionistica, diventa anamorfica; invece che scoprire l'oggetto e darcelo presente, nella sua palmare tridimensionalità, lo nasconde e lo deforma. È uno strumento, in funzione quasi esclusiva del meraviglioso: come se il suo uso normale fosse ormai indegno d'ogni artista di nobili pretese e di cultura, e perciò riservato al comico, o alla pittura fiamminga, solo più capace, secondo Michelangelo, d'intenerire le anime devote. Lo stesso dicasi dello scorcio, che ora è usato virtuosisticamente, non tanto a creare volume (della Sistina fu osservato giustamente che le immagini di Michelangelo non hanno aria, non si staccano, non danno un'illusione naturalistica di plasticismo); ma per realizzare schemi compositivi estremamente più suggestivi (anche perché inconsueti); o per veri e propri giochi, come quelli in cui particolarmente si esercitò Giulio Romano, a Mantova.

Per questo secondo aspetto del «capriccio», varrebbe dunque la pena di parlare di tecnicismo, spinto agli estremi, spesso dovuto ad un'affannosa ricerca del nuovo per ragioni di concorrenza professionale. Ora, questo virtuosismo dovette essere specialmente vivace sul piano pratico, per merito di nuove macchine e di varie innovazioni nei metodi di produzione. E, se a noi appare confusa, per i contemporanei dovette invece essere estremamente chiara la differenza fra «*imaginarii*» e «*mechanici*». Naturalmente, fra i due atteggiamenti, esiste un fondo comune, e soprattutto una pari insoddisfazione per ciò che lo Haydn,

nelle pagine citate all'inizio di questo libro, definisce l'ideale cristiano-classico del limite; ma mentre i primi, cioè i manieristi, di questo ideale distruggono il nocciolo, i secondi ne corrodono solo i contorni, rendendoli più frastagliati ed ambigui.

Gli avversari del «capriccio» si comportano verso questi due atteggiamenti in modo assai diverso, a seconda del loro gusto. I classicisti, come il Bellori, come il Bernini architetto, come il Poussin pittore, ed ancor prima, i Carracci della Galleria Farnese, accettano tutto ciò che è virtuosismo tecnico, novità, rifiutando tutto ciò che è polemica di sostanza (contro le proporzioni, contro la prospettiva, contro il decoro, contro la scena storica ecc.). Per loro, i manieristi sono degli eretici, in quanto, ripudiando lo stile connesso al sincretismo biblico-classico del primo rinascimento, ne distruggono anche le immagini. (Ed è proprio in tale clima che si spiega la *boutade* attribuita al Borromini: «meglio essere un buon eretico, che un cattivo cristiano».) Invece, per i razionalisti, come il Gallaccini, il capriccio in sé non è condannabile, ma non può venir applicato come un paramento posticcio ad un nucleo diverso. Inoltre è visto esclusivamente sub specie di vanità decorativa, di individualismo estremo, di originalità a tutti i costi, e soprattutto di violazione delle leggi naturali e della ragione comune. Proprio perciò le pagine del Gallaccini, così prive di sottofondi ideali, appaiono singolarmente settecentesche di tono; e difatti il suo trattato sugli *Errori degli architetti* venne riesumato e stampato solo nel 1767, in occasione della polemica contro il rococò. Anzi, non apparendo sufficiente il museo degli orrori, già organizzato con i suoi svelti disegni dall'autore, l'architetto veneto Antonio Visentini, aggiunse altre «osservazioni» ed illustrazioni, signorilmente simili di carattere e di gusto.⁵¹

La polemica del Gallaccini sostanzialmente riguarda gli abusi negli ornati, abusi ch'egli giustifica anche con interessanti ragioni pratiche, come l'attività in veste d'architetti di artisti prevalentemente abituati a lavorare il legname e gli stucchi (in quest'ultima accusa, è da vedersi un diretto attacco a Carlo Maderno, che iniziò appunto la sua carriera come stuccatore; e, per ciò che concerne l'allusione ai maestri di legname, si ricordi che molti architetti del Cinquecento uscirono da botteghe di fabbricanti di mobili, per

cui è un fatto accertabile la derivazione dell'esuberanza ornamentale manieristica anche dalla pratica artigianale). Ma ascoltiamo dalla stessa bocca del Gallaccini:

Nelle fabbriche di qualunque maniera gli ornamenti son determinati di forma, ne si può inventare, se non si prende troppa licenza, e se altri non si vuole accostare al costume barbaro, a grottescamenti, a ghiribizzi, ed alle fantasie degli Orefici, e degli Argentieri, de' maestri di legname, degli intagliatori, degli stuccatori e de Pittori. Diciamo dunque che all'hora succede uno degli abusi degli ornamenti delle fabbriche, quando si aggiungano per ornamento alcune membra non necessarie alle fronti loro; né per reggere alcune membra, né per corrispondenza delle parti. E per dirla più chiaramente, quanto tutto il corpo dell'ornamento è perfetto senza esse; come quando a pilastri si aggiungano o termini, o rialzamenti di cornici, o nuove membra posticce, e riportate, che rendono il lavoro troppo secco, troppo trito, ed ignobile, e non corrispondente alla sodezza, ed alla magnificenza del rimanente, come si vede in Roma nel second'ordine della faccia, e dei fianchi di San Pietro, e negli ornamenti fra le colonne. Dove si mostrano gli ornamenti più d'opera di legname, e di stucco, che di pietra; per ciò che non rappresentano la sodezza della pietra, come fanno la cornice, le colonne, e' pilastri. Che la maniera dell'ornamento, che è proprio del legno, e dello stucco, non si conviene alla pietra, concio sia che nello stucco e nel legno non si disdice usare qualche licenza, ed aggiunger qualche capriccio di propria invention per ciò che in cotali lavori gli ornamenti aggiunti son tutte cose posticce, e non hanno legamento reale col tutto, e non nascono insieme con esso; ma tutti si legano con ferramenti, con chiodi, e con colle. Ed appresso alle colonne principali hanno troppo del trito, e del secco, né mostrano la medesima nobiltà, e grandezza, come si vede in quelle porte infrapposte alle tre porte maggiori. Le quali e per la poca apertura del vano, e per gli ornamenti loro, essendo fra grossissime colonne, si mostrano ad una maniera non corrispondente a tutto 'l composto della fronte, ed alla grandezza, ed alla maestà del Tempio. Che ad un Tempio così grande o ad un antiporto conforme alla di lui grandezza non si convengono le porte così piccole, sì come si disconverrebbero porte, e lumi grandi ad un Tempio piccolissimo. Senza che bisogna non solamente haver riguardo alla grandezza della Chiesa, per collocarvi le porte proportionevolmente, ma anchora al numero grande del popolo, ed alla gran frequenza, che secondo varie occasioni vi vuol concorrere.

Il lungo passo che abbiamo citato dal manoscritto, non solo ci permette di cogliere lo schietto linguaggio del Gallaccini, che nell'edizione stampata venne lievemente modernizzato, ma anche di inquadrare subito le sue idee, sugli ornati, in base al riferimento ad un monumento notissimo, come San Pietro. C'è, naturalmente, il richiamo alla norma degli antichi (il Gallaccini compilò del resto raccolte d'iscrizioni e, in questo stesso trattato, ricorse di frequente a citazioni di epigrafi e di testi latini), ma i principi da cui muove qui ed altrove sono simili piuttosto a quelli, ad esempio, che ispirarono assai prima il trattato di Alvise Cornaro e quasi contemporaneamente lo Scamozzi: dipendono cioè più da preoccupazioni tecniche e dall'esperienza pratica, che dalla teoria: e solo in base all'esperienza egli riconosce l'eventualità dei principi antichi. Ed infatti, sfogliando il trattato (o, meglio, scorrendone il microfilm), vediamo come, dopo aver riconosciuto che l'architettura nelle sue proporzioni deve riflettere fedelmente l'armonia del macrocosmo, egli indugi soprattutto sui problemi concreti dell'attività edilizia, nelle sue varie fasi, dalla progettazione alla decorazione finale, proponendosi di individuare di volta in volta gli errori in cui di solito s'incorre, per evitarli come fa dei veleni, appunto, la medicina. La cultura «aristotelica» dello scrittore, è, insomma, del tutto evidente; e in base ad essa va giustificata la polemica contro l'ornato, che ne è solo un corollario, anche se vistoso.

Il Gallaccini possiede in genere molto buon senso, una ricca esperienza delle vicende umane, tiene conto delle difficoltà di organizzazione di cantiere e delle questioni, giuridiche ed economiche, connesse all'impresa. Il suo trattato pertanto incomincia con una lunga analisi dei siti migliori per fabbricare, basata non tanto su Vitruvio e Galeno quanto sulle più recenti esperienze della medicina; discute accuratamente i materiali più convenienti nei vari casi, citando cose viste a Roma, Napoli ecc.; propone sistemi di fondazioni, impalcature ecc. E benché affiorino qua e là reviviscenze astrologiche e medievali (come la credenza che i legnami raccolti sotto la luna piena contengano cattivi umori), egli rivela, come sua qualità spiccata, un notevolissimo buon senso. Quindi, istintivamente, è portato a tradurre le regole teoriche in regole pratiche, motivandole

sempre con precise giustificazioni: come si è già visto, del resto, a proposito degli ornati, di cui condanna la licenza specialmente in rapporto con l'incongruenza che ne risulterebbe sia rispetto ai principali elementi architettonici (in pietra e di lavorazione quindi più rigida), sia di fronte alla sintassi generale dell'edificio: incongruenze reali, che preoccuparono anche gli architetti del barocco maturo i quali per evitarle cercarono di dare a tutto l'edificio un movimento decorativo, articolando pittoricamente le masse, le piante, gli oggetti, giocando sugli effetti di luce ed ombra.

C'è infatti nel Gallaccini, assai spesso, un lato eminentemente moderno e, se si adotta una certa accezione del discorso termine stilistico, «barocco». Possiamo indicarlo, brevemente, come la convinzione, continuamente manifestata, della necessità di correggere la «regola» oggettiva mediante effetti illusionistici, allentando quindi le severe norme proporzionali del rinascimento per lasciar posto a duttili modificazioni di carattere soggettivo. Possiamo, ancora una volta, partire da una critica relativa a San Pietro, un monumento verso cui come si è visto il Gallaccini è tutt'altro che benigno. All'interno della navata maggiore «la imposta della volta non essendo proporzionata alla larghezza per ragion dell'oggetto della cornice, è cagion, che si mostri troppo bassa; si anchora perché non le è stata data quella gionta, che si richiedeva, conforme alla misura dello sporgimento, e del rilievo della cornice; onde alla nostra vista da esso si toglie buona parte della volta, e però si mostra bassa. E questo è uno errore nato dal non haver cognizione alcuna di Prospettiva».

Il disegno correttivo indica come sarebbe necessario un rialzo della volta, che appare ora tagliata lateralmente e perciò appiattita dallo schermo del largo cornicione. Il nostro critico di fronte alla proporzionalità statica spesso sviluppata in rigoroso parallelismo con i moduli armonici, geometrici, su cui si credeva fondato il cosmo, sente l'esigenza di un maggiore adattamento all'individuo. In qualche caso, la correzione proposta contrasta con le regole tradizionali. Ed è in base soprattutto alle risultanze prospettiche più o meno spiacevoli, ch'egli condanna «quando ad una gran colonna, ovvero a un gran pilastro si sovrappone un piccolo capitello, o a una grande architrave

un fregio troppo basso, o viceversa o una cornice di piccola altezza». Lo stesso accade, come si è visto nel suo trattato sulla prospettiva.

Per concludere su questo punto, anch'egli come i «manneristi», di cui pure combatte la eccessiva libertà stilistica, sostiene la necessità di una certa licenza; ma al contrario di essi, questa licenza è destinata a creare non una tensione psicologica, bensì un più completo accordo dei sensi, a mascherare, mediante l'inganno, certe insufficienze della ragione. Viene immediatamente, a questo punto, un ricordo: quello del trattato sulla prospettiva uscito nello stesso anno 1625, di Pietro Accolti, che porta il titolo di *Inganno degli occhi*.

Prima di procedere oltre, sarà utile fare un rapidissimo esame delle idee di Giulio Mancini, cui lo scritto è dedicato, evidentemente per una fratellanza di idee. Giulio Mancini è ben noto come autore di quelle preziosissime *Osservazioni sulla pittura* che sono una fonte di grande importanza per la conoscenza del Caravaggio, di Annibale Carracci, del Greco e in genere di tutti i maestri maggiori del suo tempo, talvolta già apprezzati dal critico quando erano ancora all'inizio della loro carriera.

Sia il Gallaccini che il Mancini erano di origine senese; e questa poté essere una ragione della loro amicizia. Ma anche l'indirizzo culturale dei due dotti scrittori appare singolarmente analogo. Anzitutto, essi furono quasi contemporanei: il Gallaccini nacque nel 1564 e morì nel 1641; il Mancini visse dal 1558 al 1630. Entrambi ebbero una educazione prevalentemente scientifica, e in particolare medica, che considerevolmente pesa sui loro giudizi.

Nel Mancini tale educazione porta ad un allargamento notevolissimo del campo delle manifestazioni artistiche da prendere in esame. Egli è curioso di tutto; il suo interesse per il medioevo è sincero, abbastanza raro (proveniva d'altronde da una città rimasta sostanzialmente gotica) e, pertanto, si cura di dare notizie abbondanti sull'arte bizantina, trecentesca (pubblicando, fra l'altro, un documento essenziale su Giotto), e perfino paleocristiana; indaga sui vari modi di elaborazione artigianale delle varie materie, citando perfino l'arte plumaria messicana. Ha inoltre un senso assai vivo della relatività delle scuole e degli stili. Oltre la «proprietà comune» d'ogni secolo, egli scrive, «v'è

poi la proprietà propria di dipingere e scrivere di questo e quell'altro scrittore et pittore. Io certo non saprei trovar causa della proprietà comune se non la volontà degl'huomini, come vediam nel vestire che per varietà di tempo si vedono varie vesti o calze intere, snodate, a braconi, di cappa, di ferraiolo, di toga, di capuccio, di cappello, di berretta». ⁵² Oggi, per definire il Mancini come critico diremmo che è un fenomenologo.

Se poi consideriamo in particolare le sue idee sull'arte, vediamo come il suo atteggiamento sia notevolmente analogo a quello del Gallaccini. Per lui, tutto il grandioso problema dei contenuti iconografici, dei significati simbolici, allegorici, che costituisce il più affascinante aspetto del tempo in cui scrive, non esiste affatto. L'arte si riduce solo all'imitazione «delle cose che si ritrovano»; si suddivide in specie secondo i soggetti rappresentati e non è altrimenti significativa: «la pittura essendo imitazione, non può internamente ed intimamente intendere la verità delle cose naturali o artificiose, ma solo dall'esterno et superficie». In una parola, egli nega ogni potere trascendente o conoscitivo, in senso almeno simbolico, dell'artista. Ed infatti, per chi dipinge, secondo lui, è del tutto inutile la conoscenza della filosofia e dell'astrologia: basta sappia usare correttamente il colore, le proporzioni, la prospettiva. Compito del pittore non è comprendere intimamente un fatto storico o sacro, o interpretarlo, ma solo rivestirlo con la «sovraveste» del colore. Ovviamente, alle opere d'arte, così ridotte, resta esclusivamente un fine o didattico o voluttuario. Difficile immaginare una posizione più antitetica a quella che costituisce il grande gusto «barocco», ispirato da una enfatica volontà di propaganda religiosa e culturale, ed inteso a riesumare i valori più alti del rinascimento.

Anche l'esaltazione dello stile artistico personale, è nel Mancini meno mordente di quanto appaia a prima vista: dipende, in ultima analisi, da osservazioni grafologiche. La creatività del genio che pareva qui sottointesa, nuovamente si riduce ad un fatto naturale. Il Mancini inoltre disintegra il rapporto fra invenzione ed esecuzione, interpretando la tecnica artistica come «una giusta pratica» guidata da precetti e da ricette, invece che come «disegno interno», concezione mentale. Il gusto dello scrittore, quando affiora, è assai mediocre. Del Caravaggio che pur apprezzò,

indica come un capolavoro quel quadro di costume, scarsamente significativo, che è la *Buona ventura*; dei Caracci non sa cogliere affatto l'impegno eroico, monumentale. Mentre si stava creando un nuovo rapporto «retorico», affettivo, fra opera d'arte e contemplante, nel desiderio di attribuire alla immagine, specialmente sacra, una capacità di alta suggestione sensuale, egli controbatte che «la bellezza della figura... non è quella che tira a sé per fruizione [cioè per godimento, per simpatia], ma quella che ha proporzione conveniente ad ogni età e persona». Contrappone cioè al grande effetto d'insieme, drammatico, emotivo che costituisce la grande novità del barocco, ricerche del tutto secondarie di caratterologia e di fisionomica. Tuttavia, specialmente nell'esame dei paesaggi, tiene conto degli stimoli psicologici sollecitati dalla visione pittorica dimostrandosi, almeno in questo, vicino ai maestri del tempo.

Il riferimento al Mancini qui introdotto ha lo scopo di chiarire ulteriormente, se possibile, la posizione culturale del suo amico, T. Gallaccini. Ora è evidente che entrambi appartengono ad uno stesso filone di cultura, che appunto abbiamo definito come «scientifico». Il loro principio fondamentale è che natura e ragione coincidano; e ciò consente loro di auto-liberarsi da molti preconcetti, anche se, spesso, tali preconcetti avevano una capacità ed un impulso immaginativo che il loro positivismo certamente non possiede. Inoltre, nei due critici che abbiamo esaminato, la polemica contro il manierismo, a parte la decorazione è, per così dire, veramente totale. Infatti non solo ne condannano o non ne riconoscono la qualità artistica, ma non prestano nessuna attenzione alla sua poetica, che del resto, essendo intesa a giustificare l'astrazione formale, il ripudio della mimesi, l'esaltazione dei valori fantastici, allusivi, simbolici delle immagini, stava veramente al polo opposto della ragione. Per altro neppure il loro naturalismo ha il mordente drammatico per cui, in rapporto alle teorie della primitiva controriforma, in molti scrittori ed artisti (fra cui il Caravaggio delle scene sacre) si generò un accostamento insolito ed altamente spiritualizzato alla realtà umana.

Tuttavia, l'importanza storica di questi due scrittori, attivi negli anni di avvio al barocco maturo, non deve essere affatto sottovalutata. E la loro lettura appare, in certo sen-

so, notevolmente chiarificatrice. Noi generalmente, davanti alle architetture e alle decorazioni barocche, siamo abbagliati da ciò che in esse è illusionismo simbolico, malia; ma trascuriamo il loro aspetto razionalistico, che è, probabilmente, maggiore. Se, come estro disegnativo ed ornamentale, ereditano la genialità del tardo rinascimento, appaiono opposte a tale gusto proprio in nome della funzionalità, e, soprattutto, di una semplificazione degli stessi rapporti fra decorazione e struttura. Poco per volta, anzi, la pianta stessa degli edifici tende ad articolarsi in modo da non consentire più una distinzione fra ciò che è costitutivo, e ciò che è apposto. La decorazione, in altre parole, non è più un attributo aggiuntivo, ma costituisce il carattere stesso delle opere. Ora, non c'è dubbio che in gran parte l'evoluzione dell'architettura del Seicento è appunto indirizzata verso la ricerca di una coerenza maggiore e più unitaria; ed è interessante, in tal senso, pensare alla preoccupazione continua del Bernini di dare, alle sue soluzioni ornamentali più geniali ed abnormi, una legittimità mediante riferimenti naturalistici. Ma anche il Borromini per tanti versi continuatore dell'accusatissimo Carlo Maderno, cioè del manierismo, rivela altrettanto impegno a giustificare, almeno con richiami astrologici e teologici, l'estrosità delle sue soluzioni decorative. Ancora durante il rococò tale problema resterà vivo: ed al continuo arricchimento del repertorio ornamentale si accompagnerà pertanto una ulteriore libertà nell'impostazione delle piante o degli spazi interni, in modo da giungere sempre ad un accordo formale, complessivo. E ciò in nome di quel bisogno di coerenza e di logicità che il Gallaccini proclama, anche se con esiti del tutto diversi da come egli avrebbe potuto immaginare.

Pari d'importanza sono le conseguenze di queste preoccupazioni sulla modalità del rapporto che si stabilisce, ormai, fra l'ambiente architettonico e l'individuo che lo percorre o lo abita. Dall'architettura manieristica noi riceviamo uno shock violento, ci troviamo portati in un mondo nuovo, contrario alla natura perché organizzato in modo inconsueto, fra sollecitazioni proporzionali e prospettiche che si dichiarano palesamente artificiali, e la decorazione stessa ci si presenta come un fatto effimero, legato alla moda, sciolto da ogni rigore tradizionalistico: si pensi ad esempio alla grottesca.

L'opposto capita con l'architettura barocca: la sua capacità di inganno è talmente lusinghevole che perfino quando c'inoltriamo nella Scala Santa o ci avviciniamo alla «prospettiva» di palazzo Spada, ci pare di trovarci di fronte ad una sintesi spaziale, più che ad una deformazione, e percorriamo spazi logicamente costruiti, ma come concentrati, date le loro esigue proporzioni. Le costruzioni barocche sono affettuosamente accoglienti, tanto che la loro metamorfosi verso quelle chiese rococò che paiono grandi saloni signorili quasi privi di specifici caratteri religiosi, è un processo graduale, e quasi spontaneo. Naturalmente, perché ciò avvenisse, era necessario che l'architettura perdesse il compito di rappresentare, anzitutto, dei contenuti, ma si soffermasse, piuttosto, sulla ricerca di una confortevolezza ed un'abitabilità sempre maggiore. Proprio come medici, utopisti, teorici avevano consigliato.

12 Anticlassicismo e romanticismo

Prima di abbandonare, forse solo momentaneamente, questi problemi, mi pare necessario soffermarci su un fatto anch'esso da giustificare storicamente: cioè la simpatia che spontaneamente suscitano, una volta inseriti nel loro contesto storico (anche se in modo affrettato e provvisorio, come qui siamo solo riusciti a fare), figure quali il Riccio che fonde animali, il Buontalenti che inventa fontane, Masaccio che dipinge poveri, il Ruzante che bonariamente ci dà la cronaca dei loro sentimenti e delle loro ragioni, gli alchimisti ed i ricercatori ad ogni costo di bestie, uccelli, pesci, fossili rari: insomma tutti questi esploratori spregiudicati del mondo, di cui è invidiabile non solo la capacità, ma anche la possibilità ai loro tempi di compiere scoperte così enormi, da non risultare banali neppure quattro secoli dopo.

Inoltre, se si confronta con questo clima acceso la vita culturale dei secoli successivi, come il Seicento ed il Settecento, è quasi impossibile non ricavarne un senso di spiacevole sorpresa. Lo stesso scadimento, che abbiamo constatato nella tecnica del disegno scientifico, è avvertibile nella latitudine degli interessi, nella passionalità della ricerca, anche se esistono ormai strumenti concettuali e tecnici più elaborati, anche se nasce la vera e propria scienza. Inoltre, proprio perché la scienza è ormai così consapevole di se stessa e sperimentale, essa finisce per isolarsi dal quadro generale della cultura umanistica, lasciando questa priva del suo mordente, orfana dei suoi apporti. Le api del Barberini, dopo l'immediato scalpore della visione microscopica, ritornano a stilizzarsi e a banalizzarsi; la vita contadina, finita la parentesi dei Bamboccianti, diventa uno sfondo decorativo (e gli episodi «populisti» più tardi, come quello del Ceruti, si contano sulle dita). Ciò che soprattutto viene meno è però il senso della materia, l'emo-

zione per l'organicità della natura, e quell'intenso, drammatico sottofondo di magia, di religiosità ed irreligiosità, di mistero, quella capacità corale, che ovunque, negli episodi cinquecenteschi descritti, ci ha sbalordito. La riforma e la controriforma non hanno solo allungato le gonne alle contadine, distrutto o limitato la costruzione di cappelle paesane, controllato e proibito i balli sospettabili di oscenità e le tradizioni etnografiche, hanno soprattutto eliminato irrimediabilmente l'autentica corallità di ragione ed emozione, di fiaba e di artificio, di rustico e di culto, per darne un surrogato troppo spesso elusivo e retorico, frutto di conformismo e di censura. Oppure, e altrettanto spesso, la reazione, anche se violenta (come nelle satire di un Magnasco), o coraggiosamente intellettualistica (come l'esotismo rococò), ebbe esiti pressoché esclusivamente decorativi.

La degenerazione ed il parziale assorbimento dell'antirinascimento nella cultura della controriforma meriterebbe un lungo saggio a parte, e forse un libro. Ed è probabile che si potrebbe dimostrare anche nel Seicento una ricchezza di contrapposizioni, oggi appena intuite. Ma, quasi sicuramente, non verrà meno l'impressione che, per ritrovare qualche cosa di simile all'antirinascimento, bisogna saltare a piè pari due secoli, e giungere proprio al romanticismo, a Goya, grande pittore di streghe e di mostri, a Gérault, ritrattista di pazzi, a Delacroix, visionario, a Millet, poeta dei contadini.

Che i romantici abbiano raccolto, assai meglio che i pittori del barocco e del rococò, l'eredità dell'antirinascimento, è indubbio. Così è ben certo che solo lungo la via del romanticismo questi filoni di cultura, attraverso il teatro, la poesia, la letteratura e quindi le arti, sono pervenuti a noi carichi di suggestione drammatica, mentre il neoclassicismo è riuscito in modo addirittura nefasto a sdrammatizzare l'arte antica e moderna, a cancellare dai nostri occhi perfino la genuinità esecutiva e la molteplicità di stili (e d'aiuti) del Raffaello monumentale. Ecco dunque che l'opposizione fra romanticismo e neoclassicismo sembra riproporsi negli stessi termini psicologici di quella cinquecentesca fra rinascimento ed antirinascimento; ed

altrettanto è immediato il nostro accostamento ad un capolavoro manieristico che ad un capolavoro romantico, che ci basta vedere per subito ammirare. Di fronte ad un quadro di Delacroix, ad esempio, anche se esso ci si presenta come un'esplicita ripresa di temi rubensiani o veneziani, solo in un secondo tempo avvertiamo la presenza dell'imitazione; ch , in primo luogo, siamo affascinati dal fervore stilistico, quasi come se il dipinto fosse l'immediata trascrizione di un trascinate impulso emotivo. E cos , per cogliere il «significato» di uno dei celebri cavalli impennati dell'artista, non   necessario risalire coscientemente al suo simbolismo (d'altronde, forse non chiaro neppure a Delacroix stesso), anche se meglio di qualsiasi analisi stilistica giovi la lettura di un passo come questo, di J.-J. Rousseau: «Comme un coursier indompt  h risse ses crins, frappe la terre du pied et se débat imp tueusement   la seule approche du mors, tandis, qu'un cheval dress  souffre patiemment la verge et l' peron, l'homme barbare ne plie point sa t te au joug que l'homme civilis  porte sans murmure, et il pr f re la plus orageuse libert    un assujettissement tranquille». ¹ Non a caso, dunque, ma per una nobile tradizione concettuale, gli indomiti cavalli di Delacroix, capaci di lottare con le fiere regali, appaiono quasi l'emblema dello *Sturm und Drang* romantico. Eppure di fronte a questi capolavori, noi non abbiamo, come si   detto, bisogno di intermediari letterari; per usare un'espressione, o meglio, una distinzione di Chateaubriand, ² dall'allegoria fisica noi passiamo immediatamente a quella morale, spinti come dall'istinto.

L'opposto capita invece per i capolavori neoclassici (naturalmente, pi  che alle «romantiche» figure di Ingres penso alle grandi composizioni storiche di David): in essi, nonostante la evidente e dichiarata preoccupazione didattica, l'allegoria fisica prevale su quella morale. Ci   difficile quindi risalire anche dalle rappresentazioni pi  patetiche, come quella di Marat morente, ad un clima di passione. E ci fermiamo piuttosto su un'analisi stilistica, cogliendo le ascendenze figurative, da Poussin a Raffaello, ai marmi antichi, e sorprendendoci, caso mai, alla fine di questo itinerario critico, nell'accorgerci che in realt , fra i modelli e le opere, nei neoclassici spesso intercorre pi  spazio che nei romantici.

Siamo legati cio , pi  che mai, al romanticismo, o in un senso pi  generale, all'antirinascimento. La nostra diffidenza vale per tutti i momenti «classici», come la Roma di Raffaello, o quella del Poussin meno giorgionesco. E il nostro entusiasmo va a tutto ci  che fu costantemente definito dalla critica classicheggiante capriccio, mostruosit , fantasia, barbarie: come la decorazione medioevale, le deformazioni tardo-gotiche e manieriste, il rococ . I risultati storici di questo capovolgimento di gusto sono grandiosi: civilt  intere emergono dall'ombra, salutate dall'applauso pi  popolare; anche la storia dell'arte greca e romana   radicalmente mutata. Tuttavia la lista dei capolavori ammirati da un secentista o da un neoclassico mai   apparsa tanto e irrimediabilmente opposta alla nostra. La tolleranza estetica del Novecento, si direbbe, vien meno proprio di fronte alla pi  ufficiale tradizione occidentale. Il neoclassicismo, che pi  si era proposto il problema della storia, resta cos  il pi  colpito. ³

Tuttavia, fatto questo onesto e doveroso riconoscimento, il problema resta pi  che mai aperto. Anche perch  si potrebbe obiettare che pur vivendo noi in una tradizione ancora romantica, pur essendo emotivamente attratti dall'informale, la nostra vocazione pi  autentica tende verso il razionalismo. La legge   accettata non come limite, ma come condizione, e cos  il reale. Noi ben sappiamo, come i filosofi stoici, che i rapporti esistenti fra chi s'impegna attivamente ed il mondo «civile» in cui opera, sono vari, imprevedibili, drammatici a volte; ma non troviamo, in questa condizione, alcunch  di negativo; anzi, nell'adesione cosciente alla storia ed alla cultura, vediamo alcunch  di meritorio e positivo. Non si tratta, ovviamente, di un impegno obbligatoriamente politico o religioso, o morale, bens  di una consapevolezza dei propri limiti e dei propri desideri, un cercare e la propria libert  e la propria norma entro le condizioni dell'esistenza. Ma questa posizione   un vero e proprio ritorno al classicismo;   almeno il tipico risultato di un «gusto» per la ragione. Se i grandi maestri del classicismo si proposero sempre di raggiungere una sfera oggettiva del bello, impegnandosi in ricerche prospettiche, proporzionali, geometriche, anche oggi sono frequenti i tentativi di ritornare ad uno stile, per cos  dire, impersonale, ma pur suggestivo ed interiore nei suoi risultati;

L'esempio più tipico è quello di Mondrian, ma si dovrebbe addurre anche la vasta problematica della produzione in serie, del disegno industriale, della progettazione. Ora, tutto ciò è schiettamente illuministico; anche il nostro desiderio di socialità. Vogliamo citare, a prova, un passo che potrebbe, addirittura, sembrare il nostro programma, e che è invece di Diderot:

Appena l'esercizio delle nostre facoltà intellettuali e la necessità di provvedere ai nostri bisogni con invenzioni, macchine, ecc., ebbero abbozzato connessione, di composizione, di simmetria, noi ci trovammo circondati da esseri in cui queste stesse nozioni erano, per così dire, ripetute all'infinito; non potemmo fare un passo nell'universo senza che qualche oggetto ce le risvegliasse; esse entrarono nella nostra mente a ogni istante da ogni parte; tutto ciò che accadeva in noi, tutto ciò che esisteva fuori di noi, tutto ciò che sussisteva dei secoli passati, tutto ciò che il lavoro, la riflessione, le scoperte dei nostri contemporanei producevano sotto i nostri occhi, continuamente ribadiva in noi le nozioni di rapporti, di ordine, di composizione, di simmetria, di concordanza, di contrasto, ecc., e non c'è una nozione — tranne forse quella di esistenza — che sia potuta diventare tanto familiare agli uomini, quanto quella di cui parliamo.

Si potrebbe scambiare questa frase di Diderot per un programma razionalista, attorno al 1930.⁴ E se la teoria morale ed estetica del classicismo può essere accolta così spontaneamente da noi, che stiamo aspramente rivedendo le idee romantiche, perché tanta diffidenza istintiva di fronte alle sue manifestazioni più programmatiche? E perché dunque alla rivalutazione dell'illuminismo, specialmente musicale, che è in atto da decenni, non si accompagna quella della pittura e scultura monumentale neoclassica? Solo perché sono cambiate le nostre letture, la nostra tradizione? E i riferimenti all'antico, invece che stimolarci, ci danno fastidio? O per qualche ragione più grave?

In realtà, la pagina di Diderot che abbiamo citato, e che è tolta dalla voce « Bello » per la grande Enciclopedia, pubblicata a parte nel 1751, presuppone un inserimento spontaneo e lirico nell'ordine; ma non è una obbligatoria ripresa della tematica classica. La pagina spiega assai bene la

poesia delle cose quotidiane, ma sublimata, di Chardin; l'equilibrio fra retorica, immagine e capriccio del Tiepolo; ma non David, cioè il neoclassicismo più tipico. Analogamente, la nostra simpatia per il neoclassicismo, anche negli studiosi più sensibili, come il Praz o l'Ansaldo, si manifesta un po' per vie traverse, evitando accuratamente quello che è l'aspetto, anche da un punto di vista di storia della cultura, più importante: quello politico. Eppure, è proprio questo suo carattere che differenzia nettamente il neoclassicismo ottocentesco dai suoi precedenti illuministici; che giustifica, in modo ben più concreto, la successiva opposizione romantica, e può permettere di avanzare un più preciso giudizio di valore. Trascurando il fattore politico e religioso ad esso connesso, tutta la *querelle* dei neoclassici e dei romantici diventa un gioco di salotto. Anzi, finisce per apparire, addirittura, uno pseudoconcetto storico. Forse che non si parla di un ritmo di momenti classici ed anticlassici, che si susseguono o si contrappongono? E non è forse possibile riscontrare pari ascendenti illuministici nell'uno e nell'altro movimento? Anzi, sono addirittura paradossali le interrelazioni; Byron, Stendhal, Leopardi che ammirano Canova, il quale in cambio fa il monumento di Alfieri; Delacroix che ammira calorosamente David, il quale fu, a sua volta, lo scopritore di Géricault; Ingres che dichiara i costumi medievali altrettanto belli di quelli greci, e di fronte ad un affresco di Assisi, così esplose: « Raphaël lui-même n'à jamais atteint une expression pareille ». Ingres, del resto, lasciò pagine sulla musica romantica non meno suggestive di quelle, ben più celebri, di Delacroix.⁵

Che la *querelle* ottocentesca si inserisca in un più ampio ritmo storico, che abbia precedenti storici celebri (come quella fra poussinisti e rubensisti), è certo. Tutta la discussione sul valore della linea o del colore (al quale ultimo si attribuisce, ora a lode ora a demerito, come appunto nel Seicento, una possibilità di apertura popolare) è ereditata da Félibien e Roger de Piles. Se però paragoniamo le idee di questi con quelle di David e di Delacroix, o se confrontiamo i *Funerali di Focione* con *Il giuramento degli Orazi*, ci accorgiamo subito che, accanto alla continuità e con un peso assai più rilevante esiste una spaventosa frattura.

Il neoclassicismo parte, è vero, dal concetto di un'arte che « mediante la selezione fra le bellezze naturali superi la

natura» (Bellori), che la purifichi, unendo «il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio», ma aggiunge una carica morale prima ignota a questa sublimazione. Per il Poussin, il pittore forse più vicino al Bellori, il fine tutt'al più, era di compiere così anche una propria elevazione spirituale: «Le repos et la tranquillité de l'esprit... sont des biens qui n'ont point d'égal»; «La confusion m'est aussi contraire et ennemie comme est la lumière des obscures ténèbres». Per il Félibien l'arte era cultura privata: «il faut donc du Génie, mais un Génie exercé par les règles... par les réflexions, & par l'assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vu, beaucoup lu & beaucoup étudié pour diriger ce Génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la postérité». Invece per David l'arte è anzitutto impegno sociale: «Chacun de nous», egli disse alla Convenzione del 29 marzo 1793, presentando il quadro di Michel Lepelletier assassinato, «est comptable à la patrie des talents qu'il a reçus de la nature; si la forme est différente, le but doit être le même pour tous». Non si tratta, come sembrerebbe a prima vista, di un mero intento didattico, qui divenuto, per ragioni esterne, politico ma di una vera e profonda equiparazione della pittura all'oratoria rivoluzionaria; di un radicale rinnovamento dello stile, per nuove, inedite finalità: «Citoyens», disse David nella seduta del 25 brumaio 1793,

Votre comité d'instruction publique a considéré les arts sous tous les rapports qui doivent les faire contribuer à étendre les progrès de l'esprit humain, à propager et à transmettre à la postérité les exemples frappants des efforts d'un peuple immense, guidé par la raison et la philosophie, ramenant sur la terre le règne de la liberté, de l'égalité et des lois. Les arts doivent donc puissamment contribuer à l'instruction publique. Trop longtemps les tyrans, qui redoutent jusqu'aux images des vertus avaient, enchaînant jusqu'à la pensée, encouragé la licence des mœurs, étouffé le génie. Les arts sont l'imitation de la nature dans ce qu'elle a de plus beau et de plus parfait: un sentiment naturel à l'homme l'attire vers le même objet. Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité... Il faut donc que l'artiste ait étudié tous les ressorts du coeur humain, il faut qu'il ait une grande connaissance de la nature, il faut en un mot,

qu'il soit philosophe. Socrate, habile sculpteur, J. J. Rousseau bon musicien, l'immortel Poussin, traçant sur la toile les plus sublimes leçons de philosophie, sont autant de témoins qui prouvent que le génie des arts ne doit avoir d'autre guide que le flambeau de la raison.

La sincerità di questa posizione è comprovata da una serie di documenti noti da tempo, o scoperti solo di recente, relativi alla partecipazione di David alla rivoluzione francese.⁶ Egli ebbe compiti vasti, non riguardanti il solo campo delle arti. Eletto alla Convenzione del 1792, votò insieme ai radicali in favore dell'esecuzione del re, quindi assunse una posizione intermedia fra i dantonisti e gli estremisti. Durante il terrore, firmò altrettanti decreti che Robespierre, indi si schierò con il massimo coraggio in difesa di questi e di Marat; fu denunciato come terrorista e solo per l'insistenza di un amico, si convinse a sottrarsi all'esecuzione. Non rinnegò i suoi principi rivoluzionari neppure sotto Napoleone; rifiutò la restaurazione monarchica, e morì, come tutti sanno, in esilio, e povero. La sua onestà morale è indiscutibile: destinò il ricavato delle pitture da lui eseguite per ordine del governo alle vedove e agli orfani dei caduti della rivoluzione.

La sua adesione ai modi classici non fu affatto istintiva. Quando giunse in Italia, la sua spontanea simpatia andava ai coloristi del primo barocco, al Caravaggio, al Ribera, al Valentin, cioè ad artisti che eseguivano «brutalmente» le loro opere. A Roma doveva d'altronde esistere una cultura più polemica, più attiva e più connessa con la vita europea di quanto oggi si ritenga. A Goethe, come ricorda l'Ulivi,⁷ Roma sembrò un'oasi di libertà, dove era possibile dire la verità senza paura, magari contro lo stesso papa, usufruendo della libertà «passo a passo, lontano dai paesi dispotici, dove si soffoca e dove impera lo stile di corte francese». Tuttavia esisteva un rigoroso controllo culturale. Dal taccuino del Canova, in data 6 novembre 1779, quando cioè David è in Italia, apprendiamo che l'ambasciatore di Venezia rimproverò severamente il giovane scultore per aver affermato che era inutile studiare le statue antiche, insinuandogli «che non dica mai di volere fare statue d'invenzione, di tacere con gli altri giovani di casa e con tutti» e di non fidarsi di nessuno.⁸ L'educazione di questi artisti,

dunque, si svolgeva in un clima assai rigoroso, e la levata di scudi contro il capriccio, il libertinismo decorativo si era già trasformata in un vero e proprio ascetismo, imposto dall'alto. Agli studenti capitava un po' come a Mengs bambino, di essere presi a botte se non seguivano il programma fissato. Tutto ciò è ben diverso dal dilagare della moda delle antichità di Ercolano.⁹ Per capire questo spirito, bisogna leggere il Winckelmann, che è a suo modo un mistico, e che non solo ritiene connessa la creatività artistica con la libertà politica (libertà, ovviamente, non individuale, bensì collettiva), ma le identifica, sia sottolineandone le circostanze storiche, sia miticizzando l'idea del rinascimento delle arti e della cultura, fenomeno per lui avente (del resto, come per i primi critici del '300 e '400) caratteri di generalità, come se lo spirito universale si fosse ad un tratto diffuso su tutti i popoli civili. Il Lessing, nel *Laoconte*, farà questo commento: «Il bello di cui noi desumiamo la prima idea dagli oggetti materiali, ha regole generali che si applicano a più altre cose; alle azioni, ai pensieri, non meno che alle forme». L'azione didattica concernente le arti, dunque, è di riflesso, un'essenziale azione sulla società.¹⁰

Si tratta, ovviamente, di idee illuministiche, tranne che per la forzosa identificazione della ragione, della filosofia come della bellezza con la Grecia antica. Ma a determinare questa identificazione intervennero due nuove ragioni, che a mio parere sono un po' sottovalutate nei nostri giudizi sul neoclassicismo: il forte desiderio cioè di creare una indipendente repubblica delle lettere e delle arti; e la larga vocazione per una cultura esclusivamente laica. Per esemplificare il primo desiderio, basterà riportare un commento doloroso di Goethe: «In nessuna parte della Germania esiste un centro di formazione sociale, dove gli scrittori si ritrovino insieme e possano formarsi, ciascuno nel suo campo, secondo un'unica maniera, secondo un unico sentire. Nati dispersi, cresciuti in modi differentissimi, per la maggior parte abbandonati a se stessi, e perfino alle pressioni d'interessi in parte o del tutto diversi».¹¹ La cultura figurativa, fondata sulla tradizione archeologica e rinascimentale, aveva, di fronte alla frammentazione del tardo rococò, l'apparenza di una solida fondazione su una base di verità eterna. Winckelmann era convinto assolutamente che

vi fosse «una bellezza unica come vi è un unico bene», e che, di conseguenza, questa bellezza fosse controllabile e tangibile in quanto «riducibile a certi principî, né lontani, né opposti alla natura». Come conseguenza di queste idee, un'arte avente intenti sociali non poteva che essere classieggiante.

È quasi inutile sottolineare, tanto è esplicito, l'equivoco contenuto in questa tesi: che innanzitutto, è intellettualistica, in quanto si rivolge ad una società colta; e in secondo luogo scambia la forma per i contenuti, conseguenza però quasi inevitabile di una concezione così «oggettiva», impersonale dello stile. Questi equivoci si trovano anche nei letterati «neoclassici» italiani. Già nel Gravina (e sto seguendo il recente volume dell'Ulivi) è chiaro l'insorgente, acutissimo bisogno di una base intellettuale della poesia». E nello stesso tempo c'è in lui e negli altri la convinzione di compiere, così facendo, un ritorno alle origini sia storiche sia, per così dire, spirituali: «ad un'arte dove elemento edonistico ed elemento didascalico assurgano a sintesi di supremo valore filosofico, cioè a scienza universale». Per ragioni, ancora, di oggettività ed universalità il Conti, a proposito del dramma, insiste sulla necessità che questo «sia indipendente da un luogo o da un tempo determinato, poiché tutto consiste nell'ordine e nel contrasto dei motivi, de' mezzi, e degli ostacoli tendenti ad un oggetto, o ad un fine, o per promuoverlo o per impedirlo»; e tenta, altrove, di dimostrare che «l'idea della bellezza è incorporea anche se è suggerita dai sensi e il piacere della bellezza è intellettuale, come quello che sorge dall'esame di principî di ordine, di armonia ecc., da ridurre tutti ad un'idea completa». In gran parte, questi concetti derivano da un testo figurativo, cioè le *Vite* del Bellori: e in fin dei conti non sono che un'Arcadia rinnovata in base alle sue presunte origini antiche. Leopardi osservò che tutte le opere del periodo neoclassico sembrano «inanimate, esangui, senza moto, senza calore, senza vita», e che non manifestano mai «la menoma forza d'animo (vires animi, e non la magnanimità) ancorché il soggetto o l'occasione contenga grandissima forza». Questo isolamento dalla realtà, non privo di tristezza, è però nelle intenzioni dei vari artisti; è una loro opzione volontaria. Il Gravina, in un passo illuminante, ribadisce la convinzione che tra la scienza delle cose finite e la vera

scienza non vi sia opposizione; ma opta per la seconda, rifacendosi a Socrate, il quale avrebbe cercato la verità «più nella contemplazione delle cose universali per mezzo della ragione, che delle particolari, per mezzo degli esperimenti, che sono infiniti e incerti... ». Le cose finite «... d'altro principio sempre dipendono, si generano, e non mai sono, e con la perpetua generazione continuamente si cangiano; sicché non si può di loro scienza alcuna raccogliere». Sua ribadita convinzione è dunque che l'uomo consegue la verità «qualor... si scioglie dalle idee particolari, e limitate dalla finita ed angusta capacità dei suoi sensi corporei, e libero discorre per l'universale». Se noi traduciamo queste idee in pittura, ci accorgiamo subito che è esplicita la condanna di quelli che sono proprio i maggiori raggiungimenti del paesaggio e del ritratto settecentesco; ma specialmente del paesaggio. Si pensi ad una veduta veneziana di Guardi e di Canaletto, dove è proprio l'impossibilità di dare una rappresentazione «universale» del paesaggio ad essere riconosciuta, creando in cambio come un virtuosismo nella riproduzione dell'aspetto eccezionale, momentaneo, effimero dato da una stagione o da un colpo di sole, e portando ad una nuova più commossa ed affettuosa mimesi della natura. Anche nella grande decorazione, ciò che sorprende è lo studio dei caratteri, dei tipi, la realtà delle modelle, la fisiognomica ristudiata, e resa più varia dall'esotismo. Ora tutto ciò è condannato, per un allontanamento nel tempo e nello spazio che si traduce in un generico archeologismo. Si vedano le *Ninfe danzanti* del Canova, sulla copertina del citato libro dell'Ulivi, tratte dalle tempere su fondo nero della gipsoteca di Possagno, ad imitazione delle pitture parietali romane. In esse non c'è né aria, né luce, né vita, e sono, anche come creazione artistica, sterili ed assurde.

Naturalmente, alla poesia del distacco, della lontananza si devono molti capolavori neoclassici. Ma sempre si tratta di qualcosa di assai simile all'Arcadia; non a caso il tema architettonico che più trionfa è quello della villa; il successo di moda maggiore è nell'arredamento domestico. E, soprattutto, una repubblica delle lettere, fondata sulla ragione, poteva e doveva essere ben altra cosa; come del resto la rivoluzione francese ha tentato coraggiosamente di fare. In tutta questa gente manca «un'Idealità che non

fosse il generico Bello», e, aggiungiamo, un antico che non fosse il generico antico.

Nonostante l'evasione o la reclusione in Arcadia, il neoclassicismo, per la sua cultura, costituiva una potente alternativa alla religione (e perciò venne combattuto specialmente dalla chiesa cattolica). Più che un lungo discorso, anche qui basterà commentare una citazione. Il von Platen, davanti alla Piramide di Cestio così prega:

...Riposino qui in pace
le mie ossa disperse, lontano dalla fredda patria
dove gela sul labbro ogni ardente sospiro. E manchi pure
alla tomba pagana quello che Roma religiosa nega
a chi è in errore: l'al di là le cui porte
apre solo la mano di Pietro.
Io scenderò negl'inferi, dove è pace per le anime
grandi del passato, dove Sofocle riposa carico di alloro,
dove canta Omero.

La repubblica delle lettere, dunque, era una repubblica aconfessionale. Ciò del resto risulta assai chiaramente dagli interessantissimi scritti sul modo di rappresentare la morte negli antichi, dove risorge una tematica allegorica analoga a quella sviluppata nel Quattrocento romano, fra gli scultori al servizio della cerchia umanistica, sospettabili spesso di epicureismo ateo. Ci potremmo soffermare su questo «senso della morte», ma anche la concezione della virtù è assai lontana da quella del cristianesimo. Per il Winckelmann «l'eroismo è come la scintilla nascosta nella selce, la quale senza scemare né la freddezza né la trasparenza vi dorme dentro tranquilla, finché una forza esterna la sveglia». La grandezza d'animo degli eroi neoclassici «consiste nel durare inalterabilmente tanto nell'amore verso gli amici, come nell'odio verso i nemici». Eccoli dunque impietriti, come statue, questi eroi nelle pitture, lucide, ben finite, senza ombre. Il modo con cui gli scrittori li descrivono meglio si addirebbe ad immagini di santi. E nei migliori ritratti, ciò che seduce è appunto la presenza, appena apparente, di un fuoco interno. Con parole di Ingres, questi ritratti si potrebbero definire fatti

«pour persuader, pour convaincre». Essi si presentano come un'allegoria, quasi in un specchio. E a vederli, «l'esprit se promène».

Ma l'eroismo morale e politico neoclassico non doveva essere solo ritegno (invece che pietismo o predicazione), vi si voleva odio, urlo, potenza. Ed è qui che lo stile pittorico, anche d'un David, rivela drammaticamente la sua insufficienza.

Il neoclassicismo per principio non fu, in genere, uno stile reazionario. Anche rispetto al classicismo del rinascimento, esso si affaccia con una chiarissima pretesa di novità, o almeno, di maggior coscienza e conoscenza storica. Ma rinuncia, così facendo, al mito. La sua tematica è assai più fondata su testi e su documenti; tuttavia proprio questa cultura è il suo limite.

In Italia, fortunatamente, possediamo due parole distinte per indicare il gusto tardo settecentesco (neoclassicismo), ed il filone, già tardo romano, poi medievale, rinascimentale e barocco, del classicismo. Al nord il neoclassicismo poté sembrare una continuazione migliorata, del rinascimento (che era, soprattutto, manierismo). Ma in Italia, dove ci fu sempre una chiara coscienza delle istanze anticlassiche del manierismo e del rococò il rinnovamento del gusto, favorito dalle ultime scoperte archeologiche, appariva più un revival, che una continuità. Tesi che oggi appare assai giusta, e permette di sgombrare la discussione da tutto il razionalismo architettonico del Sei e Settecento che è un fatto assolutamente a sé e in cui, anche se si usarono elementi classici, si rifiutò decisamente una «forma» classica. In Italia, l'artista del razionalismo è, ad esempio, il Fuga; che ben si distingue dal classicismo barocco dello stesso Bernini, e dal neoclassicismo, ad esempio, d'un Quarenghi.

Analogamente un Batoni, che rappresenta l'Arcadia, s'inserisce in modo abbastanza tipico fra il classicismo tardo settecentesco e il neoclassicismo della cerchia del Mengs.

Abbiamo cioè, con il Settecento, nell'ambito dello stesso classicismo, uno scadere improvviso di significati storici; cosicché la ripresa posteriore di questi significati finì

per essere solo più parziale e scarsamente aderente, a differenza di tutte le riprese anteriori.

Tutto ciò diventa assai chiaro se ripercorriamo, rapidamente, la storia del «classicismo», tenendo il mezzo fra due opposti fraintendimenti: quello di ritenere l'epiteto di classico, o classicheggiante, come un giudizio di qualità; o l'altro di considerare il classicismo, per le sue istanze razionalistiche, un'ione ricorrente, a volte antigotico, a volte antibarocco, e magari, ai primi del Novecento, anti-liberty.

Il classicismo, in realtà, è un filone storico, esatto, coerente, che si manifesta solo in periodi ristretti, sotto Carlo Magno o Federico II, a Firenze ai tempi di Nanni di Banco e a Roma con Antonio da San Gallo e Raffaello; che è legato a particolari temi, come quelli del ritratto aulico, della reggia, della sistemazione urbanistica a carattere monumentale, e che, soprattutto, si fonda su taluni immutabili principi.

Primo, fra essi, è il rispetto per la tradizione, che si manifesta anzitutto con una scelta di modelli. Principio, questo, scolastico (la stessa parola classico proviene dalle liste di autori proposte, come migliori, ai giovani) e che, per quanto apparentemente innocuo, finì per creare da solo un vespaio di problemi estetici. È però vero che la lista poté mutare col tempo, cosicché, indirettamente, il classicismo ebbe sempre un certo sapore di attualità. Gli autori «classici» in genere furono designati sulla scorta degli insegnamenti retorici di taluni scrittori, come Cicerone, Quintiliano, Orazio, Vitruvio, i quali contengono tutti violenti attacchi contro la licenza stilistica, il fantastico, il mostruoso, l'abnorme. Alcune delle loro frasi restarono fino a tutto l'Ottocento (e verrebbe voglia di dire, fino ad oggi) la base di ogni discussione. Così la celebre descrizione di Vitruvio contro le decorazioni del quarto stile che abbiamo citato a proposito del razionalismo settecentesco servì per gli attacchi contro le miniature irlandesi, contro i mostri romanici, contro l'ornamentazione gotica, contro il manierismo, contro il Borromini, contro il rococò, contro il liberty, contro il surrealismo. Analogamente l'idea del barocco secondo il D'Ors è anticipata da Quintiliano nella sua distinzione, anche questa rimasta verdeggiante, fra attici e asianici, quelli *pressi et integri*, questi *inflati et ina-*

nes; semplici e veri quelli, suggestivi e falsi questi. Le polemiche del classicismo si rivolgono dunque contro tutti gli episodi più estrosi (e più popolari) della nostra civiltà.

Fortunatamente, per un assurdo solo apparente (in quanto già la grandissima arte di Atene della brevissima età classica, che oggi gli archeologi tendono a ridurre fra il 450 ed il 430 a. C., ebbe ragioni eminentemente religiose) la teoria dell'ordine, dell'armonia, fornita dai trattati retorici e da Vitruvino, che giustificava gli attacchi contro la decorazione, e che può sostanzialmente enunciarsi, appunto con massime di Quintiliano «prima sit virtus perspicuitas» «propria verba, rectus ordo, non in longum dilatata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat», benché alquanto tecnica e meccanica, trovò una feconda coincidenza con numerosi passi delle Sacre Scritture, pieni di un suggestivo simbolismo cosmologico, risalente a secoli e millenni di civiltà. Il più importante di questi passi è quello celebratissimo, della *Sapienza*: Dio dispose tutte le cose in *mensura et numero et pondere*. Fu ripreso fra gli altri da sant'Agostino in più luoghi, e da lui si diffuse con particolare fortuna specialmente nel XII-XIII secolo, e poi nel Quattrocento italiano: neppure l'Alberti ne restò immune. Di sant'Agostino si valse ancora Diderot nella voce «bello» poco sopra citata.

La teoria delle proporzioni ebbe quindi un valore religioso ed estetico insieme, permettendo alcuni dei più fecondi connubi che la storia degli stili ricordi (come quello fra musica ed architettura), dando alle varie raffigurazioni o creazioni un valore magico ed emotivo, radicato da un lato nella simbolica pitagorea, dell'altro nella pratica degli ateliers, nei sistemi rigorosi delle quadrature, donde derivò, nel medioevo, l'etimologia di *artus* strettamente regolamentato) come radice di *arte*.

Nelle sue successive translazioni, da Atene a Roma, da Carlo Magno a Federico II, da Firenze a Roma, da Roma alla prima Parigi secentesca, ciò che si trasmette, anzitutto, è questo sincretismo formale-religioso. Il classicismo è, inevitabilmente, il linguaggio di una sovranità assoluta che si considera o vuole affermarsi politica e religiosa ad un tempo. È sempre un fenomeno aulico, e la sua arte ha dovunque un valore didascalico, in quanto è destinata, con i suoi rinvii all'antico, ad affermare la legittima derivazione

delle monarchie, politiche o religiose, dall'impero romano. La fedeltà a questi modelli equivale alla fedeltà alle regole antiche di governo e di vita, è indizio di una oggettiva superiorità che trascende l'individuo, ed è universale ed eterna nello stesso tempo.

Ma con il Cinquecento e le sue esperienze di comparazione storica, e dopo la pausa della controriforma, nel Settecento, con la critica degli illuministi questa credenza viene larghissimamente corrosa e distrutta. E con la rivoluzione la santità della monarchia è talmente negata, che diventa possibile processare un re come un qualsiasi privato. Anche nella chiesa esistono movimenti assai gravi di riforma. Bossuet, che si accorge benissimo delle conseguenze sconvolgenti dell'illuminismo, scrive a questo proposito (*Lettres diverses*, xxxiv): «Sous prétexte qu'il ne faut admettre que ce qu'on entend clairement — ce qui, réduit à de certaines bornes, est très véritable — chacun se donne la liberté de dire: 'J'entends ceci et je n'entends pas cela', et sur ce seul fondement, on approuve et on rejette tout ce qu'on veut sans songer qu'outre nos idées claires et distinctes, il y en a de confuses et de générales qui ne laissent pas d'enfermer des vérités si essentielles qu'on renverserait tout en les niant. Il s'introduit sous ce prétexte une liberté de juger qui fait que sans égard à la tradition, on avance témérairement tout ce qu'on pense».

Ora il neoclassicismo, nonostante l'accresciuta erudizione storica (ma che cos'è lo storicismo, se non il surrogato di una tradizione che si riconosce insufficiente o falsa?), appartiene al regno delle idee «chiare e distinte», mentre il classicismo è stato sempre almeno artisticamente, insieme al fantastico, uno dei poli essenziali delle «idee confuse e generiche»; basti pensare ai suoi intrecci coi miti della *renovatio*, di Roma sacra ed apocalittica ecc. La figura del monarca, dio in terra, è ancora viva nella tradizione popolare; e pochi luoghi destano, anche in chi è ormai sciolto del tutto dal confessionalismo religioso, tanta emozione come il centro di piazza San Pietro, circolare come il mondo, e segnato da quell'obelisco che reca scritto «Christus regnat». Il classicismo è leggenda; il neoclassicismo erudizione. Ecco perché prima di riviverne le passioni, in molte pitture, anche di David, ci fermiamo davanti alla scenografia archeologizzante. I migliori dipinti

rivoluzionari, al di là della tematica specifica, senza alcun dubbio, restano quelli di Goya.¹²

Ma passiamo al romanticismo. Il frammento di lettera citato di Bossuet ci fa subito ricordare come esso fosse, a sua volta, una reazione, questa volta in nome appunto delle idee «confuse e generali», contro l'illuminismo.¹³ Anche i protagonisti massimi dei due contrapposti movimenti figurativi, hanno un profilo morale antitetico, proprio su questo piano. Di David politico ci è rimasto un magnifico ritratto di Delécluze: «il régnait dans son habillement une recherche grave, une propriété toute opposée aux habitudes des révolutionnaires». Suo nume protettore era la pazienza, la difficoltà. Ma fu un grande e geniale capo di scuola, da cui, secondo l'ammirata testimonianza dei contemporanei d'ogni fazione, sarebbe nata tutta la pittura del primo Ottocento.

Se David è il sole, Delacroix è la notte. In *Manette Salomon*¹⁴ i Goncourt così dissero di lui «c'est l'autre pole... un autre homme... la littérature dans la peinture, la peinture dans la littérature... les nerfs, les faiblesses de notre temps, le tourment moderne du mouvement, une vie de fièvre dans ce qu'il fait... ». Un ammiratore di Delacroix, L. Vitet¹⁵ già nel 1826 così condanna David: «Il avait les qualités d'un chef d'école, un caractère ardent et enthousiaste, une volonté énergique: malheureusement, à cette âme d'artiste, était uni un esprit de logicien. Pour faire un grand peintre, il faut sans doute la force et la puissance d'un Michel-Ange; mais il faut aussi, pour guider cette force et cette puissance, un esprit ouvert à toutes les idées, à tous les sentiments, amoureux de la nature telle qu'elle est, observateur sans système».

In realtà, queste aperture verso la natura in Delacroix è difficile vederle. La sua problematica è un'altra, ed è, a mio parere, essenzialmente religiosa. Cupo, passionale, pessimista, ambizioso e nostalgico, prima rivoluzionario e poi conservatore, antimodernista, chiuso negli ideali della sua casta, isolato moralmente, legato ad una vita di *rentier*, senza aperture se non letterarie o estetizzanti, fin dalla giovinezza soffrì per la mancanza di una fede, ma indugiano sempre sul punto della conversione. «Oh, se tu

puoi credere con tutte le forze del tuo essere a quel Dio che ha inventato il dovere, le tue incertezze svaniranno. Perché, confessa che è sempre questa vita, il timore per essa, o per i suoi agi, che turbano i tuoi giorni fuggitivi, i quali scorrerebbero in pace, se tu vedessi al loro termine il seno del divino Padre per accoglierti!». «C'è in me qualcosa», scrisse nel 1822, «che spesso è più forte del mio corpo. In taluni l'influenza dell'intimo è quasi nulla. In me la trovo più energica dell'altra. Senza di essa, soccomberei; ma essa mi consumerà». Il suo impegno non è per la creazione d'un regno dell'uomo, d'una città terrestre; ma per la costruzione d'una zattera, o d'una provvisoria barriera contro il terrore della morte: «la notte, la notte spaventosa!». È un atteggiamento, questo, che lo avvicina stranamente ad un filosofo, altrettanto complesso ed introverso, Schopenhauer, che gli fa cercare e copiare pagine di moralisti, che dà alla serenità faticosamente da lui raggiunta in vecchiaia, una tristezza intensa e suadente. Come epigrafe sulla sua tomba si potrebbe incidere questa massima di Pascal: «S'il n'y avait point d'obscurité, l'homme ne sentirait point sa corruption, s'il n'y avait point de lumière, l'homme n'espérerait point de remède. Ainsi, il est non seulement juste, mais utile pour nous, que Dieu soit caché en partie, et découvert en partie, puisqu'il est également dangereux à l'homme de connaître Dieu sans connaître sa misère, et de connaître sa misère sans connaître Dieu».

Questo clima, che Delacroix rappresenta in modo tanto suggestivo, non è però un episodio personale. I rapporti determinanti, fra cristianesimo e romanticismo, sono stati finora troppo gravemente sottovalutati. Eppure è la religione, con i suoi apologeti, che fornisce all'estetica romantica i mezzi essenziali della polemica contro il neoclassicismo pagano, ateo, rivoluzionario. Vediamo, brevemente, di esemplificare.

È celebre l'osservazione fatta da Victor Hugo, nel prologo del *Cromwell*: «Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et re-

lative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du Créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle». Ecco già una prima concreta applicazione della rivalutazione dell'irrazionale proposta da Bossuet; e vengono subito alla mente le immagini di folli, dipinte da Géricault, che spinge dunque ai limiti della ragione stessa, e oltre, l'investigazione del secondo regno. Ma non c'è bisogno di risalire a Bossuet. Basta leggere Chateaubriand il quale non solo fornì soggetti a pittori romantici (come Delacroix), ma diede loro una poetica. Il tema principale, comune, è quello del mistero. L'universo è pieno di voci nascoste, e l'uomo stesso non si conosce. «D'où part l'éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre?». La natura attorno è tutta vibrante. Chateaubriand fa sua l'esaltazione di Rousseau per il fanatismo «qui élève le coeur de l'homme... qui lui donne un ressort prodigieux», mentre al contrario, «l'irreligion et en général l'esprit raisonneur et philosophique attache à la vie, effémine, avilit les âmes, concentre toutes les passions dans la bassesse de l'intérêt particulier, dans l'abjection du moi humain, et sape ainsi à petit bruit les vrais fondements de toute société». La religione cristiana, nello sforzo di Chateaubriand di ricondurre a lei tutto il mondo (ed il sottomondo) di immagini, sentimenti, passioni, condannato dai neoclassici e dai cartesiani, è ridotta a passione essa stessa e, «comme toutes les grandes affections, elle a quelque chose de sérieux et de triste». Leggendo le pagine del *Génie du Christianisme*, scritto (come si apprende dalla prefazione del 1828) «au milieu des débris de nos temples... pour rappeler dans ces temples les pompes du culte et les serviteurs des autels», ci si accorge che è quasi inutile cercare altrove la mitologia romantica: c'è qui già tutto, le passioni, le allegorie, l'amore per il costume, il neogotico, le cattedrali, la poesia delle rovine, il folclore, e soprattutto l'insegnamento, ripetuto, che l'arte deve agire attraverso l'istinto, il meraviglioso, il colore, la sensualità. Dopo la lettura di Chateaubriand, Delacroix osservò: «Bisognerà persuadersi che Abelardo, san Bernardo, san Tommaso d'Aquino hanno introdotto nella metafisica una superiorità di dottrina alla quale non riusciamo neppure ad avvicinarci; che i sistemi sansimoniano, falansteriano, fourierista, umanitario sono stati provati e

praticati dalle diverse eresie; che quelli che ci vengono gabbellati per progressi e scoperte, sono dei vecchiumi che si trascinano da millecinquecento anni nelle scuole della Grecia e nei collegi del medioevo».

Ciò che Chateaubriand rivaluta è però il cattolicesimo della controriforma, delle immagini sacre, e della retorica devota. Nella sua *imagerie*, esso coinvolge quasi tutto il barocco. E qui, varrebbe la pena di aprire un grosso paragrafo sulla fortuna del barocco, in età romantica. Il Tapié si meraviglia che Chateaubriand non abbia espresso una particolare ammirazione per questa civiltà artistica; in realtà egli riferisce, parlando di se stesso, un episodio sufficientemente significativo. Giunto a Roma, nella Galleria Doria, pieno di ammirazione per la *Diana ed Endimione* di Rubens, ne descrive accuratamente il soggetto, rilevandone le derivazioni dall'antichità, e commenta: «Le tout est bien dessiné, mais quand Rubens dessine bien, il peint mal; le grand coloriste perdait sa palette quand il retrouvait son crayon». Egli partecipa, dunque, di quell'entusiasmo per il maestro fiammingo che fu tanto diffuso da farne riprodurre, per almeno due volte, le opere in otto anni, fra il 1804 ed il 1812. Né Rubens è l'unico artista ammirato. Lo Stendhal, nelle passeggiate romane del 1828, scrive una pagina entusiastica sulla *Santa Teresa* del Bernini, per la sua espressione vivace e naturale, ma soprattutto per l'interpretazione data dal maestro alle sue lettere mistiche ad esprimere le quali sarebbe stata del tutto insufficiente persino la scultura greca. Rembrandt si meritò nell'Ottocento una pari ammirazione per l'intensità dei suoi sentimenti.¹⁶

Ma torniamo a Rubens. Dagli scritti di Delacroix, sappiamo ch'egli lo considerava fra i maestri trascinati «par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main», colui che andò più innanzi a tutti nell'espressione. E, nella «Revue des Deux Mondes», il 15 luglio 1854, il suo giudizio si accompagna ad un apprezzamento di carattere religioso. Ecco ciò che egli dice della *Pesca miracolosa*: «Laisse là tes filets et suis-moi; je te ferai pêcheur d'hommes: je défie que l'Homme-Dieu eût dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels il donne l'institution chez Raphaël». È probabile che commenti analoghi non siano stati rari, in quei tempi. Purtroppo, posso solo riferire queste pagine, estremamente significative, di Emile Montégut:¹⁷

Rubens n'est pas seulement le plus grand des peintres flamands, sans en avoir trop conscience, et par le seul instinct du Génie il a renfermé dans ses toiles toute une philosophie religieuse. Il a donné par la peinture l'expression suprême du christianisme qui fut propre aux Flandres, et il a résumé toutes les interprétations que les autres artistes flamands avaient présentées de ce sentiment pathétique et puissant... Le christianisme des Flandres est un christianisme charnel et populaire, compris par une seule de nos facultés, celle qui est la plus rapprochée de notre nature physique, celle qui met notre chair en mouvement, la sensibilité. C'est le christianisme d'une race de plébéiens, non d'une race d'aristocrates et de lettrés. Il ne s'est pas associé comme en Italie à l'idée de beauté, il ne s'est pas raffiné comme en France jusqu'à perdre sa substance historique pour laisser seulement apparaître sa métaphysique et sa morale... Aussi ne faut-il chercher dans les productions de l'art flamand ni les conceptions idéales des artistes italiens, ni l'élévation morale chrétienne des grands artistes français, la noblesse sévère d'un Poussin, la pureté d'un Leseur... La sympathie violente, la vie atteinte jusque dans les profondeurs où la nature physique et la nature morale se confondent, voilà le fondement de ce christianisme populaire que nous nommons charnel, non pour lui attacher aucune idée d'infériorité, mais pour désigner son origine véritable, qui fut un mouvement de la sensibilité blessée pour l'éternité...

Tutte queste pagine, indiscutibilmente, nascono da Chateaubriand, dal tentativo, in altre parole, di recuperare alla fede quegli istinti che l'idealizzazione razionalistica aveva ripudiato; e non a caso il romanticismo figurativo è, fra le civiltà artistiche, una delle più ricche di tematica e d'emotività.

Con ciò, non si vuol dire, qui, che lo stile romantico abbia un'origine religiosa. Delacroix stesso si servì di Rubens più come modello per composizioni profane, anche erotiche ed orgiastiche, che per le sue pitture sacre. Tuttavia, dimenticare questo rapporto toglie, a mio parere, la possibilità di cogliere uno degli aspetti fondamentali del romanticismo, che fu, non dimentichiamo, più neobarocco che neogotico, e dovette quindi superare tutta una serie di prevenzioni, in gran parte di carattere moralistico, ap-

punto contro la pittura e la scultura devota del Seicento. Che il risultato di tutto ciò non sia stata un'arte sacra, non importa. Anzi, sarà assai utile concludere proprio con un'osservazione di Madame de Staël: «Peut-être ne sommes nous pas capables en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens, ni d'être païens». ¹⁸ Perché il tentativo pagano, neoclassico, sia risultato sterile, abbiamo cercato di dire, in base alla storia dell'idea classica, di cui l'Ottocento non poté più riprendere i contenuti essenziali, interiori. Ma bisognerà ora dire perché, nonostante le incertezze, i compromessi (la religione stessa di Chateaubriand sfiora a volte l'ipocrisia, a volte l'eresia), il romanticismo, benché mosso da fini tanto diversi, abbia avuto tanto successo nella ripresa del barocco e del fantastico, da determinare ancora il nostro modo di pensare e di agire. E qui, forse, ci soccorrerà la storia del concetto opposto a quello di classico: che è il capriccio.

È al medioevo che dobbiamo, come la particolare accezione di classicismo, la problematica estetica del capriccio (anche se questo termine fu definitivamente adottato solo dal manierismo). Ciò che aveva avuto, ad esempio nelle grottesche classiche, il valore di uno sfogo estroso, fantastico, viene ora severamente combattuto o difeso in nome della morale. Ed in linea di massima, tranne talune appassionate difese (come quella di Ugo da San Vittore, che nel *Didascalion* contrappone alle «figure che ci colpiscono per la loro bellezza armoniosa», quelle che ci piacciono «per la logica dell'incoerenza e della bizzarria») e vari movimenti di gusto anticlassici (come quello caratterizzato dagli *Hisperica famina*, e dalle loro imitazioni), il capriccio rimane sempre squalificato dalla cultura aulica e, caso mai, legittimato (come fa san Bernardo) solo a scopi didattici e popolari, ma sempre con diffidenza e controvolgia, anche se proprio nelle espressioni fantastiche sta la maggior grandezza del medioevo. Ancora nel Cinquecento, il Ruzante, in un rarissimo passo, nella lettera dell'Alvarotto del 1536, ¹⁹ contrappone il capriccio, «il quale non ha mai riposo, non è dove è, e vorrebbe essere dove non è, e vorrebbe essere un altro e non essere se stesso», alla malinconia, che guarda in basso, quasi con affettazione, come se stesse piangendo un morto. Toccherà ai manieristi, coraggiosamente, di capovolgere il rappor-

to, squalificando per falso o sterile il classicismo, e affrontando, specialmente nelle raffigurazioni sacre, un'interpretazione personale del Vangelo e dei testi sacri, assai simile ad un libertinismo. Il barocco, da cui i romantici attingono la loro immagine del capriccio, è sì una volgarizzazione conformista, ma anche una continuità. E poiché il concetto di barocco, fino a pochi anni fa, includeva quello di manierismo, il romanticismo poté attingere a un miscuglio di sacro e di profano, di naturale e fantastico, di osceno e di mistico, di popolare e di culto. Con Goya (il quale scava nella tradizione popolare, e se ne fa forte) il «capriccio» acquista una ancor più larga validità drammatica. Ma è solo con il romanticismo, che la libertà, da esso affermata, passa a fondamento, ancor oggi definitivo, dall'estetica.

Ora, nel barocco, squalificato dai neoclassici come assurdità e capriccio, proprio i romantici ritrovano sostanziali valori morali; sulla scorta di Chateaubriand e degli scrittori cattolici, se ne ha addirittura una rivalutazione in senso religioso. Tuttora la chiesa dà alla controriforma ed al Seicento un apprezzamento assai positivo, anche da un punto di vista devozionale. E così si è operato, nella vicenda millenaria dei due concetti di classico e di capriccio, uno scambio completo. Mentre il primo passa in mano dei rivoluzionari, ma senza energia, e diventa poi il simbolo stanco della varie «restaurazioni», fino a Mussolini, Hitler e Stalin; il secondo assume il peso di rendere il conscio e l'inconscio, il sacro ed il profano; diventa lo stile rappresentativo della società borghese, che non a caso in esso si ritrova più spontaneamente che nello stile delle corti. E pur tra mille vicissitudini e contaminazioni, il concetto centrale del capriccio acquista sempre più forza: la libertà fantastica affranca, poco per volta, gli artisti dalla sintassi e dalla grammatica del vero, consente loro un rapporto più immediato con la natura e, quindi, con stacco progressivo, dà loro in mano una tematica nuova, quella dell'inconscio. Oggi dunque, mentre il classicismo salta qua e là, senza più contenuti, il capriccio guarda in basso, fisso, carico, forse troppo, di responsabilità. E ritrova, non a torto, nell'antinascimento cinquecentesco, la sua fondazione.

Conclusione

Abbiamo considerato, nei precedenti capitoli, spesso non limitandoci strettamente al solo periodo del rinascimento, alcuni problemi, o meglio, una certa tematica visuale e figurativa: la *imagerie* fiabesca, il lato apotropaico dell'allegoria, il meraviglioso negli automi, il naturalismo promosso dalla astrologia, il difficile affermarsi di un'arte di «genere,» o meglio, profana; il razionalismo architettonico. Tutti fenomeni che danno alle varie civiltà in cui convergono la loro complessa fisionomia, e in modo peculiare, sono alla pari del classicismo, componenti del rinascimento e del barocco, anche se meno registrate dai contemporanei; magari attive in zone periferiche della cultura, o nelle cosiddette arti minori, pur tuttavia presenze storiche ineliminabili. Inoltre, se si tien d'occhio la storia letteraria, nella sua ricchezza di generi e di forme; o la vita politico-religiosa, nelle sue drammatiche vicende svoltesi appunto nel Cinquecento, si deve, inevitabilmente, riconoscere che le componenti, che abbiamo esaminato (insieme ad altre, anche più importanti, come quelle religiose), hanno addentellati più diretti e vari con la letteratura, il teatro, la musica del secolo di quanto ne abbia la somma, straordinaria, ma socialmente limitata, fioritura pittorica, plastica e monumentale del classicismo.

Tutte le manifestazioni, su cui ci siamo fermati, presentano un aspetto comune: quello di essere polemiche od ostili al concetto di decoro e al sincretismo simbolico-politico del classicismo. Ed è proprio questo atteggiamento che le affratella. Ma per il resto, seguono vie discordanti e diverse; non appaiono connesse fra di loro che in pochi casi; e quasi sempre soltanto perché a fondamento di esse, come di ogni altra espressione umana, sta la problematica comune, la psicologia, la situazione culturale del tempo. Abbiamo visto anche, e per la stessa ragione, che, col pro-

gredire del Cinquecento, queste manifestazioni si moltiplicano e finiscono per configurarsi, alla fine del secolo, come il gusto dominante, tanto da essere assunte dalle corti; e se in tale occasione perdono non poco della loro tensione e violenza, certo guadagnano in raffinatezza e qualità. Per indicare, sommariamente, il carattere solo vagamente unitario di tutte queste manifestazioni abbiamo accettato, come provvisoria ipotesi di lavoro, il concetto, o meglio, il termine di *counter-renaissance*, antirinascimento. E ciò, anche per la convinzione sempre più radicata, che quanto da tempo è definito «rinascimento», non sia altro che il classicismo. Ad ogni modo, il fatto che si intitoli tutto ciò che è opposto al classicismo «antirinascimento», o «anticlassicismo», o in altro modo, è una pura convenzione linguistica, in attesa di una più ampia revisione d'insieme.

Diventa naturalmente, dopo tante constatazioni, più grave il problema iniziale: questo anticlassicismo può venir fatto coincidere con il manierismo? Del manierismo, come stile, si sono date interpretazioni diverse, che non è il caso qui di ricapitolare; basterà rapidamente indicare come talune delle più serie interpretazioni ad esso date siano impossibili da estendere a tutto il gruppo di fenomeni anticlassici, qua raggruppati. Se pensando specialmente a Michelangelo, a Pontormo, a Rosso, al Greco, si vuol vedere nel manierismo soprattutto l'inclinazione di parte dell'élite artistica verso l'emozionalismo religioso, è evidente che le scene di genere, gli automi, il razionalismo architettonico restano del tutto esclusi dal campo. Se si dà un'interpretazione surrealistica al manierismo, vi entrano più a buon diritto gli apparati e le fontane, che Michelangelo o il Greco. Ancor peggio se si limita l'attenzione critica allo stile, agli allungamenti dei canoni proporzionali del corpo, alle prospettive fuggenti e composite, alla composizione d'insieme complessa e nervosa, ad esempio, in un Parmigianino; o a quel «realismo» magico che alterazioni spaziali, proporzionali, cromatiche, altrettanto sottili, mettono in atto nei ritratti del Bronzino ed altrove. Anzi, quest'ultimo punto di vista esclude addirittura quasi tutti i problemi da noi trattati. Per trovare un comune denominatore sarebbe necessario, dunque, inventare un'altra categoria di giudizio più vasta e generica, caso mai non bastasse quella di tardo rinascimento.

Ma non c'è alcuna ragione, a mio parere, di voler ridurre una complessa serie di fenomeni ad un'astratta ed astorica unità. Il carattere di ogni secolo, e in specie del Cinquecento, che è forse più ricco di qualsiasi altro di contrasti e di divergenze, è dato dal diverso peso e valore che assumono in esso le varie componenti: di cui, dunque, anche il manierismo è una importantissima, determinante, se si vuole, ma non esclusiva. Ed anche il classicismo è una componente essenziale, che penetra ovunque, con più o meno vigore, determinando, ma senza caratterizzarlo esclusivamente con la sua sola presenza, il volto del secolo. Ogni aspetto rispecchia gli altri, sta in equilibrio instabile con essi ed è per ciò che diventa tipicamente cinquecentesco. Ed ogni artista, anche quando non passi di colpo, per ragioni puramente esterne, da uno stile all'altro, da una tematica allegorizzante ad una profana, dal simbolismo alla decorazione, dall'enfasi religiosa al realismo illustrativo, partecipa dell'uno e dell'altro aspetto del suo tempo; realizzando se stesso in una opzione, in una preferenza verso l'uno o l'altro polo, ma di rado, o quasi mai, isolandosi nella sua scelta. Anche limitandoci a costatazioni di pura stilistica, non è quasi possibile trovare, fra gli stessi manieristi più affini come poetica, qualcuno che sia totalmente, compiutamente un manierista. Così, d'altronde, anche nel puro classicismo di Pier della Francesca o di Raffaello c'è una carica naturalistica, anticlassica, che con accorti montaggi fotografici potrebbe, addirittura, spostare questi maestri al di là della barricata, fra gli oppositori.

Individuare le varie componenti di uno specifico momento culturale, o di un particolare artista, è forse il compito più affascinante che oggi spetti alla storiografia. Naturalmente, a tal fine, bisogna allargare il campo di ricerca dell'arte aulica fino all'artigianato; dall'immagine dipinta a quella intuita o pensata. Va inoltre usata con più scaltrezza, sapendo coglierne i sottintesi, l'antica critica d'arte; ma soprattutto, è necessario studiare gli artisti nel loro ambiente topografico e cronologico, e dare somma importanza agli eventuali incontri o contatti con poeti, letterati, pensatori, uomini di scienza, medici ecc. Se è vero che le idee hanno nella loro origine sempre qualcosa di indecifrabile ed irrazionale, è anche certo che esse non si affermano e non diventano largamente significative se non trovano il

loro ambiente adatto per svilupparsi. Con questi studi, si ha il risultato utilissimo di ricondurre i capolavori, le manifestazioni, le idee del passato nel loro contesto; quindi di comprendere meglio sia il passato che il presente, giacché sarà inevitabile riscontrare più differenze che affinità, anche al di sotto di un fenomeno apparentemente identico. Viceversa, estendere in altra sede cronologica, senza la dovuta cautela, il nostro modo di vedere, significa praticamente cancellare sia la storia, sia gli insegnamenti ch'essa può dare. Non è questo, per rimanere nel nostro campo specifico di ricerca, il caso di uno Hocke, abbastanza scaltro ed informato per accorgersi delle differenze che comporta l'evoluzione dei tempi. Ma ahimè, è sempre stato il caso, fino ad ora, di chi ha voluto dare una definizione d'insieme del Cinquecento artistico. Non per l'uso di criteri in se stessi sbagliati; ma per la pretesa, proprio, di trovare già allora una unità, che solo la maggior uniformità di pensiero, di stampa, di propaganda dei tempi moderni avrebbe consentito. Il rinascimento è opera di gruppi più isolati che legati; fra le capitali, numerosissime esistono relazioni, ma anche ostilità; le comunicazioni avvenivano più raramente, tanto da lasciare un'eco più persistente e ricordi più parziali. Soprattutto ovunque, il *genius loci* prevaleva sul *genius nationis*. Naturalmente, esistettero interrelazioni vivacissime, gruppi omogenei, mode stilistiche capaci di diffondersi con virulenza anche in provincia. Né dimentichiamo che il tempo ha fatto piazza pulita di tutto ciò che il gusto delle età posteriori non ritenne consono con la propria idea generale di rinascimento e di bello. Già dai monumenti superstiti, quindi, si ricava un'impressione parziale, che deve essere corretta e largamente. Idem dicasi delle fonti letterarie, quasi sempre in funzione classicistica o sorte nella cerchia delle corti. Parole identiche possono cambiare completamente di significato, a seconda delle esperienze concrete a cui si riferiscono.

In altre parole, pensando all'assurda, ma per ora irrisolvibile distinzione che si è andata creando ai tempi nostri fra critici d'arte e storici d'arte, gli uni cronisti dei fatti, gli altri sistematori e cacciatori di connessioni, si potrebbe anche dire che al rinascimento sono mancati troppo spesso i critici, che ne abbiano sottolineato con immediatezza ed efficacia i molteplici contrastanti aspetti di gusto, anche a

rischio di esprimere più impressioni che veri giudizi. Il nostro tentativo vuole essere quasi solo quello di un critico. Inoltre, in quanto esplicitamente ispirato dall'esperienza della cultura e dell'arte attuale, dalle sue simpatie ed antipatie, rappresenta un punto di vista estremamente provvisorio. Ogni argomento qui trattato, ripetiamo, attende il suo storico, ma non sarebbe giusto, d'ora in poi, dichiarare che non è degno di studio.

Appendice di testi inediti o rari

Quest'appendice ha un carattere prevalentemente pratico: quello cioè di raccogliere e di porre a disposizione di chi ne abbia interesse, parte del materiale su cui è fondata la ricerca preparatoria di questo libro. In un certo senso mira a liberare le note da troppo lunghe citazioni; dall'altro, approfitta dello spazio concesso generosamente dall'editore per presentare degli inediti che, per essere pubblicati in altra sede, avrebbero bisogno di un più complesso apparato di note ecc. In nessun modo, quindi, costituisce una specie di antologia dell'antrinascimento, antologia che, detto fra parentesi, sarebbe estremamente desiderabile, anche dal punto di vista letterario.

Il popolare nel '500

Uno dei più sorprendenti esempi di registrazione, durante il Cinquecento, delle consuetudini popolari, si trova nei capitoli dedicati alla Germania da Giovanni Boem, nei *Mores, leges et ritus omnium gentium*, prima edizione, 1520. Cito dall'edizione del 1541, di Lione. L'autore ha piena consapevolezza dei rapporti fra il suo interesse comparativo e le esplorazioni geografiche, che stavano ampliando la conoscenza fisica e antropologica del mondo. Egli si vale però di fonti prevalentemente letterarie, senza distinguere, per le regioni che non conosce, fra moderno e antico. La parte più interessante è quella compresa fra le pagine 181 ed il passo che sarà da noi riportato (pp. 221 sgg.). Il Boem dà notizie, come abbiamo accennato nel testo, sul culto del focolare ancora praticato nelle regioni baltiche, descrivendo le case di paglia con una sola finestra in alto; parla di quelle popolazioni come «ad divinationem & auguria inclinata», e di feste nelle selve, il 1° ottobre, in onore dei defunti. Il Boem fa una notevole descrizione degli adamiti, che vivevano nudi e in assoluta promiscuità, trovandone dei rapporti giustificativi con i Baccanali romani. Cito, con brevi lacune, per la ricchezza d'informazioni di prima mano, la parte relativa alla Franconia.

Su Johannes Boemus (Hans Beham), predicatore passato nel 1522 al luteranesimo, vedi l'accurata nota biografica e critica nel *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, Stuttgart, 1955, II ed. a cura di R. Beitzl, p. 100; e in particolare, L. E. Schmidt, *Johannes Böhm aus Aub — Die Entstehung der deutschen Volkskunde aus dem Humanismus*, in «Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte», XII, e R. Kohl, *Niederdeutschland bei J. Auban*, in «Niederdt. Zeitschrift für Volkskunde», XVIII, 1940. La sua importanza anche per gli studi sociologici e l'eccezionalità delle sue testimonianze sono state riconosciute, in particolare, da G.G. Coulton, *Medieval village, manor and monastery*, 1925, che conosco nella recentissima edizione del 1960, Harper, pp. 22-3. Vedi inoltre le aggiunte al capitolo IV, nota 28.

Multos mirandos ritus observant quos ideo referre volo, ne quae de externis scribuntur inanes fabulae aestimentur. In trium quintarum feriarum noctibus, quae proximae Domini nostri natalem praecedunt, utriusque sexus pueri domesticatim eunt ianuas pulsantes, cantantesque, futurum salvatoris exortum, annunciant & salubrem annum; unde ab his qui in aedibus sunt pyra, poma, nuces & nummos etiam percipiunt. Quo Christi Iesu natalem gaudio in templis non clerus solum sed omnis populus excipiat: ex hoc attendi potest, quod puerili statuncula in altare collocata, quae nuper aeditum repraesentet, iuvenes cum puellis per circuitum tripudiantes choreas agant, seniores cantent more haud multum ab eo quidem diverso, quo Corybantes olim in Idae montis antro circa Iovem vagientem exultasse fabulantur. Calendis Ianuarii, quo tempore & annus & omnis computatio nostra inchoatur, cognatus cognatum, amicus amicum accedunt, & consertis manibus invicem in novum annum prosperitatem imprecantur, diemque illum festivam congratulatione & comotatione deducunt. Tunc etiam ex avita consuetudine ultro citroque munera mittuntur, quae a Saturnalibus, quae eo tempore celebrabantur a Romanis Saturnalia, a Graecis Apophoreta dicta sunt... Duodecim illis noctibus, quae Christi natalem Epiphaniamque intercurrunt, nulla fere per Franciam domus est quae saltem inhabitetur, quae thure aut alia redolenti materia adversus daemonum incantatriciumque insidias non subfumigetur... [segue la descrizione delle feste degli ultimi tre giorni di Carnevale, con festini, banchetti ecc.].

Novi aliquid spectaculum quisque excogitat, quo mentes & oculos omnium delectet, admirationeque detineat. Atque ne pudor obstet qui se ludicre illi committunt, facies larvis obducunt, sexum & aetatem mentientes, viri mulierum vestimenta, mulieres virorum induunt. Quidam satyres aut malos daemones potius repraesentare volentes, minio se, aut atramento tingunt, habituque nefando deturpant; alii nudi discurrentes, Luperco agunt, a quibus ego annum istum delirandi morem ad nos defluxisse existimo. Non enim multum diversum est a Lupercalibus sacris, quae Lycaeo Pani in mense Febuario olim a nobilissimis Romanorum iuvenibus celebrabantur; qui nudi, facies sanguigne foedati, per urbem vagantes, obvios loris caedebant, quos nostri saccis cinere refertis percutiunt. In die cinerum mi-

rum est quod in plerisque locis agitur virgines quotquot per annum choream frequentaverunt, a iuvenibus congregantur, & aratro pro equis adectae, cum tibicine, qui super illum modulans sedet, in fluvium aut lacum trahuntur. Id quare fiat, non plane video, nisi cogito eas per hoc expiare velle quod festis diebus contra ecclesiae praeceptum a levitate sua non abstinerint. In medio quadragesimae, quo quidem tempore ad laetitiam nos ecclesia adhortatur, Iuventus in patria mea ex stramine imaginem contexit, quae mortem ipsam (quemadmodum depingitur) imitetur; inde hasta suspensam in vicinos pagos vociferans portat. Ab aliquibus perhumane suscipitur, & lacte, pisis, siccatisque pyris (quibus tum vulgo vesci solemus) refecta, domum remittitur: a caeteris quia malae rei (ut puta mortis) praenuncia sit, humanitas nihil percipit: sed armis, et ignominia etiam adfecta, a finibus repellitur. Eodem tempore & talis mos observatur: intexitur a stramine vetus una lignea rota, atque a magno iuvenum coetu in aeditorem montem gestata, post varios lusus, quos in illius vertice illi toto die, nisi frigus impediatur, celebrant, circiter vesperam incenditur, & ita flammans in subiectam vallem ab alto rotatur: stupendum certe spectaculum praebet, ut plerisque, qui prius non viderint, Solem putant, aut lunam coelo decidere...

In nocte Sancti Ioannis Baptistae in omnibus fere per Germaniam vicis, & oppidis publici ignes parantur, ad quem utriusque sexus iuvenes & senes convenientes, choreas cum cantu agunt: multas etiam superstitiones observant. Artemesia & verbena coronati, in manibus flores, qui a similitudine calcaris militaria calcaria dicuntur, gestantes, ignem, nisi per eos non aspiciunt: oculos id per totum annum a languoribus conservare credunt. Qui abire intendit, ille herbas, quibus, ut dixi, praecinctus fuit, igni iniicit, dicens Abeat, & comburatur cum his omne infortunium meum. Ante arcem in monte qui urbi Herbipoli supereminet, et episcopis aulicis,¹ etiam ignis sit, cui orbiculi quidam lignei perforati imponuntur, qui cum inflammantur, flexibilis virgis praefixi, arte & vi in aerem supra Moganum amnem excutiuntur: Draconem igneum volare putant, qui

1 Si tratta di Würzburg sul Meno.

prius non viderunt... Tunc temporis adolescentes, pagis totas prunos inferunt; quarum inferioribus ramis absectis, superiores speculis, vitris, sertis, bracteolisque splendicantis exornant, arborem terrae infixam per totam aestatem ita stare sinunt.

La magia degli elementi

Origine del Cristallo

Un interessante ragguaglio sulla lavorazione della glittica a Firenze, che integra la famosa prefazione tecnica del Vasari, è la manoscritta *Storia delle pietre* di Agostino del Riccio, del 1590, cod. 2230 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Ne ho trovato l'indicazione nel citato articolo del Kris, p. 103. Agostino del Riccio fu monaco a S. Maria Novella; il suo trattato non raggiunge, certo, l'acume e l'interesse delle opere del Palissy, ma è abbastanza ricco di notizie sulle arti minori fiorentine, ed è connesso con l'espansione dell'opificio delle pietre dure, di cui presumibilmente rappresenta le idee.

Il brano che segue, sul cristallo, è a fogli 72 b-77 b; alcuni notevoli passi riguardano la lavorazione del porfido, i modi di congiungere, con adesivi, le pietre, la lavorazione del corallo, che sarebbe stata introdotta a Firenze da G. Vettori Toderini. Il codice è una bella copia, presumibilmente autografa (vedi note aggiunte al capitolo vi).

In molti luoghi si ritrovano i Cristalli trasparenti, nel Contado di Pisa appresso à un luogo detto Calce, ve ne son molti pezzi, ma piccoli come nocciuole ò quanto son grosse le pere: tal volta à Carrara ancora molte fiате, gli scarpellini ne trovano nei marmi bianchi, ma in pezzi grandissimi, et sono ne mezzi per entro di quelli, che s'addimandono l'anime de marmi da semplici, io ne ho havuto due pezzi piccoli, nella camera mia insieme con molt'altre anticaglie, ma non è guari, che mi sono stati imbolati, poscia che molti vengono à vedere tali cose, et io hò in buona opinione tutti, et molte fiате mi trovo ingannato da huomini disleali, et malvagi, ma questi duo pezzi di cristallo erano trasparenti, et avevano sei faccie, et una punta per ciascheduno come hanno quasi tutti i Cristalli, così fatti dalla natura Madre nostra, et che più io battevo con il fucile in essi et ne

cavavo il fuoco, ma per parlar di rari, et buoni, dico che vengono portati di più luoghi, dall'amatori, et avveduti huomini del paese delli sguizzeri siti freddissimi, poscia che in certe valli, et caverne dove sempre vi sta la neve, che ivi ghiaccia, et si viene à convertire dicono in bianchissimo cristallo, et che questo sia il vero si trovano rami d'alberi, frondi, paglie, et animali per entro i gran pezzi di cristalli, i quali pezzi grandissimi, sono condotti alla gran città di Milano, et si trova tal pezzo, che pesa più di duecento libbre, che di cotal pezzi sovente i maestri rarissimi di Milano ne fanno animali grandi, come oche grandi al naturale, ma di più pezzi, et altri animali, come si vede nella tribuna della Galleria che fece la felice memoria del Gran Duca Francesco al palazzo vecchio de signori, et il non mai abbastanza tanto lodato, quanto merita il detto Gran Duca Francesco, poichè i virtuosi forestieri, et particolarmente il virtuoso maestro Giorgio Milanese et i suoi figli, altresì i rari, et virtuosi maestri della medesima patria, cioè maestro Ambrogio, et maestro Stefano Fretti; et io con tutti cotali virtuosi, sempre hò tenuto amistà con tali huomini leali, et rari in lavorar cristalli, et far anemali et altri lavori, come un'altra volta si dirà con miglior occasione, che il detto Gran Duca quei, et altri maestri teneva al suo Palazzo, che fece per il suo diporto detto il Casino, che è appresso il suddetto Convento di S. Marco in Firenze, dove sovente io m'andavo per mio spasso, poichè tanto era il contento, che prendevo in vedere sì gran pezza d'huomini rarissimi in molte arti, quei lavorar molte cose, perchè il Gran Duca il quale mi portava amore, e molte fiato, mi lodava sopra i miei meriti. Ma per tornare alla nostra historia de i Cristalli, voglio raccontare, quel che hò trovato scritto da un huomo leale, et fidele, che dice così: Il Cristallo è pietra di color simile al ghiaccio, et è trasparente con molta durezza, alcuni lo stimano neve gelata et indurata per spazio di trenta anni, è più, et per la durezza conversa in pietra. Altri sono à questi contrarij, et dicono, che essi si generano, come l'altre pietre con molta parte acqua, confermano la lor ragione con dir, che s'è trovato il Cristallo nelle parti di mezzogiorno nelle quali non fù mai neve; la prima oppinione è confermata da molti avveduti et dotti huomini, poscia che veggendosi nelle alpi settentrionali, ove di continuo vi è neve, et ghiaccio, quale il sole nel tempo della state non mai man-

da i suoi cocenti raggi, se non molto obliquamente, che poco giova per l'elevatione del polo, et simili siti abbondano d'una grandissima quantità di cristalli, come s'è detto di sopra. Si generano anco nell'Asia, et in Cipro, ma il più eccellente Cristallo è quello, che nasce ne ghioghi dell'Alpe d'Etiopia, et nell'Isola del mar rosso detta merone posta innanzi all'Arabia. La Scithia ancora abbonda de cristalli, da farne de suoi pezzi bei vasi et animali, ma di più pezzi congiunti insieme, come fanno i Maestri milanesi, poi che fanno animali grandissimi di cristallo, il corpo è d'un pezzo, le gambe, et l'ali, et i colli, son di più pezzi, ma sono in tal modo congiunti, et messi insieme, che gl'animali paiono tutti d'un pezzo, cosa veramente bella da vedersi; et simil cose sono da Principi. Del cristallo bello s'usa soventemente farne croce, come se ne vede in Firenze delle croce, che si portano in procissione per la gran solennità di S. Giovanni Battista festa spirituale de fiorentini, delle belle che si facino in tutta l'Italia, si per il concorso de i popoli vicini, che ci vengono à vedere, si anco per conto che si vede un gran numero di religiosi, quasi d'ogni religione, et molti R.mi Preti, et Sig.ri Canonici, et insieme molti Monsignori Vescovi, che fanno corona al suddetto Mons.r Ill.mo Cardinale, et Arcivescovo di Firenze, che più, chi potrebbe raccontare le compagnie d'huomini, che con gran religione, sono in detta procissione, altresì de i loro figli vestiti variamente secondo le loro compagnie, et insieme per eccitare i semplici huomini, et donne, et gioventù che vengono à vedere si honorata processione, quei soventemente fanno à gara à chi fa più bei carri trionfali, hora rappresentando la nascita del Nostro Signor Giesù, poiche in sù l' carro vi si vede la Vergine Maria avvocata nostra con un piccolo bambino in collo, et appresso S. Giuseppe, et tutti stanno in una capanna ben fatta, che si trova sopra il detto carro trionfale adornato con gran magnificenza, et avanti, et doppo vanno una gran Cavalleria dove vi sono sopra i destrieri, che cortesemente faceva prestare il Gran Duca Cosimo, et tali Giovanetti sono vestiti con regali vestimenti, poiche hanno à rassembleare i tre Magi, che venivano ad adorare Giesù piccolino, et in compagnia de Regi, vi sono molti fanciulli vestiti con veste di seta, et oro, con molte collane, et anelli ne i loro delicati diti delle mani, fra i quali quando ero giovanetto ancora io ero sopra uno di questi

bei cavalli ducali, ma se io volessi raccontare gl'altri carri trionfali, che fanno l'altre compagnie dei giovani fiorentini sarei lungo in dire il carro trionfale di Salomone con tutti i Regi, che derivano da esso Re, cosa laudevole, et honorata à vedere si ricca rappresentatione, poscia, che ogn'uno fà à gara d'haver più bei cavalli, et vestimenti, che sieno nella ricca, et honorata città, molti altri carri trionfali fanno, chi fà cori angelici, chi di santi, chi di sante, altri rappresentano l'histoire della Santa Scrittura vecchia et nuova, che in vero è di gran contento à tutti, ma che dirò poi del bello, et honorato ordine, che si tiene in questa processione, de Magistrati della Città con abiti civili, et differenti di colori, come s'usava anticamente andar nella Città di Firenze, che à venir ne dee, et porsi lo ho descritto così brevemente per consolatione di molti, ma per ritornare alla nostra historia, dico che di questi cristalli ne sono nella Sagrestia in S. Maria Novella molti vasi, per entro vi sieno le reliquie de Santi, che sono in cotali vasi, si portano nelle gran solennità dell'anno, che hanno i Cristiani in sù l' nostro Altar Maggiore, con una quantità di vasi ben fatti, che per entro son grande et honorate reliquie di tutte le sorti, quasi, che sieno nella Città di Roma, ma sono pezzi piccoli la ragione è questa perché il Convento Maggiore di S. Maria Novella, ha per il tempo passato havuti molti Patriarchi, Arcivescovi, et Prelati di S. Chiesa, come ben si vede nelle Croniche honorate del nostro Convento, che in questo luogo ha di soverchio à descriverlo à me. Aspetterò qualche miglior'occasione al dirlo. Il cristallo hà queste virtù; che dicono, che essendo fatto una palla di cristallo, et posta à razzi del sole infiamma la materia, che l'è posta sotto, ma prima essendo la palla scaldata non accende, ma come stia questo segreto s'appartiene al filosofo il saperlo, se si tiene in bocca un pezzo di cristallo dicono, che mitiga la sete, et questo anco trito con mele empie le poppe di latte, l'uso de cristalli, è più per far vasi da bere, poscia che a Venetia vi sieno si bei bicchieri, et tazze di cristallo fatte à Murano, che in vero son vasi rari, et belli, et honorati, fatti in tante foggie, et hanno diversi garbi, che rallegrano gl'huomini così voti, ma più gli fanno stare allegri, quando quei sono sovente pieni di buonissimi vini di 40 sorti, et più. Qui voglio dir come non è guari di tempo, come il Gran Duca Francesco fece venir più maestri di vetri, et in particular quei, che

lavorano i Cristalli, et messe questa laudevole usanza nella Città di Firenze, così haverebbono à fare i Principi à tener cotal modo, che le Città loro fussero ripiene d'huomini virtuosi in tutti i generi, et arti per decoro, et honore della Città, et anco per allevare i suoi sudditi virtuosi, et non otiosi, come bene hà fatto detto Gran Duca Francesco, che imparò dal suo honoratissimo buon Padre Gran Duca Cosimo, che messe tante arti in Firenze, et altresì esaltava tanti virtuosi, et quei sovente gli premiava, ma non posso dir tutto quel, che io vorrei per conto delle lingue serpentine, et huomini disleali, et malvagi, perche i nostri scritti saranno un poco di cronica, à quei che hanno à venire, pure l'amor ch'io porto alla virtù mi farà risolvere à lasciare abbaiare questi animalacci, et far come si suol dire per proverbio far orecchi di mercante, ò amor delle virtù chenti, e quali sono le tue forze, chenti i tuoi buon consigli, chenti gli tuoi avvedimenti, chenti i tuoi ottimi ricordi, però presto sarò à dirlovi, perché io ho il fuoco dentro ch'arde, et desidero che tutti li huomini, et giovanetti sieno virtuosi, se ben non sono io, lo desidero, et non hò nessuno, che mi passi avanti à questo cotal buon desiderio, che grandi, et piccoli, religiosi, et secolari, tutti si dieno alle virtù, et lascino l'otio per vitioso, et cattivo, tutto intendo fare con eccitar quei, con tutti i nostri libri, che hò composto, et comporrò, se Dio mi presterà vita, et quali si sieno mostrerò d'esser stato al mondo ma non in otio. Chiamasi il cristallo in latino *CrySTALLUS*, et soventemente il troverai, che la Sacra Scrittura ne fà memoria. In prima il Re David nel Salmo 47, dice così: *Mittit Crystallum suum sicut bucellas ante faciem frigoris eius qui sustinebit*, et S. Giovanni nel suo Apocalissi al Cap.o 22 dice, et ostendit mihi flumen aque vive, splendendum tanquam Crystallum, et nel Cap.o 21 ne fa ancor memoria: *Et sustulit me in spiritu in montem magnum, et altum, et ostendit michi civitatem sanctam Jerusalem, descendentem de celo à Deo, habentem caritatem Dei, et lumen eius similis lapidi pretioso, tanquam lapidi Jaspidis, sicut Crystallum, così nel'Apocalissi medesimo al 4° Cap.o, dice, et in conspectu sedis tanquam mare vitreum, simile Crystallo, et il Profeta Ezechiel nel suo primo Cap. ne fà memoria: et similitudo super capita animalium firmamenti quasi aspectu Crystalli horribilis, et extenti super capita est desuper e per ultimo ci contenteremo dell'alta vita*

dell'Ecclesiastico, che dice al Cap.o 43 di queste belle parole del cristallo: frigidus ventus aquilo flavit, et gelavit cristallus ab aqua; altro non voglio dir del cristallo, se non, che quei, che sono letterati, possono andar à vedere i Dottori di S. Chiesa, che espongano questi testi allegati; et vi troveranno segreti, et cose degne da sapersi dai belli et elevati spiriti loro.

Acquisto di coralli a Genova

Una lettera dell'archivio di Ambras del 18 marzo 1577 relativa all'acquisto di coralli naturali e puliti a Genova: Tiroler Landesregierungsarchiv, Kunstsachen I, 691 (A-VII-28), Ambraser Sammlung. Per cortesia di Lauvin Luchner, conservatore del Castello di Ambras.

Durchleichtigster Ertzherzog Eur. Fürstlich Durchleuchtig //khait sein mein vnderthenigist gehorsam gflissen wilig diennst jeder zeit zuuir, gnedigister fürst vnnd err E. F. Durch. haben mir zum gnedigisten durch meinen schwager Schrenckhen, zuschreiben lassen, wie für E. F. Durch. ich etliche Corsica hundert solle schickhen, auf E. F. Durch. gnedigistes begern presendir derenselben ich hiemit vüer, sambt ainem jungen hundert, die ich neulich vnder meine henndt gebracht habe. auch die corallen gewechss die E. F. Durch. ich bei meinem knecht ainene mit namen Georig Rapp vnderthenigistes verhoff E. F. Durch. werden solichs zu gnedigisten wolgefallen empfangen vnd annehmen E. F. Durch. zu schickhen thue, jedoch gnedigister fürst vnnd herr, seindt gedachte hundert, wegen vngewitters vnnd fordua halber, so auf dem mehr gewesen, vom leyb komen, aber der eine solliche geschickht, geschriben gueter art, vnnd zum thayl, noch jung sein sollen, neben allen gnedigister fürst vnnd herr, E. F. Durch. schickh ich auch dreu corallen zinckhen vngabalirt, wie sy im mehr wachsen. Vnnd vn art sein. E. F. Durch., schickh ich auch drey sibya gewechss so auch im mehr befunden vnnd darinnen wachsen, so braun sein. Gnedigister fürst, E. F. Durch. schickh ich hirmit auch ain gebalirtten corallen paternoster, sambt dessen creuz vnnd ring den E. F. Gd.ich neben anderem (:so obgemelt:) allss ain armer kriegssman vnndterthenigist ve-

rehren thue. In disem gnedigister fürst vnnd herr, so sein mir etliche muster die man in die lust prunen pflegt zugebrauchen gegeben worden, die E. F. Durch. ich nur zu ein muster vnndterthenigist zuschückh. Darauf E. F. Gnd. die precia wass man dafür zehaben begert zuersehen haben. Vnnd da E. F. Durch. zu sollichen sachen ain gnedigistes wolgefallen criegen, wolte ich souil mit den jenigen hantlen, damit E. F. Durch. solliches rechtes khauffs bekhomen mechten, auch ist bey sollichen mehr schneckhlein in der grossen runden gestalt, noch ain corallen paternoster, den irer gnaden, mein haussfrau vnndterthenigist verehrt. Wie dann E. F. Durch. ich dz clain gestetlin darinne auch zu dergleichen lust brünnen mehrschneckhlin vnnd muschelin seindt vnnderthenist verehren thue, sambt funff spizigen federlein, die andern funff gehern Ir. Fr. Gnd. herzog Wilhellmen in Bayrn so bit E. F. Durch. ich in vnnderthenighait, alss in gnaden annehmen, E. F. Durch. kan ich in gehorsam nit verhalten. dz ain kaufman alhie mich gebeten, weil zu E. F. Durch. ich one dass ain knecht zu derenselben schickh bei gemeltem knecht Georig Rappen ainem paternoster sambt ainem conterfet eines crusefix welliches ich für den abgestorbnen abot von Weingarten hochwürdiger gedechnuss hab zurichten E. F. Durch. vnnderthenigist zu sehen gelassen, aufgeben, die E. F. Durch. neben andern zuem phohrn haben. Aber gleich wol er die corallen theur acht begert vmb die vnnz funff cronen, aber gnedigister fürst vnnd herr, ich glaub, wolte die vnnzt vmb 4 1/2 cronen von ime bekhomen.

Gnedigister fürst vnnd herr, E. F. Durch., kan in vnnderthenighait ich nüt verhalten, wie ich disen brief zumachen wellen, khombt von E. F. Durch. so dy datum lautet den 6. Marcy zu Issprugg diss lauffenden jars ausgangen von E. F. Durch. an mich schreiben, vnnd in Hispanien die yberschrift an herrn Hannsen Kefenhiller gestanden zukhomen. Die ich der Ky. Mayth. potschafft gleich dess tags den 18. Marcy yberantwortt solliche E. F. Durch. schreiben mit den seinigen gleich auf der posst mit fleiss einmachen vnnd mit schickhen will, gnedigister fürst vnnd herr, dz mir E. F. Durch. gnedigist schreiben lassen ich soll bei ainem vertrautten abgesandten E. F. Durch. alle sachen zuschickhen wellen E. F. Durch. mir ainem guetten zelter gnedigist zusennden vnnd mich damit versehen den ich in

vndtertheniger gehorsam empfahe, vnd thue alsdann gegen E. F. Durch. ich mich in vnderthenighait höchlichen bedannckhen vnd E. F. Durch. ich mit leib vnd pluet vnderthenigist beuelch vnd bith E. F. Durch. die wellen mein genedigister fürst vnd herr sein. Datum Genua den 18. marcy anno 77. F. Er. Durch. vnderthenigister vnd gehorsamer

Adrian von Sittinkhausen

Feste a Trento

Il poema di Pietro Andrea Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento descritto in ottava rima*, Venezia, Francesco Marcolini, 1539, di 339 ottave, costituisce un documento fondamentale per la storia dell'arte profana, in quanto è almeno per l'Italia la più ampia e completa descrizione pervenutaci, della prima metà del secolo, relativa alla decorazione di una residenza principesca e delle cerimonie che in essa o attorno ad essa si svolgevano. L'autore, significativamente, vi incluse anche critiche di carattere moralistico mosse all'uso di temi mitologici in ambienti pubblici, ed una difesa in proposito. Il testo, pubblicato quando la grande opera di mecenatismo del Cles era quasi compiuta (egli sarebbe morto nello stesso 1539), e su cui ora sta lavorando Michelangelo Lupo, non mi pare sia stato adeguatamente utilizzato in occasione della celebrazione per il v centenario della nascita di Bernardo Cles, principe e vescovo di Trento e Bressanone (1485-1539), e della mostra promossa dal Museo provinciale d'arte: *Bernardo Cles e l'arte del rinascimento nel Trentino* di cui vedasi peraltro l'utilissimo catalogo per i tipi di Gabriele Mazzotta, Milano, 1985, con saggi di Renato Tisot, *Bernardo Cles: il personaggio e la storia*; Roberto Festi, *Le immagini di Bernardo Cles nei contributi degli artisti d'oltralpe e dei maestri italiani*; Renato Bocchi, *Il rinnovamento dell'architettura e della forma urbana nel principato trentino di Bernardo Cles (1515-1539)*; Michelangelo Lupo e Roberto Festi, *Idea di progetto e definizione costruttiva del Magno Palazzo: studi sui rapporti compositivi nell'architettura della residenza clesiana*; Ezio Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento: gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*; Francesca de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*. Si vedano anche gli atti del Convegno internazionale di studi «Bernardo Clesio e il suo tempo», Trento, 29 maggio - 1° giugno 1985. Il centenario ha però suggerito una riproduzione fototipica del *Magno Palazzo* per i tipi dall'editore Manfrini di Trento, 1984, in due volumi, di cui uno a cura di Aldo Bertoluzza, *Impressioni visive ed emozioni sentimentali nel*

poema di Pietro Andrea Mattioli, a commento e con illustrazioni. Anche la nuova edizione è però quasi introvabile, tanto che ne devo copia alla sollecita cortesia della signora Olmi e della dott. Giulino Schiera, che sentitamente ringrazio.

Per la straordinaria importanza che possono avere (ad una data tanto precoce per la storia generale), riportiamo in questa seconda edizione, oltre alla splendida descrizione dei fuochi d'artificio fatti in occasione della venuta di Ferdinando d'Asburgo, altri brevi frammenti del poema. Il primo si riferisce agli spettacoli fatti nella loggia dipinta che fungeva dunque tanto da teatro quanto da palcoscenico, nella settimana successiva all'arrivo del monarca e di Anna d'Ungheria il 12 settembre 1536; l'uso di maschere dialettali è descritto con grande precisione ed è una testimonianza che avrebbe potuto essere citata da Giorgio Padoan nel relativo capitolo di *La commedia rinascimentale veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1982. Riporto anche la descrizione del giardino, che indica come ancora in questa data esso conservasse parte della struttura e della funzione dell'orto medicinale, e fosse un artificioso montaggio oltre che di impressioni visive, anche di profumi; mentre di eccezionale importanza risulta il teatro di automi, con decine di personaggi, e piccoli mulini funzionanti, tale da fingere un intero territorio, teatralmente organizzato entro una grotta all'aperto, come nel sopravvissuto esempio di Hellbrunn presso Salisburgo.

La presenza di una così elaborata descrizione del Castello (che per quanto sappia ha solo riscontro con i *Ragionamenti* del Vasari relativi a Palazzo Vecchio a Firenze e con le lunghe relazioni di Ameto Orti e del Liberati sulle pitture della farnesiana Caprarola) conferma l'importanza della città di Trento, allo spartiacque o quasi fra due mondi culturali, ma fungente in questo caso come punta avanzata del gusto rinascimentale, tanto che i paragoni stilistici del Mattioli sono fatti con Michelangelo, Raffaello e Tiziano. Questa funzione è stata giustamente sottolineata, già molti anni fa, da Nicola Rasmò (che ha provato il rapporto fra il Romanino ed Altdorfer, a proposito della decorazione pittorica del bagno del palazzo vescovile di Ratisbona) ma è divenuta nel frattempo più evidente man mano che si chiariva, soprattutto per merito degli studi di Bill Eisler, il grande significato culturale di Carlo v e si sviluppavano le indagini relative ai Farnese, in questo caso centrate sul rapporto fra Paolo III e il Clesio. Si è tentati quindi di leggere queste feste esclusivamente nel quadro di un linguaggio figurativo internazionale, come d'altronde i fuochi d'artificio erano il risultato di una avanzatissima tecnologia, per cui si deve rinviare allo splendido trattato di Conrad Haas (Conrad

de la Sibiu) su cui si veda il commento di Doru Todericiu, *Preistoria rachetei moderne. Manuscrisul de la Sibiu (1400-1569). Studiu critic și prezentare istorică și tehnică - științifică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, di cui devo copia a Grigore Arbore - Popescu che ringrazio. Tuttavia esistono altre risonanze, forse, che svelano la fertilità immaginativa di una delle zone più ricche di folclore del mondo, come il clamore delle artiglierie che, secondo le *Cronache* di Pirro Pincio, libro xiv, «mandando fuori le balle di pietra o ferro, come se partorissero, rottavano per l'aria con gran tuono gli parti concepiti, e poscia scaricati, di modo che si sentiva l'aere agitato fischiare, e le valli percorse raddoppiare il suono», oppure, sempre secondo lo stesso cronista, la moltiplicazione dei fuochi d'artificio «che in ogni luogo ardevano, e non solo entro le Mura: ma né contorni ancora, massime su' l Colle di Dos, dove tutta la notte allumavano l'aria due gran stelle: e dal Monte di Sardagna insieme con l'acqua precipitavano di continuo Globi di fuoco».

Fuochi d'artificio a Trento

Converrà far precedere la descrizione del Mattioli dal resoconto dato da Pirro Pincio, *Cronache*, xiv, citato da Aldo Bertoluzza, *op. cit.*, II, p.198:

«Erano nella Piazza, sotto il Castello, gli due Castelli di Giudea, fabricati con mirabil artificio, l'uno de quali si chiamava Gomorra, l'altro Sodoma, colà di lontano, per certe machine fatte, parve spicarsi il fuoco dal Cielo, e senza che niun s'accorgesse intromesso in un baleno, occupò tetti, e mura, per tutto scorgevasi per timore, paura e gridi, discorrevano e travagliavano gli Cittadini per salvarsi, altri uscivan dalle Porte, altri si precipitavano dalle mura, si sentivano le ruine, e il romoreggiare degli spari, uscivano per l'ombre di spaventevoli fiamme, di modo, che quelle lorde Città come che tocca da saeta, o fulmine restarono abbruggiate, e in breve tempo arse furon ridotte in ceneri». Si trattò quindi di uno spettacolo vero e proprio, inscenato da attori, ispirato alla *Caduta di Troia* o addirittura al raffaellesco *Incendio di Borgo*, e che anticipa le trasformazioni degli intermezzi tardo-cinquecenteschi.

Commedia nella Loggia
(Quinterni K I e sgg.)

I fregi ch'ornan l'ampia loggia diva
Son con gran sottigliezza fabricati,
Però l'animo mio già si stupiva
Dell'or, di che per tutto sono ornati.
Hor mentre che di quindi mi partiva,
Mi venner gli occhi allo spazzo abbassati,
Qual di commesso a bianchi marmi e rossi
A ciascun pavimento agguagliar puossi.

Di misti marmi a balausti è cinto
Tutto'l contorno di tal luogo degno,
Ch'ornan mirabilmente il bel procinto,
Perche tutto è con nobil arte, e ingegno
Stato da gli scultori a fil distinto,
E ritirato a perfetto disegno,
Si che rassembra un lucente gioiello
Legato in oro fin quel luogo bello.

Sotto questa ampia loggia il Re sedeva
Colla casta Regina in alto alquanto:
Il cui bel seggio in ornamento haveva
Di fiorito broccato un ampio manto,
E d'un bel cremisin ch'in fiamme ardeva
Era l'ombrella appesa al muro a canto
Che ricopriva i due lucenti lumi,
I Semidei, i venerandi numi.

Quivi i due Soli, le due chiare stelle
Per veder festeggiar s'eran locati.
Sedeano in basso le lor Damigelle
Vestite di velluti, e di broccati,
Che per ballar venute eran anch'elle,
E veder altri giochi all'occhio grati,
Ch'a riguardarle una, per una in viso
Veri Angeli parean del Paradiso.

Tutte le gentil donne, e le Signore
Di piu lontane, e propinque Castella,
Ch'eran venute a far debito honore

All'illustre Regina, intorno a quella,
Erano adorne da tanto splendore,
Ch'era una cosa a veder troppo bella.
Le lor catene d'oro, e le lucenti
Gioie facean stupir tutte le genti.

A queste in un drappello eran vicine
Una appo l'altra con bello ordin messe
Della Città più gentil Cittadine,
Di nobil veste ben ornate anch'esse,
Accorte nel ballare, e pellegrine,
Da cui l'honor del ballo al fin processe:
Perch'ogni gran ballata ardua, e scura
Ball[ar]on col tempo, e temprata misura.

Dall'altra banda eran tutti i Magnati
Della Corte del Re, e del paese,
Di gran catene d'or tutti addobbati,
Di ricche vesti, e di ciascuno arnese.
Drento più Cortigiani erano intrati,
Che le fiamme, c'havean ne i cuori accese,
Smorzaron più con l'affettato ballo,
Che non fa'l fuoco il liquido cristallo.

Levata in alto, et alquanto in disparte
Sopra la testa di tutte le genti
D'una perfetta Musica era l'arte,
Di ben temprati, e di dolci stromenti:
Fra quali hor questa, et hor quell'altra parte
Mostrava'l bel de i suoi sonori accenti:
Alle cui note per molti intervalli
Fur fatti vaghi, e dilettevol balli.

Fra l'altre usciron fuor due ballarine
Di lunge assai venute per ballare,
Tanto veloci, et al saltar latine,
Che fecer certo ogn'un maravigliare.
Due ruote d'un molin le pellegrine
Sembravan nel lor lungo volteggiare,
Ch'in questo l'arte havean si presta e varia,
Che parean star sempre levate in aria.

Ferno intermedio alcuni atteggiatori
Più destri in aria che s'havessen l'ali.
Questi dinanzi al Re fra i gran Signori
Salti facean schiavoneschi, e mortali,
Parea c'havessen tutte l'ossa fuori.
E più veloci al corso che li strali,
Agili nel saltare, e più leggieri
Ch'al volare i Falconi, e gli Sparvieri.

Venner dopo costor molti Buffoni
Di varie lingue perfetti maestri,
Con certi motti assai capresti, e buoni.
Ne i lor linguaggi a risponder più destri
Ch'a mangiar la cagliata, e maccaroni
Non sono i Pecorari aspri, e silvestri
Quando han dato alla mandra il dolce strame,
E che in su l'herba si cavan la fame.

I più dolci proverbi, i più forbiti
In lingua hor Bergamasca, hora Schiavona
Che mai sentissi in commedie, o in conviti
Dicean costor con gratia tanto buona;
Hor biasmando le mogli, hor i mariti,
Che crepava del riso ogni persona.
Tal che piu lodi al ben dir di costoro
Fur date al fin dal venerando choro.

Il giardino
(Quinterni T, T ii T iii)

Restava anchora a vedere il giardino
E Phebo al monte havea gia'l carro doro,
Però di quindi prendemmo'l camino,
Lasciando per le Dame il nobil choro.
E per certo traverso più vicino
Scendemmo nel Cortil magno, e decoro,
Onde la strada più maestra, e corta
Si prende, ch'al giardin conduce, e porta.

A tal servitio una commoda scala,
Che nel basso trapassa, è fabricata,

Che sotto all'altra, che ascende alla sala,
Di ben composte pietre è collocata.
Per questa in una stanza giù si cala
Tirata in volta, e molto ben ornata
D'honorevol pittura, e prospettiva
Tratta dal naturale, e forma viva.

Quindi per una porta ampia, e superba,
Si va nel vago, et ameno giardino,
Che copia grande in se capisce, e serba
Di vaghi fior, ch'ornano ogni confino:
Quivi si truova ogni odorifer' herba,
Da cui respira un tal odor divino,
Ch'a chionche drento va il nobil vapore
Appaga, et empie di dolcezza il core.

Scolpito in bianco marmo un fonte vago
Nel mezo del giardino in alto sorge,
Che faria d'acqua un copioso lago,
Tante ne gitta in vari luoghi, e porge.
Nel suo più alto una eccellente imago
Del dio Nettunno scolpita si scorge,
Che da marine Conche in più rampolli
Distilla l'acque cristalline, e molli.

È levato da terra il vaso degno
Quanto ricerca una commoda altezza,
Scolpito in tondo con sottil disegno,
Di gran capacità, d'ampia larghezza.
Il piè, che sotto è posto a far sostegno,
Sopra tre magni gradi fa fermezza,
Per cui si sale a tor delle chiare onde,
Che il marin nume nel bel vaso infonde.

Siede egli sopra una molto eccellente
Colonna, che del vaso in alto mira,
E nella destra ha l'acuto Tridente,
Con cui raffrena al mar l'orgoglio, e l'ira.
Quivi tante acque dal vicin torrente
Chiare conduce al suo voler, e tira,
Che quando asciuga Apollo il bel giardino,
Irrigar se ne puote ogni confino.

Il vago fonte un nobil pavimento
Di vaghe pietre in ampio cerchio serra:
Dove incassato un numer grande è drento
Di metaliche canne ascose in terra:
Dalle qual con grande arte in un momento,
Secondo s'apre un istrumento, e serra,
Saltan con furia l'acque all'improvviso,
C'hanno a più dame già bagnato il viso.

Di vasi figolini, ove herbe, e fiori
Piantati son, si vede un numer grande,
Da poter far diversi colori
Ne tempi suoi amorose ghirlande:
L'amenità de i refragranti odori,
Che per tutto'l giardin Zephiro spande,
E tal, ch'ogni affannato, e tristo core
Spoglierebbe d'affanno, e di dolore.

La Maiorana, et altre herbe odorifere
In varie forme per più vasi crescano.
Intessansi in augelli, et altre cifare,
Che dall'ingegno, e non da natura escano.
Altre varie herbe assai vi son fruttifere,
Che in eccellenti cibi al fin riescano,
E molte anchor, ch'a Medicina porgano
Le virtu loro, in vari luoghi sorgano.

Sonvi alcune capanne accommodate,
Ch'usar molto si soglian ne i giardini,
Che fan dolce ombra nella calda State,
D'hedera ricoperte, e gielsomini,
Altre di Matriselva son serrate,
Di Lupoli altre, altre di Balsamini,
Altre d'altre herbe versatili, e belle,
Che fanno vari fiori, e campanelle.

Gli Allori, i Mirti, gli Aranci, i Limoni,
I Cedri, i Pruni, i Giuggioli, i Granati,
Et altri frutti dilicati, e buoni
Per tutto son con grand'arte piantati:
Alle cui ombre stan vaghi Pavoni
Per cosa rara dall'India portati,

Che fra l'herbette, e fior bianchi, e vermigli
Menano a schiera i piccolin lor figli.

Lo Spigo, la Lavanda, e le Viole,
Le Rose varie, i Garofani eletti,
E ciascun fior, ch'in prezzo haver si suole
Fan pe'l vago giardin mille boschetti.
Parano intorno intorno al muro'l Sole,
Sopra le strade verdegianti tetti
Di nobil Viti, che ne i caldi mesi
Tengan di Bacco i vaghi frutti appesi.

Sotto una loggia in disparte locata
Si vede un magisterio di Natura
Di certa grotta in bel modo formata
D'un tufo, ch'una pietra salda, e dura
Sembra, e perch'è da chiare onde bagnata
Tutta è coperta d'herbe, e di verdura
Di quella, ch'in opache, e fredde valli,
Nasce fra sassi, e liquidi cristalli.

Quivi fra scogli il gentil giardiniere
Ha fabricato un forte castelletto,
Del qual vien fuore a spiegate bandiere
D'armati fanti un vago drappelletto:
Che gran galantaria mostra a vedere
In ordinanza'l battaglione stretto,
Qual vien dall'acqua mosso a passo a passo
Nel voltar d'una ruota sotto al sasso.

Fra certe vallicelle in più confini,
La bella spiaggia è d'edifici piena,
Fra i quai si vede ingegnosi mulini,
E l'acqua, che le ruote volge e mena,
Quanto alla grotta più tu t'avvicini,
Tanto più ti si mostra esser amena,
Tal ch'il mormorio dolce e'l grato aspetto
Di sonno empie a gli astanti il viso e'l petto.

Se cinquantasette anni in altro lato
Dormi'l buono Epimenide in quiete,
Quivi non penso fusse ancho svegliato,

Tanto di sonno gli haria fatto sete
Quel mormorar dell'acque, ch'è si grato,
Che tende a gli occhi un'invisibil rete,
qual come alle palpebre alquanto attiansi,
Sopisce l'intelletto, il core, e i sensi.

Il gran Castello
(Quinterni Tiii e sgg.)

Ecco ch'il popol tutto s'era unito,
E congregato intorno a un gran castello
Di legname ben posto, e compartito,
E molto ornato d'opra di pennello:
Intorno al qual con nobil arte, e cura
Era una historia di degna scoltura.

Il castello era Sodoma ben finta,
E la scoltura di Loth il successo:
Che, dovendo dal fuoco esser estinta
L'impudente città, pe'l brutto eccesso,
D'obedienza havendo l'alma cinta,
Fa'l vecchiar el quel che Dio gli ha commesso,
L'Angelo il guida, onde ei con sua consorte
E con due figlie esce fuor delle porte.

Fatta di poi una massa di sale
Si vede la sua moglie di scoltura,
sopra alla terra un demonio infernale,
Ch'a tutto 'l popolo faceva paura.
Gia mai non viddi il più stranio animale,
E la più brutta, & horribil figura,
Che minacciava alla città meschina
Fiamma, destruttion, fuoco e ruina.

Deliberai anch'io quivi restare
Alquanto per veder questo artificio,
Ch'allhor allhor si doveva abbrusciare
Per la sentenza del divin giuditio.
Intanto alle finestre il Re appare,
Onde ben si scorgeva l'edifitio:
Perch'era in lui di veder desiderio
Dei fuochi lavorati il magisterio.

Mez'hora fu dopo l'Avemaria,
Quando fu 'l segno largamente dato,
Allhor sparò infinita artiglieria,
Ch'era piantata all'incontra in un prato,
Che parve uno squadron di fantaria
Nel fatto d'arme al primo assalto intrato,
Tanto più, ch'in più luoghi bassi, e scuri
Si sentivan sonar mille Tamburi.

Intanto il tremebondo Fanfarello
Sputò per bocca una saetta al basso:
Qual messe 'l fuoco nel finto castello
Con tanta furia, ruina, e fracasso,
Ch'in un momento tutto accese quello,
Ch'a veder fu solennissimo spasso,
Gir dieci mila raggi in aria a volo
A toccar fino all'Orsa, al freddo Polo.

Delle Trombe di fuoco artificio
Gran numer v'era, e vari altri strumenti,
Ch'intorn'intorno accesi in ciascun lato
Sputavan fuor le grosse palle ardenti:
Qual nel cascar fra 'l popol congregato
Facean per tutto sparir via le genti,
Ne men rumor facean, ch'artiglieria
Ch'a qualche terra la battaglia dia.

Le faville ch'uscian dalle girelle,
E'l folgorar de i raggi, e de i soffioni,
Givan volando su fin alle stelle,
Fendendo l'aria, e le sue regioni,
Un infinito numer di facelle
Erano accese in diversi cantoni
D'un tal liquor temprate in ciascun loco,
Che tutta notte acceso vist'è 'l foco.

Tutte le Torri, e Merli della mura
Piene eran di facelle, e di lumiere,
Che giorno chiar la notte ombrosa e scura
Per il grande splendor facien parere,
Da certi scogli d'infinita altura
Fuor della terra si vedean cadere

Nello scur della notte fiamme ardenti,
Qual menavan per l'aria a volo i venti.

Tal che ciascun, che vidde il bel Castello
Arder di foco, e folgorar saette,
Pensò che fusse nulla Mongibello,
O Etna, quando al Ciel le fiamme mette,
Ne credo tal fusse il vero flagello,
Ch'a Sodoma il tonante eccelso dette,
Non facendo io però al Ciel ingiuria,
Qual fu del finto il furor, e la furia.

Feste in onore di Filippo II a Trento nel 1549

Da *El Felicissimo Viaje del muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe...*, por Iuan Christoval Calvete de Estrella, Anversa, 1552, libro II, pp. 44-b-53 b.

Salio el Cardenal de su ciudad de Trento con gran Estado y acompañamiento de mucha Cavalleria a recibir al Principe. Yvan delante catorze pages suyos en muy buenos cavallos de España ricamente guarnecidos. Seguian los gentiles hombres de su casa y luego muchos Condes y Barones y Cavalleros d'el Condado de Tyrol, y tras ellos el Baron Nicolao Madruccio Coronel d'el Emperador y hermano d'el Cardenal de Trento, y el Baron Guillermo Truchses hermano d'el Cardenal de Augusta, y el Baron Iuan Gaudencio padre d'el Cardenal de Trento, y el Baron Sigismundo de Thono, con otros muchos Barones y Señores: y luego seguia el Cardenal de Augusta, y el Duque Mauricio Elector juntos, y tras ellos el Cardenal de Trento, y el Cardenal de Iaen, a los quales seguian todos los Arçobispos, Obispos, Abades y otros Perlados y Dignidades Eclesiasticas que residian alli enel Sacro concilio. Fueron los postremos el Coronel y Capitan Castelalto con los regidores y gentiles hombres y Doctores dela ciudad, y aviendo encontrado al Principe casi á dos millas d'ella muy acompañado de todos aquellos Grandes, Señores y Cavalleros de su corte, el Cardenal de Augusta y el Duque Mauricio llegaron a recibirle con grande acatamiento y cortesana cerimonia, tocando la mano al Principe, como es la costumbre en Ale-

maña, no consintiendo el Principe que ellos se apeassen. El Cardenal de Iaen y los Perlados Españoles recibieron al Principe como a su Señor natural con gran alegría de su venida y acatamiento a su real persona, y assi començaron a caminar algo de epacio por la multitud y grandeza d'el recibimiento házia la ciudad, enla qual entró con la orden de su corte que enlas otras ciudades. Yva el Cardenal de Augusta ala mano derecha d'el Principe y el Duque Mauricio ala yzquierda y de tras de su real persona: yvan ala par el Cardenal de Trento y el Cardenal de Iaen y el Duque Alva, y llegando a Santa Cruz apeose el Principe d'el cavallo, en que venia de camino, y subio en un hermosissimo quarto guarnecido de terciopelo carmesi bordado de oro y perlas, que le presentó el Coronel Nicolao Madruccio. Delante la puerta dela ciudad, que se dize de Santa Cruz, por donde el Principe entró, estava un arco triumphal hecho como de marmol colorado con dos pilares que hazian la buelta d'el arco. Estavan sobre los pilares dos figuras armadas. La dela mano derecha tenia un escudo con las armas de Trento, y debaxo esta letra:

HAEC EST DIES QUAM FECIT DOMINUS.

Este es el día que hizo el Señor.

La otra figura tenia otro escudo con las armas d'el Cardenal de Trento con esta letra debaxo en respuesta dela otra:

EXULTEMUS ET LAETEMUR IN EA.

Regozijemonos y alegremonos enel.

Encima dela buelta d'el arco avia un architrabe y un freso, y sobre la cornija en un quadro el dios Neptuno con su sceptro ó tridente, que lo tenia hincado encima de tres montes, y entre el Neptuno y otra cornija que avia mas alta con las armas d'el Principe estavant estos versos:

CAROLUS IN NATO, AUGUSTO IN GENITORE PHILIPPUS,
VERA PATRIS FACIES, PATRIAE VIRTUTIS IMAGO IN-
GREDITUR VESTRUM NUMERUM, QUEM FATA PENATES
ADIUNXERE VIRUM, PATRIUM COGNOSCITE NUMEN.

Carlos resplandece enel hijo, Phelippe enel padre Augusto, verdadera figura d'el Padre, ymagen dela virtud

paterna entra en vuestro pueblo, al qual han ayuntado consigo los dioses Penates, conoced la Deidad dela patria.

En passando el Principe este arco disparo toda la artilleria, que avia sobre los baluartes y muralla dela ciudad. Entrando en la plaça passada la torre, que está en ella, avia otro arco triumphal hecho como de marmol Laconico muy hermoso. Tenia veynte y quatro pies de alto y doze de ancho. Avia enel dos columnas de cada lado, que hazian dos puertas quadradas, una en frente de otra con sus fresos y cornija, sobre la qual caya y se sostenia el quadro dela buelta d'el arco, que hazia encima de si un architrabe con su freso y cornija con la devida proporcion y medida, y enel freso avia de una parte y de otra estos versos:

SIC OLIM REDUCEM SUPERATO ORIENTE PHILIPPUM EXCIPIAT FAUSTO VICTRIX GERMANIA DUCTU.

Assi plega á Dios que en algun tiempo reciba la victoriosa Alemaña al Principe don Phelippe sano y salvo, aviendo vencido y sujetado el Oriente.

Enel plano d'el frontispicio avia dos niños de relieve que tenian las armas d'el Principe, y enlo alto un Aguila Imperial. Passando el Principe por el arco disparó la artilleria que estava enla torre dela plaça, donde se apeo para entrar enla yglesia mayor acompañado delos Cardenales y Grandes. Acabada la oracion y cerimonias que la yglesia suele hazer, bolvio a subir en su cavallo. En medio dela plaça y en frente dela puerta dela yglesia por donde salio estava fabricado un fortissimo castillo, cerca d'el qual el Principe avia de passar. Enel castillo avia dos ruedas que salian algo fuera dela muralla d'el. Estava cercado todo el castillo al rededor muchas cabeças como las que se pintan de los vientos, y llegando casi alli el Principe, subitamente pusieron fuego alas dos ruedas, las cuales maravillosamente començaron á echar de si rayos de fuego, y cohetes con grandes y espantosos tronidos, moviendose velocissimamente en torno, y juntamente con ellas enel furioso movimiento que hazian, echavan las cabeças llamas de fuego por las bocas, por los ojos y por las narizes delo alto y baxo d'el castillo, dando muchos y temerosos tronidos, no cessando el muy grande estruendo de atambores, pifaros y trompetas con la

gran presteza que tenian los que en la torre dela plaça estaban en tirar la artilleria menuda que enella avia. Duró el espectaculo d'esta fiesta mas de media hora con gran entretenimiento y admiracion de todos los que lo vian. Enla misma plaça enel canton dela casa publica dela ciudad estava un arco triumphal, el qual tenia de alto treynta pies, y de ancho diez y seys. Avia enel arco dos pedestales, sobre que estava fundado. Por la parte de dentro tenia dos pilares de veynte pies de alto, sobre los quales se hazia la buelta d'el arco, y por la parte de fuera tenia cada uno delos pedestales una columna muy hermosa acanalada de doze pies de altura, sobre las quales caya el architrabe con un freso y cornija, y enel freso dela una parte y dela otra estaban estos versos escritos:

ALMA UT LUX PHOEBO, SIC CAESARE PATRE PHILIPPUS EXORITUR, TOTUM FAMA QUI COMPLEAT ORBEM.

Como la clara luz procede d'el Sol, assi el Principe don Phelippe d'el Cesar su padre, para que su gloriosa fama se estienda por todo el mundo.

Avia enlos cantones dela cornija dos pilares de ocho pies de alto que sostenian un hermoso quadro de una parte y otra d'el arco con dos niños de relieve que tenian entre si las armas d'el Principe. Adornava este quadro una cornija con un pedestal que encima tenia con quatro Cornucopias, y un vaso que de contino echava de si fuego. Era todo este arco de jaspe blanco contrahecho muy al natural. Llegando el Principe casi ala entrada dela plaça de palacio, que era el castillo, estava un colosso ó estatua grande de Hercules de treynta pies de alto, hecha de greda ó barro blanco plateada, como que llevaba á cuestras las dos columnas, lo qual en lengua Española el mismo enla basa dezia.

Estas quise yo llevar
Muy gran Principe y Señor
Don Phelippe el segundo,
Porque no ay ningun lugar
Donde no pueda passar
Vuestro invencible valor
De quantos ay enel mundo.

Enla primera entrada dela plaça d'el castillo avia un arco

y quadra á manera de portico a l'antigua ó portal publico con tres puertas cuadradas de singular y maravilloso edificio. Enel plano dela tierra avia quatro grandissimas basas, que sostenian quatro pilares muy grandes y gruesos, los quales hazian d'el un lado y d'el otro dos quadras, y levantados sobre ellas ocho Terminos a l'antigua, quatro a cada parte d'el arco, los quales eran tan grandes, que ygalavan antes a diformes colossos, que a cuerpos humanos. Eran hechos todos de relieve de bronce contrahecho. Al pie de cada uno d'ellos avia otros tantos symbolos ó empresas tomadas de aquellas letras hieroglyphicas, delas quales usavan los Egypcios. Era la primera ala entrada d'el primer quadro un ciervo con esta letra:

EX LONGAEO PRUDENTIA.

D'el muy viejo la prudencia.

Seguiase luego un'ave Phenis que se estava quemando conel fuego, que ella misma con sus alas avia encendido, con estas letras.

V.E.V.

Que quiere dezir:

UT EADEM VIVAT.

Para que ella misma biva.

Mas adelante estava un' enxambre de avejas que llevavan a su Rey con gran acatamiento como bolando de una parte para otra, y dezia:

IMPERATORIS OBEDIENTIA.

La obediencia que se deve al Emperador.

El postrero era un bravo leon con esta letra:

FORTITUDO AC VIGILANTIA DUCIS.

La Fortaleza y la Vigilancia d'el Capitan.

Enel otro quadro al salir estava la corona Imperial cerca da de una sierpe que tenia la cola enla boca, y era la letra:

AETERNITAS IMPERII.

La Eternidad d'el Imperio.

Mas adelante estava una onça muy brava con esta letra:

AUDACIA IN HOSTES.

Osadia contra los enemigos.

Avia tras ella una espada desnuda conla punta para baxo entre dos ramos de oliva, con esta letra:

PAX ET IUSTITIA DEOSCULANTUR.

La Paz y la Iusticia se besan en señal de amistad y conformidad.

Y luego un delfin que estava sobre una tortuga ó galapago, la qual tenia enla boca las riendas d'el freno que el delfin tenia enla suya, y dezia.

EX MORA CELERITAS.

Dala tardança presteza.

Pendian delos vazios delos Terminos unos hilos de cuentas guessas, parte d'ellas eran hechas como de flores de granadas y doradas ala antigua y con sus tablillas cuadradas al cabo, que en cada una d'ellas avia letras grandes y hermosas. La primera que estava en frente por donde se entrava ala plaça tenia. D. PH. Enla segunda. D. CAR. V. y enla siguiente, IMP. y luego la otra, CAES. y enla quinta que era la frente que mirava ala plaça, AUG. y enla sesta. GER. y enla que se seguia. P.P. y enla ultima, F. que todo ello queria dezir:

DIVO PHILIPPO DIVI CAROLI QUINTI IMPERATORIS CAESARIS AUGUSTI GERMANICI PATRIS PATRIAE FILIO.

A Don Phelippe hijo de Don Carlos Quinto Emperador Cesar Augusto Germanico, Padre dela Patria.

Estos Terminos sostenian un architrabe y un freso, lo alto d'el qual estava ornado de algunas cabeças de vacas con cuernos dorados, las quales tenian sus frentes ceñidas por los cuernos con cintas de oro y seda, y entre los cuernos pendian cintas gruesas de colores con fluecos al'antigua: y d'el un cuerno al otro tenian un feston lleno de frutas. Parecian muy bien las cabeças assi coronadas. Estava todo hecho de un muy hermoso relieve y con gran arte de bronce contrahecho. En medio d'el freso avia un escudo al'an-

tigua con las armas d'el Principe, y en lo alto encima de la cornija un quadro con estos versos de Virgilio:

INGREDERE O MAGNOS (ADERIT IAM TEMPUS) HONORES
O PRAEDULCE DECUS MAGNUM LATURE PARENTI.
TEQUE ADEO DECUS HOC AEVI TE PRINCIPE INIBIT,
PACATUMQUE REGES PATRIIS VIRTUTIBUS ORBEM.

Entrad Serenissimo Principe, eterna y suavissima gloria de vuestro Padre, que vendrá tiempo en que le dareys grandes honrras, y no se tardará mucho que reynando vos comenzará la honrra y gloria d'este siglo, y gobernareys el mundo, apaziguado por las virtudes de vuestro Padre.

Y de la otra parte estos versos tambien de Virgilio.

VICIT ITER DURUM PIETAS, ET VIVIDA VIRTUS.
I DECUS, I NOSTRUM, TANTARUM GLORIA RERUM.
HUIC EGO METAS RERUM, NEC TEMPORA PONO,
IMPERIUM SINE FINE DEDI.

Yd honrra nuestra, yd gloria de tan grandes y excelentes cosas, que la piedad y valerosa virtud han allanado el camino trabajoso, y quitado los estorvos y dificultades: á este ni le pongo terminos en las cosas, ni fin en los tiempos, antes le he dado parasiempre el Imperio y mando d'ellas.

Encima d'estos versos avia muchos Tropheos y despojos, como vanderas, coraças, celadas, y elmos, cimitarras y maças y otras muchas suertes de armas de gente vencida hechas a l'antigua, parte echados en el suelo, parte colgados d'el y con gran artificio puestos: y lo mismo avia debaxo d'el quadro y debaxo d'el architrabe entre los pilares. Por defuera pendian seys trompetas y por de dentro muchas coraças, braçales, tarjetas, y otros semejantes tropheos y despojos de victorias antiguos, los quales todos eran de un hermosissimo relieve, y assi lo eran quatro grandes y hermosas figuras que estaban debaxo de los Tropheos dos de cada lado d'el arco. La primera era de la Victoria entrando por el arco ala mano derecha: tenia una palma en la una mano, y en la otra una guirnalda, y a los pies un vaso lleno de flores y datiles, que es la fruta de la palma. Ala otra parte siniestra en frente d'esta estava la Fama toda cubierta de ojos y lenguas con su trompa en la mano y

puesta en la boca como que queria sonar: tenia a los pies un vaso con dos alas de murcielago. Era la otra figura de la Seguridad sentada en una silla, tenia un pie en un vaso lleno de fuego encendido. Estava la Felicidad de la otra parte sentada sobre un vaso antiguo lleno de flores y rosas: tenia en la mano el sceptro de Mercurio, y a los pies otro vaso antiguo lleno de flores y rosas. Todos estos vasos eran de relieve de bronzo contrahecho. Estavan las figuras como que querian arrimar sus cabeças a la quadra, lo qual adornava maravillosamente el edificio y lo hazia mucho mas artificioso. En la cumbre de la quadra avia una Aguila negra de dos cabeças de maravillosa grandeza con una corona Imperial sobre ellas. Parecia que señoreava todo el arco, que en si era maravillosissimo de color de una muy blanca piedra marmol, que aunque era poco el espacio, estaban con tan gran arte encostradas todas aquellas cosas, que avemos dicho, que cabian y eran como de bronzo ymitado al natural. En la otra entrada de la plaça d'el castillo, que es házia la puerta, que llaman del'Aguila, estava hecha una puerta de verduras con quatro columnas adornadas de hojas verdes y yervas: y assi lo estava la cornija, la qual tenia un quadro encima con este letrero:

O UTINAM PARES REFERRE POSSINT MERITIS VESTRIS GRATIAS CAROLE INVICTISSIME, AC PHILIPPE FILI FELICISSIME, NUNQUAM ENIM DESISTERENT MILITIA CHRISTIANAQUE RELIGIO.

Pluguiesse a Dios Carlos invictissimo, y Don Phelippe su hijo felicissimo, que la Christiana Religion y la Milicia pudiessen dar os gracias que yqualassen á vuestros meritos, que nunca cessarian de dar os las.

En la cumbre estava una estrella muy grande y hermosa, que tenia en medio las armas d'el Principe con esta letra debaxo:

MADRUCCIORUM ZENITH
Al Zenith de los Madruccios.

Avia otra tercera entrada en la plaça d'el castillo, que era házia la plaça de San Martin. Allí estaban en el suelo puestas dos grandissimas basas, y sobre ellas quatro bolas doradas a los cantones d'ellas: y sobre las bolas en entrambas basas estaban dos Pyramides, cada una de cinquenta pies

de alto semejantes ala aguja, que está cabe San Pedro en Roma. Tenia cada una enlo alto dela punta una bola grande ó remate como de bronzó, y la una delas pyramides tenia en su basa este letrero antiguo:

DIVO APOLLINI

EX VOTO ROM. EXERC. CUM CLAUD. NERO HASDRUBALEM
CELERITATE OPPRIMENDUM DUXISSET.

Al dios Apolo

Por voto d'el exercito Romano, quando Claudio Nerón determinó de oprimir con celeridad á Hasdrubal.

Y la otra en su basa dezia:

DIVAE HECATE

EX SUPPLICATIONE POP. ROM. CUM. Q. FABIVS MAX. AD-
VERSUS HANNIBALEM CUNCTANDO REIPUB. REM RESTI-
TUIT.

Ala diosa Hecate

Por suplication d'el Pueblo Romano, quando Quinto Fabio Maximo entreteniendo y dilatando la guerra, restituyo contra Hanibal el ser dela Republica.

Entre las dos pyramides pendia un feston de verduras, el qual tenia en medio un quadro, y en lengua Española lo que se sigue, lo qual comprehendia á los dos letreros antiguos:

El tiempo, que ha de gastar
La tardança en concluir,
Halo luego de cobrar
Un subito proseguir,
Que estos son los dos caminos
D'el buen seso y de presteza,
Con que los Reyes divinos
Acabaron toda empresa.

Enel medio dela plaça en frente dela puerta d'el castillo estava una gran bola y redondez, que figurava al mundo colgada de una cuerda, que atravessava toda la plaça desde la puerta d'el castillo hasta la casa que le estava en frente. Dela una parte tenia el mundo pintada la tierra cercada d'el Oceano y el mar Mediterraneo metido entre las tres partes d'ella, Europa, Africa y Asia con muchas provincias, ciu-

dades, montes y rios que entravan enel mar. Encima d'el estava un'aguila grande con una corona Imperial sobre la cabeça, y debaxo d'ella una rueda, que figurava al Sol. Estava cercado el mundo de doze cabeças, que representavan los principales vientos. Estava por dedentro lleno de fuegos artificiales, allende de muchos cohetes con gran artificio puestos en orden para yr disparando a su tiempo. Llegando el Principe casi a medio dela plaça con la real pompa que venia, disparó toda l'artilleria á un tiempo, assi la que avia enla plaça como la d'el castillo, y luego por la cuerda desde el castillo llegó bolando un cohete, que puso fuego al mundo, y en un instante maravillosamente se vio mover la rueda d'el Sol, y todas las cabeças y vientos soplar y relampaguear con grandissima y continua furia, y echar por las bocas como rayos de fuego y relampagos con infinitos cohetes, unos en alto, otros por la plaça entre la gente en diversas partes, moviendose siempre ala redonda con grandissima furia y estruendo, no cessando a todo esto l'artilleria, que se yva cargando y descargando, ni menos los trompetas, pifaros, atambores y menestriales. Todo lo qual duró gran rato, y vuo de estar el Principe parado mirandolo. Llegando ala puerta d'el castillo ala mano derecha d'ella estava un colosso ó estatua grande como que descansava echado sobre el costado derecho encima de una urna ó cantaro a l'antigua vertiendo golpe de agua. Era el nombre d'el colosso Adige, que es el rio Athesis: que en vulgar se llama el Ades. Tenia en su urna en lengua Española lo que se sigue escrito:

Serenissimo Señor
Yo cierto me contaria
Enlos rios mas ufanos
Con hazerme vos favor
Que otra agua sino la mia
No lavasse vuestras manos
Y sino lo he merecido
Por no aver os lo servido
Dadme como a buen vassalo.
Que vuestro fiero cavallo
Sus pies lave en mi metido.

Apeado el Principe subio y entró en su aposento el qual

estava riquissimamente adereçado come dela grandeza y magnanimidad d'el Cardenal se puede creer. Ya eran casi las ocho dela noche quando el Principe salio a cenar á una sala, donde debaxo de un rico dosel de tela de oro estava en un estrado alto de dos gradas cercado de unas verjas ala redonda puesta una mesa quadrada con quatro servicios en ella. Max abaxo avia otra muy larga, para que cenassen los Grandes y Principales Cavalleros con muchas damas que alli avia. El Principe mandó baxar la mesa d'el estrado donde estava, y que se pusiesse junto ala otra, y sentose enel medio dela mesa, de donde la via toda ala larga, y dela una parte mandó sentar al Duque Mauricio, y despues d'el las damas por su orden sin ningun Cavallero en medio d'ellas: y al cabo dela mesa algunos Cavalleros, y ala otra parte se sentó el Cardenal de Augusta, y luego el Cardenal de Trento, y despues el Almirante de Castilla, el Marques de Astorga, y mas adelante seys hermosas damas Italianas, y el Duque de Alva en medio d'ellas, y mas a baxo el Marques de Pescara, y tras el algunos Señores y Cavalleros: y al tiempo que sirvieron las fuentes al Principe los dos Cardenales y el Duque Mauricio juntos sirvieron la tovalla. La cena fue real y sumptuosa, servida ala costumbre de Alemania con mucha musica y recreacion. Despues que vuieron cenado, que seria cerca dela media noche començose el serao entre las damas y Cavalleros. El primero quer salio a dançar fue el Principe, que lo sacó una dama la mas hermosa delas Italianas. Dançaron el Duque Mauricio y aquellos Grandes y Cavalleros cortesanos con las otras damas. Acabadas las danças el Principe se passó a su aposento, y aquellos Grandes y Cavalleros y damas se fueron a sus posadas.

Fiestas de fuegos, y combate d'el castillo

El dia siguiente, que fue Viernes ala tarde hizo salva l'artilleria con gran furia, assi la que estava sobre la muralla dela ciudad, como la que estava enla plaça y castillo. Siendo ya casi la noche, se vieron luego muchos fuegos, ordenados y hechos con gran artificio encima d'el castillo que llaman Trento, que es un monte altissimo fuera dela ciudad y muy junto á ella, el qual se via muy bien delas ventanas de palacio. De tras delos fuegos estava dos ruedas semejantes a dos grandes estrellas, que se movian en torno

con gran furia y ligereza echando de si muy grandes centellas y rayos de fuego á bueltas con muchos cohetes y espantosos tronidos. Era cosa maravillosa de verlo, assi por la ligereza y furia con que se movian las ruedas, como por la grande altura d'el monte y espacio de tiempo que duró, nunca cessando de echar fuego por mas de hora y media. No muy lexos de aquel monte està otro en frente muy alto, que llaman Sardagna, dela cumbre d'el qual echavan por un despeñadero aspero, que tiene mas de una milla hastá abaxo, unas muy grandes bolas y massas de fuego, que cayan por el monte abaxo con increyble furia y ligereza unas tras otras, las cuales se vian desde las ventanas de palacio, y de toda parte dela ciudad, por la grande altura de los montes, y como los fuegos eran diversos, tan espesos y continuos, y en montes tan altos y diferentes, parecia que las cumbres d'ellos y el despeñadero en diversas partes ardian, haziendo por artificio mil diversidades y figuras en los fuegos con gran admiracion de quantos lo miravan y vian: y aunque aquello fue mucho de ver, mucho mas lo fue un combate de un castillo, que se hizo el Sabado siguiente en la tarde casi noche, el qual estava en medio dela plaça delante de palacio fabricado. Era todo el quadrado y alas tres esquinas d'el estava puestas tres ruedas, dentro delas quales avia gran artificio de fuego, y primero, que se començasse el combate, tiró l'artilleria d'el castillo, plaça y ciudad: y luego salieron quatro Centauros con algunos soldados vestidos ala Turquesca, los quales anduvieron en torno d'el castillo, porque eran, delos que le guardavan y defendian: y luego parecieron quatro Gigantes en forma de Salvajes muy fieros y espantables al rededor de una cueva, que al un cabo dela plaça estava, la qual llamavan Infierno, y enla boca d'el estava un Hercules grande de relieve, que sacava con una cadena fuera d'el infierno al can Cerbero con tres cabeças. Despues d'esto salieron de un lado dela plaça ocho armados de armas blancas con almetes en las cabeças y por cimera en ellos un Hercules, que con fuerça descarrillava un leon, el qual echava por la boca centellas y llamas de fuego continuandolo sin cessar por buen espacio de tiempo. Cada uno delos armados traya una pica hueca enel ombro yendo en su orden llena de polvora, que por la punta y el cuento relampagueava, echando centellas como llamas de fuego con rayos y terribles truenos, y tras ellos mu-

chos cohetes, que cayan entre la gente, que en la plaza estaba mirando la fiesta, la qual corria de una parte para otra guardando se del fuego, centellas y cohetes sin saber adonde acogerse. Los armados anduvieron en torno del castillo jugando de sus picas, saltando de ellas llamas y cohetes continuamente sin cessar con gran estruendo. Llegando a la boca de la cueva salieron los quatro Gigantes a combatir con ellos cada uno con su trompa, echando por ellas llamas de fuego y muchos cohetes: y estando combatiendo, salieron del castillo por la otra parte los quatro Centauros en socorro de los Gigantes, cada Centauro con una lanza hueca llena de polvora del mismo artificio, que por las puntas echaban tambien fuego, rayos y centellas, contra los quales se fueron quatro de los ocho armados, quedando los otros quatro combatiendo con los Gigantes salvajes, continuando los unos y los otros en el combate sin cessar los fuegos, rayos, cohetes y truenos por mas de media hora. Acabado este primer combate, subitamente fue dado fuego a la primera rueda, que estava en una de las esquinas del castillo, la qual moviendose con gran furia y ligereza relampagueaba echando centellas de fuego al cielo con truenos, rayos y cohetes por todas partes. Ya en esto se avian entrado los Gigantes en la cueva, y los Centauros recogido en el castillo, y los armados retirado a un lado de la plaza, y en cessando la rueda de moverse dieron otra vuelta por el campo los ocho armados con hachas en las manos llenas de fuego, que maravillosamente echaban fuera de si relampagos, rayos y truenos embueltos con grandes centellones de fuego: contra los quales salieron de su cueva los Gigantes con otras trompas en sus manos, y dentro de ellas gran cantidad de bolas de fuego, y comenzando a combatir, saltaron del castillo los Centauros con arcos y flechas en socorro de los Gigantes, tirando con gran braveza, y al flechar de los arcos (cosa maravillosa) se oyen truenos, y las saetas y flechas, que tiravan, eran de fuego. Combatieron unos contra otros tan furiosamente ardiendo todos en llamas de fuego, que mas parecia cosa infernal que humana. Y acabado el combate, que duró dos tercios de hora, pusieron fuego a la otra rueda, que en tanto que hacia el mismo efecto que la primera, se retiraron los que combatieron a sus lugares, y volvieron luego con nuevas invenciones los armados con escudos y maças de hierro: y cada escudo tenia cinco bocas de fue-

go, las quales a un tiempo echaban centellas, llamas y rayos con muchos truenos, y lo mismo salia de las maças. Llegando a dar el tercer combate al castillo fue defendido por los Gigantes, que salieron de su cueva con unas trompas como bastones grandes de fuego, y por los Centauros que arremetieron con tarjetas y maças de hierro, saliendo assi de las armas de los Centauros, como de los Gigantes grandes centellas con muchos cohetes de fuego. La batalla era brava y vianse con gran ligereza y furia saltar los Centauros y rebolverse de una parte y otra, echando siempre llamas: y por otra parte eran mucho de ver los armados como se reparaban contra los Centauros y Gigantes con los escudos de fuego, y con los rayos y cohetes que echaban de los escudos, acometiendo con sus maças, y poniendo fuego a la tercera rueda se recogieron todos con mucho son de pifaros y arambores y trompetas de la manera que avian entrado en el campo. Duró todo el combate mas de dos horas con gran contentamiento del Principe y admiracion de todos los que lo miraron, por ser cosa tan nueva y tan artificiosa invencion. Estos dos dias comió el Principe retirado: y el Cardenal de Trento usando de su acostumbrada grandeza, hizo sumptuosos vanquetes al Cardenal de Augusta, y al Duque Mauricio y Duque de Alva y a todos aquellos Grandes, Señores y Cavalleros de la corte.

Torneo de pie

El domingo siguiente comió el Principe y fue la comida real y muy abundante. Era ya tarde quando acabaron, y en la misma sala y orden de asientos, que avia sido la cena, vuo muchas damas ricamente aderezadas, con gran regozijo y musica conforme a la costumbre de Alemania. Acabada la comida el Principe se retruxo a su aposento, y las damas se entraron a una camara, y de ay a poco salieron todos a la sala, y comenzó el serao con gran fiesta y suavissima musica. El Principe dançó y lo mismo hizieron los Grandes, Señores y Cavalleros con las damas hasta que se pusieron a ver el torneo de pie y fiesta, que se hacia en la plaza, en la qual tenian hecha una estacada y puesto un padron adonde avian de combatir. Entraron quatro mantenedores muy en orden, assi de muy luzidas armas, como de ricas libreas. Trayan sobre los almetes por cimera un'ave

Phenis ardiendose en el fuego, que es la divisa d'el Cardenal de Trento con esta letra:

UT VIVAM.

Como si dixesse

Para que biva.

Y muchas hachas alumbrando delante, con grande estruendo y sonido de trompetas y de siete atambores entraron acompañados d'el Coronel Nicolao de Madruccio y de otros Cavalleros, y aviendo dado buelta por el campo con la acostumbrada cerimonia, pusieronse al padron, y disparó la artilleria con tanta furia, que parecia que el ayre se rompía. Estava la noche tan clara en la plaça como si fuera medio día con la luz dela multitud delas hachas y fuegos, que en diversas partes ardian. Luego en un momento parecieron doze aventureros armados de armas blancas con diversas y hermosas libreas, los quales entraron en el campo y combatieron de picas y espadas con los mantenedores, saliendo con muy buena orden de dos en dos de cada parte, rompiendo los unos contra los otros muchas picas y espadas valerosamente. Luego despues se partieron en dos partes y se dieron botes de picas y golpes de espadas, combatiendo ala sola y rompiendolas en muchas piezas con mucha fuerça y destreza: y aviendo combatido un rato muy bien se retiraron los aventureros, y los mantenedores pasaron el campo con muchos atambores, pifaros y trompetas, y viendo que no venian otros aventureros a combatir se bolvieron al padron, y antes qua á el fuessen llegados entraron por una parte dela plaça los quatro Centauros con mucha gente de guerra vestidos como Turcos. Trayan todos tarjetas y maças de hierro y uno dellos una lança en la mano. Llegados ala plaça se entraron en el castillo, que estava en medio d'ella para le defender. Avian puesto ya alas tres esquinas tres ruedas, como las que arriba contamos, y en la cumbre dela torre una granada muy grande, que tenia dentro multitud de cohetes y tres trompas de fuego puestas artificiosamente con muchos cohetes y rayos de fuego. En acabando de entrar los Centauros y Turcos en el castillo, vieron salir dela cueva infernal un difforme y espantoso gigante salvaje, con una terrible trompa en la mano, contra el qual salieron con gran furia los Centauros

y Turcos con sus maças encendidas de fuego, y el que traya la lança que diximos, salio tambien a combatir echando d'ella muchas centellas, llamas y rayos de fuego con muchos tronidos. El gigante los recibio con la espantosa trompa que traya de fuego. La batalla fue tan brava, que otra cosa no se oya sino truenos, ni se via sino cohetes, llamas y centellas por mas de media hora que duró el combate. Quedando el gigante muerto, los Centauros y Turcos muy alegres dela victoria se recogieron a su castillo, y luego saltaron dela cueva los diablos que trayan un asno, el qual por las narizes, por las orejas y cola echava terribles rayos de fuego con grandissimo estruendo de cohetes. Tenia el asno, una sobremascara en la qual estava puesto con artificio el fuego. Trayan los diablos grandes trompas de fuego en las manos, que por ellas y por sus cuernos echavan llamas y centellas, y queriendo cargar sobre el asno el cuerpo abrasado d'el gigante, ala hora vino dela otra parte d'el castillo una muy grande y espantosa sierpe con alas grandissimas, que en cada una d'ellas avia cinco fuegos. Traya sobre si una rodaja como guirnalda cercada de fuego. Echava por la cola y por la boca centellas de fuego con tan grandes tronidos, que parecia mas cosa infernal que hecha por artificio, assi espantosamente echava rayos, llamas y cohetes por todas partes, la qual queriendo llevar el cuerpo d'el gigante, los diablos con sus trompas de fuego se le pusieron delante, y la sierpe por llevar el cuerpo, y los diablos por defenderlo, travaron una tan infernal batalla, que parecia que ellos y la sierpe combatiendo ardian en bivas llamas, y al cabo de media hora que avian combatido, los diablos hizieron retirar la sierpe y con espantoso estruendo de fuegos y rayos metieron al gigante en el infierno, y ala hora descubrieron d'el castillo una encamisada de cinquenta arcabuzeros y mucha gente armada con su vanderá, pisaros y atambores caminando házia el castillo por muy buena orden. Traya cada uno delos armados picas huecas llenas de poluora y dentro muchos cohetes, y puestos en orden, los atambores tocaron arma y todos con gran impetu y furia con los arcabuzes y picas de fuego dieron el asalto y batalla al castillo y los Centauros y Turcos con gran braveza y animo con muchos fuegos lo defendieron. El combate era furioso de una parte y de otra. Los de fuera les tiravan con las picas, cohetes y rayos de fuego, y los de dentro les echa-

van rayos, alcanzias y granadas de fuego, de los quales assi delos d'el castillo, como delos que echavan los que le combatian y de todas partes se causavan y hazian muy horribles sonidos y truenos en el ayre, y defendiendose valientemente los Turcos vuieron los soldados de retirarse y subitamente la una rueda començó amoverse enla esquina d'el castillo, echando por todas partes muchos cohetes y centellas de fuego. En este tiempo enlas montañas no dexavan de continuar los artificios de fuegos con diversas invenciones, que avia bien que mirar enellas. No avia aun acabádo su movimiento la rueda de fuego que estava enel castillo, quando los arcabuzeros y armados en esquadron arremetieron al castillo por tomarle, combatiendo con nuevas picas de fuegos. Los Turcos d'el castillo los recibieron y resistieron peleando tambien con otros diversos fuego, de manera que los hizieron retirar, y dando en aquel punto fuego ala segunda rueda, hizo el mismo efeto de fuegos que la otra avia hecho. Acabado el movimiento y fuegos dela rueda, embravecidos los soldados de que los Turcos de dentro tanto seles defendiessen, arremetieron otra vez al castillo en esquadron con gran impetu con otras picas de fuego, y aunque los Turcos se defendian fueron con escalas y con tan gran furia acometidos, dandoles los arcabuzeros crueles ruziadas con gran destreza en cargar y descargar sus arcabuzes enellos, que no pudiendose ya reparar los Turcos dela batalla, pusieron fuego ala tercera rueda d'el castillo, y aunque era espantoso el fuego, que d'ella salia por todas partes sobre los que le combatian, al fin pusieron sus escalas y con gran effuerço subieron y pusieron su vanderá sobre la muralla y el castillo fue tomado. El Castellano se salvó huyendo con una maça encendida enla mano, con la qual llegado al infierno le puso fuego. Avia dentro d'el treynta fuegos, veynte trompas, diez bolas, y cada una delas bolas tenia muchos cohetes y en dando fuego con la maça encendida á uno delos fuegos d'el infierno, fue dado juntamente a todos, y en un instante se encendió y abrasó todo el infierno con tan horrible espanto y sonido, que parecia de veras infernal, mas que artificioso, y el can Cerbero que dentro estava començó á echar espantosas llamas de fuego por sus tres cabeças, y Hercules por la maça que tenia enlas manos, el qual por la gran furia d'el fuego parecia, que amenazava al can Cerbero con su ardiente maça,

aunque delas llamas el no recibia danno: porque el can Cerbero artificiosamente echava sus infernales llamas házia la parte d'el infierno, las quales esparziendose por diversas partes enel ayre, hazian terribles y espantosos truenos. Duró esta furia del fuego por mas de media hora creciendo siempre los cohetes, rayos y truenos de aquellos horrible fuegos. El fin y acabamiento de aquel fuego infernal fue con dar fuego ala granada, que estava enla cumbre d'el castillo, la qual començó a relampaguear con gran estruendo echando por todas partes centellas, cohetes y rayos, y al cabo rebentó con multitud de cohetes, que saltaron por diversas partes: y luego casi juntamente se pegó fuego al castillo, el qual con la confacion de materiales, que enel avia, alcanço muy grandes llamas de fuego con gran fiesta y regozijo de todos y dela infanteria que lo avia combatido, la qual puesta en orden con gran estruendo de atambores y pifaros, dando mucha demostracion de alegria lo fueron rodeando, cargando y descargando sus arcabuzes, y echando de sus picas cohetes y rayos, y con este regozijo salieron dela plaça y todos los otros se fueron a sus posadas muy admirados y espantados de aver visto tantas y tan diversas invenciones y tan ingeniosos y nunca vistos artificios de fuegos. Aquella noche el Coronel Nicolao Madruccio dio una muy real cena ala costrumbre de Alemaña, ala qual vinieron muchos Cavalleros y damas ricamente adereçadas, y fueron servidos altissimamente y con mucha musica. Acabada la cena, començose el serao y danças entre los Cavalleros y damas: y estando dançando entraron de mascara el Principe, el Duque Mauricio, el Duque de Alva, el Almirante de Castilla, el Duque de Sesa, el Marques de Astorga, el Marques de Pescara, el Comendador mayor de Alcantara, y otros Cavalleros delos mas principales: los unos con ropas largas de raso blanco, y los otros de raso amarillo, y todos con hachas blancas encendidas enlas manos. Vinieron despues d'ellos don Antonio de Toledo, don Antonio de Rojas, Ruy Gomez de Sylva y don Juan de Benavides muy bien adereçados de damasco colorado con los quales crecio el regozijo y fiesta. Dançaron las mascaras con las damas, y assi mismo los diffracados y todos los otros Cavalleros, y despues que vuieron dançando buen rato se fueron a dormir todos lo poco que dela noche quedava.

Pratolino

Posso ora riprodurre per intero il poemetto *Vaghezze sopra Pratolino, Composte dal Signor Raffaello Gualterotti*, dedicato Al Serenissimo Don Francesco Medici Secondo gran Duca di Toscana, Firenze, Giunti, 1579, di cui era stata riportata, in appendice all'edizione del 1962, solo la terza parte.

Benché sia difficile identificare nel poemetto ciò che è immaginazione poetica e ciò che potrebbe valere come testimonianza diretta, ad ogni modo se ne ricava un itinerario di visita più limitato di quello fornito dalle fonti posteriori, e che quindi dovrebbe corrispondere alla situazione incompleta dei lavori ancora nel 1579 inoltrato. Il parco è detto cinto da un alto muro. L'acqua, che è uno dei motivi predominanti della descrizione, «mormorando fuor'esce dal labbro a fero mostro», e da una seconda finta sorgente, meno elaborata, posta ad est, incontrando nel suo primo cammino un cigno ed un pavone che potrebbero essere animali vivi e non sculture. La personificazione del Mugnone, «in dura pietra salda», sotto cui le due acque confluiscono, non sembra essere ancora connessa a quel sistema di grotte praticabili che conosciamo da disegni, incisioni e resti decorativi ed idraulici. Il Gualterotti, sottolineando una importante connessione iconografica, ricollega subito questo manufatto, con un richiamo a distanza, alla grande montagna artificiale dell'Appennino, che nel 1579 era in corso di costruzione o appena finita.

Dal Mugnone derivano due serie parallele di ruscelli o zampilli, che scendono verso il basso fino alla scultura d'una pastorella che lavava i suoi panni in un bacino. Sono poi descritti alcuni interni della villa residenziale: il salone era adorno di «gloriose imprese», bronzi e pitture, oltre che di figure astrologiche relative ai dodici mesi; un'altra sala con ritratti di re ed imperatori era arricchita da una fontanella rappresentante Danae posseduta da Giove; una terza sulla cui porta rivolta ad oriente stava una «vaga Primavera [che] rose, e fiori a riguardanti porge», in coppia con una Pomona, «che spighe et uve, e frutti adduce e dona», vantava una Leda con il Cigno scolpita. Successivamen-

te è descritta la grotta artificiale di Galatea, con le sue preziose decorazioni. Altre fonti, una gelida, quindi parzialmente sotterranea, l'altra più tiepida, quindi esterna, erano dedicate agli Dei Marini ed alle Ninfe della Selva. La *Terza Vaghezza* descrive un colle artificiale (il Monte delle muse con statue e fonti) posto a mo' di isola fra due serie di ruscelli o bacini; quindi il grande prato tenuto a roseto, o a fiori, con statue di semidei ed eroi, e vicino ad esso il grande Appennino di pietra, gelato e tremante, un esempio in anticipo di caratterizzazione «sublime» dell'alta montagna¹.

Vaghezza Prima

O da le bionde chiome
Vezzosa Ninfa, o del Gran Giove figlia,
Cui tanto Amor simiglia
Con quel suo caro gratioso nome;
Tu deh vien, dimmi come
Le belle, e nuove glorie, e i dolci vant
Del vago PRATOLIN descriva, e canti.

Anzi voi Sol, voi solo
Chiarissimo Gran Duce, or questo mio
Languido stile, ond'io
Vostro amato Giardin' polisco, e colo:
Alzate, e quasi a volo
Dietro a vostri trahete alti pensieri
Oh se'n van Signor mio non chieggia, e sperì.

Sovra le belle sponde
Del famoso Mugnone, e lieti, e fidi,
E riposati nidi
Han le Gratie, et Amore; ivi le fronde,
Ivi mormoran l'onde,
E destan l'aure un'armonia sì dolce,
Ch'ogn'altra vince, ogni cor aspro addolce.

Quegli alteri, e pomposi
Leggiadramente un alto muro hor cinge,

¹ Devo la fotocopia dell'ormai rarissimo testo alla dottoressa Paola Maresca, che vivamente ringrazio.

E quasi ne dipinge
Una nuova cittade, i Faggi ombrosi
E gli schietti, e ramosi
Abeti son gli alberghi, e i vaghi augelli
De verdi tetti habitator novelli.

Fra quai la pia compagna
Al nido suo l'amante Tortorella
A nodricar rappella
I cari figli, e del tardar si lagna;
Le cui note accompagna
Un Peregrino augel che le redice
Quanto amando per lei viva infelice.

Egli è dipinto à verde,
E tal move cantando humana voce;
Fugge il tempo veloce,
Guai à chi'l fior de suoi begli anni perde,
Seccasi, e non rinverde
Mai per humil preghiera, o doglia acerba
Per Tessalici carmi, o virtù d'erba.

Dunque à che m'odij, e fuggi?
Te seguio amando, o mia vezzosa, e cruda
Vedi pur l'alma ignuda,
E ignudo il cor, che mel divori, e suggi:
Tua crudeltà distruggi,
Consenti omai ch'un giorno io pur ti baci,
Ne turbi l'onda al rio de le tue paci.

Ma in vano in van percuote
Questo dir mio, quei crudi orecchi, e rei,
Perché sorda pur sei
Per tuo volere all'amorose note,
Ma poi che si devote
Io pur le spiego non le sdegna, o sprege
Il mio Signore, il mio Gran Duce, e Rege.

Qui tace, e'ntorno all'ombra
Mille di fere mansuete, squadre
Scherzan liete, e leggiadre,
Che noia, o tema non le preme, o ingombra;

Ma dove un'Elce adombra,
O rivo, o fonte con maggiori affetti
Tempran l'ardente amor co' suoi dilette.

Dicon già, che Diana
Quinci habitò con le sue sante schiere,
Hor tante havvi humil fere,
Che tal fama non sembra, o finta, o vana
Purissima fontana,
Rimembra ancora al fugativo Cervo
L'altrui sdegno, e'l suo rio fato, e protervo.

Apri il varco gentile
Quante ricchezze ha l'Alba, e quanti, e quanti
Rubini, Perle, e Diamanti.
Vivi, e vivi Smeraldi adduce Aprile;
E del vero un simile
Entro al suo specchio una pur'acqua viva
Con verace color par che descriva.

Fugge tra fiori, e l'erba
Con la bell'ombra in sen l'onda lucente,
Che via tutta ridente
Dice, e fuor mostra quanto pura, e serba,
Ove aurata e superba
La Trota, e'l Ragno ondeggia, ei perch'è fioco
La scopre in atti d'amoroso foco.

Mormorando fuor'esce
Dal labro a fero mostro il molle argento,
Ch'a passo tardo, e lento
Di gorgo in gorgo poi se stesso mesce,
E tal s'avanza, e cresce,
Che quasi fatto un mar con picciol barca
Per diletto tal'hor si gira, e varca.

Suo gratioso lido
Habitan chiare fonti, e selve ombrose,
Ov'hanno arti ingegnose
Il ramo inciso, e'l marmo, e reso infido,
Ch'indi ministro fido
Acque tragge ingannose, e rende molli

Gl'intenti, o rozzi Pellegrini, e folli.

La in ver dove l'Aurora
Pallida sen vien pria di grembo a Teti
Con passi chiari, e lieti
Di sua vena altro rio viensene fuora,
E se di se innamora,
Et di questo in quel sen, che gli è più presso
Corre a specchiarsi, e rimirar se stesso.

Poi intorno al maggior seno
Vago più di mostrare i suoi tesori,
E farsi specchio a' fiori,
Si gira il Cigno di dolcezza pieno,
E quasi un bel sereno
Mira il Pavone altier mentre passeggia,
E'l teatro di sue piume vagheggia.

Dianzi quinci sen venne
Il Mugnon da pietrosi aridi liti,
E i bei campi fioriti
Osò, ma di mirar già non sostenne,
Ch'el misero divenne
Per meraviglia una sì dura pietra,
E salda, che mai più non se ne spetra.

E par che i pesci insieme
Tacitamente in questo fonte, e in quello
Del miracol novello
Si dicano non so che fra tema, e speme;
Forse disio gli preme
Di saver se la su movendo il passo
L'Arno ancora vi sia converso in sasso.

Da quella Selce hor prende
Di chiari fonti un doppio ordine, e grande,
E'l mobil vetro spande
Per ampia via, che d'alta parte scende;
La dove torce, e stende
Pastorella i suoi veli, e benché ignuda
Sorda a' preghi d'Amor ne sembra, e cruda.

Attendi entro al tuo varco
Humil Vaghezza in fin che tue sorelle
Sen vengano teo al nostro Rege anch'elle.

Vaghezza Seconda

Entro a suo bel giardino
E nuovo paradiso almo terrestre,
E forse anco celeste
Pose alta mole Architettor divino,
Hor tragge al ciel vicino
Gl'aurati tetti, le colonne, e i fregi
Ch'ombra far denno a'miei Gran Duci, e Regi.

L'alto albergo regale
Sovra un ampio teatro ergesi, e posa
Si vaga altra, o pomposa
Non vide opra qua' giuso occhio mortale;
Le mirò forse equale
Fetonte ne' celesti ampi sereni
Quando chiese al gran Dio gl'aurati freni.

Del bel Tosco paese
Saggio consiglio i più bei marmi scelse,
E per formar l'eccelse
Parti il più bel d'ogni più bel ne prese,
Di gloriose imprese
I bronzi, e le bellissime pitture
Serban memoria all'altre età future.

Quinci corona fanno
I chiari segni, ove rotando il Sole
Ratto render ne suole
Si hor canuto, hor giovinetto l'anno,
Perché di nostro affanno
Non curian, che non sia anch'egli eterno
Come sempre non è rigido verno.

Vedesi d'amor pieno
Un nuviletto d'or, che dolci, e nuove,
E care stille piove

Ad una bella giovinetta in seno;
La mano ella e' sereno
Sguardo volge al bel nembo, e ria ne gode,
Sozza, e' ngorda antichissima custode.

A queste in volto il nome
Han con gli effetti espresso i bei colori,
E Regi, e Imperadori
Le son d'intorno, e meraviglia han come
I begli occhi le chiome
Ha Giove; ma che più, l'essere Dio
Valse nulla senz'oro al suo desio.

L'ampia reggia ben'have
D'ostro fregiate, e mille pose, e mille
In cui dolci faville
Al cor desta un desio almo soave;
Ov'ogni amara, e grave
Cura, o tempesta, o faticosa salma
Il sonno addolce, e leva, e toglie all'alma.

Là dove Borea sorge
Sovra porta bellissima et altera
La vaga Primavera
E rose, e fiori a riguardanti porge;
Ne lunge se le scorge
La bella, e la ricchissima Pomona,
Che spighe, et uve, e frutti adduce, e dona.

In mezzo a queste giace
Quel al genere human lume benigno,
Che fatto un bianco Cigno
In braccio a Leda si distrugge, e sface;
E benché ei si pur tace
Par che dir voglia io colgo, e libo tutti
I veri fiori, i veri, e dolci frutti.

Non ha 'l grande Oceano
Ne suoi profondi, e liquidi cristalli
Di Perle, e di Coralli
E d'Oro antro ricchissimo e sovrano,
Qual inventrice mano,

E dotta un qui ne finge, il cui lavoro
Vince le gemme, ond'è contesto, e l'oro.

Per via strana, e diversa
Tragge l'onda se stessa e in alto poggia
E poi con lenta pioggia
Repente sopra altrui si sparge, e versa;
Quinci in fonte è conversa
La bella Galatea, e Proteo regge
Ne le bell'acque una più bella gregge.

E nel primo apparire
Aurato albergo, in cui l'ombra rifugge;
Perché non la vi strugge
La luce, come sempre have desire;
E quinci, e quindi aprire
Si vede, io per me, credo un Paradiso
Tal v'è sempre dolcezza, e festa, e riso.

Ivi son Dei Marini
Qui di selva gentil leggiadre Ninfe;
Quegli han gelide linfe
In cura e questi almi licor divini;
E se là ti avvicini
Geli, ma dolcemente, e se qua vieni
Odorata Fenice ne divieni.

Una t'aspetta à l'ombra
Tu vâ, e seco attendi or l'altre suore
Fin ch'io possa inviarti al mio Signore.

Vaghezza Terza

Or chiarissimo Duce
I versi miei deh non prendete a sdegno;
Se ben lingua, ne ingegno
Aggiunger puote, ove 'l desir m'adduce;
Anzi la vostra luce
Mio fosco stil rischiari; e s'io ragiono
Con voi con troppo ardir, Signor perdono.

Fra due chiari ruscelli
Sorge un colle, e di tre cingel corona
Parnasso et Elicona
Quando di lui siate hor men chiari e belli;
Sì tutto è d'arboscetti,
E di fontane e rivi adorno, e pieno
Di gioia e di piacer le rive e'l seno.

Gentil prato amorosa
Conserva del bel candido, e vermiglio;
Onde dipinto il Giglio
E dipinta al mattin spunta la Rosa
Nel mezzo ivi si posa;
E sì verdeggia; anzi riluce, e splende,
Che da lui la contrada or nome prende.

Fresche erbette novelle
Zefiro spiega, rugiadosa insegna
Ove ogni fior s'ingegna
Render quel verde un bel seren di stelle;
Care immagine, e belle,
Lo circondan di quei, che pur fra noi
Fur Divi, e Dive, et immortali Heroi.

Nella cui parte estrema,
Il silvoso Apennin giacendo stassi,
E durissimi sassi
Per onde trarne par che stringa e prema:
Gela ei ben tutto e trema
Tal per le vene sue, e giacci, e nevi
Chiuggonsi à giorni nebulosi, e brevi.

Quinci il crescente Abete
Ivi l'Elce frondosa i rami spiega,
Anzi gl'intreccia e lega
E scender fanne ombre soavi e liete;
Che per l'estiva sete
Ivi il bel fior non caggia, e caggia, e pera
Il bel verde, il bel Maggio, e Primavera.

Germoglia in altra parte
Il Sanguine, il Ginebro, l'Edra, il Fico,

L'Abrostine, e l'amico
Umido Salce con le chiome sparte,
Che fan con picciol' arte
Soave albergo al Beccafico, al Tordo,
Et ad ogni altro augel semplice e 'ngordo.

Cinti qui nuovi Elisi
Son di mura superbe, i fior leggiadri
In piccioletti quadri
Spiran soavi odor: quinci i Narcisi,
Et ivi i Fioralisi
Là il Moghetto, e qui la Margherita
La mano, l'odorato, e'l guardo invita.

Di nuove piaggie altere
Verdeggia ampia ghirlanda, ove non pure
Stansi quete e sicure
Mille torme d'Augelli e mille schiere
Di semplicette fere;
Ma le biade, e l'ulive in copia, e tutti
Sonvi i più cari, e pretiosi frutti.

Qui l'humil vite intorta
L'amato sposo suo abbraccia, e stringe,
E tutta hor sen dipinge
Di rosata vergogna et hor di smorta:
Pur tal or si conforta
S'alcun lento arboscel tra le sue foglie
I suoi figli nasconde, e lei raccoglie.

Qui sempremai verdeggia
E questa, e quella pianta, e fra le chiome
Ha'l fiore insieme, e'l pome
Acerbo et il maturo, e che rosseggia;
E così par, che chieggia,
Ch'altrimenti non può pur d'esser colto
Mostrando il suo disio dipinto in volto.

Qui l'Arte, e la Natura
Insieme à gara ogni sua gratia porge,
E fra quelle si scorge
La grandezza del animo, e la cura,

Che le nutrisce, e cura,
E fa splendor più chiaro ogn'hor d'intorno
Di nuove meraviglie il bel soggiorno,

La natural bellezza,
Che'l Lauro, e'l Mirto havea l'Abete, e'l Faggio
E'l bel verde selvaggio
E'l bel verde fiorito, altra vaghezza,
Che più, e più s'apprezza
Acquista, e con Amor più dolce ride,
Che in mille ordin, nuov'ardin la divide.

Di tuo nido sì vago
Esci vaghezza mia, ratta te 'n vola
A l'altre suore tue, non istar sola.

Vaghezza Quarta

Poscia che il Signor nostro
A voi prepara, o Muse un sì bel seggio,
Cui pari altro io non veggio,
Del suo alto desio, del nido vostro,
Cantiamo or gemme, od'ostro
Cerchi, e pregi altri pur, noi cantiam'oggi
Del Regal PRATOLINO i sacri poggi.

Tu ch'à gli egri mortali
Tutto pien di letitia, e grato rendi
L'aurata Lira or prendi
Da' l'armonie chiarissime, e immortali,
E nuove piume, e ali
Vestimi, et vago, eterno, e dolce stile
M'insegna, e Cigno fammi alto, e gentile.

Tra due picciole valli
Tre vaghe collinette un guardo scuopre
Con mille ingegni, et opre
Liete piante, erbe, e fior vermigli, e gialli
Ondeggianti cristalli
Antri, Selve, Giardin, Varchi, e Palagi,
D'Arte, e Natura alte bellezze, et agi.

Qui d'ogni intorno e'l Cielo
Sempre lieto, e sereno, e l'ombre e l'Ore
Sempre spirano Amore
Fugando ogni atro, e nubiloso velo,
Ogni rigido gelo
E per propria natura, e perch' eletto
Ha sito abile à ciò l'alto Architetto.

Pastorelle, e Pastori
Per le belle campagne, e verdi prati
Pascon lor greggi amati
Securi, e via cantando i dolci amori
Trecciano herbette, e fiori
E tali han pomi, e mel, latte, e rugiade,
Che non invidian la più antica etade.

Qui la Lepre fugace
E la Cervetta inerme al bosco, al rio
Come le ven desio
Sen va senza temer fera predace
Solo qui non han pace,
Ma contendan gli augelli intra le fronde
Con le dolci aure, e'l mormorar dell'onde.

Vezzose Ninfe, e Dive,
E quanti furon mai leggiadri spirti
Cangiate in lauri, e'n mirti
Lor prime forme, e'in viti, e'n bianche ulive
Stampan le belle rive
D'ombre grati, e soavi, e dolce, e schivo
Di ciò mormora, e ride un chiaro rivo.

Da gli Elisij, o celesti
Campi, qui pio volere Ercol n'addusse;
Perché s'ei già distrusse
De l'Esperidi gli orti salvi questi,
E che posi diresti
Da le fatiche, e dal viaggio stanco
Appoggiato a la clava, e sopra il fianco.

In sì bello, e gioioso,
E ricco prato in mezzo a tante, e tante

Schiere celesti, e sante
Nostro terreno Dio tal'hor riposo
Cerca di suo gravoso
Incarco; e gli augelletti, e l'ora, e i rami
Lo pregan, e lusingan, che sempre ami.

A lui mirar giova,
E con la vista desiosa, et vaga
Di sol mirar s'appaga
L'arte avanzarsi, e la natura a pruova,
L'una sempre rinuova
Le sue bellezze, e l'altra, e quelle unisce,
E delle unite poi mill'altre ordisce.

Hor per boschetti, e prati
Cantar gli augelli, hor dolcemente ascolta
Fuggir l'auretta sciolta
E con le frondi, e coi ruscelli amati
Mormorij dolci, e grati
Far di sue libertà, di sue vaghezze
Di sue sì vaghe, e sì dolci dolcezze.

Aprire a l'acque il corso
Mira tra l'herbe, e fior con rozza marra
Dal villanel, che narra
Cantando il foco, che nel cor gli è corso;
Ne altro have soccorso
Cui pare hor che s'accordi, hor gli risponda
Senza alcun pro l'aura loquace, e l'onda.

Mira hor la Pastorella
Di ruggiadosi fior, di violette
Trecciarsi ghirlandette
E gareggiar con la stagion novella,
Che pur la Rosa anch'ella,
E'l Ligustro, e l'aurette ha nel bel viso,
E nelle labbia, e nel suo dolce riso.

In fra l'herbette nuove
Zefiro, e forse il Sol lei trastullando
Fa scender mormorando
L'ombre da rami, e quelle in terra muove,

Et hor sopra le piove
Mille fior, che già fur de gli arboscelli,
E di Porpora, e d'Or vaghi capelli.

Come al nascente Sole
Quinci ov'appare il mio Signor divino
L'amoroso augellino
Con vie più dolci lai si lagna, e duole
E i fiori, e le viole
Volgan le frondi al suo bel lume, e vive
Tornan l'alme fiorite erbose rive.

Pallido il bel Giacinto
Spiega il seno, e la Rosa il suo vermiglio
Ride il candido Giglio
Perché i Mirti, e i Ligustri ha forse vinto;
Ogni arboscel dipinto
Si mostra oltre ogni stile, e'l solco e'l prato
Rende il bel verde suo celeste Orato.

Umil le cime atterra
Al suo Sire inchinando, e l'Elce, e l'Auro
E quel di gemme, e d'Auro
Lucido altero nido, e quella terra,
Ch' un sì bel cerchio serra
Par ch'abbracci il suo Rege, e muova, e spiri
D'un immenso gioir sensi e sospiri.

Ei di tanta sua gloria
Gioisce, et come avventuroso Padre
Di cose sì leggiadre
Tace, e tacendo si pur vanta, e gloria;
Ne dolce è la memoria
Men de la dolce, e gratiosa vista
Ch'aggiunta col desio dolcezza acquista.

Deh chi pur leve aurette
O pretioso almo giardino, e caro
Del tuo seren più chiaro,
Chi pianta, o rivo, o fior, chi fresca erbeta,
O, chi pur semplicitta
Fera del tuo bel verde or fammi, ond'io

Pari al desir sia grata al Signor mio.

Vattene, o mia vaghezza
Dinanzi al nostro Rege, à lui n'inchina
Come à cosa chiarissima Divina.

Dal totem all'allegoria

Un testo molto importante per comprendere il passaggio fra immagine apotropaica ed emblema è il trattatello, presumibilmente tardo medievale, che Camillo Leonardo incluse nell'edizione veneziana dello *Speculum lapidum* del 1502, e che certamente conserva, se non i significati, il ricordo di varie immagini effettivamente attestate nella glittica antica.

Sculpturae seu imagines Salomonis

Vetustissimum inveni librum de sigillis lapidum cuius titulus talis erat sine auctoris nomine. Credo tamen fuisse Salomonis quia in eo libro multa opera Salomonis erant.

In nomine domini hic est preciosus libellus quem filii Israelitici in deserto fecerunt secundum nomen tuum domine & secundum cursum stellarum.

Hominis sedentis super aratrum figura qui habet collum parvum & prolixam barbam: & quattuor homines iaceant in suo collo: & teneat in manibus vulpem: & in alia vulturem scias istud sigillum si collo appendas ad omnes plantationes valere: & ad omnes thesaurorum inventiones. Probationem istius an valeat sic facias: accipe lanam nigram puram sine tinctura & involve lapidem & inter paleas tritici pone & super ipsam iace cum capite, in somnis videbis omnes thesauros de regione in qua eris: & quomodo illos habere poteris. Amplius aliam habet virtutem quum sanat omnes bestiarum langores si aquam in qua lotus fuerit bibent.

Hominem sculptum in iaspide viridi qui habeat clipeum pendentem collo & super caput galeam & gladium erectum & pedibus serpentem calcet: pone ad collum & non timebis ullum inimicum: tamen iners non sis: in omnibus rebus erit victor & maxime valet in rebus martialibus debetque in aere ligari.

Equum gerentem supra dorsum calchatricem seu crocodillum: si in iacinto albo invenies scias valere in placidis ac loquelis omnibus & illico ab omnibus hominibus ac bestiis eris amabilis debetque in auro ligari.

Hominem sedentem & mulierem stantem ante eum habentem capillos extensos usque ad femur & quod foemina levet oculos sursum: si in cornelio sculptum invenies scias virtutem eius esse quod omnis homo vel foemina tacta ab eo sigillo obediens erit tibi ad omnem voluntatem tuam: debet in tanto pondere auri ligari quantum lapis ponderat & subtus poni herba betonica & ambra.

Equum spumantem & supra se sit vir tenens sceptrum in manu: si in ametisto sculptum reperies: scias istud sigillum prodesse ad omnes res quas habet qui illud fert & omnes Principes ac primates obediens erunt ei. Debet ligari in auro vel argento in duplo ad sigillum.

Foeminam tenentem in una manu avem & in altera piscem: si in cristallo sculptam invenies scias valere ad capiendum aves, debet in argento ligari.

Cornutum animal quod equum subtus se ferat & equus retro se ducat medietatem caprae: si sculptum inveneris in aliquo preciosorum lapidum: scias valere ad domandum omnes bestias: debetque in annulo plumbeo poni.

Militem super equum currentem cum cornu ad collum: & sit arbor ante se si sculptum in aliqua preciosa petra invenies: scias valere in omnibus venationibus.

Hominem flectentem genua & sursum aspicientem: & unum pannum teneat: si in turchesia sculptum invenies: scias valere ad emendas ac vendendas res & caste fer.

Fragulae figuram quae in ore ferat ramum olivae si in pirite sculptam invenies & in annulo argenti eam posueris in conviviis ab omnibus invitatus eris: & qui ibi erunt non comedent. Sed omnes te aspicient si in dextra manu in convivio portaveris.

Scorpionis & Sagittarii figuram inter se bellantium si in aliquo lapide invenies: pone illum in annulo ferreo: & si vis cognoscere illius vigorem comprime figuram in cera & quoscunque cum illa palpaveris inter se statim discordes erunt.

Arietis figuram cum medietate bovis si in aliqua gemma invenies liga in annulo argenteo: tange quem vis & eris concors.

Foeminam sculptam & medium piscem quae in una ma-

nu teneat speculum & in alia ramum si in iacinto marino inveneris pone in annulo aureo & cooperi sigillum de cera & feras in digito. Et quin volueris ire quod nullus te videat: tene petram intus palmam stricte & habebis effectum.

Hominis arantis & supra illum sit manus domini faciens signum & iuxta illud sculpta sit stella: si in aliqua gemma figuram invenies & honestissime tuleris: in qua regione eris a tempestate non peribis & fructus terrae similiter in illa non peribunt.

Caput & collum sculptum in viridi iaspide si inveneris liga in annulo argenteo vel aereo feras illud & nullo modo peribis & in annulo scribe istas litteras B.B.P.P.N.E.N.A. & salvabitur corpus tuum ab omni infirmitate & maxime a febre vel ydropisi & ad capiendum aves dat magnam gratiam. Et eris rationabilis ac amabilis in omnibus rebus. In proeliis ac placidis summus eris: foeminas ad concipiendum iuvat ac ad parturiendum: pacem ac concordiam & plura bona dat illis qui eum tulerit: tamen iustissime ac honestissime feras eum.

Basilisci ac sirenis maris imaginem cuius suprema medietas est foemina: inferior vero serpentis si in aliqua gemma invenies: fer tecum: & poteris tangere omnia venenosa animalia sine aliquo nocimento.

Basiliscum & draconem inter se haesitantes si in cornelio invenies sculptos sitque ibi caput bovis. Pone illum ad collum: si vis bellare cum aliqua bestia silvestri vel marina cito erit victa.

Hominis nudi inflati & coronati qui teneat in una manu scifum & in alia ramum herbae: si in Hagate imaginem sculptam invenies pone in annulo cuius vis metalli: & omnis homo qui habuerit febrem si illum ferat statim sanabitur.

Hominis stantis cuius caput sit bovis, pedes vero aquilae figuram si in aliqua gemma sculptam invenies, illam figuram in cera comprime & eam fer tecum & non invenies hominem tibi male loquentem.

Hominis erecti ac magni figuram qui in una manu teneat obolum: & in alia serpentem & supra hominem sit sol insculptus & homo sub pedibus teneat leonem: si in diacodo sculptam invenies, illam pone in annulo plumbi & subtus pone radicem arthemisiae & radicem fenugreci. Fer te-

cum super ripam aquae: & voca quemlibet malignorum spirituum & habebis ab eis responsum de omnibus rebus quaesitis.

Hominis stantis figuram & habentis humeros magnos ac renes & in collo onus herbarum: si in iaspide viridi sculptam invenies fer tecum & liber eris a febre acuta. Sed si fueris medicus gratiam habebis in medicando. Sed si petra fuerit guttata: pone in annulo argenti: quomodo emoticos idest vomentes sanguinem sanat.

Turturis figuram si in parangone inveneris sculptam & ponas in annulo plumbeo: & qui fert numquam vulneratus erit nec malum accipiet. Sed ab omnibus hominibus honorabitur: & maxime a senioribus.

Avis tenentis folium in ore & in eius conspectu sit caput hominis aut vulturis figuram: si in parangone aureo sculptam invenies: liga in annulo qualiscunque fuerit locuplex superfluis divitiis ac acceptus & veneratus eris ab hominibus.

Aquarii figuram si in viridi turchesia sculptam invenies qui eam fert ex omnibus quae vendiderit ac emerit lucrum acquirit. Ita quod emptores investigabunt eum.

Viri juvenis tenentis in capite coronam & sedentis super thronum quadrupedem & sub quolibet pede sit vir stans retinens cathedram in collo sitque circa caput sedentis circulus & manus eius sint erectae ad coelum: si hanc figuram in iacinto albo sculptam reperies: pone hunc lapidem in argenteo annulo in aequali pondere ad lapidem: & sub lapide pone de mastice & terbentina. Fac sigillum in cera & da cui vis & gerat ad collum vel supra se anulum seu sigillum & vadat ad regem vel potentem vel ad sapientem pura mente & caste impetrabit ab eis quid voluerit.

Mulieris figuram habentis crines sparsos vel mamillas nudas: & in eius conspectu fit vir imminens ac cernens eius faciem: si in iacinto granato vel cristallo inveneris sculptam & ligaveris in annulo aureo tanti ponderis ut lapis est: & sub lapide sit ambra lignum aloes & polipodium ferens erit placabilis omnibus & obedient ei: & si supponatur capiti in somnis quae voluerit videbit.

Viri sedentis super piscem figuram si in iaspide rubeo sculptam invenies si in panno alicuius hominis imponatur in convivio cum dextero brachio comedens non saturabitur.

Viri barbati tenentis florem in manu figuram si in cornelio sculptam invenies ac ligaveris in annulo stagneo & fiet annulus in revolutione lunae vel die veneris luna prima vel octava & tange quemcunque volueris veniet ad voluntatem tuam.

Serpentis figuram habentis supra dorsum virum & super caudam corium si in aliquo lapide sculptam invenies qui hunc lapidem supra se portaverit omnibus habundabit & erit astutus.

Viri stantis ac tenentis falcem in manu supra caput suum sub pedibus cuius sit crocodillus: figuram si in aliquo lapide sculptam invenies, mitte in annulo plumbeo: & sub lapide pone parum radicis squillae. Portans eum ab omnibus inimicis securus erit: & si eis obvius fuerit: non erit qui loquatur malum.

Viri stantis supra draconem qui in manu teneat gladium figuram si in Emathite sculptam invenies: pone in annulo plumbeo vel ferreo & obedient ei omnes spiritus qui in tenebris habitant revelabuntque ei thesauros levi carmine ac extrahendi modum ostendent.

Leonis vultus vel draconis habentis duo capita cum cauda delicata vel viri in cuius dextra sit baculus & percutiat caput leonis seu capita draconis figuram si in cristallo sculptam invenies: in auri calcho pone & sub lapide sit muscum: & ambra tecum porta: & omnes obedient tibi & facultatem ampliabis. Sigilla cum eo ceram & da cui vis & habebit eandem virtutem.

Viri equitantis ac tenentis in manu eius frenum & in alia arcum cum gladio cincto figuram si in pirite sculptam invenies: & in annulo aureo ligetur: gestantem victorem reddit in proelio cui nemo resistere poterit. Et si quis hunc anulum in oleo submerserit muscato: & unxerit vultum suum cum dicto oleo muscato omnes metuent qui eum videbunt nec ei resistere poterunt.

Viri stantis ac habentis loricam indutam: & in capite galeam: in manu vero gladium evaginatum figuram si in aliquo lapide sculptam invenies: & in annulo ferreo tanti ponderis ligaveris ferenti hunc in proelio nemo resistere poterit.

Viri stantis qui sit nudus & a dextris eius sit puella nuda stans: & eius capilli sint ligati circa caput: figuram si in magnete sculptam invenies: & vir teneat dexteram suam

supra collum puellae & sinistram super pectus & vir aspiciat vultum puellae & ipsa aspiciat terram: pone in annulo ferreo tanti ponderis quanti est lapis: & mitte sub lapide linguam upupae: mirram: alumen: & de sanguine hominis quantum lingua avis ponderat. Ferenti annulum nullus inimicus poterit resistere in conspectu eius sive in bello sive alibi: nec latro nec fera nocens poterit intrare domum in qua predictus lapis fuerit. Et si epilepticus aquam biberit in qua lotus fuerit sanabitur. Sigilla cum eo ceram rubeam & pone ad collum canis & quamdiu ibi fuerit numquam latrare poterit si quis postea dictam ceram tulerit inter latrones & canes ac inimicos nullum ab eis damnum accipiet.

Viri barbati habentis longum vultum & curvata supercilia sedentis super aratrum inter duos tauros baiulantem culturam in manu: & in collo eius sit caput hominis & caput vulpis figuram si sculptam in aliquo lapide inveneris: ad plantationes ac ad omnes culturas valet: ad invenendum thesauros: & ad bellandum convertit inimicos in caritatem: ac in multis infirmitatibus valet. Et si quis eum portaverit fugient serpentes a facie eius. Epilepticos quoque sanat. Et si infans eum portaverit ad collum timorem ab eo expellit ac vexationem malorum spirituum & si eger portabit sanitatem recuperat; ut maiorem virtutem habeat debet poni in annulo ferreo in duplici pondere ad lapidem.

Aquilae stantis figuram si in Ethice sculptam invenies: & in annulo plumbeo pones gerens eum erit acceptus ac amatus ab hominibus & animalia obedient ei: & si in eo sculptus fuerit piscis: & portans eum vadat ad piscandum multos capiet pisces.

Viri tenentis in manu mutationem figuram si sculptam in euchilo invenies: pone in quo vis annulo. Gerens erit timoratus ac veneratus & dominationes ac principes eum honorabunt.

Arietis & semi leonis figuram: si in aliquo precioso lapide sculptam invenies: & in argenteo annulo ligaveris: si cum eo discordes tetigeris: statim in concordiam venient.

Equi alati qui Pegasus dicitur figuram si in aliquo lapide sculptam invenies, optimus est militantibus: & in campestri bello dat audaciam: ac velocitatem bellantibus & di-

citur liberare equos ferentes hunc lapidem ab infirmitatibus futuris.

Ursi ac serpentis circumdantis ursum figuram si in aliquo lapide sculptam invenies astutum ac in proposito permanentem efficit.

Herculis figuram tenentis in dextra clavem interficientis leonem seu aliud monstrum: si in aliquo lapide sculptam invenies scias dare victoriam gerentis in campestri bello.

Arboris vel vitis vel spice, figuram si in aliquo lapide sculptam invenies gerentem in victu ac vestitu habundare facit: & principes sibi benevolos ac placatos efficit.

Mars armatus vel virgo stolata cum circumflexa veste tenens in manu laurum: si in iaspide inventus fuerit potentem gestantem efficit ad omnia perficiendum: & a morte violenta ac submersione aquae liberabitur: & a casibus adversis.

Martis figura si inventa fuerit quae est militis cum lancea in aliquo lapide audacem animosum ac bellatorem invictum gestantem reddit.

Iovis figura quae sit in forma hominis: & arietinum habeat caput in quocumque lapide fuerit gerentem efficit amabilem ab omni creatura: & cito obtinebit quicquid petierit.

Capricorni signum sculptum in cornelio: aut in aliquo alio lapide in annulo argenteo ponas ac tecum porta. Nec in persona: nec in aere ab inimicis laesus eris. Nec iudex contra te sententiam iniustam feret. In negotiatione ac honore habundabis & amicitiam multorum acquires: ac omnes fascinationes quae contra te factae erunt destruentur: & in proelio nullus inimicus quantuncumque fortis fuerit tibi resistere poterit.

Sigilla seu imagines Hermetis

Hermes in libello quadripartiti quindecim narrat imagines quia possibile est ipsas invenire: de ipsis mentionem facio.

Capitis hominis cum longa barba ac parum sanguinis circa collum si in adamante reperiatur imago sculpta. Scias ad victoriam ac audaciam conferre: & corpus ab illusionibus praeservare. Valetque ad impetrandum gratiam a regibus ac principibus.

Virgo ut puella vel lapas. In crystallo sculpta si inventa erit: scias virtutem habere custodiendi oculorum lumen.

Homini litigantis vel Dei figuram si in rubino sculptam invenies ad honores ac divitias confert.

Homini volentis in instrumentis ludere similitudo in Saphiro. Si sculpta erit hominem exaltat: ac gratiosum omnibus reddit.

Canis leporini figuram in berillo sculptam. Scias valere ad maximos honores & famam ac benivolentiam acquirendam.

Galli imago vel trium puellarum si in Achate reperiatur: hominem gratiosum apud deum & homines efficit: & in aereis spiritibus dat potentiam: & in magica arte valet.

Leonis vel murilage figura si in granato sculpta erit: divitias ac honores praebet: cor laetificat: & tristitiam expellit.

Cervi aut colubris imago si in onychino sculpta erit. Scias gestanti animositatem praebere: Daemones fugare: ac constringere & congregare: nocivosque ventos compe-scere.

Homini figura in similitudine mercatoris portantis merces ad vendendum: aut homini sedentis sub centurione si in smaragdo reperiatur: divitias dat victoremque reddit & ab angustia ac a malo sublevat.

Tauri seu vituli imago si in magnete reperiatur secum portans secure pergere poterit in omnia loca absque molestia valet et contra omnes incantationes & ficticia ad com-movendas de loco uno ad alium locum.

Equi aut lupi figura si in iaspide reperiatur febres fugat & sanguinem stringit.

Homini figura sublimati aut coronati si in topatio figurata erit: gestante efficit bonum: morigeratum: ac dilectum coram deo: & hominibus honores ac dignitates praebet.

Homini armati cum ense in manu. Si in Sordio: sive Ametisto sculpta reperiatur imago. Gerenti acquirere facit bonam ac perfectam memoriam ac sapientem reddit.

Cervi seu hirci figura si in calcedonio reperiatur sculpta: erit in virtute augendi divitias si in capsula pecuniarum conservetur.

Sigilla seu imagines repertae hincinde a diversis doctori-

bus quae sigilla hic apposui: & si plures reperiantur hic addere poteritis

Cervi seu leporis imago in iaspide cum cane: seu sit canis solus impressus. Talis lapis potentiam habet lunaticos/melancolicos ac freneticos sedandi: & illos qui in nocte hincinde vagantur.

Leporis imaginem in iaspide quae non sit secundum formam signi coelestis: si tecum portaveris ab ullo daemone seu spiritu ledi non poteris.

Locusta marina in berillo sculpta rixas conciliat: ac matrimonium in amore coniungit.

Imperatoris imaginem habentem caput erectum in lapide sculptam si quis secum portaverit diligetur ab omni creatura & si quid ab aliquo petierit obtinebit.

Virgo stolata cum veste profusa sculpta in iaspide tenensque laurum in manu gestantem potentem reddit: ac facile ab omnibus impetrandem: nec in aqua submergetur.

Homini armati seu virginis tenentis in manu laurum cum veste circumflexa ac stolata gerentem ab adversis casibus liberat: & maxime a submersione dico si in saphiro sculpta fuerit.

Homini cum ense in manu imago gestantem victoriosum in bellis reddit.

Homini armati in equo cum lancea. Si in smirillo sculpta erit gestantem victoriosum in campestri bello reddet.

Nocticoracis figura cum avis sit Palladis. Si in lapide sculpta erit qui ad scientiam facit, hominem facit scientificum ac loquentem.

Pavonis imago sculpta in decenti lapide ad divitias: virtutem habet reddere gestantem divitem.

Mars armatus in saphiro gestatus submersionem aquae prohibet.

Homini figura interficientis leonem: aut bestiam cum gladio astutum / potentem / victoriosum / ac amabilem gestantem reddit.

Mulieris figura sedentis cum corona in solio ac flexis manibus. Alacrem / devotum / ac pium gestantem reddit.

Venatoris aut cervi seu leporis figura sculpta in iaspide vim habet vexatum a spiritibus seu freneticum liberare.

Homini tenentis laurum seu palmam in manu dextra

imago portantem efficit causarum ac proeliorum victorem amabilem: ac potentem in regione sua efficit.

Hominis alati figura habentis sub pedibus serpentem ac tenentis caput eius in manibus divitem / prudentem: & amabilem ab omnibus gestantem efficit.

Hominis figuram cum hircino capite loco sui scias ad acquirendam gratiam ac divitias valere.

Formicae trahentis spicam seu granum in aliquo lapide sculpta imago ad divitias acquirendas valet.

Galli figura tenentis in rostro coronam seu zonam in duello victoriam dat & maxime si in gallinaceo fuerit.

Falconis seu asturis figura sculpta in cornelio gestantem victoriosum reddit: ac agilem in agendis rebus.

Aquilae figura in Kabrate sculpta seu in Cristallo gestantem divitem / victoriosum: ac eloquentem reddit.

Equus alatus si integer in aliquo lapide erit sculptus & maxime in Achate hominem in bello victoriosum / ac providum in omnibus agendis rebus reddit.

Discorso sopra l'impresa per la pittura dell'Erminia favola del Tasso e della quiete nella perturbazione della corte con alcune lettere pertinenti ad essa pittura

L'interesse degli storici dell'arte per monsignor Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), e per i suoi scritti, è relativamente recente: furono infatti la riscoperta, dovuta a Denis Mahon (1947), del suo trattato sulla pittura (o di parte di esso), e le importanti osservazioni di Erwin Panofsky (1954), a proposito dei rapporti di lui con Galileo Galilei, a dargli, se non una parte di primissimo piano, almeno una buona posizione sia nella cultura bolognese, natia, sia in quella di Roma, dove il prelado visse dal 1607 al 1623, prima come maggiordomo del cardinale Pietro Aldobrandini, quindi come segretario di stato Gregorio xv¹. Già il Malvasia, del resto, ed il Bellori ci danno notizie di intime sue

1. La bibliografia sull'Agucchi resta relativamente scarsa, e si riduce, sostanzialmente, a Denis Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London, 1947 (il capitolo II è dedicato a *Agucchi and the idea della bellezza*); Erwin Panofsky, *Galileo as a critic of the arts*, The Hague, 1954, *passim*; di scarso interesse è l'articolo di G. NATALI, *Monsignor Agucchi e le scuole pittoriche italiane*, in «Siculano-

relazioni con i pittori bolognesi, specialmente al servizio di casa Farnese; e anzi, forse con esagerazione, gli è dal secondo scrittore attribuito il programma iconografico della celebre Galleria affrescata da A. Carracci e aiuti in palazzo Farnese a Roma. Ciò che per ora risulta assai chiaro, è l'importanza dell'Agucchi per la critica barocca; egli, forse, è il primo vero scrittore che, anticipando il Bellori, descriva letterariamente, sia pur ispirandosi a esempi antichi, opere d'arte reali. La *Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci*, per la tela che ornava il soffitto di uno dei camerini di palazzo Farnese, ora nel castello

rum Gymnasium», iv, 1951, gennaio-giugno, pp. 117-9, scritto senza conoscere l'opera fondamentale di Denis Mahon. Il trattato dell'Agucchi sulla pittura, identificato dal Mahon, è pubblicato nella introduzione, di Giovanni Atanasimo Mosini, all'edizione delle *Diverse figure di Annibale Carracci intagliate in rame da Simone Giulino Parigino*, Roma, 1646, ma con lo pseudonimo di Graziadio Maccati. Il trattato di astronomia già inedito *Del mezzo* è riportato dal Panofsky. La *Descrizione della Venere dormiente* di Annibale Carracci è pubblicata dal Malvasia, in «Felsina Pittrice», I, pp. 503 sgg. L'opera, che si trova ora a Chantilly, nel Museo Condé, faceva parte di uno dei Camerini del Palazzo Farnese, cfr. L. Salerno, *The early work of Giovanni Lanfranco*, in «The Burlington magazine», 1952, p. 191, ed era associata ad una tela, raffigurante Rinaldo ed Armida. È dimostrabile che sia la Venere, sia la composizione tassesca, sia l'elogio critico dell'Agucchi, sono nati nello stesso momento delle lettere ora presentate (vedi nota 8 al testo).

Le principali notizie biografiche sull'Agucchi, raccolte diligentemente da Denis Mahon e dal Panofsky, sono fornite principalmente dagli *Elogia virorum literis & sapientia illustrium*, di Giacomo Filippo Tomasini, Padova, 1644 (pp. 13-28). L'Agucchi nacque nel 1570 da nobile famiglia bolognese, di cui già due membri erano giunti alla porpora cardinalizia. Fu, inizialmente, dal 1596 al servizio degli Aldobrandini, ed accompagnò il cardinale Pietro, nipote di Clemente VIII, in Francia fra il settembre del 1600 ed il marzo del 1601. L'intenzione di ritirarsi a vita privata, cui nelle presenti lettere si allude, fu messa in atto fra il 1607 e il 1615, quando, a Roma, si dedicò a studi storici, letterari e scientifici. Successivamente, ritornato al servizio degli Aldobrandini, divenne segretario di Gregorio XV; dal 1623 alla morte, avvenuta a Motta di Livenza, nel 1632, fu nunzio papale a Venezia, col titolo di arcivescovo di Amasia. Lo studio delle carte conservate al British Museum e nella Vaticana di Roma dovrebbe poter notevolmente ampliare il quadro dell'attività del monsignore, la cui azione politica dovette essere altrettanto importante che quella critico-letteraria.

Vedi, ora, alla voce, il *Dizionario biografico degli italiani* (e le aggiunte al cap. X, nota 104).

di Chantilly, nonostante le sue lungaggini ed ampollosità, segna veramente una svolta nella «letteratura artistica»: lo scrittore ri-valeggia con il pittore, allo scopo di dare dell'immagine una trascrizione ricca e aderente, sostitutiva quasi dell'originale. Tale descrizione fu, infatti, parafrasata e condensata, quasi come segno di omaggio, dal Bellori stesso, che in più luoghi riprende idee e strutture discorsive dell'Agucchi.

Tuttavia, il gusto del Bellori, nonostante l'efficacia su di lui di questo precedente, è assai diverso. Intanto egli è più consapevole della funzione aulica, celebrativa dell'arte, anche perché scrive in un momento in cui il periodo di crisi, dovuto alla primitiva controriforma, è totalmente risolto con una solenne rivalutazione del classicismo rinascimentale; in secondo luogo, è assai più proclive all'idealizzazione secondo i moduli del *decorum* appreso alla scuola degli antichi, che all'imitazione della natura. Anche l'Agucchi, è vero, ritiene che «bellezza e bontà siano dominate dal principio della mezzanità», della *mediocritas*, quindi in certo senso dal *decorum*; tuttavia, leggendo le sue pagine, affiora evidente la nostalgia per la resa realistica del paesaggio, per la scena di genere (in senso archeologico), come dimostra d'altronde la lunghissima descrizione dei giochi dei putti, a proposito della *Venere* carraccesca, in cui il dipinto da esaminare diviene spesso solo un pretesto letterario. Altre sfumature permettono di precisare questo suo gusto, per così dire tardo veneziano, e forse stimolato dalla conoscenza diretta dei celeberrimi *Baccanali* di Bellini, Tiziano, Dosso per i camerini di Alfonso d'Este a Ferrara, trasportati proprio dal cardinale Aldobrandini di cui era ai servizi nel suo palazzo, a Roma. Nelle lettere che qui pubblichiamo per la prima volta, e che sono rimaste finora del tutto nascoste entro un cospicuo gruppo di manoscritti, prevalentemente di carattere politico, conservati al British Museum, troviamo non solo la dimostrazione, in vivo, di questo atteggiamento, ma anche la dichiarazione esplicita che il «classicismo» dell'Agucchi è acquisito, e forse di seconda mano, è insomma la conseguenza del suo soggiorno romano. Si osservi la seguente frase (dalla lettera del 23 aprile 1603): «Se tal volta fui vicino a' credere che i Pittori dovessero accostarsi al più che potessero al vero delle cose rappresentate: hora io sono di soluto pensiero che essi habbiano da aplicarsi a' quello che meglio torna all'arte loro; purché non mutino la sostanza principale dell'istoria, stieno dentro li termini del verosimile, et osservino il costume, e'l decoro delle persone, conditione, se io non m'inganno, comune anco a i Poeti». Per concludere, egli accetta la teoria del decoro, della idealizzazione, ma senza fondare questa su

una tradizione archeologizzante, e senza polemizzare violentemente — come invece farà il Bellori — contro la teoria «fantastica» dell'idea manieristica. Nel ricevere la un po' troppo solenne interpretazione pittorica della «favola» dell'Erminia fra i pastori, da lui richiesta a Ludovico Carracci, l'Agucchi non trattiene una espressione di sgradevole sorpresa, quasi di dispiacere. Forse uno Scarsellino col suo «romanticismo» paesistico l'avrebbe accontentato di più. Tuttavia, proprio per questa soltanto parziale e un po' sforzata accettazione della cultura classicheggiante di Roma, egli appare singolarmente vicino ad Annibale e Ludovico Carracci ed al Domenichino, non solo suoi conterranei ma suoi amici, e che proprio nella rinunzia all'originale venezianismo e naturalismo per la ricerca di un decoro esteriore e artefatto, più volte rischiarono di sminuire il loro estro, e la loro qualità pittorica. Nei suoi più che probabili interventi di consulente a fianco dei Carracci e del Domenichino (il quale ultimo lo avrebbe ritratto negli affreschi di Grottaferrata), l'Agucchi, probabilmente, dovette stimolare, più che altro, taluni effetti paesistici e talune arguzie di racconto. A parte ciò, è infatti difficile trovare, negli estratti di altre lettere indirizzate, come queste che pubblichiamo, al bolognese Dulcini², nel trattato giuntoci sotto lo pseudonimo di Graziadio Maccati, nella città *Descrizione della Venere*, cioè nei suoi scritti per ora noti, valutazioni di stile che non siano vaghe e generiche (come, nelle nostre lettere, l'indicazione a Ludovico Carracci a proposito delle braccia di Erminia: «non dovranno dipingersi in altra guisa a chi voleva imitare gli antichi»). Gli interessi di contenuto, in certo senso «letterari», sono in lui sempre e dovunque prevalenti.

Altre importanti considerazioni di ordine generale, relative non solo al gusto del nostro scrittore, ma alla poetica del suo secolo, si potrebbero derivare dal soggetto richiesto, nelle nostre lettere, a Ludovico Carracci: cioè una scena per così dire illustrativa (tolta dalla *Gerusalemme Liberata*, VII, 6), che, però nello stesso tempo, svolga un tema moralistico, allegorico. Qui, an-

2 Il corrispondente dell'Agucchi, canonico Bartolomeo Dulcini, su cui purtroppo manca uno studio sistematico, fu altrettanto interessato alle arti, ed in contatto con numerosi pittori bolognesi. Il Malvasia parla di 600 lettere scritte dall'Agucchi, da Roma, all'amico rimasto in Bologna, dandone estratti o indicazioni in *op. cit.*, I, pp. 405, 445, 453, 459, 463, 503, 517, 521 (cfr. anche Denis Mahon, pp. 143-4 e 149, nota 135). Solo quelle qui pubblicate si sono, per ora, ritrovate.

zi, abbiamo addirittura una intenzionale coincidenza, per affinità di contenuto simbolico, di un emblema³ (quello, che si trova già nell'Alciato, dell'Alcione che fabbrica il nido sull'acqua tempestosa), con un soggetto letterario ed obbligato. Cosicché l'opera viene ad avere, praticamente, tre significati: uno relativo all'episodio del Tasso; uno emblematico, per cui il pastore che conduce una tranquilla vita in mezzo alle battaglie è paragonato all'alcione; uno moralistico, che può compendiarsi nell'invito alla rinuncia alla vita attiva, giacché «il folgore non cade in basso pian, ma su l'eccelse cime». Questa coincidenza di significati si può constatare in gran parte della produzione pittorica del Seicento, che pertanto dovrebbe essere sempre giudicata da tre punti di vista: uno illustrativo, l'altro allegorico, e il terzo moralistico-didascalico. Ma preferiamo rinunciare a un siffatto excursus, che minaccerebbe di essere assai lungo, per limitarci ad esaminare come Ludovico Carracci, in questo particolare caso, abbia espresso pittoricamente i tre significati a lui imposti dal desiderio del committente.

Bisognerà, anzitutto, dire che il dipinto, di cui è parola nella nostra lettera, è con tutta probabilità identificabile con quello n.88, di proprietà della National Gallery di Londra, che proviene dalla collezione Camuccini di Roma (cfr. la scheda di R. Wittkower in *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, 1952, sch. 140 relativa al disegno 2132, verso), già attribuito incertamente a collaborazione fra Annibale Carracci ed il Domenichino. Le ragioni della mia proposta d'identificazione sono le seguenti: vi compaiono alcuni elementi distintivi, esplicitamente citati dalle lettere, come l'abbigliamento classico di Erminia, i tre putti vicino al pastore — un particolare piuttosto raro nelle raffigurazioni del tema —, la tigre scolpita, e non dipinta, sull'elmo dell'eroina (lettera del 23 aprile 1603), lo sfondo di fiume (lettere del 3 maggio 1603) e le stesse grandi dimensioni del dipinto (1,46 × 2,13). Altra prova, indiretta, è l'incertezza attributiva degli studiosi, che dipende dalla esistenza di una evidente collaborazione fra mani diverse. L'Agucchi infatti, lamentando i danni subiti dal trasporto, e non contento della scena militare rappresentata

3. L'Agucchi ebbe un gusto particolare per l'invenzione di emblemi figurati. Nel discorso *Del Mezzo* egli si propone come impresa l'immagine di quattro cerchi concentrici, allusiva ai quattro satelliti che girano attorno a Giove, e simbolica dei principi del macrocosmo, con il motto «Medii cuppedine victae»; cfr. E. Panofsky, *op. cit.*, appendix II.

nello sfondo da Ludovico, allora ritornato a Bologna, si proponeva di far riprendere il dipinto da Annibale. Una radiografia, che per ora non è stato possibile far fare, potrà precisare, con esattezza, la misura dell'intervento di questi, che, del resto, per desiderio sempre dell'Agucchi, secondo il Malvasia (I, pp. 453 e 463), avrebbe ritoccato nel 1602, cioè in questo stesso anno, un'altra opera fatta da Ludovico: cioè una *Santa Caterina*, forse identificabile con quella della Galleria Doria, a Roma.

Sulla ritrovata pittura, dunque, dell'*Erminia fra i pastori*, possiamo riscontrare come, in base a precisi suggerimenti del committente, i tre significati del soggetto siano stati svolti da Ludovico e poi da Annibale Carracci. Il lirismo tassesco indubbiamente è ad intenzione rievocato e suggerito sia dalla larga parte dedicata al paesaggio, sia dal dolce erotismo che informa la bellissima Erminia. Il significato didascalico, invece, si fonde con quello emblematico, cui non vien fatto nessun richiamo figurativo, neppure parziale, e vien espresso da una accentuata monumentalità delle immagini, piene di una solennità retorica anche per la loro mimica che, forse, manca nella più intima poesia tassesca dove l'episodio, prima che moralistico, è avventuroso. È ancor più curioso, a questo punto, osservare che, nelle modifiche richieste ad Annibale, come quella di eliminare l'esercito dello sfondo sostituendolo con un elemento solo allusivo alla guerra, come un bagliore lontano d'incendio o una traccia di fumo, e nell'evidente disappunto per l'aver ricevuto un quadro così grande e monumentale, l'Agucchi dimostra di desiderare, nonostante le sue divagazioni erudite, che il tema morale non fosse scoperto, ma alluso, quasi in senso giorgionesco, da una maggiore liricità, musicalità di racconto, e da un più totale inserimento delle immagini nell'ambiente paesistico, così come più tardi farà il Poussin, sempre per influsso giorgionesco e veneziano. Si potrebbe anche dire che l'Agucchi è più vicino, intimamente, alla nostra interpretazione del Tasso che Ludovico Carracci.

Ancora una curiosità. Il tema dell'*Erminia fra i pastori* ebbe una grandissima fortuna in età barocca. Il Pigler, in *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhundert* (1956, vol. II), annovera più di cinquanta composizioni pittoriche di tal soggetto. Tale numero è, si badi, solo indicativo e destinato ad aumentare assai; ma denota, fin d'ora, una particolarissima polarizzazione d'interessi, sul tema, da parte sia di committenti che di artisti. Il nucleo più antico di queste rappresentazioni dell'Erminia, è costituito da tele della scuola bolognese. C'è perciò da chiedersi in qual misura le

lettere dell'Agucchi qui pubblicate abbiano contribuito a tanta fortuna, data la loro precocissima datazione. Né allo scrittore sarebbe spiaciuto, forse, vedere col tempo il tema perdere sempre più il suo carattere emblematico, didascalico, per riconquistare quello, originario, poetico⁴.

Postilla d'aggiornamento

Anche il corpus degli scritti dell'Agucchi si è arricchito nel frattempo: si vedano editi da C. D'Onofrio la *Descrizione della Villa Aldobrandina di Frascati* nel volume *La villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, pp. 82-115; più *l'Inventario dei dipinti del cardinale Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603*, in «Palatino», nn. 9-12, 1964, pp. 15-20, 158-62, 202-11; A.W.A. Boschloo ha pubblicato *Due lettere inedite di mons. Giovanni Battista Agucchi in cui si parla di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci*, ne «L'arte», iv, 1971, pp. 69-78; dalla stessa raccolta di fogli della British Library, Clovis Whitefield, in *A Programme for «Erminia and the Shepherds» by G.B. Agucchi*, in «Storia dell'arte», 1973, n. 19, pp. 217-29 pubblica (purtroppo con vari errori di trascrizione, ad esempio nella descrizione della posa del vecchio pastore dove *anni* diventano *armi*) *l'Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* suggerendo un rapporto personale fra l'Agucchi e il Tasso, residente in Sant'Onofrio a Roma. E si leggano i commenti di Mary Lucinda Kelly, *Agucchi, Caravaggio and the Carracci*, in «Studies in art history», 1976, n. 2, p. 22.

Circa il dipinto commissionato dal prelado a Ludovico Carracci, dopo la mia pubblicazione di questi documenti esso è stato identificato in modo assai vario, con contraddittorie proposte che denotano la difficoltà di far coincidere un documento, anzi addirittura la dettagliata descrizione d'un dipinto, con un oggetto reale. Non prendo posizione in proposito, sebbene ritenga, tuttora, che il dipinto della National Gallery di Londra, da me

4 Sull'importantissimo tema dei rapporti, evidentemente non solo iconografici, fra la *Gerusalemme* di Torquato Tasso e le arti, sta lavorando il prof. R. W. Lee; cfr. per ora *Armida's Abandonment. A Study in Tasso Iconography before 1700*, nella «Miscellanea Panofsky», pp. 335-49, e naturalmente il saggio, citato, *Ut pictura poësis*. Inoltre vedi E.K. Waterhouse, *Tasso and the Visual Arts*, in «Italian Studies», III, 1947-48, pp. 146-62 e il bel saggio di G. C. Argan, negli «Atti del convegno tassesco» di Ferrara, 1952. (Vedi note aggiunte al capitolo I.)

segnalato, sia veramente vicino tanto all'*Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia* quanto ai dati forniti dalle lettere, il che ovviamente non esclude che possa trattarsi di una seconda (o terza) versione eseguita sullo stesso programma da altro artista e per altro committente. Ecco ad ogni modo una lista delle proposte fatte: W. Rensselaer Lee, in *Erminia in Minneapolis*, in «Studies on criticism and aesthetics. Essays in Honor of Samuel Holt Monk», Minneapolis, 1967, n. 11, p. 45, attribuisce il dipinto al Panico; D. Posner, in *Antonio Maria Panico and Annibale Carracci*, in «The art bulletin», 1970, pp. 181-3 e in *Annibale Carracci*, London, 1971, I, p. 177, alla cerchia di Annibale; M. Levey, nel catalogo della National Gallery di Londra dedicato a *The Seventeenth and Eighteenth century italian schools*, n. 88, pp. 75-7, London, 1971, all'Albani, e così E. Schleier, *Innocenzo Tacconi 1603*, in «The Burlington magazine», 1971, p. 662, e con lui concordano il D. Mahon, comunicazione orale, R. Spear, *Domenichino*, New Haven - London, 1982, p. 316 e Ludovica Trezzani, nel catalogo, a cura di Andrea Buzzoni, della mostra tenuta a Ferrara per il VI centenario della costruzione del Castello Estense (1385-1985): *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, scheda 78r, p. 266 e scheda 82, p. 276, ed A. Vannugli (vedi sotto); C. Whitefield nel citato saggio diretto propone il nome del Domenichino, accettato anche da L. Salerno in *Pittori di paesaggio del '600 a Roma*, Roma, 1976, I, p. 81, ed è questa un'attribuzione che in parte mi convince. Ricordo peraltro che nella prima lettera qui riprodotta, del 15 luglio 1602, si dice che Ludovico avrebbe fatto eseguire sotto la sua direzione il dipinto da un giovane bolognese, e non che Ludovico l'avrebbe dipinto di propria mano. L'incertezza attributiva di partenza è quindi per così dire scontata.

Secondo Antonio Vannugli, *Ludovico Carracci: un'«Erminia» ritrovata e un riesame delle committenze romane*, in «Storia dell'arte», n. 61, 1987 (cito dal ms. gentilmente messi a disposizione dall'autore), il dipinto dovrebbe essere identificato con altro esposto a San Ildefonso, *La Granja*, certamente proveniente dalla collezione di Carlo Maratti, venduta nel 1722 al re Filippo V.

Il saggio del Vannugli include una minuziosa ricostruzione dei rapporti fra Ludovico Carracci e Roma, un profilo aggiornato dell'Agucchi ed un'analisi delle principali raffigurazioni seicentesche del tema tassiano dell'«Erminia fra i pastori».

Gli elementi che consentono una identificazione del dipinto citato dalla corrispondenza con questa ed altre opere sono assai

pochi e a mio parere ricavabili solo dalla lettera del 3 maggio 1603, come il fatto che le dimensioni furono maggiori di quelle richieste, ciò che d'altra parte era previsto nell'*Impresa* (il risultato riuscì accettabile solo in quanto — come spiega l'Agucchi — l'insieme «così è compartito e bene riesce la proportione», caratteristiche che non mi sembrerebbero invece pertinenti ad un quadro con figure piccole e quindi dominato dal paesaggio come quello desiderato). Apprendiamo inoltre che i personaggi spiccavano «contro il chiaro dell'acqua» e che dalla mimica sembravano recitar cantando insieme. Le divergenze fra il soggetto immaginato dal committente e quello raffigurato dal pittore nonostante le dichiarazioni di lode (su cui il Vannugli opportunamente insiste) sono dimostrabili con un confronto con il programma iniziale, specialmente là dove, nell'*Impresa*, si dice che «perché i corpi di tutte (le figure) non potrebbero riuscire se non piccioli a proposito della grandezza del campo, et delle distanzie, et dovia esser fatto con tanto maggiore diligenza e pollitezza del lavoro quanto in cose picciole da rappresentarsi gli atti e gli effetti, che ha così leggiadra historia si richiederebbero». Confesso però, in proposito di essere ancora suggestionato dalla identificazione da me fatta. Sperabilmente i disegni che ora incominciano ad emergere, uno agli Uffizi pubblicato da C. Whitfield, due altri segnalati da Gail Feigenbaum al Vannugli, potranno suggerire una storia interna dell'opera. Le radiografie dovrebbero rilevare, cancellata, una lontana veduta di assedio, ma sempre se modifiche furono apportate. Circa queste, da un lato troviamo la quasi sprezzante dichiarazione: «Io sono tuttavia di parere, essendo questa stata una invenzione di mio capriccio di fare levare quelle genti, e forse anche quella città», che prova come, dopo aver ricevuto il dipinto, l'Agucchi trovasse eccessivo il riferimento aneddoticamente alla guerra, che pur il testo richiedeva; dall'altra parte, da una lettera del MS B 47 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, pubblicata da C. Whitfield, a p. 218 n. 8: «Certo la pittura secondo il mio senso poco si potrebbe migliorarsi; per l'altro molte invenzioni, e capricci si troverebbero; ma io ho mirato, che la leggiadria del paese, e delle figure suppliscono alla gravità delle persone, o alla celebrità dell'istoria o favola; benché ella non lasci d'essere morale, e quel vecchio un tipo di persona prudente, che gustata l'amaritudine delle Corti, si ritira a godere la dolcezza della vita civile, o privata». Qui l'accusa, implicita, è addirittura di mancanza di decoro, con il rischio quindi di rimaneggiamenti più ampi, tali da toccare anche le principali figure, però, per un ri-

pensamento attestato dalla stessa lettera, essi forse non furono apportati.

Il rapporto con la zoologia è invece ulteriormente confermato dalla precisa dipendenza, segnalata da C. Whitfield, nel saggio cit., della descrizione agucchiana dell'alcione dalle *Ornithologiae* di Ulisse Aldrovandi.

Illustre e molto Reverendo Signor mio Padron Osser.mo⁵⁻⁶.

Doppo haver scritto quasi tutto hoggi, per lo Padrone, et alcune lettere fastidiose costì, tra quali una è aggiunta a V.S., voglio soggiungerle qualche cosa di mio gusto. Partì hier l'altro il Sig.r Ludovico Carazzi col Sig. Dionigi suo compagno⁷, e non dovranno forse o prevenire, o' posticipare molto l'arrivo della presente aggiungere costì; credami V.S. che per quel poco che ho' trattato seco n'hò ricevuta molta sodisfattione, onde mi duole molto più che nel conoscerlo la brevità del tempo, delle mie occupationi, non mi hanno lasciato pensare di riconoscerlo, come ei n'havea merito meco, ma la farò forse ad'altra migliore occasione,

5 Il gruppo di lettere che costituisce il *Discorso* si trova in un vasto plico di documenti politico-storici, a fogli 177-90, in possesso del British Museum (Mss. Harl. 3463, Trattati Histor. Politici, Ms. Ital., Add. 14544). Ho potuto studiare il gruppo sul posto, e da un microfilm gentilmente concessomi dalla direzione della Biblioteca. Il volume comprende istruzioni ai mons. Lancillotti, Albergati, Aldobrandini ecc. Devo la fotografia del dipinto della National Gallery che è ora in deposito a Lancaster House (Ministry of Works) alla direzione del Museo, e notizie su di esso al dott. F. Field, che cordialmente ringrazio. Pur non avendo una adeguata conoscenza della grafia dell'Agucchi, le lettere sembrano di bella copia e autografe o almeno corrispondono alla grafia del Cod. Borg. P. F. Latino 32 della Vaticana.

6 Il corrispondente, come si è detto nella prefazione ed appare chiaro dalle seguenti lettere, è il canonico bolognese Bartolomeo Dulcini.

7 Da altre notizie, e da una lettera di Ludovico Carracci e Francesco Brizio, dell'8 giugno 1602, si riteneva che la partenza dello stesso Ludovico per Bologna fosse avvenuta il 13 giugno. Essa invece risulta ora posticipata di un mese, e precisamente databile a due giorni avanti a questa lettera, cioè al 13 luglio 1602. Il Dionigi, compagno di Ludovico, è con tutta probabilità il fiammingo Denis Calvaert, che fu maestro anche al Reni.

et hò più caro di rimanerli con obbligo, che esser seco del pari, perché ciò sarà facilmente caggione che mi conserverà maggior volontà. Il Sig. Dionigi mi è riuscito galante, e maggior della fortuna che li toccò quà, né altro dico se non che l'ò conosciuto tardi. Mi hanno dato parte dell'Accademia, e del profitto che si fà da cotesti giovani, non senza lo stimolo, e l'opra di V.S. in molte cose non di pennello, o di coltre, ma di penna e d'ingegno.

Con bel cambio fra lor d'ummore e d'ombra⁸

Con ragionamenti di queste cose mi scopersi di volere a punto essercitare un buon giovine nel distendere un certo mio pensiero piacevole in pittura, ma dalla cortesia del Sig.re Ludovico fui pur facilmente persuaso a' lasciar ch'egli me lo facesse lavorare costì con l'indirizzo, et aiuto suo, che viene a dire più della metà dell'opera, e li diede anche un poco di scrittura, ch'io haveva fatto a' questo giovane quà per istruzione del mio pensiero. Io mi persuado che ne darà parte a V.S. anzi se non lo facesse, desidero ch'essa gl'e ne dimandi, et mi facci piacere se ella conoscesse che l'amorevolezza sua avesse bisogno di ricordo, di porgi-gliene tal'hora un motto, et di accomodare ancora le mie opinioni col suo buon parere. Di questa Historia raccontata dal Tasso nel principio del settimo libro del Gofredo, quando Erminia ricoveratasi dalla caccia ascolta il Pastore, acciò non paresse un capriccio, mi pare di dichiararvene il senso mistico, che pure riferirà a V.S., ma non sò se a mio modo come non informato bene della mia complessione, e però mi risolvo. È un poco lungo il discorso, et l'hora è tarda al distenderglielo qua' con l'aiuto d'un certo entusiasmo, che la fretta mi porta; V.S. credo che sappia per haverlo inteso da me più volte, et conosciuto forse meglio dalla maniera di vita, che hò menata sin quà, che sempre sono stato più inclinato alla quiete non del tutta otiosa che a negotii, tenendo io per fermo, che la virtù humana, mentre non sia stato destinato l'huomo totalmente alla civile nella Patria sua, o in luogo che li sia come patria, che senza dubbio quel genere di vivere, che più s'accosta al conseguire della felicità terrena, come meno sottoposto all'incontri della fortuna, et a i travagli dell'animo, migliore non possa

desiderare che la privata, e' maggiormente s'accosta alla Civile. Quando in vece di moglie et di figli, et di patrimonio, e d'amici e di parenti, e d'uffitii, e di magistrati, ordinati della Città in qual'unque luogo si sia, si fa eletione di alcun trattenimento di servitio di Chiesa, e di opere pie, et fra questi, e gl'amici, e gli studii che pure si sciegliono come il gusto e la propria conditione porta, si cerca di passare tranquillamente i suoi giorni di modo che consoli egualmente l'animo, la memoria degli passati, e l'aspettatione de futuri. Hora havendo io fino da gl'anni, che cominciano a dare a conoscere l'uso del mondo, tenuta la mira rivolta a questa parte non ho mai procurato, ne pur pensato a nisun negotio; ò offitio che mi sia venuto alle mani, ma non di meno mentre più ne vivevo alla lontano col desiderio, ha apportato il caso anzi la divina dispositione, che prima il servitio, e carico di Monsignore, poi la sua assenza, e malattia, indi il viaggio di Francia m'habbino con insensibile violenza sospinto, a mettere il piede in Corte, non però a fermarlo. Imitando io quasi il Palone che avventato per accedente del capo usato al suo volo dentro a qualche... va' facendo di gran balzi, prima grandi, e poi più piccioli, et alla fine rotolandosi fugge il più che può di fermarsi: ma in qualunque modo, il mio piede vi si posi, questo è ben certo, ch'io procuro sin dove giunge il pottere mio, che se pur non può succedere, ch'egli non apporti travaglio, et disagio al corpo, rechi almeno all'animo, o se non, nella guisa dell'onde marine rinchiusse ne porti non possono [non] scuotersi leggermente, quando il resto del mare è perturbato di fuori dalle tempeste, perciò insegnato dall'esperienza altrui, e dal successo ordinario delle fortune delle corti, e dell'humane cose; ma ne piglio meno che possibile sia, et mi ci trattengo non legato con la volontà, ma allatato dalla ragione più del mondo, e della conditione, ma che del vero, e della mia inclinatione. Lo scopo di tutto ciò tal volta scherzando tra me fu espresso con un concetto e vi havrei dato nome di Alcione, posto sopra il suo nido nel mezzo dell'onde, del mare, col motto: *in inquieto quies*⁹.

9 L'idea dell'Agucchi non è affatto originale. L'emblema, con relativa vignetta, si trova nell'Alciato; nell'edizione parigina, del 1602, è al n. CLXXVIII, col motto «Ex pace ubertas», ed i versi:

8 Dalla *Gerusalemme Liberata*, xviii, 20.

A V.S. credo si' notta la natura di questo nobile uccello, che se bene fa il nido e lo mette nel mare per produrvi l'ova, et allevare i figli, in un certo tempo di serenità pronosticata da esso per istinto naturale, lo fabrica tuttavia di maniera, che quantunque occorresse in quel mentre tempesta, che lo sommergesse mille volte, e lo sbattesse a gli scogli non li potrebbe nocer punto: onde egli sicuro da i pesci, da gli uccelli, e dagl'huomini, o dalle fiere, et quasi a dispetto delle instabilissime onde se ne giace quieto, e tranquillo con la consorte, né il movimento esteriore degli flussi hà forza

Grandibus ex spicis tenues contexe corollas
 Quas circum alterno palmite vitis eat
 His compate Alcyones tranquilli in marmoris unda
 Nidificant, pullos involucresque foveant
 Laetus erit Cereri Baccho quoque fertilis annus
 Aequorei si rex alati instar erit.

La xilografia, che li accompagna, non è pertinente al testo ed ai commenti: infatti rappresenta l'Alcione, non in mezzo al mare, ma su un dirupo. Già nel Valeriano 1556 il nido è segno di « tranquillitas » il motivo ebbe un enorme successo nel '600, ad esempio nel Picinelli.

La descrizione dell'Alcione, che sarà svolta nelle seguenti lettere dall'Agucchi, deriva sostanzialmente da Aristotele, anzi ne è una traduzione. Riporto, per esemplificazione, il passo del *De Animalibus historiae*, di Aristotele, nella traduzione predisposta per l'edizione parigina del 1887 (libro ix, capitolo xrv): « Alcedo passere haud multo major est: colorem habet caeruleum et luteum et subpurpureum; hoc autem modo variatur corpus totum, cum alae, tum colli partes, non seorsum positae, singulis coloribus; rostrum vero subluteum, sed longum ac tenue. Talis itaque ejus species est; nidus autem fere similis marinis pilis, et quam salis spumam vocant, colore tantum distans: subrufus enim est; figura repraesentat cucurbitas, quibus longum collum est: magnitudo maximis amplior quam spongiae: extant enim cum majores tum minores; consepti autem sunt atque soliditate et raritate crebra constant... Ostiolum angustum habet, quantum satis sit ad ingressum pusillum adeo, ubi ut subvertitur mare, ut ne tum quidem ingrediatur; cavernas intus habet, ut spongiae. Dubitant de materia ejus, videtur vero ex acus potissimum spinis conficere; piscibus enim victitat ». Ciò che di nuovo introdusse l'Agucchi, oltre il motto « in inquieto quies », è lo scherzoso riferimento al pesce che porterebbe lo stesso suo nome. Tutte le altre notizie e discussioni sul colore delle penne (da Plinio), sulla durata dei giorni alcionii (da Eliano) l'Agucchi poté derivarle da una qualsiasi edizione commentata dell'Alciato, dove appunto tutti questi antichi autori sono minuscolamente addotti e collazionati.

d'impedire l'interiore quiete che egli gode con lei. Con tal similitudine dunque io hò voluto intendere, che se ben io mi ritrovo in questo mare della corte, che per prosperità di fortuna ch'egli habbia non si dice mai l'huomo rendere sicuro, che non possa perturbarsi di momento in momento, nondimeno io faccio ogni opera di giacermi con l'anima quieto, e di tenerla rinchiusa nel nido del corpo, che non importa se bene scorre qualche borasca, et attendo a produrre que' concetti d'ingegno e di volontà che dalla debole capacità si possono spirare, e non mi curo se di fuori, a l'onda sia tranquillità, o la tempesta frema quanto si vogli. Questo senso, per isprimere le contrarietà che le parole del motto dimostrano, non è parso che ei si possa rappresentare più propria, e legiadramente con altri esempi, ma volendo io havere occasione di dipingere l'impresa sopra qualche cosa son ito pensando di trovare un'invenzione di pittura che potesse significare l'istesso da figurarla poi sopra alla coperta, e di molte cose venutemi, e sacre, e profane, nessuna me hà soddisfatto intieramente. Tuttavia per occasione di provare il giovine di cui hò parlato di sopra, che riesce molto bene, in far paesi e figure piccole, io mi ero risoluto di darli l'invenzione del Tasso, che a V.S. dirà, et mostrerà anche scritta il Sig. Ludovico la quale per cosa non sacra mi pare assai conveniente, legiadra e misteriosa, et se verrà bene et fresca, non dubito che non sia per piacere a chiunque la vedrà. Ecco a V.S. quanto da me porta il Sig. Ludovico: non occorre ch'io le narra in che cosa V.S. mi possa giovare intorno à ciò, ne potendo passar più Le baccio le manni. Di Roma, 15 luglio 1602.

Di V.S. Ill.re, et molto Rever.

Servitore aff.mo
 Gio. Battista Agucchi

Al Sig. r Bartolomeo Dolcini¹⁰

Io non mi credo ch'egli sia parso a V.S. punto strano il desiderio che mi è a' questi giorni venuto d'haver dipinta

¹⁰ Codesta lettera è una seconda versione della precedente, con ripetizioni ed aggiunte.

da Sig.r Ludovico Carazzi la favola dell'Erminia, che nel settimo della Gierusalemme ne racconta il Tasso. Poiché tanto è bella, e dilettevole per se medesima da essere non pur spiegata in carta, ma rappresentata in Pittura, che degna la reputo molto, cui ciascun huomo non zotico, non rozzo, non dovrebbe havere discaro di apresso di se ritenere. Ma poiché da questa si è V.S. persuaso che alcun'altra ragion più spetiale a cotal pensamento, mi habbia mosso, e moverebbe pur da me udire, volentieri gl'ele darò. E quando beni non l'havessi alla prima considerata adesso almeno mi sie lecito d'immaginarla che V.S. la desidera. Accioché sua cortese opinione del mio operare come dico con disegno, e misterio, se non per altro per mio proprio piacere non le rieschi vana. Io credo dunque che V.S. sappia per haverlo udito da me più volte e conosciutolo forse meglio per persona dalla maniera di vivere, che ho' menata sin al presente, che sempre io sono stato inclinato assai alla quiete non otiosa, ne scioperata che alle occupationi, et negotij. Conciosia che io habbia per fermo, che fra' le varie conditioni, e lodevoli dell'humana vita, quella che puramente civile nella patria si tiene, il conseguire della terrena felicità più ne faccia vicini, come che [*posto*] essendo il mezzano essere agl'incontri della fortuna, et ai travagli dell'animo meno sia sottoposta, e dove l'huomo destinato non sia a passarsela intieramente alla civile si appressa: quando in vece di moglie, e di figli, e di parenti, e di patrimoni, di ufficij e di magistrati in sua città, in qualunque luogo ove l'huomo si dimori si elegge alcuno trattenimento, o' di servizio di chiesa, o di opere pie, o d'altri virtuosi esercitij e fra questi e gl'amici, e gli studij, che pur deansi scegliere, come il gusto richiede e la propria capacità di ciascuno, si attende trapassare con salute dell'anima, e tranquillamente suoi giorni: per modo che equal consolatione dalla memoria si prende de passati, dall'aspettatione de futuri. Avendo io perciò fin dagl'anni ch'insegnare incominciano gl'usi del mondo, tenuta la mia quarta parte rivolta, non ho' giamai procurato, ne meno pensato a verun negotio, ed'ufficio che mi habbia potuto la strada impedire dello andar a tal fine. Ma con tutto cio', mentre più lontano io mi constato da quelli col pensamento, hà portato il caso, anzi la divina dispositione, che avisandomi io di avvicinarmi più a questa, poi' me ne sia dilungato. Percioche prima la lega-

tionone di Francia ch'ebbe il Card.le di felice memoria, a questa come mi trasse, di poi seguita la morte sua, mi ci fecero ritornare da Piacenza dove io mi ero condotto di onesta occasione di quiete gl'Affari di Monsig.re mio, i quali ancora mi ci raffermarono maggiormente all'hora, ch'egli ci fu' chiamato, ai servigi del Sg.r Cardinale pr.re. Ma pure sin a quello termine, lo essere in corte, non voleva altro dire, che essere in Roma, cioè un luogo non solamente non contrario al mio intento, nel quale più di questo felice poteva io bramare di vivere, come più m'agradiva ma l'assenza di Monsig.re quando egli fu' mandato a Ferrara, indi la sua lunga, e grave infirmità, e per ultimo il viaggio di Franza mi hebbe piu' tosto co violenza et miserabile sospinto a metterci il piede, che io m'accorgessi di havercelo, perche tanto io ne viveva con l'animo alieno, che pur mo' a' gran pena mi posso ciò dare a credere. Se ben di vero piu' di haver [in] loci similianti posto, che in alcuna maniera fermato io debba dire, perciò che a guisa di colui che o' di passaggio, o' per accidente si ritrovi, in un prato, ove teme egli, tal volta è certo che 'l serpente tra fiori, e l'erba giace, non ardisce punto di rallentare il Passo non che pensi di porvisi a giacere, e dimorarvi tutto sicuro, così mi guardo io quanto posso il più a non lasciarmi allettare da alcuna apparente verdura di speranza, o da nisun'ombra di honore, o di comodo, a riposarmici dentro. Ma come che sia ch'io ci tenghi il piede, questo si è ben certo, che se egli non può adivenire che un tal stato, quale disaggio non apporta, e travaglia al corpo, io do men opera sin là dove le forze rivano, che non la rechi all'animo, o se non in quella maniera, che l'onde marine ne porti rinchiuse non possono, non dibattersi, et ondeggiare algate mentre tutto il mare, sia di fuori perturbato dalle tempeste.

Per la qual cosa insegnato io dall'esperienza altrui, e dal corso ordinario delle fortune delle cose, e dell'humane corti, meno me ne prendo che possibile me ne sia, e ci vivo come di passaggio non già lusingato d'alcuno mio sentimento, verso queste vane apparenze, ma trattenutomi più tosto da una cotal raggione, anzi del mondo, et della fortuna mia, che del dovere, e' della mia inclinatione; Onde poco o' nulla in essa sperando quel tempo che mi è permesso, se non a me medesimo almeno con qualche mio gusto io inpiego: Né diffido in tutto (se il desiderio però non m'ingan-

na) di potere anche un giorno di quei frutti tirar dalla debolezza mia, che altrui inuttili non conoscono affatto. Espresi tal volta fra' me scherzando il presente concetto con impresa s'io non erro assai propria, e significante, questa si fa d'un vago Alcione posto sopra suo nido nel mezzo dell'onde marine col motto *in inquieto quies*. A V.S. sarà facilmente nota la natura di questo bello uccello, che quantunque il nido si faccia e' nel mare, lo ponga in tempo di sereno, che per lo stinto naturale egli stesso pronostica, lo fabbrica tuttavia in guisa della stagione del sereno nella quale sempre gli accade ciò fare nulla fidandosi si rende assai sicuro di non haver niuno nocimento a sentire tutto quel mentre sopravvenissero tempeste come forse tal volta ne sopraggiungono, ch'el somergessoro mille fiate, e negli scogli, lo debatessero: Onde prudentemente assicuratasi, e dalli pesci, et dalli uccelli, e dalle fiere e dalli huomini, et a dispetto dell'instabilissime onde quieto, e tranquillo sene giace con sua consorte a' produrvi l'ova, e a' generare i figliuoli, forza non havendo in quel mentre la guerra esteriore de flutti di turbargli l'interna pace, che egli gode con essa lei; con tal somiglianza dunque hò voluto io significare che quantunque che io mi ritrovi in questo mare della corte, a tempo di qualche bonaccia, non imperciò tanto me ne fido io già mai che del continuo non mi ricordi essere questo uno sereno d'etre, e una fermezza di mare, e din'anzi agl'occhi io non habbia la naturale asprezza dell'uno, e l'incostanza dell'altro e non consideri come di leggieri possono turbarsi, e in un breve momento; per la qual cagione ho' fatto ogni opera di fabricarmi contro me stesso uno sì forte nido, ch'io ci possa resistere ad ogni improvvisa borsca; e giacermi quieto con l'animo, e produrre di quei concetti e d'ingegno, e di valore, che dalla picciola capacità mia si conviene aspettare, o' starsene poi di fuori l'onda tranquilla, e la tempesta ne frema quanto si voglia, e certo egli pareva che a' me con più di ragione che forsi ad alcuno altro si appartenesse un cotal lavoro di nido, mentre l'Alcione istesso di spine la fabbrichi, che *agucchia* si apella, ma per haver poscia occasione di dipingere questa impresa sopra la coperta di qualche quadro, come io voglio fare, sono ito pensando di sottoporle un invention di Pittura che il medesimo sentimento fosse atto a rapresentare, ne di molte sovenutemi son rimasto sì di alcuna sodisfatto, che io mel-

lo sia del tutto quietato, pure avenga che la favola dell'Erminia sia molto vaga, e che havessi caro per lei istessa di vederla dipinta, questa giudicai dover esser più dell'altre a proposito; potrà V.S. ricordarsi che si era questa bella donna [*si era*] innamorata di Tancredi e che non havendo ella modo d'andar a lui per medicarlo delle ferite, prese l'armi della guerriera Clorinda, e sotto di quell'occulta se ne uscì di notte della Città ma impatiente d'aspettare il messaggero che egli gl'haveva inviato a far l'imbasciata tant'oltre si spinse inverso l'hoste cristiano, scoperta dalle guardie fu costretta a mettersi in fuga percioche esse Clorinda stim[ol]andola l'incalciorno galiardamente, et ella afflittissima nel dolore, e trasportata dal Cavallo andò tutta quella notte, el giorno aveniente errando fin che il tramontar del Sole, giunse alle ripe del fiume Giordano, ove stanca, et affannata si giacque la notte ma riconoscendosi la mattina essere in parti di Pastori, et uditosi alcune voci cantare, verso quelle si drizzò, et trovò colà un buon vecchio, che standosi nell'ombra, et alla sua gregge vicino, tisevva fiscille, et il canto ascoltava di tre fanciuli suoi piccioli figli, da quale a pieno informata di sua felice vita, et in qualche parte del suo savio favellare racconsolata si risolse di quivi fra' quei boschi com esso lui rimanere, ma sul primo suo arrivo maravigliatasi la Donna come egli potesse essere, che in tanta quiete, e tranquillità si vivesse, e senza alcuna offesa ricevuta da soldati, allhora che d'ogn'intorno ardeva d'alto incendio di guerra, gliene adimandò la ragione, el vecchio due, o tre gl'e'ne rese, l'una che l'umilità pastorale, e l'innocenza di tal vita era per grazia spetial del Cielo, conservata, et difesa, l'altre che l'armi straniere colà non si erano condotte per offendere pari suoi, ma i grandi più tosto, e potenti, senza che la ville sua povertà non invitava punto alla preda l'avidità de soldati non si come l'Alcione, posto sopra il nido in mezzo l'onde si rappresenta una quiete vita, e sicuro in quieto loco, e pericoloso, non altrimenti questa favola altrui pone din'anzi agl'occhi una vita tranquilla, che dentro un paese perturbatissimo alcuna noia non senta, e possono ambedue molto bene a persona raportarsi la quale in corte vivendo, movisi nientedimanco, come se non si fosse suoi giorni in Riposo. Ma conservano apprioso questo un'altro commune sentimento, e l'impresa e la favola; parmi che l'Alcione dal commercio dell'uccelli, e

dalla terra ritirato, per un huomo che dall'attiva alla contemplativa vita, dalla frequenza alla solitudine, e dalle pubbliche alle private cose si sia ridotto equalmente puo interpretarsi. Il buon vecchio doppo' haver raccontato alla Donna il vivere suo felice li dimostra espressamente di se stesso il medesimo, le cui parole per mio proprio gusto più che altro mi aggrada di qui riferire.

Tempo già fù quando più l'huom vaneggia
Nell'età prima ch'ebbi altro desio
E disdegnai di pastorar la greggia
E fuggì dal paese almo natio
E vissi a Menfi un tempo, e nella reggia
Fra' i Ministri del Re fui posto anchio.
E benche fossi guardian degl'horti,
Vidi, e conobbi pure l'inique corti.
E lusingato da speranza ardita
Suffrij lunga stagion ciò che più spiace
Ma poichè insieme con l'età fiorita
Mancò la speme, e la baldanza audace
Piansi i ripossi di quest'humil vita
E sospirai la mia perduta pace,
E' dissi: O Corte a Dio. Così a' gl'amici
Boschi tornando, ho tutti i dì felici.

Quindi s'io non son ingannato fu persuasa l'Arminia di non dovere a suoi mali miglior rimedio trovare, che col ritirarsi da i Palaggi alle capanne, e vivere per alcun sempre come ella fece vita humile, e pastorale in quella solitudine, e benche questo secondo senso per me non adoperi di parere che in tal stato non sono, ne poco, ne s'el primiero mi si convenga, hò goduto per tutto ciò di spiegarlo a V.S. per la speranza, che quando che sia, io tengo di conseguirlo, et a V.S. baccio le mani con ogni affetto.

L'istesso Monsig.re

L'Alcione si è un uccello come Aristotele narra non molto più grande d'una passera, di bello oltra modo, e di vago colore perciò ch'ella si mostra in parte azura, in parte verde et in alcuna parte ancora leggermente purpurea, e rosegiante; non già che in essa se trovano colori tali, l'uno del-

l'altro spetialmente separati, ma con un vario, et indistinto mescolamento, e nell'ali, e nel collo, e in tutto suo corpo risplendono. Afferma nulladimeno Plinio (?) essere egli per la maggior parte di colore turchino se non inquanto vi ha' fra' mezzo mescolate delle pene purpuree, e candide; ha' il becco che tira al verde, lungo, e sottile, e paremente ha' lungo e sottile il collo, partorisce l'ova, le covva, e ne alleva i figliuoli in mezzo al mare, e nel mezzo inverno. E qui è venuto il nome, perciò che i greggi lo chiamorono Alcione, o Alcedone, ma di qual natura egli si fabbrichi il nido, è in dubbio appresso molti; tuttavia come che di pesci egli viva per fermo si crede che lo faccia di spine di pesce, et di quelli pesci Agucchia nominato, o Bollona, esso le và raccogliendo, et insieme mirabilmente le liga disponendone alcune per traverso, altre per diritto, come se una tela ne tessesse, lo forma di gonfia figura, che piega al ritondo, e rassimiglia una di quelle rughe, che sono larghe in pancia, che stringendosi di sopra col collo si sollevano alquanto e quindi per avventura lo paragonano alcuni ad'una narsa de pescatori, percioche queste si fanno di giunchi ritorti, e riduconsi ad'acuta forma dall'imo de capi, egli è pur difuori spongoso, e conforme a' quelle schiume arride, et indurite del mare, le quali da molti palle marine si adimandano; più grande però d'una sponga apparisce, e di colore tra giallo, e rosso, ma che più al rosso dischina, et e si forte, et regnente che niun ferro lo potria tagliarlo, e sbattuto etian-dio, ne sassi, a quelli resiste, quantunque vogliano altri, che di sicuro, si frangerebbe a chi lo percotesse galiardamente, come adiviene delle aride schiume; egli è di dentro ai concavi simigliante che ne sponghes si trovano, et ha' lo pertugio tanto angusto, quanto a' pena è bastevole da potervi egli passare, il qualle in mezzo la cima è posto, e fatto in guisa che ben tutto si divulgasse allo ingiù l'acqua non perciò havrebbe addito, che penetrasse, e per assicurarsi, non che del buco, ma di tutto il rimanente, scrive Eliano che finitolo di lavorare lo mette in mare, e ne fa prova, e quelle parti che non son ben ferme salda, stucca diligentemente. Egli si conduce a farlo inverso il solstio della vernata all'hora che si sente gravido d'ovva, e che la natura l'insegna doversi mantener in quel tempo una buona pezza sereno il Cielo, e tranquillo il mare; e dicono che 14 hore in tutto spende a quest'opera, et alla generatione de figliuoli,

sette innanza al solstitio, e sette di poi, e piace ancora Aristotele, che nei primieri sette, esso lavori il nido, e lo metta in mare, e negl'altri di poi ne produca l'ova in numero di 5, le covvi, e ne traga et allevi i figliuoli favorendolo a' meraviglia la provveda natura nello affrettarli il parto, nel rendeglielo felice, negli giorni tutti dura così stabile, et fermo il sereno, et tanto piacevole e quieto il mare, che non avviene mai, che si turbi, anzi pare ad'alcuni che non possa meno turbarsi, ma comunque questi giorni furono chiamati dagl'antichi Alcionij, et furono celebri per varij rispetti, onde se ne trova negl'autori spesse fiate fatto mentione. Vero è che diverse sono state l'opinioni intorno al numero di quelli, et al tempo, et ciò senza dubbio secondo la diversità de paesi. Però che in greggia come dice Aristotele non sempre appresso solstitij occorono come fanno nel mari di Sicilia, ma questo è ben certo, che più nei solstitij devono advenire che in altri tempi, come che l'aria non soglia all'ora naturalmente quasi nulla muttarsi, conciosiache si per la forza del sole, ella si altera egualmente; e le cose tutte che giungono al sommo ponno più languire di prima, perché si movono con men di vigore et ivi quasi hanno incominciato un nuovo muoto, come fanno le pietre gessate; in altro chiaramente il sole nell'arrivare al solstitio havrà minor possanza di alterar i corpi inferiori, e ne seguirà maggior quiete nell'aria e sarà necessario che di poco in'anzi, e dopo poco di esso si habbia il tempo sereno, ma voglio però che egli vi possa intravenire alcuna differenza secondo la qualità della reggione, e la institutione p.na de Caelo e della luna spetialmente; tuttavia quello che non succederà nel solstitio medesimo haverà poco appresso, e in effetto si conosce che sul principio di Gennaio soglionsi per lo più godere di bellissimoi tempi, et essere quei giorni assai per li naviganti sicuri, et perciò fidati del mare, onde l'Alcione che li prende, e conosce se ne vale opportunamente. Formarono gl'antichi alcune favole di quest'uccello, ma seguendo noi il vero, col natural testimonio lasceremo a' i Poeti le considerationi delle favole.

Ill.re et molto R. Sig.r mio oss.mo

Io non replicai alla lettera di V.S. in materia dell'Ermi-

nia poichè io viddi, ch'l parere suo, et del Sig.r Ludovico si conformava col mio, né havrei mai permesso ch'egli m'havesse mandato disegno per non dare ad'intendere ch'io non confidassi quanto ho' fidanza nel suo giuditio, doppio massime haver egli compresa la mia intentione assai meglio che io non ho' potuto dichiarargliela, oltre che mi sono creduto d'acrescermi il gusto nel vedere, quanto che sia tutta l'opera perfetta in un tratto; e già con l'aspettatione ne comincio a' godere mentre io intendo da V.S. che ella si trova declinata su la tela, e' se io dicessi, ch'io non la desiderassi presto, so' che nol me crederebbe, ma se io le affermo ancora, che ho' molto più cara la comodità de Sig.r Ludovico V.S. l'à da credere giustamente e può perdersi buona parte del piacere, che io sono per ricevere intorno a'ciò, quando mi [a]corgessi che glene venisse un minimo incomodo, V.S. si contenterà per ciò, a pregarlo da mia parte di pigliarselo di piacere, perché piacere è necessario, che senta qualunque sua spontanea fantasia, e tale è la sua, non conoscente del primo termine di gentilezza nell'offerirsi di farmi lavorare di questa hopra da' un suo giovane, vole egli stesso farla tutta del suo. Io sarei ben dunque scortese molto, se io pretendessi che altri adoperassero meco la cortesia a' mio modo, è levando di sua libertà li togliesse anco la forza che la rende tale. Egli dovrà però attender prima a' tutte le cose che più importaranno, nella maniera chio scrivo primieramente tutte lettere che sono di momento, e se hò da scrivere a' nisun amico, o' altra cosa di mia sodisfattione, la faccio dapoi, ne già, perché ne già che io sia qualche volta stanco per l'opera precedente mi vengono queste peggio fatte dell'altre, perciò che, la volontà che mi concorre è libera, è intiera, supplisce alla fiachezza delle forze, et alla debolezza dell'Ingegno. Onde egli che non hà mai ralentato lo spirito, e dà sempre in vigore uguale effetto. Ringratio però V.S., che io le facci, o' almeno che io le moderi perché non più a' sollicitare, ma a' ricordare al Sig.r Ludovico la sua commodità, la sua sodisfattione, il non lasciarsi trasportare dalla propria cortesia, e cose tali dovrà impiegare. Ne io scriverò più a V.S. di questo soggetto; poiche io vedo che non è necessario, intanto a V.S. et al Sig.r Ludovico baccio le mani.

Roma li 13 novembre 1603¹¹

11 La data è erronea: dovrebbe trattarsi del 1602.

Di V.S. Ill.re et molto Rev.

Se lo spagnuolo farà buon fine m'inganarò. Dio l'aiuti, perché da quello io sò della persona sua, veggio che n'a gran bisogno.

Servitore aff.mo
Gio. Batt.a Agucchi

Ill.re et molto R. Sig.r mio Oss.mo

Ho raccomandato a Monsignore la persona dell'Arciprete di S. Giovanni, et m'a detto, che per quello che appartiene a' se l'intenderà volentieri, e' l'averà per raccomandato per quanto la giustitia il richiederà. Ma che N.ro Sig.re ha' così cattivo concetto di esso per le male informazioni che li sono state date, che più esser non potrebbe, e che durerà faticosa a' giustificarsi, e tanto più essendo quà la parte avversa, ardentissima contro di lui. V.S. mi allongava il cammino per farmelo parere più breve. In tal maniera si modera talvolta il desiderio di chi vuol giungere, troppo tosto ad' un luogo. Io mi credeva da quel che V.S. mi scrisse ultimamente che l'Erminia fusse anco un pezzo lontana, quando io la comincio quasi a scoprire come una cima di Torre; ne penso più d'inganarmi come coloro che camerano nella Baona di Francia a quali, per la spatiosa, e nuda ampiezza della campagna, appaiono le città distanti una giornata come se due, o tre leghe vi avesse il viaggio. Come si sia, replico, che più amo la commodità del Sig.r Ludovico che la sodisfazione del mio gusto, quanto al colore del vestito, dice bene il Sig.r Ludovico che il Tasso la veste di bianco, et ciò non è dubbio, ma si comprende chiaramente, come di quei versi.

Chè quel candido manto, e la temuta

Insegna anco nel'ombra, è conosciuta

Et altrove

Si che da lunge il lampo lor si vede

Col bel candor, che la circonda, e veste¹².

Ma quando bene l'autor non l'havesse espresso vestendo ella l'abito de Clorinda, che era Vergine, et essendo pur es-

sa Vergine, altro color non se le conveniva. Né io vestij questo in quella scrittura perché come già l'ho significato, la feci a mente, e la feci per uno di questi gioveni quà, a' quali io poteva di mano in mano levar ogni dubbio, e dandola poi al Sig.r Ludovico fu soverchia, perché bastava dirle il luogo dell'autore, e lasciarlo poi fare ad'esso, come a mastro eccellente. Intanto a V.S., et a' lui bacio le mani.

Di Roma li 4 dicembre 1602

Servitore affet.mo
Gio. Batt.a Agucchi

Ill.re et molto R. Sig.r mio oss.mo

Io porto opinione, che'l quadro dell'Erminia merita se per se stesso, che non si dovesse usargli minor diligenza intorno per farlo venire qua' a salvamento. Dall'altro canto io ricevo tutto dall'amorevolezza del Sig.r Ludovico, e dalla cortesia parimente di V.S. ma di esso non debbo entrare a' risponderle cosa alcuna finch'io non lo vegga, è con desiderio aspettato da tutti gl'altri pittori Bolognesi, et da altri ancora; Tuttavia dirò che se tal volta fui vicino a' credere che i Pittori dovessero accostarsi al più che potessero al vero delle cose rapresentate: hora io sono di soluto pensiero che essi habbiano da applicarsi a' quello che meglio torna all'arte loro; purché non mutino la sostanza principale dell'istoria, stieno dentro li termini del verosimile, et osservino il costume, e 'l decoro delle persone, conditione, se io non m'inganno, comune anco a i Poeti: Di quelle cose però, ch'io notai nel descriver l'Erminia, dissi a bocca al Sig.r Ludovico, che alcune si sarebbero facilmente potuto eseguire, e me ne rimessi in tutto al suo arbitrio. La soldatesca era da' me desiderata per lo mio fine, non che io non conoscessi che per ragione di prospetiva poco più d'un miglio si sarebbe potuta far apparire distante, e massime se le figure principali fussero state piccole, come sono, dovendosi secondo queste regolare la grandezza delle lontane. Degl'alberi dice benissimo il Sig.r Ludovico, et sta' avvertito il medesimo nella mia descrizione. Il cane non rilieva, o siasi, o' non vi sia. Nel Cavallo ha' seguitato il bello, e' mi piace. La Persona di Clorinda era conosciuta parimente all'insegna delle Tigre, che per cimiero portava. Onde perché que-

12 Dalla *Gerusalemme*, vi, stanza 34 e stanza 106.

ste fossero conosciute per arme di lei, e l'istoria, per quella d'Erminia, io desideravo la Tigre sopra l'elmo la quale si dee credere che sia di materia non agevole da spellarsi perche cimieri tali si lavorano di ferro, e si colorano per come la cosa richiede, tutta via me ne rimetto, e potrà forse in vendendo a Roma aggiungerla; le braccia dell'Erminia non dovranno dipingersi in altra guisa a' chi voleva imitare gl'antichi, e il Bello; ma io non haveva animo di parlarne, e pur no' detto questo poco. Hor saltiamo dall'Erminia alla Venere,¹³ ho' contratta amista', non è gran tempo con persona principale di lettere, e massime toscane, con la quale favellando un giorno delli stilli, e della lingua, mi vene fatta menzione di quella mia descrizione. Scuse a mia posta, volse però che la mostrassi, la lesse, e contro l'opinione mia la commendo', e mi persuase a mostrarla a molti, ma li rispossi che assai era io conosciuto vanno da molti, senza che in tal maniera mi facessi scoprire a' più. D'una cosa sola m'averti che esso l'aveva mutato il principio, per mostrare che io l'havessi fatta ricercar d'altri e ciò per dare a dividere manco studio, et occasione meno mendicata. Mi piacque il suo parere, se bene in vero io non la potevo fare più a caso, e meno impensatamente di quello che feci. Perche la cosa sarà apunto come gli ho' narrato. Hor già che l'ho' inviata a V.S. me' parruto di formare il principio in persona sua, che non so' se le piacerà, benché io habbia parlato giustificatamente, e'l nome sia commune a molti Dolcini, il quale havrei anco potuto far di non mettervi se io non l'havessi voluto fare parere la cosa non finita, e valesse come di carattere a' distinguerla, e fare che altri che l'avessero trascritta non pensino di propriarsela, sapendo esser nota, et essere in mano di più. Ma balordo ch'io sono e chi sarà colui che vogli rendersi proprio l'altrui goffarie; senti la mia persuasione, che io non l'haveva considerata bene, per questo rispetto dunque, non a parere dunque

13 L'Agucchi si riferisce alla *Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci*, da noi già commentata nell'introduzione, che possiamo quindi datare ad avanti il 23 aprile 1603. Nell'edizione stampata e compresa nel *Malvasia*, l'aggiunta proposta dall'ignoto letterato toscano, cui qui si fa cenno, non compare più. È inutile dire che questo riferimento cronologico data anche il dipinto e il complesso pittorico di cui fa parte.

niente il suo nome, ma gl'altri sì; e' massimamente per darle riputatione, et invitare il lettore a leggerla, benché per le mie mani, o niuno, o pochissimi sarrano per vederla. Ho' ricevuto con questo medesimo spatio un'altra lettera di V.S. dalli 2, per quel che appartiene mentre ella non vagli molto non è cosa da pensarvi; ringratio tutta via V.S. dell'avisio. Il Sig. Gia. Dolcini havrà fatica a cavar le mani di questo suo intrico, il quale è in termine, che non lo' può meno tirare a i fini, che per la strada che a' cominciato purché li giovi. Io l'aiuterò, e' servirò dove potrò sempre, et a V.S. bacio le mani.

Roma 23 Aprile 1603

Di V.S. Ill.re, et molto R.
Servitore Affe.mo

Ill.re e molto Reverendo Sig.r mio Osservatissimo

Mi arrivò l'altro hieri il quadro dell'Erminia il quale conveniva lasciarmelo desiderare un poco più, e non mandarlo così fresco, doppo esser stato rittocato, perciò che i colori verdi mai si finiscono ben di seccarsi, oltre la vernice, che non doveva essere secca a bastanza. S'è però ad'essi attaccata la carta, e l'ha' offeso in alcuni luoghi, le figure sono però rimaste intate dal calcagno del vecchio in poi, ma in generale è cosa da potersi agevolmente restituire nel primiero stato con quatro penelate, e tal fine aspetto dimatina il Sig.r Annibale meco a' pranzo, che ha' volontà di vederlo e volentieri lo ritoccherà. Io confesso che resto inganato della grandezza perché dal parlare che io feci qua' dal Sig.re Ludovico. Ma per ogni modo così è compartito, è bene riesca la proportion che presto mi è agradita questa misura. Quanto alla favola a me è parso, che sia espressa al vivo; nella mia imaginatione, è riuscita punto diversa, nel più delle cose, e massime nella Donna, nel vecchio, e nel fanciullo. Questi benissimo collocati fanno eccellentemente l'effetto del cantore, e pare quasi che all'ora fussero nel conchiudere della rima e della canzone, che più cura si mette nel portare della voce e dell'armonia. Ma sopra tutto mi piacciono contro il chiaro dell'acqua perché spicano molto. Il vecchione porta una di quelle ciere soriane nel busto,

e di quei paesi livantini. Si vede essere un Dottore per volgare pratico del Mondo, e nato a persuadere altrui, è tanto suo essere mi apare assai proprio per operare quanto opera, la Donna mi è piaciuta sommamente, l'atto suo è gratioſo; ha' ciera nobile, e vaga, el abito mi è parſo leggiadro fuor di modo, e che mostri come io desiderava, l'haver ella più dell'amante, che della guerriera. In sostanza ne rimango più sodisfatto, per il che non voglio andare ricercando a' una a' una l'altre cose, che V.S. havrà meglio di me considerate. Io sono tuttavia di parere, essendo questa stata una inventione di mio capriccio di farne levare quelle genti, e forse anche quella città, e lasciarvi solo qualche segno di fuoco che eschi per di là, di quei monti, e mostri una simiglianza di molte miglia che i fuochi la possono trappassar del vero peroche sarà questo bastevole da significar quel ch'io voglio, e tanto più che occorsero d'avanti l'assedio, gl'incendij di quelle gran Torri di legno che per esser la città posta sul monte si doveano scoprire un pezzo da longi. Seguirò in ciò il parere del Sig.re Annibale, il quale non vorrà forſi metter mano, che nel ristorare quel poco di danno, che ha' pattito il quale sta' quasi tutto nel verde degl'Alberi e nel resto si vederà, o seli tornerà facilmente a' dare la vernice, per ravivare i colori.

Io scrivo quattro parole al Sig.r Ludovico con l'alligata, e' ne' lo ringratio; nientedimeno, prego V.S. a' farlo per me, quando havrà occasione di vederlo, et assicurarlo, ch'io ne rimango sodisfattissimo, et a V.S. bacio la mano.

Di Roma 3 Maggio 1603.

Di V.S. Ill.re, et molto R.

Servitore Affe.mo
Gio. B. Agucchi

Seguendo il parere di V.S. ho' congiunte con la lettera del Sig.r Ludovico sei doppie di Spagna senza però scriver. Queste sono quindici di paoli, e costì saranno 16 lire. Mi è parſo di fare così, perche se l'avessi fatto portare da qualcuno forse l'havrebbe ricusato. Perciò sarà bene che V.S. si contenti di mandargli il piego senza manco fargli dire di chi sia, acciò che da ogni parte riceva inganno; ma il maggior inganno, il ritrovar manco, di quello che merita.

Dopo scritto mi vien ordinato di andar dimattina per tempo col Padrone, che va' alle Lumiere. Staremo fuori quattro giorni, e Monsig.r rimane a Roma, come più volentieri havrei fatto ancor io per haver meco il Sig.re Annibale secondo l'appuntamento dato.

Riporto qua dal manoscritto della Biblioteca Comunale di Perugia le testimonianze della polemica settecentesca fra Accademia di S. Luca e pittori di genere.

L'intervento del Pascoli è attestato nella *Vita di Gianfrancesco Vanblommen* [Jan Franz van Bloemen], foglio 111 (115)b.

Elettosi frattanto, Giuseppe Chiari per principe dell'accademia, e propostosi il nostro Gianfrancesco per uno de' nuovi accademici vi fu di comune, e pieno consenso acclamato, e gli si spedì il solito biglietto. Venne da me per sentire il mio parere, ed avendolo persuaso a non accettare risposi anche al biglietto nel modo che allora fu pubblicato, e con che mi parve risponder si dovesse. Imperocché veggio da alcuni far certi regni di piccole cose, che guai a noi, se far le potessero delle grandi. E questi si fanno in tali adunanze e tornate non solo in Roma, ma in altre città anche fuori, dove gli aggregabili sono esclusi da coloro, che non avrebbero dovuto esservi mai aggregati. Poco al principe non meno che agli accademici piacque la tal risposta tutto ché giusta, e proporzionata e ben degna ella fosse, e non pochi se ne dolsero, e se ne querelavano. Ma perché ne' tribunali di simili principati si posson prender le querele, e non formare i processi restò Gian Francesco in varje guise querelato, e non lo poterono condannare. Di modo che seguito (foglio 112-116 a) sempre dappoi col solito credito, e grido, siccome seguita presentemente a lavorare, ed ha mandati e manda di continuo quadri di là da' monti, e di qua' per l'Italia, e tanto ne ha fatti, e ne fa, che più non ne vuole, e non ne può per le continue richieste, che ha, fare. E niuno, gran cosa, gli ha cercato mai prima d'ordinarglieli, s'era o non era iscritto all'accademia. Seguitate dunque professori di merito senza punto badare al torto, che vi si fa, ad accrescervelo coll'operare, poiché l'opere distinguo-

no i meritevoli nel mondo savio, e non i parziali, e gl'invidiosi dell'Accademia.

Dalla *Vita di Antonio Amorosi*, fogli 6 a-7 b.

Non gli ànno nulla dimeno potuto far mai altro danno, seppur danno si può chiamar quello di non averlo voluto aggregare in tempo debito, e quando aggregar per merito, e per giustizia si doveva all'accademia. E quando vel avreber forse aggregato, gli irritò talmente col farsi capo della lite ch'ella ebbe co' pittori non aggregati per i nuovi statuti, che né egli se n'è mai curato, né essi an voluto più aggregarlo. E dacché m'è caduto in acconcio il parlare di cotal lite, e di cotali statuti, parmi che anche in acconcio mi caglia il doverne ora informare almeno alla glosa il lettore. Acciocché non si maravigli, se alcuni de' soggetti, di cui ho scritto, e vado scrivendo non vi sieno stati aggregati, perché questa od altra, e non la mancanza del merito, n'è stata la cagione. Pubblicatisi dunque colla stampa fattane del 1716 in Palestrina gli statuti, ed intesosi da' professori strepitare, e dire altamente che volevano ricorrere a' Superiori, andò l'un de contrarj a trovare il nostro Antonio, ed introdusse il discorso col cominciarlo a lodare, dicendo ch'egli era buono, ed eccellente pittore. Interruppelo egli allora, né lo lasciò più oltre parlare rispondendogli che per essere, e potersi dare ad uno il titolo di eccellente pittore tante qualità si richiedevano, che né egli, né esso, poteva allora pretenderlo, e meritarlo, e che però gli discorresse di quel che da lui bramava, ed entrò nell'affare degli statuti, e del ricorso che si voleva fare. Ma non avendone potuto trarre alcun costrutto si separarono, e si cominciò avanti la congregazione da N.S. deputata il giudizio, ed i non accademici riportaron la vittoria. Tra gli altri capitoli de' sessantadue che comprendevano gli statuti, e che dava loro maggior fastidio, e che gli avea spronati, e mossi al ricorso v'era il trentatreesimo, ed il sessantesimo. Imperocché s'ordinava in quello che niuno di loro intraprender potesse alcun'opera pubblica, se prima non fosse stato esaminato dagli esaminatori dell'accademia sotto pena di venticinque scudi, e dell'inabilitazione ad altre opere pubbliche, quando avrebbe potuto forse essere più abile l'esaminato che l'esaminatore. Ordinavasi in questo a tutti i professori di pittu-

ra, scultura, ed architettura, ed a tutti gli artieri di qualunque arte che dal disegno dipendesse, di pagare ogni anno nella vigilia di S. Luca il prefisso tributo sotto pena d'una doppia a' contravventori oltra la somma per esso dovuta senza altra dilazione, che di tre giorni, spirati i quali si sarebbe colla manoregia proceduto. Essendovi poche arti che tal dipendenza non abbiano stendevano la giurisdizione fino à ricamatori, ed erano espressamente nominati, e stender l'avrebb'er potuta in progresso di tempo anche sovra gli scrittori che miniano, e rabescano le maiuscole, e le mettono ad oro. Né v'erano esenti neppur gli scolari che passavano i diciott'anni i quali espressamente, e nominatamente vi si comprendevano. Tantoché sarebbe maggiore la loro autorità, che quella del Sovrano, che lasciando in ciò ad ognuno la libertà naturale nulla v'esige, se dalla saviezza, e giustizia della congregazione non fossero stati annullati. Non posso ora esprimere quanto il nostro Antonio in un cogli altri gioiva per la vittoria della lite, e quanto cogli amici suoi ne discorreva, dandone però tutta la colpa agli autori. Poiché alcuni degli accademici anche prima che gli statuti si stampassero vi repugnavano.

Indice

Prefazione	7
Nota introduttiva	10
Gratulatoria	18
1 Manierismo o antirinascimento?	21
2 Per una mappa dell'antirinascimento figurativo	53
3 Le radici archeologiche delle fiabe	67
4 La fiaba nel rinascimento	113
5 Nascita della strega	157
6 La magia degli elementi	180
7 Dal totem all'allegoria	217
8 Per una iconologia degli automi	249
9 L'illustrazione scientifica in Italia	287
10 Dal «comico» al «genere»	314
11 Astrologia, utopia, ragione	355
12 Anticlassicismo e romanticismo	402
Conclusione	425
Appendice di testi inediti o rari	431
Il popolare nel '500	433
La magia degli elementi	437
Feste a Trento	445
Pratolino	474
Dal totem all'allegoria	489
Dal comico al genere	526

Finito di stampare
il 12 settembre 1989
della Garzanti Editore s.p.a.
Milano

47197

9103771