

Fantasma dell'antico La tradizione classica nel Rinascimento

1453: la caduta di Costantinopoli, preannunciata da tempo, è avvertita come una cesura netta e definitiva. Ora che davvero 'Roma' non c'è più, uomini e donne geniali e appassionati si mobilitano, a caccia di manoscritti o osservando con occhi nuovi i resti archeologici greci e romani, per ristabilire il contatto fisico con un passato che è a rischio di un definitivo inabissamento. Così il trauma della perdita si ribalta nel trauma positivo di una nascita: 'rinascimento' – un *mundus imaginalis* popolato da fantasmi che provocano l'antico a rifiorire nel presente. Riemersioni e reinvenzioni di frammenti di memoria, giocati in un libero intreccio di concetti e di forme: in un'età ancora libera dalla tirannide del classicismo, non conta l'algida e letteralistica restaurazione dell'antico, ma l'innesco vivo di una nuova narrazione.

Nel saggio di apertura le coordinate che inquadrano questa suggestiva e inedita visione del Rinascimento: le corti italiane, in particolare Venezia, Firenze, Mantova, Rimini; una cronologia stretta, dai primi del XV secolo al primo quarto del XVI.

A seguire, nove saggi su opere note e meno note, lette alla luce della loro relazione con la tradizione classica: le medaglie di Pisanello; la serie mitologica di Botticelli; il ritratto di Maometto II; le immagini di tre splendide Signore; i 'misteri pagani' del Tempio di Rimini; il *Festino degli dei* di Bellini e Tiziano; il mito di Adone; l'oroscopo di Venezia, nel segno di Venere.

Monica Centanni, filologo classico, ha pubblicato e curato numerosi saggi, e ha organizzato convegni e mostre su teoria, metodologia e applicazioni della lezione iconologica di Aby Warburg, in particolare sul Rinascimento. Fra le altre pubblicazioni, ha curato l'edizione di *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria* (Milano 2002) e il volume corale *L'originale assente. Introduzione alla storia della tradizione classica* (Milano, 2005). Ha fondato e dirige "La Rivista di Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale".



immagine di copertina: Agostino di Duccio, Tempio Malatestiano di Rimini, Cappella dei Pianeti e Segni Zodiacali, dettaglio.

Guaraldi | Engramma

Fantasma dell'antico

Monica Centanni



Monica Centanni
Fantasma dell'antico
La tradizione classica nel Rinascimento

Guaraldi | Engramma

Comitato scientifico:

Benno Albrecht, Aldo Aymonino, Marco Biraghi, Francesco M. Cataluccio,
Monica Centanni, Maria Grazia Ciani, Alberto Ferlenga

Coordinamento redazionale: Giulia Bordignon e Alice Metulini

Con il contributo di Centro studi classicA | Università Iuav di Venezia
e Associazione culturale Engramma

© 2017 by Guaraldi s.r.l.

Sede legale e redazione: via Novella 15, 47922 Rimini

Tel. 0541 742974/742497 - Fax 0541 742305

www.guaraldi.it - www.guaraldilab.com - shop.guaraldilab.com

info@guaraldi.it - info@guaraldilab.com

ISBN carta 978-88-6927-313-1

ISBN pdf 978-88-6927-314-8

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di avere impiegato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi editoriale e dalla normativa di settore.

Monica Centanni

Fantasma dell'antico

La tradizione classica nel Rinascimento

Guaraldi | Engramma

SOMMARIO

Premessa	7
i. Fantasmi dell'antico. Saggio introduttivo	11
La cesura: il trauma della nascita	13
Rinascimenti discronici	43
Il Rinascimento possibile	71
Il Rinascimento come <i>mundus imaginalis</i>	107
L'ombra della morte: la cesura della Riforma	157
ii. Storie di fantasmi	197
<i>Felix medietas</i> : Pisanello e la tradizione classica	199
Il ritratto di Maometto II	253
Tradurre l'oro	317
Misteri pagani nel Tempio Malatestiano	325
Tre Signore, tre medaglie	395
26 aprile, giorno di Primavera: nozze fatali nel giardino di Venere	441
Fragilità di Venere e morte di Adone	493
“A pedibus tracto velamine”: il satiro e la ninfa addormentata	527
Venezia/Venusia, nata dalle acque	557
Riferimenti bibliografici	571

PREMESSA

La fantasia – scrive Giordano Bruno – non sempre è feconda: deve bussare con energia alla porta di Mnemosyne avvalendosi di immagini sensibili come eccitanti; solo così il pensiero aprirà le porte della memoria e si produrranno “cose, segni, immagini [...], fantasmi” che si presenteranno a noi. *Phantasmata* dunque prodotti di *phantasia* – figli del felice, fecondo, connubio tra pensiero e immaginazione che fa fiorire di nuova vita il seme della memoria.

In un tempo breve che va dagli inizi del XV secolo al primo decennio del XVI, e nello spazio particolarissimo che è quello delle signorie italiane, intellettuali, artisti, poeti e, spesso con loro, dietro di loro a sostenere le loro imprese, gli illuminati Signori e le magnifiche Signore di quelle corti, congiurano nel proiettare e far vivere intorno a loro parole, immagini, segni dell’antico – facendo a gara a chi è più colto e insieme più audace, capace di proiettare le immagini più vive e colorate. Prende così corpo, disegnato completamente *ex novo*, un orizzonte del pensiero, un teatro delle immagini, libero da qualsiasi tirannia religiosa eppure non più banalmente allegorico, né illusoriamente realistico.

1453: Costantinopoli cade in mano turca. In questo volume la percezione della fine di ‘Roma’, già da decenni paventata e annunciata, è posta al centro della narrazione, come il primo innesco che propizia quella mirabile rivoluzione dello sguardo, quella nuova stagione del desiderio. Scossi da un evento avvertito immediatamente come epocale, spiriti liberi, ingegnosi, avidi di sapere, si mobilitano per evitare il naufragio totale del passato greco e romano che era rimasto in qualche modo congelato per secoli nell’oro bizantino. L’antico è il serbatoio di segni, parole e immagini da cui, soltanto, il presente può trarre nuova vita: ed ecco allora la cerca, la smania di recuperare quanti più possibile testi da Bisanzio, ma anche codici antichi per tutti i monasteri d’Europa; e gli occhi nuovi che si posano sui pezzi archeologici, che per secoli erano rimasti

muti, per prelevare dalle figure che popolano i sarcofagi romani e dalle statue antiche grammatica e sintassi di modelli, di posture. Così, da frammenti di antichità che via via riemergono perché per la prima volta interrogati con urgenza e passione, in ansia per la sopravvivenza di quel passato a rischio di inabissamento, di definitivo oblio, intellettuali e artisti del XV secolo fanno 'rinascimento'.

Il metodo, ma anche le stesse coordinate cronologiche e spaziali di questo Rinascimento, derivano direttamente dalla lezione di Aby Warburg. Necessario mi è parso non tanto mettermi sulle orme dei, più o meno fedeli, epigoni, conclamati protagonisti degli studi iconologici nel XX secolo, ma recuperare e rilanciare lo stile di ricerca che si evince dai pochi e preziosissimi saggi pubblicati in vita dallo studioso di Amburgo, e dal suo immenso progetto dell'*Atlante Mnemosyne*: ovvero ripercorrere il metodo di un "matrimonio alchemico" (l'espressione è di Kurt Forster) tra *Bild* e *Wort*, incrociando tradizione delle fonti e vita delle immagini.

A Warburg devo il concetto del Rinascimento come innesco di "vita in movimento". All'interno dei diversi repertori formali e stilistici che l'antichità proponeva, gli uomini del Rinascimento non prediligono soltanto l'apollinea armonia delle proporzioni e la polita perfezione delle forme, ma scelgono fonti, testi, suggestioni che importano dal passato l'idea dionisiaca di movimento. Proprio l'idea di rompere una stasi – formale e concettuale – con un 'movimento' caratterizza quella postura desiderante e rivoluzionaria verso l'antico in cui sta il senso primo della rivoluzione che si compie in Italia nel XV secolo. Un Rinascimento polimorfo, vivo e inquieto, al quale niente è più estraneo della ripetizione di un rigido linguaggio formale, di canoni ed esempi considerati come assoluti, come avverrà poi nel classicismo.

Warburghiana è anche l'idea del Rinascimento – e di ogni rivoluzione culturale – come di una psicomachia: lo scenario di una battaglia in cui, negli stessi anni, nelle stesse corti italiane, il nuovo stile all'antica deve conquistarsi il diritto di interpretare le figure ridestate a nuova vita, di imporsi contro lo stile medievaleggiante cortese ancora imperante. Un Rinascimento, dunque, che si lascia definire soltanto per contrasto, che è un mutamento, un moto, un processo: i contrasti, restituiti nella loro dinamica energetica, risultano vividi, autentici, a volte scabrosi, ma quel che interessa è che lasciano, come residuo e segno, la meravigliosa cicatrice che è l'opera d'arte. In questo senso la mia ricerca cerca di seguire l'impronta dello stile di Aby Warburg: antagonista, urgente e pungente, marziale a tratti ma mai spietato; dialetticamente inclusivo e mai inesorabile. Anche perché lo studioso che esercita il suo

pensiero sull'età della *coincidentia oppositorum* non può che rivendicare alla sua strumentazione ermeneutica l'arma dell'attenzione critica a tutto campo, declinata anche come *pietas* verso le voci che, nelle strettoie della selezione storica e nell'esercizio della selezione critica, rischiano di soccombere: per dirla, ancora, con Warburg, "riconferire timbro alle voci inudibili". Lo spoglio e la restituzione di brani in originale greco e latino, da fonti quattro e cinquecentesche finora raramente trattate e utilizzate, e il focus su una tipologia di opere poco studiate come le medaglie e le imprese, vanno anche in questa direzione.

Dopo il capitolo introduttivo, i nove saggi costituiscono una piccola, selezionata, serie di 'Storie di fantasmi', secondo le linee di ricerca che ho sviluppato, mossa da diverse sollecitazioni, negli ultimi due decenni. La cronologia del mio Rinascimento è breve e stretta: dall'inizio del XV secolo ai primi del XVI, facendo perno sul 29 maggio 1453, data della caduta di Costantinopoli. La geografia degli episodi ruota tutta intorno ad alcune corti dell'Italia settentrionale – Rimini, Firenze, Ferrara, Mantova – con una attenzione speciale per Venezia, in cui il teatro del Rinascimento ha una sceneggiatura tutta particolare. Evidente e dichiarata è la discrezionalità del taglio di prospettiva, sia in senso cronologico che in senso geografico: in questo Atlante il mio Rinascimento, debitore del suo profilo al "primo Rinascimento" di Warburg, presenta confini lacunosissimi che lasciano fuori, ad esempio, Roma e Napoli. Scelta parziale e del tutto arbitraria che mi è servita, però, a selezionare punti di osservazione. In questo labirinto di parole e immagini, alcune tappe per motivi diversi hanno assunto un forma espositiva più approfondita. Ad esempio: ho indugiato sulle fonti utili per la ricostruzione del profilo di Maometto II perché il tema è molto trascurato nella storia degli studi; quanto al capitolo su Botticelli, non è stato possibile eludere il concerto di voci della letteratura critica che del ciclo mitologico fiorentino hanno fatto un campo di esercitazione privilegiato dell'iconologia.

Scrivendo Giorgio Pasquali, in pagine intense dedicate alla figura di Aby Warburg, che il filologo è "uno studioso senz'occhi": parlava di se stesso, e di tutti i filologi di vocazione e formazione, innamorati delle parole più che delle figure. Il metodo warburghiano mi ha insegnato a guardare le immagini, per quel che è possibile, attraverso i testi. Senza occhi, però, trattando di Rinascimento, non si va molto lontano. Gli occhi e le intelligenze con cui ho intrattenuto un confronto continuo sulle mie idee e sulle mie ricerche sono stati i miei studenti e poi i giovani studiosi che, dalla fine degli anni '90, lavorano con me, specialmente intorno alla magnifica esperienza che è la redazione di Engramma:

non potendo ricordarli tutti, dirò che in questo libro c'è anche quel che ho imparato da Giulia Bordignon e da Lorenzo Bonoldi.

Molti amici, studiosi provvisti di occhi e della generosità dei veri sapienti, mi hanno aiutato rileggendo e correggendo questo lavoro: a Francesco Cataluccio, Maria Grazia Ciani, Alberto Ferlenga, Fabrizio Lollini, Lionello Puppi, Salvatore Settis, Silvia Urbini, questo libro deve quel che c'è di rigoroso e giusto; mende ed errori sono tutti dovuti alla mia ostinazione che in qualche punto e per qualche tratto, non ha voluto, o potuto, tener conto delle loro preziose indicazioni.

In conclusione: so che questi *Fantasm*i sono un labirinto, periglioso e accidentato per chi l'ha scritto e per chi si avventurerà ad attraversarlo. Conto che qualcuno possa ricavarne qualche suggestione e usare in qualche modo il mio lavoro, trovando, nel percorso, il filo di Arianna – ogni Arianna il *suo* filo.

FANTASMI DELL'ANTICO.
SAGGIO INTRODUTTIVO

LA CESURA: IL TRAUMA DELLA NASCITA

LA CULLA IN UNA TOMBA

“Il Rinascimento ha avuto la sua culla in una tomba”. L’affermazione paradossale di André Jolles, contenuta in una lettera a Johan Huizinga¹ si riferisce concretamente al riutilizzo dei sarcofagi antichi come repertorio formale per l’arte rinascimentale. Ai sarcofagi ellenistici e romani, e alle affollate scene mitologiche rappresentate a bassorilievo, gli artisti del Quattrocento cominciano a guardare con avidità per trarne non tanto ispirazione di soggetto, quanto suggestioni formali, posture, modelli anatomici. Da quelle tombe riemergono i fantasmi dell’antico. Così appunterà Aby Warburg:

“Sui sarcofagi romani, le figure tragiche del mito greco celebrano anche, attraverso una torma selvaggia di maschere, il servizio funebre per la morte del mondo pagano”².

Ma la metafora culla/tomba è suggestiva anche come immagine teorica: rinascita è possibile solo laddove è chiara la percezione di una morte, e il rinascimento dell’antico diventa attuale solo a partire dalla chiara percezione della fine del mondo antico. In questo caso esiste una precisa data storica che segna epocalmente la fine: il 29 maggio 1453, dopo decenni di agonia, Costantinopoli è definitivamente conquistata dai Turchi, guidati dal grande condottiero Maometto II.

¹ L’affermazione è in una lettera di André Jolles a Johan Huizinga del 1921: citato in Settis [2000] 2013 a proposito dell’utilizzo del modello del compianto di Meleagro per la nuova iconografia del compianto su Cristo morto.

² “Auf den römischen Sarkophagen haben die tragischen Gestalten der griechischen Sage in der Maske des wilden Heeres den Bestattungsdienst bei der untergehenden Heidenwelt übernommen”: sulla conferenza di presentazione del progetto *Mnemosyne* di Warburg alla Biblioteca Hertziana, v. De Laude 2014, con testo integrale della traccia della conferenza e traduzione italiana.

Pensare il Rinascimento, come ha insegnato Eugenio Garin, è possibile soltanto a partire dalla percezione di un distacco come strappo con il passato, da un'estetica della perdita che prevede una distanza da colmare:

“L'orgoglioso mito della rinascita, della luce che fuga le tenebre, dell'antico che ritorna, nella sua forza polemica non ci rimanda materialmente a un contenuto: sottolinea un animo nuovo, una forma nuova, uno sguardo nuovo rivolto alle cose; sottolinea soprattutto la coscienza desta di questo nuovo nascimento dell'uomo a se stesso. [...] E il suo appassionamento per l'antico non è più barbara confusione di sé con l'antico, ma critico distacco da quell'antico, e suo collocamento nella dimensione della storia e nel tempo augusto del passato. [...] Un mondo si conchiudeva e veniva scoperto proprio là dove s'era conchiuso; antico volto non più fatto materia di una costruzione nuova, ma collocato per sempre nella storia di fronte a noi; non più confuso nella nostra vita, ma contemplato nella sua verità. [...] Qua v'è distacco, e l'altro non è assorbito in me [...]. Il mito rinascimentale dell'antico, proprio nell'atto in cui lo definisce nei suoi caratteri, segna la morte dell'antico. Per questo fra antichità e Medioevo non v'è rottura, o ve n'è assai meno che non fra Medioevo e Rinascimento”³.

La data della rottura è segnata dunque dalla conquista della seconda Roma, la Roma 'greca' da parte dei Turchi. Soltanto dopo il 1453 l'Occidente può pensare a una rinascita dell'antico perché, solo da allora, l'orizzonte mentale e culturale è improvvisamente, tragicamente, sgombro dalla persistenza della *Roma altera*: nel vuoto lasciato da Bisanzio (definitivamente neutralizzata e assorbita nel grande impero ottomano) si percepisce concretamente la fine di un'era. Bisanzio aveva tenuto per più di mille anni i fili di una continuità culturale ininterrotta con Roma dal punto di vista politico, e con la Grecia dal punto di vista culturale e linguistico.

È solo con la conquista turca di Costantinopoli (con una anticipazione, negli anni immediatamente precedenti, a partire dal Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39) che si percepisce la definitiva caduta dell'Impero romano e il passato si lascia pensare come morto e perduto: e perciò stesso da recuperare, degno di essere salvato.

La percezione di uno strappo rispetto al passato, di uno iato epocale (e quindi la tematizzazione del Medioevo come periodo di tenebre e barbarie) è il ponte

³ Garin [1954] 1984, pp. 98-100. La traccia teorica che vede nel Rinascimento l'acquisizione di un sentimento di distanza dell'antico – e solo in forza del distacco, di possibilità di un suo recupero – è uno dei fili argomentativi del saggio di Settis 1986, pp. 373-486.

concettuale che permette questo ritorno, che attiva la percezione di una distanza che consente la possibilità di una rinascita. Scriveva ancora Eugenio Garin:

“È indiscutibile che nel '400 il senso di una svolta radicale nel corso della storia non fu mai altrettanto vivo nelle età precedenti. L'idea che un mondo intero si inabissa si fa avanti da ogni parte, da ogni parte esce confermata”⁴.

Si tratta di una riscoperta dell'antichità tutta particolare, intimamente connessa a un'idea di “classico come forma ritmica del tutto peculiare della storia culturale europea”:

“È sempre dai frammenti del passato (dalle rovine), costantemente in bilico tra morte e vita, che [...] le rinascite trassero alimento. In altre civiltà domina il *pathos* della tradizione di cui si è portatori, nella nostra il *pathos* delle rovine, di una frattura irreparabile che è necessario sanare: rinascere, insomma, come condizione indispensabile della tradizione e della memoria”⁵.

ROMA CONTINUATA

Bisanzio era stata per secoli il luogo di fusione fra le istituzioni politiche e religiose della romanità imperiale e la tradizione culturale della grecità: il teatro di una continuità dell'antico dove le tensioni e i mutamenti erano stati assorbiti e risolti in un miracoloso, e apparentemente non traumatico, raggelamento formale. Sotto il profilo politico e simbolico, la percezione di una ininterrotta continuità con l'Impero romano si era intrecciata armonicamente con la nuova simbologia religiosa e politica del cristianesimo: d'altronde, fin dalla fondazione costantiniana, Costantinopoli si autorappresenta come la nuova Roma, anche nel senso di una Roma cristiana che rivendica un ruolo che la prima Roma, troppo connotata come capitale dei Gentili, non poteva più detenere. Una Roma è in declino, un'altra al suo posto è stata fondata. E mentre Roma decade, viene saccheggata e spopolata e i suoi monumenti diventano rovine, Bisanzio – che pur non rinuncia a tenere roccaforti militari anche nella decaduta capitale occidentale – rilancia un nuovo splendore di forme.

In questo senso difetta, nell'Impero bizantino, anche una consapevole ed elaborata “estetica delle rovine”. Nota Salvatore Settis:

⁴ Garin [1954] 1984, p. 98.

⁵ Settis 2004a, p. 91; sulla percezione delle rovine, v. Greenhalgh 1984.

“Nell'impero d'Oriente vi furono certo rovine, talvolta (ma di rado) menzionate nei testi e però mai rappresentate nell'arte. Poiché quelli che noi chiamiamo Bizantini, chiamavano se stessi *Rhomaioi* (Romani) e a giusto titolo si consideravano i legittimi continuatori dell'impero romano, il loro senso di assoluta e indubitabile continuità tolse alle rovine [...] *pathos* e [...] densità di senso”⁶.

Forme, architettoniche e letterarie, lucenti, cariche di memoria del passato, ma prive di qualsiasi nostalgia: oro sulle cupole e sui fondali delle icone, oro sulle quadrighe del trionfo – ora interpretato anche come vittoria di Cristo-Helios – che ornano l'Ippodromo. L'imperatore, raccogliendo una suggestione che attraversa fin dall'inizio la simbologia del potere già augustea, rivendica un'ascendenza dal primo *kosmokrator*, Alessandro Magno: ma in perfetta correlazione assiale alla cosmocrazia terrena corrisponde ora la pantocrazia divina.

Nelle rappresentazioni d'oriente e d'occidente, dai mosaici bizantini alle miniature dei codici medievali, Cristo *Pantokrator* siede sul trono imperiale, a garantire mimeticamente l'autorità divina sull'imperatore, e il *basileus kosmokrator* sancisce la fondatezza del suo potere mondano ripetendo a sua volta la postura del Signore dell'Universo.



Cristo sul trono imperiale, mosaico, VI secolo, Ravenna, chiesa di Sant'Apollinare Nuovo.

L'imperatore Teofilo in trono, miniatura dalla 'Cronaca Skylitzes', fol. 42v, XII sec., Madrid, Biblioteca Nacional de España.

⁶ Settis 2004a, p. 89.



Crismo *Pantokrator* sul trono imperiale e la *proskynesis* dell'imperatore Leone VI, mosaico, fine IX secolo, narteca, Istanbul, Santa Sofia, lunetta della Porta Imperiale.



Alessandro il Grande come primo imperatore, a immagine di Cristo *Pantokrator*, manoscritto, ms. 5, c. 1r, XIV sec., Venezia, Biblioteca dell'Istituto Ellenico.

“Bisanzio [...] oltre a ritenersi fino all'ultimo la 'regina delle città' del mondo, oltre a credere la propria civiltà infinitamente superiore a quella dell'Occidente [...] era pur sempre la capitale dell'Impero d'Oriente, l'erede unica, naturale e legittima dell'Impero romano, la depositaria di una grande civiltà e di una grande tradizione culturale, la sede riconosciuta di un patriarcato ecumenico”⁷.

Per più di mille anni, insomma, Roma aveva vissuto una sua seconda vita greca a Bisanzio. Dal 330 d.C., in corrispondenza dell'istituzione di Costantinopoli come nuova capitale, la parte orientale dell'impero, permeata burocraticamente e amministrativamente di romanità, non era stata però linguisticamente e culturalmente colonizzata. L'Impero romano si trovò a parlar greco:

⁷ Pertusi 1976, vol. I, pp. XXIV-XXV.

un greco caratterizzato da un lessico farcito di latinismi, che spesso appaiono come dirette traslitterazioni, e che anche nelle strutture retoriche, ma soprattutto nel lessico amministrativo e giuridico come pure nella prosa storica, tenderà a piegare l'articolata libertà della sintassi originaria verso la prevedibile *concinnitas* latina. Romani parlanti greco; Greci – di lingua e di cultura – che chiamano se stessi non più con il nome antico di *Hellenes*, adoperato ora a indicare spregiativamente i 'pagani', ma con il termine *Rhomaioi*. Una particolarità che è spia di una autocoscienza identitaria ibrida che riflette appieno la complessità storica, per non dire di una vera e propria scissione dicotomica dell'immaginario.

Se infatti linguisticamente e politicamente i Bizantini si diranno tenacemente 'Romei', culturalmente il patrimonio letterario bizantino che sopravvive, ad esempio, nella grande letteratura epigrammatica, affonda le sue radici nel ceppo greco, con una continuità millenaria sorprendente quanto a generi e tematiche. Parole, immagini, e in parte anche metri e ritmi antichi, si riproducono e riecheggiano per secoli, dando vita a una letteratura – quella poi raccolta nei libri dell'Antologia Palatina – che solo in tempi relativamente recenti è stata riscattata dall'accusa di ripetitività scolastica ed erudita. Si avverte invece, netto e ostinato, una sorta di sguardo fisso al modello, per il quale viene curata fino al parossismo la forma, nelle modalità della ripetizione, dell'imitazione, della variazione.

È la stessa luce immobile che riverbera dalla grande invenzione artistica bizantina dell'icona: la potenza della fissità e della reiterazione formale che, nell'insistenza del richiamo al modello, sfonda nella canonizzazione – religiosa nel caso dell'icona – dell'originale. È lo stesso incanto che, nella custodia ossessiva delle forme, finisce per riuscire a sospendere il tempo: per secoli, una astratta *epoche*, in cui gli eventi, la storia e la sua narrazione, intesa come movimento di conflitti e di alleanze, passano in secondo piano rispetto alla durata dell'istituzione che si traduce nella teoria del cerimoniale. In questo senso il testo esemplare della letteratura bizantina è lo straordinario *Liber de cerimoniis*, composto nel X secolo dall'imperatore Costantino VII Porfirogenito⁸.

⁸ Su Costantino Porfirogenito e la situazione geopolitica dell'Impero bizantino al suo tempo resta fondamentale l'opera di Toynbee [1973] 1987. Una traduzione parziale italiana del *Liber de Cerimoniis*, con una buona introduzione sull'apparato rituale e drammaturgico teatrale del cerimoniale bizantino, è stata proposta da Panascia 1993; solo di recente è stata ripubblicata un'edizione integrale del testo greco, con traduzione in inglese: Moffatt, Tall 2012. Sulla cultura di corte bizantina importanti contributi si trovano in Maguire [1997] 2004².

Finché dunque esistono i legittimi successori di Cesare e di Augusto, finché esistono i 'Romei', l'antichità sembra ancor viva e accessibile. Così è nel Medioevo. E, con un chiasmo concettuale che denuncia la complessità del quadro storico-culturale, se Bisanzio si vuole chiamare, in greco, Ῥώμη, per l'Occidente che ha quasi completamente dimenticato il greco, Bisanzio è in tutti i sensi l'erede diretta della grande cultura greca, luogo del deposito, ricovero e custodia del tesoro dei testi e della lingua greca.

LA FINE DI 'ROMA'

29 maggio 1453: l'eco della caduta in mano turca della Νέα Ῥώμη (che sancisce la fine definitiva dell'Impero romano di cui era stata fatta capitale da Costantino nel 330 d.C.) provoca un'ondata sismica di terrore che invade il mondo intero. Come risulta con grande evidenza dalle testimonianze coeve, il dato storico trasmesso e amplificato si riverbera nell'immaginario occidentale ed è percepito in diretta come un evento epocale: non è solo la più importante e autorevole capitale della cristianità che cade in mano agli 'infedeli'; non è solo il blocco delle relazioni politiche (anche se non diplomatiche e commerciali) con l'Oriente. Con la conquista della Polis, la 'Città' per antonomasia, crolla il ponte di una continuità culturale con l'antichità greca e latina percepita fino ad allora come ininterrotta: si recide la possibilità di attingere ai tesori di sapere antico, alle fonti e ai dotti che di quel sapere custodiscono la conoscenza linguistica e filologica.

La fine di Costantinopoli era stata preannunciata da una serie di funesti segni e profezie. Nella notte del 22 maggio 1453 il cielo si era oscurato per una eclissi di luna:

“In questo zorno de vintido de marzo, a una hora de la note el parse un mirabel signal in zielo, el qual segno fo quello che dè ad intender a Constantin degno imperador de Costantinopoli che el suo degno imperio s'è se approssimava al finimento suo come con efeto è stato”⁹.

Così annota Nicolò Barbaro nel suo *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*, che raccoglie la cronaca degli avvenimenti registrati dal medico imbarcato su una galera veneziana di stanza nella città imperiale, dal 2 marzo 1451 al 29 maggio 1453¹⁰. Lo stesso Barbaro riferisce che il 25 maggio, durante una processione

⁹ Nicolò Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 26.

¹⁰ Il testo è pubblicato parzialmente in Pertusi 1976, vol. I, pp. 8-38.

che attraversava il centro della città per invocare l'aiuto di Maria sulla città assediata, l'icona della Madonna era caduta accidentalmente a terra.

Ma la profezia più impressionante e funesta è quella, riportata da varie e diverse fonti, che incombe sul nome "Costantino". Universalmente noto il detto: "Da Costantino fu fondata e con Costantino finirà". Ancora Nicolò Barbaro, in due diversi passi del suo *Giornale*, così riporta la profezia:

"El nostro mixericordioxo misser Jesù Cristo [...] volse longare el termine perchè la profetia avesse suo luogo [...] la qual profetia profetizò san Costantin fio de santa Lena fo imperador de Costantinopoli"¹¹.

E ancora:

"[La] profetia dixè quando che el se troverà uno imperador che abia nome Costantin, fio d'Elena, soto quello imperio el se perderà Costantinopoli"¹².

La *gnome* profetica era certamente molto diffusa, stando alla varietà dei testimoni che ne danno notizia: la profezia, ad esempio, è citata anche nel testo russo del *Racconto di Costantinopoli* di Nestore Iskender il quale, fatto prigioniero in giovane età dai Turchi, partecipò all'assedio di Costantinopoli¹³. Secondo la profezia, dunque, l'ultimo imperatore di Costantinopoli avrebbe portato lo stesso nome del primo, Costantino, e sarebbe stato figlio di una "Elena". Si tratta di un duplicato della leggenda che, com'è noto, era sorta anche intorno al nome di Romolo Augustolo che nel 476 era stato l'ultimo imperatore romano dell'Impero d'Occidente, il cui nome rievocava il nome del mitico fondatore di Roma e, insieme, il nome del primo *princeps*. Al medesimo tipo di interdetto superstizioso che collega la rovina di una città o di un impero alla ripetizione del nome fatale del fondatore si iscrive anche la leggenda medievale sul nome dell'ultimo papa con cui si chiude la profezia di Malachia:

"In persecutione extrema Sanctae Romanae Ecclesiae sedebit Petrus Romanus, qui pascet oves in multis tribulationibus, quibus transactis, civitas septis collis diruetur, et Judex tremendus iudicabit populum suum".

La Santa Romana Chiesa dunque crollerà e il "giudice tremendo giudicherà il suo popolo" sotto l'ultimo pontificato di un Pietro II.

Nel 1449, mentre incombeva sempre più urgente e pressante la minaccia turca, sul trono di Costantinopoli succede a Giovanni VIII proprio un "Costantino

¹¹ Nicolò Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 16.

¹² Nicolò Barbaro, *Giornale dell'assedio di Costantinopoli*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 29.

¹³ In Pertusi 1976, vol. I, pp. 261-298.

figlio di Elena”: Costantino XI Dragas, già Despota di Morea. La madre non doveva peraltro prestar troppa fede alle superstiziose profezie che mettevano in guardia contro la genealogia Elena-Costantino se, a quanto pare, Elena Dragas aveva già assegnato lo stesso nome di “Costantino” a un altro suo figlio morto alla nascita o in tenera età¹⁴.

Proprio negli anni tra il 1451 e il 1453 si consuma la crisi definitiva che porta al crollo di Costantinopoli e dell’Impero di Roma, territorialmente oramai circoscritto a un’enclave in territorio ottomano che quasi coincide con il vasto perimetro delle mura teodosiane che circondano città, e ai territori bizantini in Grecia (Atene e la Morea). Dal 3 febbraio 1451 il giovane ambizioso Maometto II, succeduto al padre Murad II è alla guida dell’impero e soltanto pochi giorni dopo – il 18 febbraio – sigla un trattato di pace con Costantino XI che infonde un’effimera ondata di speranza sull’allentamento della pressione ottomana su Costantinopoli.

La necessità di uno schieramento unitario dei sovrani europei (Spagna, Francia, Ungheria) e delle potenze italiane (Venezia, Genova, Firenze, Milano), nonché di un intervento diretto del papato per neutralizzare la minaccia turca, non è invocata soltanto dal neo-imperatore Costantino ma da diversi intellettuali bizantini già da tempo emigrati in Italia e dagli stessi umanisti italiani. Giorgio da Trebisonda, arrivato negli anni ’20 a Venezia e attivo presso Francesco Barbaro, nel 1438, in occasione del Concilio di Ferrara-Firenze, aveva scritto epistole al papa Eugenio IV e a Giovanni VIII per esortarli all’unione delle Chiese contro la minaccia turca; ancora nel 1442 aveva cercato di convincere Alfonso d’Aragona a salvaguardare i ‘luoghi santi’ che rischiavano di cadere in mano agli infedeli; nel 1452 scrive poi a Nicolò V per esortarlo a intervenire decisamente contro la minaccia di Maometto.

Francesco Filelfo, genero di Giovanni Chrysoloras e bene introdotto alla corte bizantina, nel 1451, preda di un clamoroso abbaglio sulle qualità individuali, le ambizioni e i piani strategici di Maometto II, aveva scritto a Carlo V re di Francia invitandolo ad approfittare della debolezza e giovinezza del nuovo sultano¹⁵. In realtà le notizie relative alla consistenza dell’esercito ottomano sono in Occidente scarse e confuse, e al difetto di informazioni si sposa una sprezzante minimizzazione della potenza e delle ambizioni egemoniche del giovane sultano. Il generale atteggiamento di sottovalutazione del pericolo

¹⁴ Djuric [1989] 2009³, pp. 30-31 (la fonte è il *Chronicon* di Sphrantzes).

¹⁵ Pertusi 1976, vol. I, pp. XII-XV.

incombente fa gioco altresì alla frammentazione che preclude *de facto* qualsiasi strategia comune delle potenze occidentali contro il Turco, nonché la cinica *Realpolitik* in tema di rapporti internazionali che tutti i soggetti politici in campo esercitano per preservare la rete di relazioni diplomatiche, economiche e commerciali unilateralmente attive da decenni con l'emergente potenza orientale.

Nonostante il rinnovo del patto avvenuto nell'autunno dello stesso anno, l'esercito turco inizia ad armarsi, e Costantino allarmato chiede ripetutamente aiuto, strategico, politico e militare, all'Occidente. Durante l'estate del 1452, ultimata la costruzione della fortezza Rumeli-Hissan (Rumeli Hisar) che avrà un ruolo strategico importante nell'assedio di Costantinopoli, Maometto dichiara guerra a Costantino, il quale, nonostante le sue sempre più urgenti e disperate richieste di aiuto, non ha ancora ottenuto assicurazioni concrete di aiuto dagli alleati occidentali. Nell'autunno dello stesso anno la situazione si aggrava e l'imperatore affretta la ratifica del Concilio unionista, che avverrà il 12 dicembre 1452. Nel gennaio 1453 cominciano ad arrivare i primi contingenti da Occidente, ma sono assolutamente inadeguati di fronte alla mole dell'esercito che si va concentrando e organizzando sotto la guida di Maometto. In primavera le mura della città vengono rinforzate e l'accesso via mare alla città è serrato da una catena a chiusura del Corno d'Oro. Arriva un contingente papale, guidato dal vescovo di Kiev, Isidoro, e qualche nave veneziana, ma nel frattempo le mura vengono pesantemente danneggiate dalle bombarde. All'avanguardia anche dal punto di vista tecnologico, Maometto fa ricorso massivo alle armi da fuoco, e in particolare a giganteschi cannoni, forgiati grazie alla collaborazione di un geniere transfuga presso gli Ottomani, Urban: l'imprevista forma che ha assunto la guerra ha un impatto decisivo non soltanto sul piano militare, ma anche sul piano psicologico. Le nuove armi terrorizzano i cittadini che vedono compiersi concretamente, con gli attacchi delle bombe incendiarie che piovono dal cielo, le profezie apocalittiche sulla fine della città. L'idea di una "ira divina" che si abbatte sulla Città, provocata dal fatto che le due Chiese non avevano trovato un vero accordo, ricorre in varie, autorevoli, fonti:

“Non ergo unio facta, sed unio ficta ad fatale urbem trahebat excidium: quo divinam iram, maturatam in hosce dies, venisse cognovimus”¹⁶.

¹⁶ Leonardo di Chio, *Epistola a Nicolò V* del 16 agosto 1453, in Pertusi 1976, vol. I, p. 128.

Intanto, nei giorni più critici, nello sparuto contingente di forze occidentali si insinuano sospetti di tradimento. Isidoro di Kiev in una lettera al doge di Venezia Francesco Foscari, datata al 1455, fa riferimento a una sorta di *intelligence* tra le forze occidentali e garantisce che i Genovesi “omni conatu Urbem ipsam tutati sunt [...] quamquam simulatu cum Teucro viverent”; e perciò li difenderà anche dall'accusa di aver deliberatamente abbandonato la difesa della città, nella fase più critica dell'attacco¹⁷. Anche l'arcivescovo di Mitilene Leonardo (per altro di origini genovesi) che sarà ferito e fatto prigioniero durante la battaglia decisiva per la difesa della città, e poi sfuggito e rifugiato a Chios, nella sua lettera-relazione al papa Nicolò V, scritta in data 19 agosto 1453, sostiene la versione del doppio gioco dei Genovesi che avrebbero dichiarato di simulare una neutralità con il Turco per poter agire più liberamente al fianco dei difensori¹⁸. Controverse sono le versioni sul comportamento del contingente genovese, e in particolare sull'episodio della defezione del genovese Giustiniani. Il capitano genovese, poco esperto di battaglie, essendo stato ferito si spaventa del suo proprio sangue e abbandona il fronte, alla ricerca di un medico; e poi, pur sollecitato dallo stesso imperatore Costantino a non lasciare il campo, scompare, scoraggiando ulteriormente, con la sua ritirata, i combattenti. Così lo stesso Leonardo di Chio racconta l'umiliante episodio:

“At Imperator infelix, ut vidit Capiteum desperatum: ‘Ha me miserum, inquit, peritne urbis? O infortunatam sortem: siste praecor Capiteum, nam tua fuga alios incitat ad fugiendum. Non est mortale vulnus, patere dolorem, et siste viriliter, ut spondisti’. At ille salutis, gloriae, silique oblitus, uti altam quidem primo magnanimitatem, ita posthac pusillanimitatem ostendit. Debut enim, si poterat, vulneris dolorem sufferre; non recedere, si vir erat, a seipso, vel saltem alium, qui stetisset loco sui, surrogare. Franguntur ex hoc omnium commilitonum animi, hebetantur vires, et Capiteum fugientem, ne pereant, insequuntur”¹⁹.

L'imbarazzante vicenda del capitano delle truppe genovesi potrà far dire ingenerosamente a Nicolò V che Costantinopoli cade non solo perché Dio aveva voluto, o quanto meno permesso, la catastrofe dell'Impero bizantino, o perché i Turchi avevano assalito la città con straordinaria violenza e tempismo, ma anche a causa di uno “scelus indignum”, ovvero del fatto che i Greci e i loro alleati occidentali non avevano difeso la Città:

¹⁷ Isidoro di Kiev, *Epistola a Francesco Foscari* del 26 luglio 1453, in Pertusi 1976, vol. I, p. 108.

¹⁸ Leonardo di Chio, *Epistola a Nicolò V* del 16 agosto 1453, in Pertusi 1976, vol. I, pp. 162.

¹⁹ Leonardo di Chio, *Epistola a Nicolò V* del 16 agosto 1453, in Pertusi 1976, vol. I, pp. 142-143.

“Sive volente Deo, sive Turcis ob timorem praedictorum auxiliorum ad opitulandum obsessis properantium enixius ac vehementer urbem oppugnantibus, tandem aliquando viribus victi et superatis – ah scelus indignum et omnibus saeculis cunctis christianis hominibus dolendum et detestandum – turpiter succubuerunt”²⁰.

Tutte le fonti raccontano, con alcune varianti, la difesa disperata e coraggiosissima di Costantino Paleologo e dei suoi²¹; ma alla fine la città capitola. L'attacco decisivo è sferrato il 29 maggio: la Città cade.

Diverse sono le versioni sulla fine di Costantino Paleologo, tutte però convergenti nel descrivere l'abnegazione, il coraggio, l'eroismo dell'ultimo imperatore. Dopo la ignominiosa ritirata del Giustiniani, e dopo aver pronunciato le ultime superbe e regali parole: “Iam perdita urbe me vivere non licet” (nella versione di Leonardo di Chio), avrebbe chiesto ai suoi di ucciderlo “ne maestas [...] succumbat mea” e quindi, gettatosi nella mischia, sarebbe morto, lui il *basileus* indistinguibile in mezzo alla calca dei suoi soldati²². Anche Nicola Sagundino, nel riferire della morte eroica dell'imperatore ad Alfonso di Aragona, riporta la notizia di una possibilità di fuga via mare che alcuni dignitari avrebbero dato all'imperatore, sentendosi rispondere: “Regno iam extincto sibi amplius non esse vivendum, quin cum ipsa patria moriendum”; la relazione di Nicola prosegue riferendo che Costantino dopo aver deciso che non poteva essere preso vivo, non si sarebbe dato la morte non già perché gli mancasse il coraggio ma in quanto “nefas tamen duxit et christiano principe per religionem indignum”. Avrebbe quindi esortato i pochi suoi compagni superstiti a ucciderlo, ma nessuno osava compiere un tale crimine sul corpo sacro del re. È a questo punto che Costantino si spoglia delle insegne regali:

“Suos, qui pauci aderant, hortari cepit ut se occiderent. Sed, cum tantum facinus audere voluisset nemo, imperatoriis insignibus depositis et abiectis, ne hostibus notas fieret, privatum se gerens, stricto ense in aciem irruit fortiterque pugnando, ne inultus abiret, princeps immortalitate dignus, hostili manu tandem est interemptus ruinisque urbis ac regni casui regium immiscuit cadaver”²³.

Dunque Costantino si sarebbe spogliato delle insegne regali con lo scopo preciso di sottrarre non la sua persona ma la maestà del suo ruolo all'oltraggio

²⁰ Nicolò V, *Testamentum*, in Pertusi 1976, vol. II, p. 148.

²¹ Isidoro di Kiev, *Epistola composita per ser Pasium [...]*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 60.

²² Leonardo di Chio, *Epistola a Nicolò V* del 16 agosto 1453, in Pertusi 1976, vol. I, p. 162.

²³ Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonso [...] oratio* (25 gennaio 1454), in Pertusi 1976, vol. II, pp. 134-135.

del nemico, e per questo, non indossando più l'abito regale e i calzari di porpora, il cadavere del *basileus* confuso nella massa di molti altri cadaveri, non sarebbe stato rintracciato e non sarebbe caduto in mano nemica²⁴. In effetti le fonti sono concordi nel riferire che le ricerche del corpo di Costantino, sollecitate da Maometto, avrebbero alla fine procurato al sultano una testa identificata con il capo dell'ultimo imperatore soltanto per la labile traccia della somiglianza. Costantino di Ostrovica, che afferma di essere stato presente ai fatti, ci riporta il nome del giannizzero Sarielles che nella mischia dei cadaveri avrebbe identificato l'imperatore e tagliata la testa l'avrebbe portata al sultano, ricevendo in cambio una ricca ricompensa²⁵. Ma Maometto non doveva essere troppo certo che quella fosse proprio la testa del *basileus* se, come ci riportano le stesse fonti, interpellò i prigionieri greci – fra i quali membri della corte che erano vicini all'imperatore²⁶ – per confermare il riconoscimento “chiedendo loro di dirgli la verità [...]. E quelli, presi dalla paura, gli dissero: “Sì, è veramente la testa dell'imperatore”²⁷.

Per ragioni simboliche e propagandistiche Maometto avrebbe scelto di prestar fede alla identificazione e si sarebbe affrettato a far imbalsamare la testa del re ed esibirla come trofeo, infilzata su una picca, nell'Augusteion²⁸, nel campo dell'armata turca e poi in tutte le contrade dell'impero, e secondo alcuni ne avrebbe infine fatto dono al re dell'Egitto²⁹. Secondo la testimonianza di Ne-

²⁴ Doukas, Βυζαντινὴ Ἱστορία, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, p. 176.

²⁵ La fonte sono *Memorie di un giannizzero*, di Costantino di Ostrovikas, che dopo aver combattuto dalla parte degli Ottomani nella presa di Costantinopoli come membro del nuovo corpo dei Giannizzeri (composto di rinnegati cristiani); negli anni '60 sarebbe passato dalla parte di Mattia Corvino e sarebbe tornato alla religione cristiana; v. Pertusi 1976, vol. I, pp. 256-260. Secondo un'altra fonte di parte ottomana Costantino, mentre cercava di fuggire, sarebbe stato ucciso da un soldato moribondo sul quale si era vigliaccamente accanito ma che, con l'aiuto di “Allah, dispensatore dei desideri” recupera miracolosamente le forze, ferisce a morte e infine decapita il Re (Pertusi 1976, vol. II, p. 288). Una versione dei fatti molto vicina a questa è contenuta nel *Racconto di Costantinopoli* di Nestore Iskender e nelle *Storie* di Laonico Chalcocondyles, secondo il quale colui che portò la testa all'imperatore era “un serbo”: Nestore Iskender, *Racconto di Costantinopoli*, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. I, p. 296; Laonico Chalcocondyles, Ἀπόδειξις Ἱστοριῶν, *Historiae*, in Pertusi 1976, vol. II, p. 220. Un aggiornamento sulle fonti sulla caduta di Costantinopoli è in Phoiba 2010.

²⁶ Maometto avrebbe interpellato un certo “Andreas” secondo Costantino di Ostrovica, *Memorie di un giannizzero*, Pertusi 1976, vol. I, p. 259; i “boiari e gli strateghi greci” secondo Nestore Iskender.

²⁷ Nestore Iskender, *Racconto di Costantinopoli*, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. I, p. 296; la stessa versione del recupero tardivo della testa e dell'identificazione per via di testimoni in Doukas, Βυζαντινὴ Ἱστορία, in Pertusi 1976, vol. II, p. 191.

²⁸ Doukas, Βυζαντινὴ Ἱστορία, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, p. 190.

²⁹ Cfr. Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonsosum [...] oratio* (25 gennaio 1454), in Pertusi 1976, vol. II, p. 136; le diverse versioni del trattamento riservato alla testa dell'imperatore da parte di Maometto sono in Pertusi 1976, vol. I, p. 448.

store Iskender, invece, dopo averla baciata, l'avrebbe inviata "al Patriarca, affinché la ricoprìsse d'oro e d'argento e la custodisse, come egli sapeva. Il Patriarca pose la testa in uno scrigno d'argento dorato e lo nascose nella Grande Chiesa, sotto l'altare"³⁰. Aggiunge Nestore: "Da altri siamo venuti a sapere che alcuni superstiti, i quali si trovavano con l'imperatore presso la Porta Aurea, quella stessa notte rubarono la testa e la portarono a Galata e la conservarono là". Intanto la storia di quell'incertissimo riconoscimento e delle peregrinazioni del capo mozzato dell'ultimo imperatore di Bisanzio avrebbe dato la stura alla versione popolare secondo cui non solo la testa sarebbe stata preservata dall'oltraggio dei vincitori, ma lo stesso Costantino sarebbe scampato all'eccidio: come nella leggenda del Barbarossa (e di altri primi o ultimi re del mondo), il suo corpo sarebbe stato sottratto miracolosamente alla battaglia da un angelo³¹ che lo avrebbe trasformato in una statua di marmo e riposto in una grotta segreta, nei pressi della Porta Aurea, in attesa di venire risvegliato per riconquistare la sua Città.

Impressionanti le testimonianze sulle distruzioni e le profanazioni – in particolare nel cuore simbolico e religioso di Costantinopoli, Santa Sofia che, subito dopo la devastazione del suo apparato interno, viene riutilizzata come moschea:

"Quamprimum enim in templo quod Sancta Sophia appellabatur, nunc Turcicum masjidium, statuas omnes, iconas et imagines Christi, sanctorum et sanctorum deiecerunt et confregerunt, omne vituperium in eo exercentes. Tabulae quoque suggesti et ariis atque altaribus insilientes furibundi ac exultantes fidem nostram et sacrificia christiana deludebant et Machumetho laudes et hymnos decantabant; sacrarii quoque postibus confractis sacra omnia et reliquias sanctas corripientes veluti vilissima et abiecta proiecebant. Quid autem in calicibus et consecratis vasis et pannis effecerint, silentio praetereatur. Mantilia quoque aurea et tabulas Christi et sanctorum imagines habentia, partim canibus, partim equis pro praesepibus conculcabant, aedificia item marmorea lucidissima atque splendidissima contrita sunt atque confracta omnia"³².

E ritornano in tutte le fonti anche le descrizioni delle violenze, degli stupri di donne e di bambini, poi ridotti in schiavitù. Così leggiamo, in una restituzione vivida e fortemente influenzata dai modelli letterari sul tema, nella storia di Michele Critoboulos, dedicata al sultano Maometto, per conto del quale governò l'isola di Imbro:

³⁰ Nestore Iskender, *Racconto di Costantinopoli*, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. I, p. 296. Invece Isidoro di Kiev nella sua *Epistola ad Bessarionem*, riporta un atteggiamento del tutto opposto: Maometto avrebbe oltraggiato e insultato la testa del nemico prima di mandarla in giro per l'impero come trofeo.

³¹ La prima fonte che riferisce della leggenda della comparsa di un angelo (ma senza riferimento al corpo di Costantino) è, a quanto mi risulta, Doukas, Βυζαντινὴ Ἱστορία, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, p. 180.

³² Isidoro di Kiev, *Epistola composita per ser Pasium [...]*, pp. 159-174, in Pertusi 1976, vol. I, p. 78.

“Spettacolo tremendo, commovente ben oltre qualsiasi rappresentazione di una tragedia: giovani donne oneste, nobili e bennate, che per lo più vivevano ritirate e non avevano mai passato la soglia del loro palazzo, vergini stupende, di splendente bellezza, di casate famose, sulla quali fino ad allora non si era mai posato sguardo di uomo, tirate via a forza dalle loro stanze, trascinate crudelmente, senza alcun rispetto. Altre che stavano dormendo si erano viste addosso l’incubo di uomini con la spada in pugno, con le mani insanguinate dalle stragi, che spiravano furore, gli occhi iniettati di sangue, senza ritegno, pronti a qualsiasi atrocità. Una massa di gente di ogni popolo e stirpe, come fiere selvagge e crudeli, si avventavano sulle case, trascinandole via ferocemente, sbattendole, stuprandole, violentandole per le strade”³³.

Così nella versione di Nicolò Barbaro:

“Tutti corse furiosamente come cani in tera per zercar oro, zoie e altre richeze [...] e tute moneghe fo menade in l’armada, e quele tute fo vergognade e vituperade da lor Turchi e tute quele fo vendude per schiave all’incanto per la Turchia e tute donzele anchora quele si fo vergognade, e poi vedude al bel incanto, ma algune de quele donzele più tosto se vole butar in neli pozi e anegare, che dover andar in le man de Turchi”³⁴.

Nonché la trucida immagine dei fiumi di sangue che scorrono per le vie della città, in cui rotolano “come fa i meloni per i canali” le teste e i corpi smembrati degli uccisi:

“Or per tuta questa zornada i Turchi si fexe una gran taiada de Cristiani per la tera; el sangue se coreva per la tera come el fosse stà piovesto, e che l’aqua si fosse andata per rigatoli cusì feva el sangue; i corpi morti cusì de Cristiani, come de Turchi, quelì si fo’ butadi in nel Dardanelo, i qual andava a seconda per mar, come fa i meloni per i canali”.

La stessa macabra visione è anche nella testimonianza di Isidoro di Kiev:

“Viae quidem omnes stratae ac angiporti sanguine et cruore fluentes cadaveribus caesorum ac interfectorum erant plenae”³⁵.

Ricorrono nelle varie fonti anche le testimonianze di violenze e oltraggi portate anche contro oggetti sacri, reliquie, paramenti, icone ridotti ad attrezzatura per teatri di orge e di profanazioni:

³³ Critoboulos, *Εὐγγραφή Ἱστοριῶν* (*De rebus per annos 1451-1457 a Mechemete II gestis*), ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, pp. 238-239.

³⁴ Nicolò Barbaro, *Giornale dell’assedio di Costantinopoli*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 35.

³⁵ Isidoro di Kiev, *Epistola composita per ser Pasium* [...], in Pertusi 1976, vol. I, p. 76.

“Sacras Dei et sanctorum effigies humo prosternunt, quibus super non modo crapulam, sed luxuriam complent. Crucifixum posthac per castra praevis tympanis deludendo deportant, sputis, blasphemis, obprobriis iterum processionaliter crucifigunt, pileum theucrale, quod zarchula vocant, capiti superponentes, deridendo: ‘Hic est Deus Christianorum’”³⁶.

Secondo una *Relazione* in lingua tedesca, conservata in un manoscritto di Monaco e compilata a firma di tali Tommaso Eparchos e Giosuè Diplovatzes (Thomas Eperkus e Josu Deplorentaz), lo stesso Maometto sarebbe stato coinvolto in una oscena profanazione dentro la chiesa di Santa Sofia:

“Catturò una figlia del Granduca, che era assai bella, la fece giacere sull’altare maggiore di Santa Sofia con un crocefisso sotto la testa e la violentò”³⁷.

La profanazione non colpisce soltanto i simboli cristiani, ma così come sono oltraggiate le icone e le reliquie dei santi, anche i sepolcri di porfido e le insegne degli imperatori romani, prima di tutti Costantino, sono violate e saccheggiate, e le ossa degli imperatori gettate ai cani:

“Sepulchrum ornatissimum Constantini Magni Augusti turpiter violarunt; nam tumbam illa porfiream, mira magnitudine compactam, funditus evertentes, ornamenta imperialia, quae in illa adhuc servabantur illaesa, rapientes spolia diviserunt sicque ad exemplar ceterorum imperatorum et regum monumenta frangentes insignia regalia capiebant in praedam, ossa vero in contemptu dabant canibus corrodenda”³⁸.

Impressionante l’immagine, che ci restituisce Nicolò Barbaro, delle 200.000 bandiere turche che sventolano sugli edifici della città:

“Questi Turchi avea questa costuma, che dove lor intrava in una caxa, subito lor si alzava una soa bandiera con la soa insegna; come altri Turchi vedeva quela bandiera alzada suxo, niuna caxa per niuno muodo niguno altro turco non voleva intrà lì in quela caxa, ma andava cercando caxa che non avesse bandiera, e cusì nì più nì men metevei de quele bandiere, suxo tuti monestieri e tute giexie. Per el comprender mio, zudego, che per tuta Costantinopoli s’avarìa trovado duxento milia de quele banderuole turchesche per suxo tute caxe; tal caxa ne avea diexe, e questo feveli per alegrà el populo turchesco, etiam fevei per alegrezza de la gran vitoria che lor avea abudo. Durò queste bandiere suxo per le caxe per tuto el zorno de ancuo”³⁹.

³⁶ Leonardo di Chio, *Epistola a Nicolò V* del 16 agosto 1453, in Pertusi 1976, vol. I, pp. 166.

³⁷ Edizione parziale in Pertusi 1976, vol. I, pp. 234-239.

³⁸ Giacomo Campora, *Oratio ad Ladislaum*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 194.

³⁹ Nicolò Barbaro, *Giornale dell’assedio di Costantinopoli*, ed. E. Cornet, Wien 1856, p. 57.

Secondo alcune fonti il 31 maggio, quando Maometto II mette fine al saccheggio, la conta dei morti arriva a 40.000, e 60.000 è il numero dei prigionieri.

Doukas ci riferisce che lo stesso Maometto avrebbe messo fine al saccheggio di opere preziose, a partire dai marmi della chiesa di Santa Sofia; vedendo un soldato che stava spezzando le lastre di marmo della basilica, il sultano l'avrebbe fermato con le parole: "A voi bastino i tesori e i prigionieri: gli edifici della città sono miei"⁴⁰.

Anche Critoboulos, che dedica la sua opera a Maometto, riferisce del rispetto che il sultano avrebbe nei confronti dei monumenti, e alla sua desolazione alla vista delle distruzioni fatte dal suo esercito:

"Il Re [*i.e.* Maometto] quindi entrò nella città e ammirò la sua grandezza, la posizione, lo splendore e la bellezza [...]. Vide anche l'entità delle devastazioni, le case svuotate, le rovine dappertutto, le distruzioni. E lo invase una grande pena e un rimpianto per la distruzioni e il saccheggio; gli vennero le lacrime agli occhi e commosso, piangendo disse: 'Quale città abbiamo lasciato saccheggiare e distruggere'⁴¹.

L'arrivo dei "neri dispacchi" fa calare il lutto sul mondo intero. Tutti gli elementi del cosmo sono chiamati a intervenire nel compianto per la fine della Città, nei versi poetici di un anonimo *Pianto su Costantinopoli*:

"Mente e pensiero mio, confusi, vengono meno mentre scrivo
e metto in versi la conquista della Città
Piangete anche voi montagne, spaccatevi rocce,
Fiumi, inariditevi, e voi, sorgenti, seccatevi,
è perduta la chiave dell'intera ecumene
la pupilla dell'Oriente e della cristianità.
E tu luna del cielo, no, non illuminare la terra,
E voi acque correnti, ferme, non muovetevi,
e tu mare fai sentire il tuo ruggito per la disgrazia della città"⁴².

⁴⁰ Doukas, Βυζαντινή Ιστορία, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, p. 188.

⁴¹ Critoboulos, Ευγενής Ιστοριών (*De rebus per annos 1451-1457 a Mechemete II gestis*), ed. parziale in Pertusi, vol. II, p. 248.

⁴² Anonimo, Θρήνος της Κωνσταντινοπόλεως, in Pertusi 1976, vol. II, pp. 378-387, vv. 1-9: "Ο νους μου και ο λογισμός συγχύζεται να γράψω, / να στιχοπλέξω αστοχεί την άλωσιν της Πόλης. / Εσείς, βουνά, θρηνηήσετε, και πέτρα, ραγισθήτε, / και ποταμοί φυράσετε και βρύσες ξεραθήτε, / διότι εχάθη το κλειδί όλης της οικουμένης, / το μάτι της Ανατολής και της Χριστιανοσύνης / Κι εσύ σελήνη τα ουρανού, την γην μην την φωτίσεις / Κι εσείς νερά τρεχάμενα, σταθήτε, μη κινεισθε / Και θάλασσα βρυχήσθητι τηνσυμφοράν της Πόλης".

Ma è soprattutto Venezia – che duecento cinquant'anni prima, nella famigerata crociata del 1204 aveva saccheggiato Costantinopoli e conquistato il bottino e il crisma di seconda Roma per ricostruirne l'immagine nel cuore simbolico della Basilica marciana – a patire più di ogni altra città l'amarezza della fine di quel mondo; Venezia che così piange, a dialogo con la Città⁴³:

“Ascolta cosa disse Venezia alla Città
quando intese chiaramente i tetri dispacci:
‘Ciò che soffri io soffro, Città,
la tua pena è la mia pena,
la tua grande disgrazia anche per me è molto amara:
perché tu eri ospitale albergo, Signora, dei prigionieri,
dei Cristiani eri il vanto, eri la gloria dei santi
eri il ricovero dei forestieri e degli orfani [...].
Avevi acqua corrente, avevi bellissime fontane
bei giardini avevi, con gli alberi da frutta.
Avevi Santa Sofia, faro del cosmo,
[...]
Ahimè, Città, cosa hai dovuto sopportare, tu fatta schiava!
Ciò che soffri io soffro, Città,
la tua pena è la mia pena [...].
È svanito il tuo sfarzo, la tua altera libertà è svanita,
come fumo o acqua di rugiada:
nelle mani dei Turchi tu sei.
Ascoltò la Città dai sette colli [Costantinopoli], pianse e rispose:
‘Dici la verità, Venezia, giustamente mi rimproveri!’”⁴⁴.

⁴³ Sul punto v. *infra*, pp. 44 ss.

⁴⁴ Anonimo, Θρήνος τῆς Κωνσταντινπόλεως, in Pertusi 1976, vol. II, pp. 378-387, vv. 32-61: Ἄκουσε τί ἐμήνυσεν ἡ Βενετιά τῆς Πόλης, / ὅταν ἐκαλογροίκισε τὰ μαῦρά τῆς μαντάτα· / «Πόλη, τὸ πάσχεις πάσχω το, καὶ τὸ πονεῖς πονῶ το, / καὶ ἡ πολλὴ σου συμφορὰ, καὶ μὲ πικρὴ ἐφάνη, / γιὰτ' ἦσουν ξενοδόχισσα, κυρά, τῶν αἰχμαλώτων, / χριστιανῶν τὸ καύχημα καὶ τῶν ἀγίων δόξα, / τῶν ξένων καὶ τῶν ὄρφανῶν ἢ παρακαταθήκη, / ὅπου ἔχες χίλιες ἐκκλησιῆς καὶ χίλια μοναστήρια, / ὅλα τετραπεντάτρολλα μὲ θόλους ἐκτισμένα, / καὶ σπίτια δίπατα μ' αὐλὲς χρυσομαρμαρωμένες. / Εἶχες νερά τρεχάμενα, εἶχες πανώριες βρύσες, / καὶ περιβόλια εὐμορφα μὲ τὰ καρπίσια δένδρα. / Εἶχες καὶ τὴν Ἁγίαν Σοφίαν τὸ κήρυγμα τοῦ κόσμου, / ἀπ' ὅπου ἐσοφίσθηκε τοῦ κόσμου ἡ σοφία. / Ἐγέμωσαν τὲς ἐκκλησιῆς οἱ Τουρκοκακογέροι, / κ' εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν λαλοῦν οἱ ἄσοφοι σοφτάδες, / αὐτοῦ, ὅπου ἐδίδαχθησαν οἱ ρήτορες τὸ γράμμα. / Ἄλλοίμονον, πῶς τὸ ἔπαθες, Πόλη, καὶ, ἐσπλαβώθης. / Πόλη, τὸ πάσχεις πάσχω το καὶ τὸ πονεῖς πονῶ το· / Πόλη μου, ἐτριγύρισα γῆς τὸν τροχὸν καὶ τόπον / δὲν ἦρα εὐμορφίτερον νὰ σὲ παρομοιάσω, / νᾶχη τὴν καλοσύνην σου, νᾶχη τὰς ἡδονὰς σου. / Πόλη μου, τὸ βασίλειον τοῦ οὐρανοῦ ὀμοιάζεις / καὶ πάλιν μὲ τὴν κλήραν σου ταιριάζεις τῶν ἀγγέλων, / μὲ τὸν Εὐφράτην ποταμὸν, ὅλη ἡ ἀρχοντία σου· / πλὴν ἡ τρυφὴ ἐδιάβηκεν, αὐτὴ ἡ παρρησία / παρήλθεν καὶ ἀπέρασεν, ὡσάν καπνὸς καὶ πάχνη, / τὰ πράγματά σου ἔμειναν εἰς τῶν Τουρκῶν τὰ χέρια». / Ἰάκουσεν ἡ Ἐπτάλοφος, θρηνᾶ κι ἀπηλογάται· / «Ἀλήθεια λέγεις, Βενετιά, δίκαια μ' ὄνειδιζεις [...].»

“Urbs igitur Constantinopolitana extincta est nec ullum sensum illa nunc habet”, scrive Isidoro di Kiev nella versione latina della sua prima *Epistula* in cui sono raccolte le impressioni a caldo sulla catastrofe⁴⁵.

La caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi è subito avvertita in Occidente come un evento di dimensioni epocali; già in una missiva del 12 luglio 1453, Enea Silvio Piccolomini aveva scritto al papa Nicolò V:

“Quid illud horribile novum modo allatum de Constantinopoli? Tremet manus, dum haec scribo, horret animus neque tacere indignatio sinit neque dolor loqui permittit”⁴⁶.

Le espressioni di sconcerto dell’umanista (che sarà il futuro Pio II), non riguardano le uccisioni e le profanazioni dei barbari, quanto piuttosto la dolorosa emergenza dei tesori di sapere che, custoditi per molti secoli nella Città, con la caduta di Costantinopoli sono perduti:

“Quid de libris dicam qui illic erant innumerabiles, nondum Latinis cogniti? Heu quot nunc magnorum nomina virorum peribunt? Secunda mors ista Homero est, secundus Platonis obitus. Ubi nunc Ubi nunc philosophorum aut poetarum ingenia requiremus? Extinctus est fons musarum”⁴⁷.

E scrivendo al Cusano, ribadiva:

“O insignis Graecia, ecce iam tuum finem [...]. Mansit usque in hanc diem vetustae sapientiae apud Constantinopolim monumentum, ac velut ibi domicilium litterarum esset, nemo Latinorum satis videri doctus poterat, nisi Constantinopoli per tempus studuisset. Quodque florente Roma doctrinarum nomen habuerunt Athenae, id nostra tempestate videbatur Constantinopolis obtinere [...]. At nunc vincentibus Turchis et omnia possidentibus, quae Graeca potentia tenuit, actum esse de litteris Graecis arbitror”⁴⁸.

E ancora in data 21 luglio 1453, lo stesso Piccolomini ripeteva al papa:

“Infelix, infaustum, durum, horrendum ad nos delatum est nuncium, Costantinopolim expugnatam [...] Quodque florente Roma doctrinarum nomen habuerunt Athenae, id nostra tempestate Costantinopolis obtinere. Inde nobis Plato redditus, inde Aristotelis, Demosthenis, Xenophontis, Thuchididis, Basilii, Dionisii, Origenis et aliorum multa Latinis opera diebus nostris manifestata sunt, multa quoque in futuro manifestanda speravimus

⁴⁵ Isidoro di Kiev, *Epistola composita per ser Pasium...*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 84.

⁴⁶ Enea Silvio Piccolomini, *Lettera a Nicolò V* del 12 luglio 1453, in Pertusi 1976, vol. II, p. 44.

⁴⁷ Enea Silvio Piccolomini, *Lettera a Nicolò V* del 12 luglio 1453, in Pertusi 1976, vol. II, p. 46.

⁴⁸ Enea Silvio Piccolomini, *Lettera a Nicola da Cusa* del 21 luglio 1453, in Pertusi 1976, vol. II, p. 52.

[...]. Ecce nunc Turchi litterarum et Graecarum et Latinarum hostes, ut suis ineptis locum faciant, nullum librum alienum esse sinunt. Hi nunc Costantinopoli capta quis dubitet incendio quaevis scriptorum monumenta concederentur? Nunc ergo et Homero et Pindaro et Menandro et omnibus illustrioribus poetis secunda mors erit. Nunc Graecorum philosophorum ultimus patebit interitus”⁴⁹.

Finché Costantinopoli aveva resistito alla pressione dei grandi potentati asiatici continentali, esisteva una città in cui l'imperatore si chiamava Βασιλεὺς Ῥωμαίων, re dei Romani, erede diretto di Costantino (e prima di lui di Augusto, e prima ancora della cosmocrazia di Alessandro): ancora l'unico *princeps* che, grazie al filo diretto che collegava il suo potere alla Roma antica, non avesse necessità di riconoscimenti esterni e che in forza della insoluta, millenaria continuità con il principato romano aveva mantenuto per secoli l'*auctoritas* di conferire una legittimità fondata del potere ai nuovi sovrani che si contendevano i brandelli di quella che continuava a essere considerata la parte occidentale dell'Impero. Ora non più. “Infelix, infaustum, durum nuncium”; “si è persa la chiave del mondo tutto”; “Extinctus est fons musarum”. La fonte del sapere antico è stata estinta, la luce, il faro della cristianità in Oriente è spento.

Il controcanto da parte ottomana, che conferma la percezione epocale dell'evento, è in una pagina del *Libro della conquista di Istanbul* del poeta e storico di corte ottomana Tādji Begzāde Ga'fer Čelebi:

“La notizia di questa conquista gloriosa, di questa grande impresa si diffuse in tutti i paesi del mondo. Gli amici del sultano ottomano esultarono, i nemici della fede e dello stato rimasero stupefatti, come schiacciati dalla notizia”⁵⁰.

IL GRECO RITROVATO

La cesura coincide dunque con la scomparsa dall'orizzonte politico e culturale della seconda Roma che per secoli aveva mantenuto sostanzialmente immutati simbologie, rituali, strutture amministrative e diplomatiche dell'impero tardo-antico: una Roma che per di più parlava greco. La novità che già dalla fine del XIV secolo aveva emancipato l'Umanesimo verso il Rinascimento non è, infatti, la generica riscoperta dei ‘classici’: il seme che feconda la tomba/

⁴⁹ Enea Silvio Piccolomini, *Lettera a Nicolò V* del 21 luglio 1453, in Pertusi 1976, vol. II, p. 50.

⁵⁰ Tādji Beg-zāde Ga'fer Čelebi, *Libro della conquista di Istanbul*, ed. parziale in Pertusi 1976, vol. II, p. 279.

culla per la nuova nascita è, più propriamente, la riscoperta del greco che viene trasmesso da Bisanzio alle corti italiane grazie alla trasmigrazione di intellettuali, fini conoscitori e professori di lingua greca che approdano in Italia prima e poi in Europa a insegnarla, dopo secoli di oblio. Si tratta quindi di un passaggio fisico di personaggi eruditi e di testi antichi, accompagnati da compendi grammaticali, spesso – come la fortunata grammatica di Tzetzes – concepiti proprio ad uso degli ‘scolari’ occidentali.

Da Costantinopoli arrivarono in Occidente i maestri di un sapere perduto, in una diaspora che era già cominciata dalla metà del XIV secolo, negli anni in cui la crisi politica e strutturale di Bisanzio cominciava ad aggravarsi e a precipitare verso l’inevitabile crollo. Grazie al loro insegnamento la dimenticata grammatica greca, la pratica della lettura dei testi antichi, gli esercizi retorici e stilistici fecondano la cultura umanistica della prima metà del Quattrocento, e inaugurano la grandiosa gestazione della nascente età rinascimentale.

Il Rinascimento nasce dunque non solo come istanza degli umanisti occidentali, ma, anche, come prodotto postumo di una civiltà in via di estinzione che cerca, *in extremis*, di riprodursi dislocandosi e attecchendo in un ambiente vitale ed espansivo quale era quello delle corti italiane di metà Quattrocento. L’attivazione della corrente di trasmissione avviene per un felice cortocircuito di pulsioni energetiche su entrambe le direttive: da Occidente è la domanda di sapere rivolta al deposito di testi e sapere antico custodito a Bisanzio, da Oriente la tensione alla disseminazione di germi fecondi, spore di una civiltà in declino. La passione pedagogica che anima gli eruditi bizantini è fondata anche su questa ansia: la percezione chiara che, con il declino di Bisanzio, un patrimonio linguistico e culturale rischiava di andare perduto e che, perciò, andava trasmesso, tradotto e messo in salvo. La *paideia* nella sua versione greca di unione indissolubile di civiltà, cultura, pedagogia, viene riformulata e rilanciata da un manipolo di esuli in cerca di modalità di sopravvivenza personale e culturale: l’ultimo slancio vitale di un gruppo di migranti che sentono a rischio la propria millenaria cultura diventa motore di un imprevisto rilancio culturale.

La catena dei dotti bizantini che arrivano a fondare il sapere antico del Rinascimento si snoda per tutto il Quattrocento. Questa teoria di figure eccezionali, veri e propri ‘traduttori’ della lingua e della cultura greca in Occidente, ha il suo momento decisivo nella migrazione (anticipata di quindici anni rispetto alla caduta di Bisanzio) della delegazione che accompagna Giovanni VIII Paleologo per il Concilio di Ferrara nel 1438. Esemplare l’attività del Bessarione

che, approdato a Venezia per il Concilio, nei decenni successivi lavora infaticabilmente al grande progetto di un centro di raccolta di manoscritti greci, e di edizione e di riproduzione dei testi classici: un progetto paragonabile alla fondazione di quella vera e propria officina culturale che era stata la Biblioteca di Alessandria, deputata a propalare la cultura greca, culturalmente e praticamente (mediante i volumi copiati e venduti grazie a una fiorente industria libraria) per tutto il bacino del Mediterraneo. Così la Biblioteca Marciana istituita per il lascito bessarioneo dalla seconda metà del Quattrocento diventa un'officina culturale di prima importanza da cui si irradia in Europa la conoscenza delle lettere greche e latine.

La storia della fecondazione greca dell'umanesimo italiano era iniziata alla fine del XIV secolo con l'arrivo in Italia di Manuele Crisolora, e finisce emblematicamente alla fine del XV secolo con la partenza dall'Italia di Andronico Callisto, il maestro di greco di Angelo Poliziano:

“Umanista e diplomatico bizantino [Crisolora] arrivò in Italia, proveniente da Costantinopoli verso il 1395. Vi erano stati altri professori di greco prima di lui, anche in nord Italia, ma l'impatto che ebbe Crisolora sull'umanesimo italiano fu del tutto diverso”⁵¹.

Tra il 1397 e il 1400 Crisolora, dopo un soggiorno a Venezia in cui si era fatto conoscere, suscitando l'interesse dei circoli intellettuali delle corti italiane, era stato chiamato da Coluccio Salutati a tenere la prima cattedra di greco nello *Studium* fiorentino, che lo aveva esortato a portare con sé “quam maiorem potes librorum copia”⁵². È lo stesso Salutati che stila la lettera ufficiale di incarico in cui si conferma lo stipendio annuale di 100 fiorini per 10 anni, più la possibilità di accettare ulteriori compensi dagli allievi: un insegnamento pubblico, dunque, in cui gli eventuali proventi aggiuntivi da parte degli studenti risultano come somme accessorie; il contratto sarà formalizzato a inizio 1397, dopo varie trattative che portano lo stipendio annuale alla considerevole cifra di 250 fiorini. L'insegnamento fiorentino dura per soli tre anni (rispetto ai cinque previsti nell'ultima stesura del contratto): nel 1400 Crisolora raggiunge a Milano l'imperatore Manuele Paleologo (padre di Giovanni e terzultimo imperatore bizantino), ospite di Giangaleazzo Visconti e sposta l'insegnamento per un breve periodo a Pavia. Negli anni della frequentazione

⁵¹ Baxandall [1971] 1994, pp. 121 ss.

⁵² Il primo documento che testimonia dell'intenzione di una chiamata per Crisolora data 26 febbraio 1396 (*more florentino* 1395): “Domini cum collegiis [...] eligerunt, pro tempore X annorum, magistrum Manuelem Grechum, cum salario florenorum C quolibet anno” (cit. in Stäuble 1997, p. 37).



Maestro fiorentino del XV secolo,
Ritratto di Manuele Crisolora,
inchiostro su carta, Paris, Musée
du Louvre, inv. 9849; iscrizione:
“Maestro Manuello che insegno
grammatica greca in firenze 1406”.

delle corti italiane (1397-1410), il dotto bizantino scrisse una grammatica, gli *Erotemata*, che anche grazie ai rimaneggiamenti di diversi maestri fra i quali, *in primis*, Guarino Veronese, divenne il manuale più usato nell'Europa occidentale e tale rimase fino al '500 inoltrato⁵³. Fu lo stesso bizantino a esortare gli allievi italiani a compiere un viaggio a Costantinopoli e di studiare così la lingua greca alla fonte, dove ancora era viva e parlata. Considerato come un nuovo “maestro di color che sanno”, secondo un'ipotesi convincente e suggestiva Crisolora avrebbe prestato i suoi propri tratti fisiognomici alla configurazione del ritratto di Aristotele, secondo lo stereotipo che si venne affermando nel corso del Quattrocento⁵⁴.

⁵³ Gli *Erotemata* sono oggi disponibili con ricchi apparati di introduzione, storia del testo, commento e confronto fra le diverse versioni e con altri testi, grazie all'importante edizione Rollo 2012.

⁵⁴ Sul tema della relazione tra il ritratto di Manuele e il ritratto di Aristotele, altrimenti considerato dipendente da un busto di Tiresia che si trovava a Samotraccia, riprodotto ed erroneamente identificato da Ciriaco di Ancona con lo Stagirita, si veda Rollo 2002, pp. 31-32 e note 1 e 2.

Tra i suoi discepoli si annoverano quasi tutti i famosi umanisti del primo Quattrocento: Leonardo Bruni, Francesco Filelfo, Pier Paolo Vergerio, Niccolò Niccoli, Palla Strozzi, Giannozzo Manetti, Carlo Marsuppini, Ambrogio Traversari, Roberto Rossi a Firenze, Uberto Decembrio a Pavia e Guarino Veronese che Crisolora condusse con sé a Costantinopoli⁵⁵. Tra il 1411 e il 1413 era a Costantinopoli per negoziare un aiuto militare a favore di Bisanzio, allora sotto assedio, da parte dell'antipapa Giovanni XXIII. In quel periodo scrisse tre epistole, fra cui la *Synkrisis* (*Comparazione tra la vecchia e la nuova Roma*) di cui inviò copia pure a Guarino da Verona) indirizzata a Giovanni VIII Paleologo: in questa lettera l'umanista dà prova di aver osservato, più approfonditamente di qualsiasi umanista italiano dell'epoca, i rilievi dell'Arco di Costantino⁵⁶.

In un'altra epistola che circola tra gli umanisti (ep. VIII) si trovano idee fondamentali per la nuova concezione, proto-rinascimentale, del fare artistico. In essa si parla dell'osservazione delle opere d'arte e delle opere di natura: il piacere, l'impressione emotiva e lo scatenamento della capacità immaginale della mente – *to phantastikon* – viene attivato dall'osservazione del rapporto mimetico tra artificio e natura, e nella relazione attiva con l'osservatore.

“Manuele aggira la difficoltà [aristotelica] del fatto che un dipinto può palesare tracce di una passione che però non costituiscono una ‘vera passione’; [...] aggira questa difficoltà dirigendo a questo punto la sua attenzione verso la causa efficiente: l'artista. Prende la descrizione aristotelica (*Po* 1455a) del poeta malleabile, plastico e la applica all'artista visivo”⁵⁷.

Crisolora propone una teoria del fare artistico che si configura come una vera e propria anticipazione di quella che sarà la teoria ficiniana della *mimesis* di derivazione platonico-plotiniana: significativamente però il testo da cui prendono spunto le sue osservazioni estetiche è la *Poetica* di Aristotele.

L'artista è capace di rappresentare in figura condizioni di *pathos* e profili di *ethos*: e proprio la possibilità di riconoscere queste configurazioni è la fonte del piacere che ci procura l'opera d'arte (*katharsis* delle nostre proprie passioni). Così Baxandall:

⁵⁵ Sabbadini 1896, pp. 10-16; e come primo studio di riferimento sulle scoperte di codici latini e greci nel XIV e XV secolo, v. Sabbadini 1905. Per un profilo critico e bibliografico sul ruolo di Crisolora e dei maestri bizantini che a lui succedettero negli *Studia* delle città italiane, anche in relazione all'insegnamento di Guarino da Verona e Vittorino da Feltre, rimando anche, dopo gli importanti studi di Cammelli 1941, Thomson 1966, a Rollo 2002, Nuti 2012 e, prima, a Rollo 1993-1994, con ricco apparato bibliografico.

⁵⁶ L'edizione più recente della *Synkrisis* è quella Cortassa, Maltese 2000.

⁵⁷ Baxandall [1971] 1994, p. 124.

“La nostra ammirazione viene sollecitata in particolare da due aspetti di questo virtuosismo: primo, la capacità di estendere in una materia aliena e rigida, o comunque inerte, lo stesso meccanismo col quale manifestiamo i moti dell’anima nel nostro corpo; secondo, la facoltà di assumere e di mantenere per questo scopo un’emozione indipendente dalla vita personale. L’artista è quasi un ginnasta dei sentimenti”⁵⁸.

Direttamente dal testo aristotelico si ricava l’idea di una *poiesis* artistica capace di commuoverci, mediante un procedimento anamnestic, o di diretto riflesso dei nostri *ethe* e dei nostri *pathe*⁵⁹: come dirà Warburg, l’artista è capace di produrre-riprodurre, come un diapason, onde mnestiche e di tradurle in *Pathosformeln* riconoscibili. E perciò ‘fantasmatiche’, capaci di produrre fantasmi mentalmente eccitanti. È la prima volta, dopo la polemica sull’arte che comincia con la mossa di Aristotele *versus* Platone e arriva fino a Olimpiodoro⁶⁰, che si parla di un piacere estetico (non già mistico-religioso) che può scaturire dall’opera d’arte. Il giudizio del ‘greco’, proto-umanista, Crisolora su questo piacere è consentaneo a quello aristotelico: ovvero, è un giudizio tutto positivo, in una linea che dallo snodo plotiniano di questa polemica sull’estetica della ricezione, arriva *recta via* alla scolastica retorica bizantina. Nota ancora Baxandall:

“Pur se le sue idee hanno ben poco in comune con l’estetica degli iconoduli bizantini (a parte le categorie aristoteliche) e sono molto difficili da armonizzare con l’arte bizantina, sono comunque strettamente connesse agli interessi retorici degli umanisti di Bisanzio”.

Già nel 1403 Guarino da Verona aveva seguito Manuele Crisolora, suo maestro, a Costantinopoli ed era restato per alcuni anni nella Città – anche nel periodo in cui il maestro era tornato in Occidente – per completare in loco la sua formazione greca. A Costantinopoli Guarino vive l’esperienza di una continuità fisica con l’antico: non solo i simboli, i rituali, le forme. Per le strade di Costantinopoli la gente parla greco e ciò che l’orecchio avido di antico dell’umanista coglie con emozione ed eccitazione è la continuità, non la distanza tra l’imbastardita lingua demotica e il greco antico⁶¹.

Lo splendore delle forme bizantine – teatro magicamente sospeso in un’*epoche* millenaria in cui si celebra, “in iterante isotopia”⁶², la suprema bellezza del

⁵⁸ Baxandall [1971] 1994, p. 37.

⁵⁹ Su *ethos* e *pathos*, v. Settis 1997, p. 51.

⁶⁰ Sulla teoria della *katharsis* come mossa polemica di Aristotele contro Platone, polemica di cui si ritrovano chiare tracce negli scritti scolastici e platonici dei secoli successivi, rimando a Centanni 1995.

⁶¹ Garin 1983.

⁶² Panascia 1993, p. 20.

canone – costituisce, proprio grazie alla mediazione di Guarino, una delle matrici dell'Umanesimo quattrocentesco. Proprio il congelamento, l'atrofia della cultura bizantina⁶³ i cui generi letterari si erano come imbalsamati negli esercizi scolastici, in cui le figure immaginali nell'arte e nei simboli si erano fissate in un rigore fulgido e immobile, funzionava come una sorta di custodia dell'antico, lo scrigno sicuro delle forme che l'umanista cercava. La matrice 'greca' dell'umanesimo assume dunque decisamente con Guarino questa piega tutta bizantina: il gusto per la letteratura sofisticata ed erudita, la *paideia* come *progymnasmata*, esercitazione continua.

Ma questa impostazione si incrocerà fecondamente con un'altra matrice; e sarà la nuova idea di *paideia* praticata nella Ca' Zoiosa di Mantova – la villa dei piaceri dei Gonzaga affidata nel 1423 dal Marchese a Vittorino da Feltrè (che era stato allievo di Guarino a Venezia) – dove la ritrovata *paideia*, unita alla convenienza etica degli autori classici, si intrecciava con una sensibilità ancora cortese.

La Ca' Zoiosa, la villa-scuola adibita da Gianfrancesco Gonzaga (a cui Leon Battista Alberti dedica il suo *De pictura*) a *locus amoenus* e insieme a istituzione scolastica per i suoi figli e per i loro compagni, rilancia gli *studia humanitatis* come disciplina di formazione totale, secondo l'assetto tardo-antico e poi



Pisanello, *Medaglia per Vittorino da Feltrè* (recto e verso), bronzo, circa 1447.

Sul *recto*: ritratto di profilo e scritta: SUMMUS VICTORINUS FELTRENENSIS.

Sul verso: il pellicano nutre i figli con il sangue del suo petto e scritta: MATHEMATICUS ET OMNIS HUMANITATIS PATER · OPUS PISANI PICTORIS.

⁶³ Sul congelamento dei generi e della lingua e il carattere aristocratico e antipopolare della letteratura bizantina, fino al XV secolo, un'efficace sintesi in Krumbacher [1907] 1970, pp. 1-32.

medievale delle discipline del Trivio e del Quadrivio, con particolare riguardo per gli studi di Retorica e di Matematica. Ma le ore che gli eletti allievi passano sui libri antichi si alternano ai giochi, alle danze, agli esercizi ginnici e guerreschi.

Il nome di Andronico Callisto è noto agli studiosi dell'Umanesimo quasi esclusivamente per il merito di aver insegnato il greco al Poliziano. In un epigramma, datato circa 1474, Poliziano, già famoso, così scrive al Magnifico per perorare la permanenza di Andronico alla cattedra di greco a Firenze:

“Tu tantum Andronicum serves! O quantus ab illo
spiritus in nostri pectoris ima venit!
o quos ille tibi gignit nutritque poetas
dum tonat Argolicis Troica bella modis!”⁶⁴.

E così lo stesso Poliziano, negli anni '70, scrive all'amico Bartolomeo Della Fonte (prima della rottura tra i due intellettuali):

“Rursum in Andronici doctum me confero ludum,
qui tumidi nodos laxat Aristotelis
Smyrnaeique docet iocunda poemata vatis:
iam populat Graias Dardana flamma rates.
Fulminei post haec aperit Demosthenis artem,
aequiparat nostri quem Ciceronis opus”⁶⁵.

Ma l'insegnamento fiorentino è solo l'ultima tappa di un curriculum di prim'ordine tra gli umanisti greci in Italia: la presenza di Andronico in Italia è confermata per un lungo periodo che va almeno dal 1441 al 1475⁶⁶: di quel periodo è anche una lunga collaborazione con il Bessarione, durata a intermittenza per tutto il periodo italiano e attestata da almeno nove manoscritti marciani di mano del Callisto⁶⁷. A cavallo tra gli anni '40 e gli anni '50 non abbiamo notizie su Andronico, e neppure manoscritti da lui trascritti o che rechino suoi *marginalia* o signature di possesso. Il soggiorno italiano di Andronico fu forse interrotto da un ritorno a Costantinopoli: una conferma di questa ipotesi viene dalla sua *Monodia sulla sventurata Costantinopoli* che, se prestiamo fede alla disperazione degli accenti, potrebbe essere considerata una prova che fosse stato presente in città il 29 maggio 1453:

⁶⁴ Angelo Poliziano, *Elegia ad Laurentium Medicem*, vv. 9-12, in Cammelli 1942, p. 186.

⁶⁵ Angelo Poliziano, *Elegia ad Bartholomaeum Fontium*, vv. 193-198, ed. a cura di F. Bausi, Roma 2003.

⁶⁶ Centanni 1986, pp. 201-204.

⁶⁷ Centanni 1986, pp. 219-221.

“Tutto oramai è scomparso: è schiava ormai la città che era regina. [...] Attacca l'infedele con le sue macchine da guerra [...] resistono valorosamente i difensori. Ma ecco che cade il divino imperatore e con lui molti dei suoi. Entrano nella città: violenza, distruzione, saccheggi [...]. Che fare, se non piangere tutte le nostre lacrime dal profondo del cuore? [...] E ora? Dobbiamo cercare quale speranza c'è per noi nel futuro. No, taci: per noi non c'è più alcuna speranza. Morire vorrei sopra ogni altra cosa. Che farai, ora, Andronico? Dove andrai, in quale città? Quali maestri potrò seguire? [...] Tu ruota del tempo giri e mi hai trascinato nel baratro [...]. Miei cari, amici, maestri, come avete potuto lasciarmi qui solo? Prendetemi con voi, presto: 'Odio la luce, l'aria che respiro, odio la stessa mia vita. Vieni morte, vieni a prendermi'”⁶⁸.

Andronico collaborò a Padova con Palla Strozzi in almeno due periodi (1441-1444, 1461-1462); tenne poi l'insegnamento di greco presso l'Università di Bologna (1458-1459, 1462-1466). Del periodo bolognese conserviamo diverse testimonianze: il Lascaris che, nella prefazione alla sua *Grammatica*, lo ricorda come suo maestro in quella Università; il Merula, commentando un passo di Plinio, annota che la sua lettura dipende da “id quod arguit Andronicum”; e aggiunge “Nam is quum olim Theocritum Bononiae mihi interpretaretur [...]”⁶⁹. Per altro possediamo due lettere di Andronico a Demetrio Calcondila in cui sono registrati i programmi dei suoi corsi bolognesi: *Grammatica* di Teodoro Gaza (di cui una copia, annotata a margine dallo stesso Callisto, con l'addendum di *Versus latini de declinationibus*, è ora conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 13), Pindaro, la versione latina della *Politica* di Aristotele, *Fisica* ed *Economicon* di Aristotele. Dal 1466 al 1471 Callisto è a Roma, dove viene chiamato da Niccolò Perotti e dal Platina come membro della romana *Academia Bessarionea* di cui era alla direzione Teodoro Gaza. Dal 1471 al 1475, raccomandato dal Bessarione al Magnifico, sostituisce l'Argiropulo alla cattedra di greco: tiene corsi su Apollonio Rodio, Aristotele, l'oratoria attica, Omero, l'*Anthologia graeca*.

Ad Andronico Callisto va dunque il merito di aver proposto nella cultura del tempo autori classici allora quasi sconosciuti (Teocrito, Apollonio Rodio)⁷⁰. È inoltre possibile, grazie alle testimonianze dei suoi numerosi e illustri discepoli e ai manoscritti impiegati come copie di lavoro, ricostruire i lineamenti del suo metodo didattico: il riferimento, per confronto e fonti parallele, ad

⁶⁸ Andronico Callisto, Μονωδία ἐπὶ τῇ ἀλώσει τῆς Κωνσταντινουπόλεως, in Pertusi 1976, vol. II, p. 361.

⁶⁹ Dionisotti 1962, pp. 141-179, v. anche Dionisotti 1961; Powell 1939, pp. 14-20.

⁷⁰ Resta 1978, pp. 1055-1131.

altri autori classici rispetto a quelli esaminati, l'erudizione storico-mitologica, l'attenzione filologica al testo (dote didattica derivata dalle sue qualità di filologo, comprovate nei suoi manoscritti che a volte si configurano come vere e proprie edizioni critiche⁷¹); insomma, lo sfruttamento sistematico di tutte le occasioni offerte dal testo per focalizzare di volta in volta l'attenzione su questioni grammaticali, lessicali, filologiche, mitologiche.

Nel 1475 per ragioni ignote è a Milano e, costretto a vendere l'intera sua biblioteca a Francesco Della Torre, parte per Londra. Da quel punto si perdono quasi completamente le sue tracce: nel 1484.

Proprio in quel periodo Erasmo si trovava a Londra: sebbene esistano diverse testimonianze, dirette e indirette, della sua predilezione per la *Grammatica* di Teodoro Gaza, è verosimile però che Erasmo abbia imparato il greco anche grazie alla presenza di Andronico Callisto, maestro in esilio.

⁷¹ Donadi 1976, pp. 240 ss.; Centanni 1985, p. 16.

ALTRI RINASCIMENTI?

Al di là della controversa questione cronologica e storiografica sulla cronologia del Rinascimento¹, ci sono stagioni, eventi, opere convenzionalmente collocati in età medievale nei quali sono stati riconosciuti, sotto il profilo storico e culturale, spunti, istanze, a volte veri e propri progetti, di rinascimento dell'antico. Se parlare di Rinascimento ha dunque un senso e una funzione ermeneutica, bisognerà ammettere che non tutto rientra perfettamente nel pur efficacissimo binomio categoriale per cui Medioevo sta a Rinascimento come continuità sta a distanza, *auctoritas* sta a *vetustas*. E non tutto rientra nell'arco cronologico di quel Rinascimento che nasce con il trauma della cesura della caduta di Costantinopoli del 1453, e muore, teoreticamente, sotto i colpi decisi della scure luterana, dopo le tesi del 1517. Ci sono anticipi e ritardi, residui ed eccedenze che vanno analizzati uno per uno, con amorosa pazienza, scartando ogni prepotenza organizzativa dell'immaginario, con cura puntuale del dettaglio: una cura che spesso coincide con la capacità di ridare voce anche ai fili più esili della storia culturale, alle promesse di altre evoluzioni possibili². Prendere in esame alcuni episodi di queste "rinascenze", scelti in ragione della connessione con la trama di questo studio, pare utile innanzitutto per gettare uno sguardo sugli antecedenti del Rinascimento propriamente detto. Ma il fine di questa sommaria ricognizione *per exempla* di "rinascimenti prima del Rinascimento" (condotta su inclusioni ed esclusioni ponderatamente arbitrarie), non è la ricostruzione di una impraticabile,

¹ v. *infra*, pp. 71 ss.

² La *vexata quaestio* della cronologia del Rinascimento è al centro delle riflessioni di Panofsky [1960, 1965] 1971 e del successivo dibattito critico.

ed ermeneuticamente inutile, rete genealogica. Interessante pare piuttosto rimarcare distanze e differenze, contrassegnando la diversità concettuale che ispira e governa alcuni precoci esperimenti di recupero dell'antico rispetto alla rivoluzione che si compie con la Rinascita del XV secolo.

VENEZIA 1204: UNA DISTRUZIONE
E UNA *TRANSLATIO* MATERIALE E SIMBOLICA

Dalle sue origini fino alla metà del XV, Venezia costruisce una sua via all'auto-legittimazione politica, culturale e simbolica, mediante il rapporto privilegiato con Bisanzio: un vincolo garantito dalla pratica per secoli ininterrotta dei traffici economici e delle relazioni commerciali, e da una lunga tradizione di alleanze militari e strategiche per il controllo dei porti mediorientali e adriatici, contro i tentativi di espansione turca e normanna. L'evento più significativo, e storicamente decisivo per il declino dell'impero bizantino, sarà la 'liberazione' di Costantinopoli, avvenuta nel 1204 da parte dei crociati guidati dal doge Enrico Dandolo: è a seguito di quella spedizione che Venezia conquista il predominio assoluto su una vasta area di traffici e commerci nel Mediterraneo orientale.

Nel 1198 il papa Innocenzo III indisse una IV crociata, dopo il fallimento della II e della III, con lo scopo di umiliare il Saladino e con il pretesto di rendere libero ai pellegrini l'accesso alla Terra Santa. La risposta della cristianità europea non fu molto sollecita né entusiasta. Comunque nel 1202 si concentrarono a Venezia le truppe sotto la guida di Baldovino di Fiandra. La flotta veneziana si era impegnata a trasportare, a pagamento, i crociati a Gerusalemme: ma al momento del pagamento, che la Serenissima pretendeva anticipato, mancava circa la metà della cifra pattuita. La soldataglia, radunatasi da tutta Europa, bivaccò per alcuni mesi al Lido. Il doge Enrico Dandolo, all'epoca novantaquattrenne, pensò di sfruttare la situazione per rafforzare l'egemonia veneziana: in cambio della cifra che dovevano per il trasporto a Gerusalemme, i crociati furono dirottati su Zara. Malgrado il dissenso del papa, nell'ottobre del 1202 una flotta di 40.000 uomini salpò da Venezia su circa 300 navi e Zara fu conquistata. Mentre i soldati svernavano sulla costa dalmata in attesa di ripartire, accadde un evento imprevisto: giunse al campo il principe bizantino Alessio Angelo che era stato cacciato dal trono da un cugino ed era sfuggito dal carcere in cui era stato imprigionato con il padre Isacco. Prometteva enormi somme di denaro, un contingente bizantino per la crociata e l'unificazione della Chiesa orientale con la Chiesa di Roma se le forze cristiane lo avessero

aiutato a riconquistare il trono. Enrico Dandolo capì che poteva ricavare dalla situazione un enorme vantaggio per Venezia e decise che il tragitto della crociata avrebbe subito un'ulteriore digressione: la meta non era più Gerusalemme, ma – prima, si disse, “per un atto di carità verso l'imperatore spodestato” – Costantinopoli³.

Quando il 5 luglio 1204 i crociati entrarono a Costantinopoli – i fanti sbarcati sulla sponda europea da terra, la flotta nel Corno d'Oro – l'impressione fu strabiliante: la città, che aveva attraversato i secoli praticamente intatta dalla sua fondazione, apparve la più ricca e monumentale che fosse mai stata vista. La città fu espugnata e restaurato sul trono il vecchio Isacco III con il figlio Alessio IV in qualità di coreggente. Veneziani e crociati rimasero in città, in attesa che fosse loro saldato il debito con la somma promessa da Alessio Angelo – una somma che non esisteva nel magro tesoro della città – e finché non fosse stato procurato il contingente bizantino per la crociata a Gerusalemme. Mentre il papa sollecitava la partenza per Gerusalemme, crescevano i disordini in città, esacerbati dagli espropri che Alessio metteva in atto per cercare di saldare il suo debito, ma fomentati anche dalla massa dei crociati acuartierati alle porte della città che davano vita a scontri con i Bizantini, nonché a piccole azioni di rapina. Isacco e Alessio furono uccisi e il trono passò ad Alessio V Doukas, di tendenze anti-latine. I crociati decisero allora l'attacco, che fu sferrato il 9 aprile 1204. Alessio V si diede alla fuga, mentre veniva proclamato imperatore il giovane nobile Costantino Lascaris – che si diede anch'esso subito alla fuga dalla costa asiatica del Bosforo. Il 13 aprile, senza incontrare più resistenza, i crociati entrarono a Costantinopoli. La città conquistata fu brutalizzata e sottoposta a una violenza senza precedenti. Il saccheggio – che le fonti ci restituiscono come uno dei più devastanti della storia della civiltà occidentale – durò prima per tre giorni, in modo selvaggio e disordinato: alla soldataglia era stato concesso di razzare e depredare senza limiti tutto quanto volessero. Poi continuò per molti giorni ancora. Un bottino immenso, incredibile: oggetti d'arte, marmi, oro e argento, che non risparmiò neppure la profanazione e la razzia degli ornamenti dalle tombe degli antichi imperatori⁴. Le stesse chiese furono sottoposte a una

³ Nicol [1988] 1990, pp. 178-180.

⁴ Niceta Coniate, *De statuis* 2, 1: “τὰς γὰρ τῶν βασιλέων θήκας ἀνοίξαντες, ὅποσαι ἔνεισι τῷ ἡρώφῃ τῷ περὶ τὸ μέγα τέμενος ἰδρυμένῳ τῶν τοῦ Χριστοῦ μαθητῶν, λαποδυτοῦσι νυκτὸς ἀπάσας καὶ παναθεμίτως ἐγκολπιζόνται, εἴ τις χρῦσειος κόσμος ἢ μαργάρων σφαιρίωμα ἢ λίθος διαυγῆς καὶ πολῦτιμος ἀδιάφθορος εἰσέτι ταύταις ἐνέκειτο. εὐρόντες δὲ καὶ τὸν νεκρὸν Ἰουστινιανοῦ τοῦ βασιλέως τοῖς μακραιώσιν ἀπαρλύμαντον ἔτεσι τὸ μὲν ὄραθῆν ἐν θαυματί ἔθεντο, τῶν δὲ νεκροταφίων οὐμενοῦν οὐδ' ὄλωσ ἀπέσχοντο”.

rapina sistematica di tutti i paramenti e allo spoglio delle preziose reliquie, parte depredate, parte disperse: truci branchi di crociati, avidi di bottino, scorrazzavano nella città “senza risparmiare né i vivi né i morti”⁵. La chiesa di Santa Sofia diventò il teatro di gozzoviglie, di orge e di dissacranti sceneggiate: sul seggio riservato al Patriarca, una Erinni come indemoniata – ci racconta Niceta Coniate – “presa da lascivo desiderio di Cristo, si contorceva su se stessa, emettendo guaiti di piacere, scuotendo le gambe in una danza sfrenata”⁶. E nelle case, per le strade, uomini e donne che girano nudi, dopo essere stati stuprati, rapinati, torturati, e ovunque corpi fatti a pezzi.

Niceta Coniate, nella sua terrificante *Cronaca* ci restituisce impietosamente i dettagli del saccheggio e delle violenze dei crociati che, partiti “per rivendicare il Sacro Sepolcro, infuriarono contro Cristo e impugnando la Croce perpetrarono la distruzione della Croce”⁷ – un racconto che fa impallidire i resoconti delle conquiste di Costantinopoli che Maometto II compirà 250 anni più tardi. Sulla città – “la pupilla di tutte le città, la più rinomata al mondo, lo spettacolo di tutto il cosmo [...], la culla della cultura, dove dimorava ogni bellezza” si abbatte una pena che pare venire direttamente dall’ira di Dio⁸. Con accenti accorati, e purtuttavia intonati su un livello di alta politezza retorica, Niceta canta quella che ai suoi occhi pare la definitiva morte della città: nella terra “espropriata della sua cultura e resa barbara” lo storico fa tacere le parole della sua arte poetica⁹. Un particolare accanimento i Latini dimostrano contro le statue antiche greche e romane, soprattutto di bronzo, che dall’età di Costantino si erano conservate fino alla maledetta IV crociata¹⁰.

⁵ Niceta Coniate, *De statutis* 2, 1: “ἔστιν οὖν εἰπεῖν ὡς οὐτε τῶν ἔτι ζώντων, οὐτε μὴν τῶν ἀπελθόντων οἱ ἐκ γενῶν τῶν ἑσπερίων ἐφείσαντο”.

⁶ Niceta Coniate, *Chronike Dieghesis* XVIII 5, 3: “ἀλλὰ καὶ γυναικάριον σεσωρευμένον ἁμαρτίας, Ἐρινύων ζάκορον, δαιμόνων πρόσπολον, ἀρρήτων τε γοητείων καὶ ἐπιρρήτων ἐφωδῶν ἐργαστήριον, καταστρηγιάσαν Χριστοῦ, ἐπὶ τοῦ συνθρόνου καθίσαν κεκλασμένον ἀφήκε μέλος καὶ πολλαίς περιδινηθὲν εἰς ὄρχησιν τῷ πόδε παρενεσάλευσε”.

⁷ Niceta Coniate, *Chronike Dieghesis* XVIII 6, 2: “τοῦ θεοῦ τάφου διφῶντες ἐκδίκησιν κατὰ Χριστοῦ προδήλως ἐλύττησαν καὶ μετὰ σταυροῦ τὴν τοῦ σταυροῦ κατάλυσιν ἠνομήκασιν”.

⁸ Niceta Coniate, *Chronike Dieghesis* XVIII 7, 1: “Ὡ πόλις, πόλις, πόλεων πασῶν ὀφθαλμέ, ἄκουσμα παγκόσμιον, θέαμα ὑπερκόσμιον, ἐκκλησιῶν γαλουχέ, πίστεως ἀρχηγέ, ὀρθοδοξίας ποδηγέ, λόγων μέλημα, καλοῦ παντὸς ἐνδαιτήμα. ὦ ἢ ἐκ χειρὸς Κυρίου τὸ τοῦ θυμοῦ πιούσα ποτήριον [...]”.

⁹ Niceta Coniate, *Chronike Dieghesis* XVIII 8, 1: “Ἄλλ’ ἤδη μοι καὶ τὸ λέγειν αὐτὸ ἐπιλέλοιπεν, ὅσα καὶ σῶμα συμφυεῖς ψυχῇ καὶ ὁμόστολον τῇ τοῦ λόγου σοι τροφῷ συναπιὸν τε καὶ συνθανόν. κωφοῖς τοίνυν δάκρυσι καὶ στεναγμοῖς ἀλαλήτοις τὰ πολλὰ τῶν θρηνημάτων ἀφοσιωτέον σοι καὶ τοῦ περαιτέρω ἀφεκτέον τῆς ἱστορίας εἰρμοῦ. τίς γὰρ ἀνάσχοιτ’ ἂν ἐπὶ γῆς ἀλλοτριωθείσης ἤδη τοῦ λόγου καὶ βαρβαρωθείσης τέλεον τὰ Μουσῶν ἐπιδείκνυσθαι κρούματα”.

¹⁰ Una sommaria e utilissima ricapitolazione della presenza di statue greche e romane in città e delle loro vicende dall’età di Costantino in avanti è in Pontani 2014, p. 639.

Il movente era l'avidità per il valore venale del metallo che si poteva ricavare dalle fusione degli esemplari antichi, ma anche la furia iconoclasta contro gli idoli che, nella tradizione non solo popolare, erano considerati talismani magici, un esercito di *palladia* a cui si attribuiva il potere di difendere la città dalle aggressioni nemiche:

“Si diceva fin dall'antichità che le statue fossero magiche, e che costituissero una sorta di protezione difensiva della città, come un muro o un fossato, contro chi in armi la volesse attaccare (non so per certo se fosse vero): i Latini decisero di distruggerle, soprattutto quelle che consideravano erette contro il loro popolo”¹¹.

In appendice alla *Cronica* di Niceta Coniate è stato tramandato un prezioso inventario di statue in bronzo che stavano nell'Ippodromo, che andarono disperse o distrutte nel sacco del 1204¹²: nell'elenco che comprende in tutto 18 *signa*, sette esemplari sono descritti dettagliatamente, in stile para-ecfrastico¹³. Fra gli altri: una colossale statua di Era; un Paride che porgeva la mela ad Afrodite; un monumento posto sull'*Anemodoulion*, la Torre dei venti popolata di figure umane e di animali, che portava in cima una statua bronzea femminile come segnamento; un Bellerofonte a cavallo di Pegaso, identificato anche con il condottiero biblico Giosuè; un colossale Eracle seduto; una Lupa capitolina; e un'aquila che si ergeva sull'Ippodromo e che si diceva fosse un potente talismano, forgiato dal 'mago' Apollonio di Tiana. E infine una Elena la cui bellezza, che aveva soggiogato Achei e Troiani, non riesce a piegare la malvagità dei crociati; questa, a titolo di esempio, la raffinatissima *ekphrasis* dello splendido bronzo che rivela quanto l'autore, al di là dell'esercizio retorico, ne fosse ammaliato e quasi innamorato:

“Ed Elena? Splendide braccia, caviglie sottili, lungo il suo collo – lei che radunò l'esercito panellenico contro Troia, lei che fu la rovina di Troia [...]? Riuscì ad addolcire quella gente incapace di qualsiasi dolcezza? Riuscì ad ammorbidire quegli animi duri come il ferro? No, non riuscì, sebbene la sua bellezza aggiogasse chiunque la guardasse, sebbene fosse vestita in modo spettacolare.

¹¹ Niceta Coniate, *Chronike Diegghesis* XIX 26, 1: “Οἱ δὲ γε Λατῖνοι καὶ τὰ πάλαι ἠδόμενα στοιχειώδη τῆς πόλεως φυλακτῆρια καὶ κατὰ τείχος καὶ τάφρον προσεξευρημένα τοῖς κατ' αὐτῆς ξυντάττους φάλαγγας καὶ λόχους καθίζουσι δυσμενέσιν (εἰ δὲ καὶ ἀληθῶς, οὐκ ἔχω λέγειν σαφῶς) καθαιρεῖν ἐγνώκεσαν, καὶ τούτων μάλιστα ὅποσα κατὰ τοῦ σφῶν ἀνεστηλώσθαι γένους ἐμάνθανον”; sulla credenza di una potenza magica delle statue pagane nella tarda antichità, e in particolare a Bisanzio (superstizione condivisa anche dalle classi intellettualmente e socialmente più elevate), v. Pontani 2014, pp. 640-641.

¹² Una nota importante sulla tradizione del testo del *De statu*s e sulla *querelle* sulla sua autenticità è in Pontani 2014, pp. 639-642.

¹³ Niceta Coniate, *De statu*s 2, 2-19.

Era di bronzo e purtuttavia aveva un aspetto morbido come di rugiada, molle d'amore, con quella veste, quel velo, quel diadema, quei riccioli dei suoi capelli: la veste era più sottile delle tele di ragno; il velo raffinatissimo la avvolgeva; il diadema le cingeva la fronte, simulando lo splendore dell'oro e delle pietre preziose; un nodo stringeva da dietro i capelli e le ciocche ondeggianti, mosse dal vento, sfilavano allungandosi fino alle gambe. Le labbra, leggermente socchiuse, come un bocciolo di rosa, sembrava stessero per emettere voce; il sorriso, pieno di grazia si faceva incontro allo spettatore, riempiendolo di gioia; e uno scintillio nel suo sguardo, e l'arco delle sopracciglia, e la bellezza perfusa in tutta la sua persona – no, non è possibile descriverla a parole né darle una rappresentazione per i posteri”¹⁴.

Gli Occidentali, ovvero i “Latini” (come Niceta Coniate nella sua *Cronica* denomina solitamente i crociati, prevaricatori dei “Romei”, ovvero dei Greci bizantini), coloro che “non risparmiano né i vivi né i morti”¹⁵, non risparmiano neppure le grandi opere del passato: brucia nel grande crogiolo della loro avidità, ignoranza, superstizione il grande tesoro arrivato quasi intatto dall'età di Costantino fino al 1204. Quella “masnada di genti occidentali, gente per la maggior parte oscura e ignobile, soldataglia raccogliatrice, messa insieme per una impresa piratesca, a fini di ladrocinio” ha incendiato e distrutto “la splendida città di Costantino, da tutti celebrata culla della civiltà, di cui tutto il mondo si faceva vanto”¹⁶.

Mentre per gran parte del bottino depredato a Costantinopoli possiamo dunque parlare di vera e propria rapina a fini di distruzione e per ricavare

¹⁴ Niceta Coniate, *De statuis* 2, 13: “Τί δὲ ἡ λευκώλενος Ἑλένη καλλίσφυρος τε καὶ δολιχόδειρος, ἡ τὸ Πανελλήνιον ἐς Τροίαν ἀθροίσασα καὶ καθελοῦσα Τροίαν, ἐκ δὲ ταύτης προσοκειλάσα Νείλω κάκειθεν αὐθις ἐς ἦθη τὰ Λακωνῶν ἐπαναλύσασα χρόνιος; ἄρ' ἐμείλιξε τοὺς δυσμειλίκτους; ἄρ' ἐμάθλαξε τοὺς σιδηρόφρονας; οὐμενοῦν οὐδ' ὄλως τοιοῦτόν τι δεδύνηται ἢ πάντα θεατὴν τῷ κάλλει δουλαγωγήσασα, καίπερ ἐστολισμένη θεατρικῶς καὶ δροσώδης ὀρωμένη κὰν τῷ χαλκῷ καὶ ὑγραινόμενη πρὸς ἔρωτα τῷ χιτῶνι, τῷ κρηδέμνῳ, τῇ στεφάνῃ καὶ τῷ πλοχμῷ τῶν τριχῶν· ὁ μὲν γὰρ ἀραχνίων λεπτότερος ἦν, τὸ δὲ δαιδάλεον ἐπανεκείτο, ἡ δὲ διέδει τὸ μέτωπον χρυσοῦ καὶ τιμαλφῶν λίθων ὑποκρινομένη διαύγειαν, ὁ δὲ τὸ τῆς κόμης κεχυμένον καὶ διασοβούμενον πνεύμασιν ὀπισθίῳ δεσμεύματι περιέσφιγγεν ἕως κνημῶν ἐκτεινόμενον. ἦν δὲ καὶ τὰ χεῖλη καλύκων δίκην ἡρέμα παρανοιγόμενα, ὡς καὶ δοκεῖν ἀφίενοι φωνήν· τὸ δὲ χάριεν μειδιάμα εὐθέως προσπαντῶν καὶ χαρμονῆς πιμπλῶν τὸν θεώμενον καὶ τὸ τοῦ βλέμματος χαροπὸν καὶ τὰς ἀψίδας τῶν ὀφρύων καὶ τὴν λοιπὴν εὐφυΐαν τοῦ σώματος οὐκ ἦν, ὅποια ἦν, διαγράψαι λόγῳ καὶ παραστήσαι τοῖς ἔπειτα”.

¹⁵ Niceta Coniate, *De statuis* 2, 1: “Ἔστιν οὖν εἰπεῖν ὡς οὔτε τῶν ἔτι ζώντων, οὔτε μὴν τῶν ἀπελθόντων οἱ ἐκ γενῶν τῶν ἐσπερίων ἐφείσαντο”.

¹⁶ Niceta Coniate, *Chronike Dieghesis* XIX 2, 1: “Ἐἶχε μὲν δὴ οὕτω ταῦτα, καὶ ἡ Κωνσταντίνου καλλιπόλις, τὸ κοινὸν ἀπάντων ἔθνῶν ἐντρύφημά τε καὶ περιλάλημα, ἡθάλωται πυρὶ καὶ ἡμαύρωται, ἔάλω τε καὶ τοῦ πλοῦτου παντὸς κεκένωται, ὅσος τε δημόσιος ἦν καὶ τοῖς λεῶς ἐπφκείωτο καὶ ὅσος θεῷ ἀφωσῶτο, παρὰ γενῶν ἐσπερίων σποραδικῶν, ἀφανρῶν τὰ πλεῖστα καὶ ἀνωνῶν, εἰς ληστρικὸν μὲν ἐκπλοῦν συγκροτηθέντων”.

il valore venale degli oggetti, una grande quantità di *spolia* viene invece accuratamente asportata e poi trasportata da Enrico Dandolo a Venezia con tutt'altra funzione: i pezzi archeologici diventano materiali di costruzione di una nuova *facies* della città che esibirà, incastonati nei suoi edifici pubblici, i frammenti della *Roma altera*¹⁷.

Della *translatio* di Costantinopoli a Venezia esiste un vero e proprio *symbolon*, materiale ed emblematico insieme. In Piazza San Marco sull'angolo tra la Basilica e la Porta della Carta è incastonato un gruppo marmoreo straordinario sia per il soggetto – quattro figure imperiali, due più giovani e due barbute strette a due e due in un abbraccio – sia per la qualità del materiale – il porfido, proveniente dalle cave del *Mons Porphyrites* nel deserto orientale egiziano, il marmo più prezioso, destinato quasi esclusivamente a statue di imperatori (o membri delle famiglie imperiali)¹⁸. Si tratta, secondo l'interpretazione prevalente nella critica, di una rappresentazione dei membri della prima tetrarchia – i due 'Cesari' e i due 'Augusti' – instaurata da Diocleziano nel 293 d.C.¹⁹, probabilmente trasportati da Costantino nella nuova capitale dal palazzo di Diocleziano a Nicomedia, e quindi giunti già come *spolia* a Costantinopoli, dove furono collocati nell'insieme monumentale del *Philadelphion* che proprio "dall'abbraccio dei Tetrarchi avrebbe assunto il nome"²⁰.

Nel 1965, negli scavi compiuti a Costantinopoli da una missione archeologica tedesca guidata da Rudolf Naumann condotti sul sito del *Myrelaion*, fu ritrovato un frammento di porfido lavorato: "una mensola modanata con tracce di un piede sinistro" che fu immediatamente identificata con il piede mancante di una delle figure del gruppo dei Tetrarchi di Venezia²¹; l'identificazione è stata di recente confermata, senza ombra di dubbio, dall'indagine petrografica condotta sui reperti da Lorenzo Lazzarini²².

Non si tratta soltanto di un eccezionale episodio di scoperta archeologica, per il fortunato e insperato ritrovamento a distanza di secoli dei frammenti

¹⁷ Sul bottino di Costantinopoli come *spolia ac manubiae*, materiale di costruzione della nuova *facies* di Venezia, rimando all'ultimo contributo di Concina 2013, con *status quaestionis* e selezionata bibliografia.

¹⁸ Lazzarini 2013, pp. 151-152.

¹⁹ Sulle diverse ipotesi di identificazione del gruppo con precisi personaggi storici o come rappresentazione astratta del quartetto tetrarchico, sull'iconografia dei Tetrarchi e sulla loro collocazione originaria, un ampio e aggiornato *status quaestionis* è presentato in Effenberger 2013.

²⁰ Bodon 2013, p. 133.

²¹ Naumann-Steckner 2013, che presenta una scheda riassuntiva sui dati del ritrovamento pubblicati a suo tempo dal padre.

²² Lazzarini 2013.



I Tetrarchi, gruppo in porfido, fine III secolo/inizi IV sec. d.C., Venezia, Piazza San Marco (da Costantinopoli).



In alto: I Tetrarchi di San Marco (dettaglio dei piedi con sostituzione in pietra d'Istria del piede mancante).

In basso: il frammento di Istanbul (Museo Archeologico di Istanbul, inv. 5848 T); reinserimento virtuale del frammento.



che erano stati separati. Il piede mancante del gruppo dei Tetrarchi a Venezia, sostituito in bianca pietra d'Istria – integrazione che denota una certa sensibilità nell'intervento di risarcimento – racconta la storia di uno strappo simbolico (se non materiale), di un trasporto operato con la violenza e insieme l'energia necessaria a una rifondazione. Sebbene il livello stratigrafico di giacitura faccia supporre che nel 1204, quando il blocco fu asportato dai Veneziani, il frammento fosse già staccato e il gruppo dei Tetrarchi fosse già mutilo del piede del primo 'Cesare' di destra²³, il suo recente ritrovamento racconta anche, però, la storia di una ideale ricomposizione che salda, a una distanza cronologica e geografica apparentemente incolmabile, il gruppo dei quattro *principes* al frammento del loro arto perduto, rimasto sepolto per millenni nelle viscere di Costantinopoli.

Santo Mazzarino, chiudendo il capitolo del suo *Impero romano* dedicato alla fallita rivoluzione istituzionale e politica di Diocleziano, ci ha lasciato parole superbe sul gruppo dei Tetrarchi veneziani come icona di un "mondo che in lui aveva trovato la sua ultima difesa. Una difesa disperata e vana: riflessa in quei volti [...] spiritati e tormentati che tutti ammiriamo nelle sculture di porfido a San Marco"²⁴. Rispetto alle vicende dell'antica storia romana,

²³ Naumann-Steckner 2013, pp. 46-48.

²⁴ Mazzarino [1973] 1976, p. 599.

il gruppo dei Tetrarchi a Venezia rappresentano certo quel che Mazzarino magistralmente vede; ma quel gruppo porta anche traccia di vicende storiche distanti quasi un millennio dalla rivoluzione diocleziana. Il piede mancante e visibilmente sostituito ora può dialogare a distanza con il frammento ritrovato, e attualmente esibito in una dimessa collocazione museografica in una teca del Museo Archeologico di Istanbul, in una ideale fantasia di ricomposizione erudita. Lo vediamo, oggi, come un testimone *in absentia* della relazione tra Venezia e Costantinopoli: strappo, appropriazione, esibizione di membra mutilate, di suture, di cicatrici. In questo senso il piede del Tetrarca rifatto in pietra bianca denuncia non tanto l'intenzione di una ricostruzione, quanto piuttosto il segno chiaro di una menomazione.

Data proprio all'epoca del ritorno dalla IV crociata la definizione del progetto generale della rinnovata chiesa marciana, sul modello delle più importanti chiese saccheggiate a Costantinopoli – Santa Sofia, i Santi Apostoli. Sarà utile qui ricordare che San Marco sorge originariamente come cappella del doge, annessa strutturalmente al Palazzo Ducale, e manterrà per secoli questa precisa funzione²⁵. Chiesa, tempio, teatro del potere cerimoniale del doge: *basilica*, in senso classico di “spazio deputato alle cerimonie del *basileus*”, luogo destinato ad accogliere e fondere le funzioni dei rituali politici e religiosi.

San Marco, nella nuova edificazione degli inizi del XIII secolo, sorge invece come un “*graecanicum opus*”: è Cicognara che, citando il Sabellico a proposito delle cupole di San Marco, riferisce che sarebbero state considerate “*altissimae testitudines graecanici operis*”²⁶. Nello stesso contesto Cicognara discute anche la questione degli “architetti da Costantinopoli” che sarebbero stati chiamati a edificare la Basilica. Il tema delle maestranze greche convocate nella progettazione e nella costruzione era fuor di discussione per Sansovino che, descrivendo la pianta della chiesa “fatta in forma di croce e alla maniera greca”, aggiungeva che essa era stata “per certo da ottimo et Eccellentissimo Maestro ordinata, et fu uno dei principali architetti che all'ora [...] in Costantinopoli fiorivano”²⁷. La questione delle maestranze foreste – e della ‘greçità’ della Basilica – viene invece diversamente posta e negativamente risolta da Cicognara:

²⁵ Puppi, 1994, pp. 17-54. Sul modello ierosolimitano come altro archetipo della Basilica vedi anche Puppi 1982, pp. 62-71, con la ricostruzione della questione sui diversi modelli architettonici che guidano la rifondazione di Venezia.

²⁶ Cicognara 1823², p. 60.

²⁷ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* [...], Venezia 1581, p. 8.

“Nessuno di questi storici riportò strumenti, registri, libri di fabbrica, pagamenti, nomi d’autori convincenti in somma del peso che valgano a sostenere, che la chiesa di San Marco fosse l’opera di greci ingegni e che gli Italiani di allora fossero giudicati incapaci di edificarla”²⁸.

Cicognara quindi è incline a riconoscere come predominante nello stile architettonico e decorativo marciano un influsso arabo, per la contaminazione di gusto che i veneziani avevano assorbito nelle loro scorrerie commerciali nel Mediterraneo arabizzato, e comunque da un Oriente oramai “più arabo che greco”. Sempre secondo Cicognara, oltre alla contaminazione visiva e del gusto dovuta ai traffici, fu anche la penuria di materiali antichi di riporto a decidere della peculiarità meticcica e tutta orientaleggiante della “maniera veneziana”:

“Non vi erano qui [nelle paludi venete] materiali [antichi] di cui valersi e quelli che vi furono recati, quasi tutti provenienti dall’Oriente, più arabo allora che greco, produssero un misto di elementi che offrir dovettero una maniera affatto diversa da quanto avevasi nel resto d’Italia. Salvo in fine tutto ciò che in questa Basilica ricordar può il tempio di Santa Sofia, quanto alla pianta e alla distribuzione, tutta la parte degli ornamenti che lo decorano è un misto singolare di stile di ogni nazione”²⁹.

Oltre ai marmi con cui viene costruito l’interno, nella citazione enfaticizzata della depredata Santa Sofia, oltre agli oggetti preziosi con cui viene montata la Pala d’Oro, una particolare importanza simbolica assumono i pezzi esposti sulla facciata esterna: i bassorilievi con temi sacri e allegorici, e la quadriga posta al centro del fronte principale³⁰.

Sulla facciata volta a settentrione della Basilica di San Marco, nella fascia superiore, è inserito un bassorilievo: si tratta di una figura rappresentata frontalmente che porta sulla testa una mitra regale. Non risulta che la bucherellatura che costella la veste e la tiara sia mai stata completata, ma è certo che prevedeva l’incastonatura di pietre pregiate che avrebbero reso preziosissimi gli elementi del vestiario e la tiara. Le braccia sono aperte e la figura sta in piedi sopra un carro a cui sono aggiogati due animali fantastici:

²⁸ Cicognara 1823², pp. 60-61.

²⁹ Cicognara 1823², pp. 64-65.

³⁰ Sulla Basilica di San Marco resta imprescindibile il riferimento ai lavori di Renato Polacco (Polacco 1991) e Demus 1960 e, per i rapporti con l’arte bizantina, a Concina 2002. Sulle fasi costruttive, oltre alle fonti raccolte in Ongania 1881-1887, si rinvia a Polacco 1997 e all’aggiornamento dei restauri in Favaretto, Da Villa 2006; sulla Pala d’Oro, v. Hahnloser 1965.



Volo di Alessandro, lastra lapidea, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco (facciata nord).

corpo di leone, testa e ali di grifo. I grifoni alati, rappresentati di profilo, sono in posizione araldica: rivolgono lo sguardo in direzione opposta, verso l'alto, tesi verso le prede infilzate sulle punte delle pertiche che la figura regale impugna con entrambe le mani.

Il bassorilievo rappresenta un episodio legato alla leggenda di Alessandro il Grande, secondo le versioni romanzesche dell'epopea del Macedone riportate in molte versioni tardo-antiche e medievali del *Romanzo di Alessandro*³¹. La diffusione, in svariate redazioni e diverse lingue, del *Romanzo* garantisce alle storie e alle immagini della favolosa avventura di Alessandro una fortuna immensa che perdura dall'età tardo-antica all'epoca medievale, in contesti geografici e culturali molto distanti fra loro³². In particolare, l'iconografia dell'episodio del volo gode di una fortuna vastissima ma duplice e ambigua: in certi contesti l'ascensione al cielo è interpretata come espressione di *hybris* che sfida i confini preclusi da Dio all'esplorazione umana, in altri il volo cosmico è esaltato come immagine del potere regale. In ambito bizantino, l'episodio dell'ascensione al cielo di Alessandro viene letto in chiave positiva come prefigurazione del potere cosmocratico del *princeps* romano, e a seguire, del *basileus* bizantino³³: un utilizzo politico del mito di Alessandro, che nel XIII secolo si oppone all'immagine del volo adottata in ambito normanno come *exemplum superbiae*³⁴. Il volo di Alessandro, dunque, come figura dell'apoteosi imperiale, e il Macedone come ipostasi e primo modello dell'imperatore bizantino: un tema che affonda le sue radici già nel fenomeno dell'*imitatio Alexandri* che, come ha ben descritto Santo Mazzarino, informa l'immaginario simbolico e

³¹ Centanni 2009; Centanni 2014a.

³² Centanni 2014b.

³³ Centanni 2014a.

³⁴ Centanni 2014a, pp. 412-420.

cosmocratico degli imperatori romani, a cominciare dallo stesso Augusto e, prima, da Cesare³⁵. La ripresa di questa simbologia da parte veneziana pare del tutto consapevole: il doge mutua da Bisanzio l'icona del primo *kosmokrator* e la pone in evidenza sulla rinnovata cappella dogale, a sancire la genealogia antica del potere che da Alessandro è passato agli imperatori romani e poi bizantini, e che da Constantinopoli arriva a Venezia.

Una conferma della valenza non già apotropaica³⁶ ma tutta positiva di questa immagine viene dal fatto che immagini di Alessandro sono presenti, mescolate a icone della Madonna e dei santi, tra le placchette smaltate della Pala d'Oro, nel *Sancta Sanctorum* della cappella dogale. L'immagine dell'apoteosi di Alessandro – in un'accezione certamente edificante, secondo la tradizione bizantina – compare infatti sul margine inferiore della cornice esterna della Pala d'Oro, elemento di una serie di cinque placchette circolari in oro e smalto di piccole dimensioni (4,5 cm circa) di fattura islamico-bizantina, datate al XII secolo. Scrive Francesco Sansovino:

“[Nell’anno 976 il Doge Pietro Orseolo aveva ordinato] che fosse questa Pala fabricata a Costantinopoli per l’eccellenza degli artefici che all’hora fiorivano in quell’Imperio; e ridotta a perfettione con lunghezza di molti anni per diversi accidenti, fu condotta a Venezia sotto Ordelafo Faliero Doge, che visse l’anno 1102 et collocata su l’altare. Et l’anno 1209 sotto Pietro Zano Doge fu rinovata da Angelo Faliero Procuratore della Chiesa, aggiungendovi diversi ornamenti di gioie e di perle”³⁷.

Due iscrizioni leggibili sulla stessa Pala recitano:

“Anno milleno centeno iuginto quinto – tunc Ordelafo Faledrus in urbe ducabat – hec nova facta fuit gemis ditissima pala; que renovata fuit te, Petre, ducante, Ziani, et procurabat tunc Angelus acta Faledrus anno milleno bis centenoque noveno”.

“Post quadrageno quinto post mille trecentos Dandulus Andreas, preclarus honore, ducabat; nobiliusque viris tunc procurantibus almam Ecclesiam Marci venerandam iure beati de Lauredanis Marco Frescoque Quirino tunc vetus hec pala gemis pretiosa novatur”.

In un passo della *Cronaca* di Andrea Dandolo si conferma che il Procuratore Angelo Falier “tabulam altaris Sancti Marci, additis gemis et perlis, Ducis iussu,

³⁵ Mazzarino [1965-66] 1983, vol. II, pp. 53 ss.

³⁶ Frugoni 1973, p. 23, ma vedi ora Frugoni 1995, p. 155.

³⁷ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* [...], Venezia 1581, p. 24.

reparavit”³⁸. Sappiamo dunque che erano presenti “gemme” già nella versione approntata da Ordelafo Falier, ma siamo certi che la Pala assume l’aspetto attuale, che include anche la serie delle placchette profane, soltanto a partire dal 1345, in occasione del nuovo allestimento voluto da Andrea Dandolo³⁹.

Possiamo bene immaginare che le “gioie e le perle” che arricchirono la Pala provenissero dal sacco di Costantinopoli del 1204. Quando l’imperatore Giovanni Paleologo nel 1438 arriverà a Venezia, il fratello Giuseppe, Patriarca di Costantinopoli, visiterà la Basilica e dichiarerà che gli smalti della Pala d’Oro provenivano dalla chiesa del *Pantokrator* a Costantinopoli⁴⁰.

Nel sistema iconografico della Pala d’Oro le figure sono poste in un ordine preciso di significato, che contempla scene evangeliche, santi e profeti – una Gerusalemme Celeste che splende sull’altare della cappella dogale. Nel registro in cui compaiono l’imperatrice bizantina Irene (probabilmente la sposa di Alessio I Comneno, 1081-1118) e il doge Ordelafo Falier (1102-1118), si trovano l’immagine di Costantino il Grande e cinque placchette con episodi tratti dalle storie di Alessandro, tra cui l’immagine stilizzata di Alessandro *elevatus ad aerem*. Dello stesso gruppo fanno parte anche altre quattro placchette che raffigurano tre diversi personaggi della corte imperiale, tra cui l’imperatore impegnato in una regale caccia con il falcone, e una rappresentazione del mondo, visto come un giardino paradisiaco al cui centro sorge un albero circondato da due *ouroboroi*, i serpenti simbolici, ma anche i fiumi che circoscrivono le terre emerse: è il mondo che, nelle versioni antiche e medievali del *Romanzo*, Alessandro vede dall’alto, nella visione cosmica che conclude il suo mistico volo.

I cinque piccoli smalti con le immagini di Alessandro come primo *basileus* sono posti sullo stesso rango della placchetta che ritrae il fondatore di Costantinopoli, *Nea Rhome*, Costantino il Grande (che tuttora, nella tradizione cristiana orientale, è per altro venerato come santo, in coppia con la madre Elena). Nell’apparato complessivo della Pala d’Oro la serie profana è posta nella cornice esterna inferiore, ai piedi dei sovrani terreni, come prefigurazioni *ante legem* del potere temporale, prima dell’avvento del vero *Pantokrator*, Cristo, in trono al centro del pannello dorato⁴¹.

³⁸ Andrea Dandolo, *Chronica extensa*, 284, 26-27.

³⁹ Bergamo c.d.s.

⁴⁰ Cicognara 1823², p. 57: “I monumenti di pittura, scultura ed oreficeria che si trovano nel deposito del tesoro di San Marco [...] sono frutto del saccheggio di Costantinopoli, ove indistintamente si derubarono i templi, le basiliche, i palazzi imperiali, contenenti preziosi lavori di ogni età”.

⁴¹ Bergamo c.d.s.



Pala d'Oro, particolare delle placchette con scene della Caccia dell'imperatore e della Leggenda di Alessandro (*Caccia con falcone, Volo di Alessandro, Albero cosmico*), smalto e oro, XI secolo, Venezia, Basilica di San Marco (da Costantinopoli).

La presenza dell'iconografia dell'ascensione di Alessandro anche nell'ornamento all'altar maggiore della Basilica marciana – la Pala d'Oro nel *Sancta Sanctorum* – ci conferma ampiamente il *pretium* e la valenza semantica della collocazione della lastra con il Volo. Il motivo dell'identificazione del doge con il *basileus* fa parte di una tradizione *continuata*, iniziata già nel XII secolo con Ordelafo Falier, che ha un suo momento di particolare intensità dopo la crociata del 1204 con Enrico Dandolo, e poi ripresa, in modo consapevolmente erudito, nel XIV secolo, nell'ambito della 'corte' umanistica di Andrea Dandolo.

Un altro *spolium* – il pezzo più pregiato del sacco di Costantinopoli – la quadriga bronzea predata dall'Ippodromo, viene collocato nel punto simbolicamente cruciale della Basilica, sopra il portale in cui poi verrà messo in opera il mosaico dell'Ascensione di Cristo; ben presto i cavalli diventano uno dei *mirabilia* della città e per essi vengono ricostruite diverse origini, anche precedenti al loro stazionamento a Costantinopoli⁴².

Nel resoconto in appendice alla *Cronica* di Niceta Coniate, fra le opere distrutte o predate dai crociati, non viene nominata la quadriga. Ma da altre testimonianze sappiamo che in un punto importante nella scenografia dell'Ippodromo si trovava “una quadriga splendente d'oro” posta sopra un altare (così in una cronaca bizantina anonima del IX secolo). In un passo successivo l'Anonimo specifica che la quadriga prima si trovava sull'arco trionfale detto 'Milion', da cui si snodavano le principali vie della città, e che si trattava di un carro del Sole: su quel carro si era posto Costantino il Grande per il suo trionfo, ed era stato acclamato dalla città. Costantino vi avrebbe fatto erigere sopra una statua della Tyche, la Fortuna protettrice della città, il cui culto era celebrato l'11 maggio, giorno in cui si celebrava la nascita di Costantinopoli. Questa statua veniva portata in processione fino alla loggia da dove l'imperatore assisteva ai giochi. Con la statua della Tyche sfilava

⁴² Sui cavalli di San Marco da Costantinopoli a Venezia, v. Galliazzo 1981.

anche una statua lignea di Costantino, come fondatore della Nuova Roma: Costantino Helios. Secondo alcune testimonianze questa statua, e questo culto della Tyche della città, sarebbe stato abolito da Giuliano l'Apostata, perché Costantino aveva fatto incidere sulla statua una croce, e dunque l'aveva evidentemente identificata con Providentia. Dalle descrizioni delle cronache antiche par di capire che la quadriga era di bronzo, mentre il cocchio (su cui si trovava la statua della Tyche e forse quella del Fondatore) era una specie di apparato mobile da spostare nel giorno natalizio della città.

È difficile però riconoscere in questa quadriga i cavalli che verranno portati via dai Veneziani⁴³. Più attendibili sono le tracce che risalgono a una quadriga posta sopra la torre dell'Ippodromo. Niceta Coniate, raccontando di giochi avvenuti qualche decennio prima, fa riferimento a una quadriga, in un episodio secondo cui un giocoliere avrebbe tentato di imitare Icaro, prendendo il volo “dalla quadriga ricoperta d'oro, dai quattro cavalli con i colli un po' incurvati che si guardano l'un l'altro”. In altre fonti si parla di *hipparia*, “cavallini” (forse per l'effetto provocato dalla distanza e dall'altezza della collocazione). In sostanza le fonti permettono di ricostruire che dal V secolo fino al tempo della IV crociata sulla torre dell'entrata dell'Ippodromo era presente una quadriga dorata, con cavalli *antiblepontes allelois*, senza più menzione di cocchio o di statue sul cocchio.

La datazione della quadriga è tuttora incerta e oscilla dall'età di Lisippo (IV sec. a.C.) all'età imperiale romana (II sec. d.C.). Quanto alla collocazione e al significato, si può affermare che l'esempio più vicino è quello delle quadrighe ellenistiche che portavano le Vittorie sopra l'altare di Pergamo. Una cronaca latina del XVI secolo ipotizza la provenienza dei cavalli dal santuario di Apollo a Delfi; dopo la conquista della Grecia sarebbero giunti a Roma; poi da Costantino portati a Costantinopoli. Verso la metà del '500, grazie alla lettura non sempre corretta di passaggi della *Naturalis Historia* di Plinio in cui si parla di celebri quadrighe, per i cavalli viene proposta la paternità di Prassitele, di Fidìa, e soprattutto di Lisippo. Verso la fine del '500 alcuni antiquari e numismatici propongono di identificare la quadriga con una quadriga del Sole posta sull'Arco di Nerone (o sulla Domus Aurea) di cui sarebbe stata vista la riproduzione sul verso di alcune monete neroniane, ora perdute. Viene avanzata anche l'ipotesi che la quadriga fosse dedicata a Helios, originariamente nell'Isola di Rodi e opera di Lisippo.

La forte valenza simbolica della quadriga – che comunque allude a una vittoria – riaffiorerà, alcuni secoli più tardi, nel momento in cui i cavalli vengono presi da Napoleone, dopo la caduta della Repubblica nel dicembre del 1797 (verranno

⁴³ Una ricapitolazione sul tema è in Bastianello 2013.



Quadriga in bronzo dorato, Venezia, Museo di San Marco (da Costantinopoli).

restituiti da Francesco I d’Austria 18 anni dopo). Secondo i giornali dell’epoca i cavalli, sistemati su un carro tirato da cavalli veri, aprivano il corteo trionfale delle opere d’arte e degli animali esotici che componevano il corteo del trionfo parigino di Napoleone. I cavalli portavano uno striscione con questa scritta in francese: “Cavalli trasportati da Corinto a Roma e da Roma a Costantinopoli, da Costantinopoli a Venezia e da Venezia in Francia. Sono finalmente in una terra libera”⁴⁴. Nel 1808 furono collocati sopra l’Arco di trionfo del Carrousel edificato per celebrare le vittorie napoleoniche, e alla quadriga fu aggiunto un cocchio d’oro proveniente da Berlino. Nel progetto iniziale fu fatta montare una statua di Napoleone, ma Napoleone, portato in visita al monumento prima dell’inaugurazione, chiese che fosse tolta la sua statua e lasciate soltanto due vittorie alate sul cocchio. Era ancora assolutamente evidente il significato simbolico che la quadriga portava con sé almeno fin dai tempi di Costantino: vittoria trionfale, segno di dominio sul mondo.

La presenza della quadriga, in posizione centrale sul fronte principale della Basilica, è attestata da una vera e propria riproduzione dello stato della

⁴⁴ Una ricapitolazione sul tema degli arrivi, partenze e ritorni dei cavalli a e da Venezia è in Pilutti Namer 2013; più specificamente sul rientro a Venezia da Parigi, Collavizza 2013; Bastianello 2013.



Trasporto del corpo di San Marco, mosaico del Portale di Sant'Alipio con i cavalli posti sopra l'ingresso della Basilica, Venezia, Basilica di San Marco.

facciata nel XIII secolo, nel mosaico che sta sopra il portale di sinistra, quello di Sant'Alipio, e che raffigura il trasporto del corpo di San Marco. Il mosaico è datato al 1268 e quindi possiamo ricostruire che in quella data i cavalli erano già parte integrante della Basilica.

Nel giorno della Sensa il doge si propone come figura di un teatro in cui egli stesso raffigura l'ipostasi terrena, e politica, dell'ascensione di Cristo. Si tratta, di fatto, di una cerimonia di apoteosi. Secondo Renato Polacco:

“Pare che il doge, quando dal sommo della facciata principale assisteva alle feste religiose e popolari sulla Piazza sottostante si trovasse in un podio al di sopra della quadriga, così da suscitare nella fantasia popolare un'idea della sua ascensione celeste, come quella di Alessandro Magno, favoleggiata nella tradizione antica e raffigurata nel vicino rilievo della facciata nord della Basilica. E forse per richiamare il motivo dell'ascensione, rappresentata anche nella lunetta musiva della stessa loggia esterna, riappaiono nella decorazione scultorea dell'arcone centrale tutte, o quasi, le allegorie delle virtù presenti nella cupola dell'Ascensione”⁴⁵.

Secondo alcune fonti il doge in alcune cerimonie si sarebbe posto dietro i cavalli, che allora non erano sollevati su colonne ma poggiati su bassi capitelli.

⁴⁵ L'ipotesi di Polacco è presentata in Niero 1993, pp. 136-137; cfr. Polacco 1991, p. 223.

In un rituale inedito, relativo al cerimoniale del giorno della Sensa, ritroviamo il doge salito nel cosiddetto ‘Pergamo’:

“Terminata la Messa [...] e terminata l’orazione si leverà il Serenissimo, il quale fatta la riverenza all’Altare si coprirà e voltandosi saluterà gli Eccellentissimi Consiglieri. Si sortirà passando per l’Anticollegio e scendendo per le scale d’oro e si arriverà suso la porta della cancellaria inferior [...]. Dunque proseguirà il cammino con il Ma. Ballottino dinanzi a lui e dietro l’Eccellentissimo gli amici e i parenti scendendo per le scale coperte. Si entrerà in Chiesa per la porta di San Clemente mai scoprendosi Sua Serenità. Indi immediate monterà sopra il Pergamo dei Musici [...] e monterà Sua Serenità un picciolo gradino coperto con drapo. Sarà preso in mezzo dalli due di Maggiore età dell’Eccellentissimo ed il Decano gli farà un bellissimo e virtuoso officio, quale terminato Sua Serenità ne farà un altro del pari erudito e con molto applauso suonando in questo le campane di San Marco. Terminato ciò scenderà dal Pergamo”⁴⁶.

Il doge quindi, mediante le immagini del volo allegorico del primo *kosmokrator* e della quadriga trionfale, si autorappresenta nell’icona dell’apoteosi imperiale: quasi a raffigurare l’ipostasi terrena, e politica, dell’ascensione di Cristo.

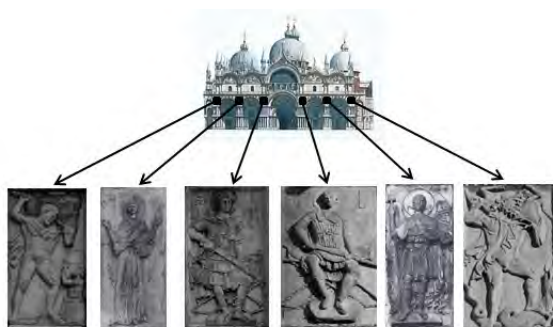
La quadriga, come la Basilica, è volta in direzione Oriente-Occidente, a seguire il corso del sole. Ma anche a segnare la direzione del potere traslato da Costantinopoli a Venezia: il potere di un sovrano che, a Bisanzio, continuava a venire chiamato *Helios basileus*⁴⁷.

La fascia sottostante la quadriga è senza dubbio la zona più elaborata e semanticamente più connotata nel complesso programma iconografico di decorazione scultorea esterna della Basilica. È evidente che un unico progetto, compatto e conseguente sotto il profilo figurale e simbolico, informa la sintassi della decorazione, e la frase reggente e principale di questa sintassi simbolica coincide con la fascia scultorea in questione, articolata nei diversi riquadri dei bassorilievi. A una prima lettura la serie dei pannelli della facciata ovest parrebbe conchiusa, e nettamente circoscritta da un *incipit* e da un *explicit* precisi: tra le allegorie di forza e di salvezza⁴⁸ dei due Ercole, che aprono e chiudono la composizione (antico il primo, rifatto il secondo) sono poste le lastre dell’Angelo e di Maria annunciata (originale bizantina la prima, rifatta la seconda), di San Demetrio e San Giorgio (una originale bizantina, l’altra rifatta), già protettori dell’esercito di Costantinopoli e ora arruolati come “santi

⁴⁶ Biblioteca Andrighetti-Marcello, cod. 166 II.

⁴⁷ Kantorowicz [1961] 1995, p. 101.

⁴⁸ Sul gruppo dei sei bassorilievi vedi Centanni 2010, pp. 189-195 e, da ultimo, Concina 2013, pp. 100-113.



Schema compositivo della fascia di bassorilievi della facciata ovest della Basilica di San Marco.

Da sinistra: *Ercole con il cinghiale d'Erimanto di fronte all'impaurito Euristeo*, V sec. d.C.; *Vergine annunciata orante*, XIII sec.; *San Giorgio*, XIII sec.; *San Demetrio*, XI-XII sec.; *Arcangelo Gabriele*, XI-XII sec.; *Ercole, la cerva di Cerinea e l'Idra di Lerna*, XIII sec.

in uniforme⁴⁹ a proteggere Venezia, in quanto principale erede dell'impero bizantino. Il sofisticato montaggio prevede una studiatissima alternanza – nelle coppie dei due Ercole, dei santi guerrieri, dell'annunciazione – tra 'originali' antichi o bizantini e dei rifacimenti veneziani: ovvero, per dirla con le denominazioni proposte da Salvatore Settis, tra gli *spolia in se* (i veri e propri pezzi di spoglio, provenienti con tutta probabilità dal sacco di Costantinopoli) e gli *spolia in re* (gli esemplari rifatti *en pendant* sul modello antico)⁵⁰.

Si tratta, come ha ben detto André Grabar, di una sorta di "scudo ideale", una protezione che difende dal male, dai pericoli e dagli attacchi dei nemici, la cappella dogale e la città di Venezia:

"Le fatiche di Eracle e le lotte dei santi guerrieri, il tema cioè della forza e della potenza, si uniscono in San Marco al tema trionfale della quadriga in bronzo (lispipa?) posta, sempre nel secolo XIII, davanti alla porta centrale della facciata in un simbolismo di protezione e vittoria. Una sorta di scudo ideale"⁵¹.

Certo il discorso simbolico ha il suo fulcro nella facciata principale, tuttavia non si apre e non si chiude nella misura del fronte della Basilica, ma sfonda e trova un suo cominciamento già sul lato settentrionale in cui è inserito il bassorilievo con il Volo di Alessandro, nella sezione che parte proprio da questa lastra e scorre per tutto lo sviluppo della facciata principale. L'ipotesi è che il capo del filo simbolico continuo della decorazione coincida proprio con la lastra della figura regale sul carro, collocata in una posizione molto in vista, tra le prime inquadrature che dal probabile accesso dalle Mercerie, il

⁴⁹ Kantorowicz [1961] 1995, pp. 74-77.

⁵⁰ Per la definizione di *spolia in se* e *spolia in re* il riferimento è Settis 1986 e Settis 1994; v. anche Pasini 2005.

⁵¹ Grabar [1968] 1983.



I tre 'originali' (*spolia in se*) sulla facciata ovest della Basilica di San Marco. Da sinistra: *Ercole con il cinghiale d'Erimanto di fronte all'impaurito Euristeo*, V sec. d.C.; *Arcangelo Gabriele*, XI-XII sec.; *San Demetrio*, XI-XII sec.



I tre rifacimenti (*spolia in re*) sulla facciata ovest della Basilica di San Marco. Da sinistra: *Ercole, la cerva di Cerineia e l'Idra di Lerna*, XIII sec.; *Vergine annunciata orante*, XIII sec.; *San Giorgio*, XIII sec.

cittadino o il 'foresto' poteva ammirare come *incipit* e anticipo del complesso programma iconografico della Basilica; e in questo senso, come è stato sostenuto di recente, il Volo di Alessandro poteva forse anche avere un suo ruolo nei percorsi liturgici e processionali intorno alla chiesa marciana⁵².

⁵² v. Niero 2006.

Nel 1204, con la IV crociata, Venezia risolve dunque, traumaticamente, il rapporto istituzionale con l'impero bizantino: il bottino che il doge Enrico Dandolo riporta non consiste, soltanto, negli innumerevoli *spolia* costantinopolitani che andranno a ornare la nuova Venezia e la stessa cappella dogale, ma è un bottino simbolico di portata ben più fondativa. Con il sacco di Costantinopoli, Venezia strappa a forza agli imperatori bizantini il riconoscimento della autonomia del suo potere e, di più, da quella impresa, riporta come bottino una parte consistente dell'eredità istituzionale bizantina: il doge prende il titolo di *Dominus quartae partis et dimidiae totius Imperii Romaniae*, "Signore di un quarto e mezzo dell'intero Impero romano"⁵³.

Il doge assume dunque pienamente la tradizione rituale costantinopolitana in cui la simbologia religiosa interseca i suoi segni con la simbologia del potere e la traduce, anche materialmente, nel programma iconologico di San Marco. Venezia da un lato vive precocemente la risemantizzazione consapevole, e non il semplice riuso in forza dell'*auctoritas* tecnica, o del prestigio formale, degli *spolia* antichi; dall'altra propone un'idea di rivivificazione dell'antico che, passando per una fase di scongelamento delle forme bizantine, non prevede una teoria del distacco, ma piuttosto un'estetica della continuità, tenacemente propugnata anche per ragioni di propaganda simbolico-politica.

Non una 'rinascita' dunque, dell'antico: piuttosto nella Venezia del XIII secolo viene imposta con vigoroso intento ideologico e politico la teoria che l'antico non sia mai morto ma che sia avvenuta una traslazione simbolica e materiale dei suoi segni e delle sue figure, da Oriente a Occidente: un trasferimento, non inconsapevole, non innocente, anche di canoni e di significati.

I TRIONFI DI FRANCESCO PETRARCA: ALLEGORIE DELL'ANTICO

Così avviene ancora per Petrarca, nella cui sensibilità per l'antico si riconoscono spunti importanti di un precoce umanesimo⁵⁴. Ma nella grande costruzione dei *Trionfi*, quello che doveva essere l'*opus inaccessum*, Petrarca fallisce. L'opera, il *magnum opus*, doveva competere con la *Commedia* usando

⁵³ Nicol [1988] 1990; Ravegnani 2006.

⁵⁴ Bettini 1984, pp. 219-267; in particolare sul *De viris illustribus* come "rottura netta del principio di continuità storica [... opera di...] spirito antiscolastico e antitradizionale", e come precedente degli *Historiarum Florentini populi libri duodecim* di Leonardo Bruni e di altre opere della nuova storiografia umanistica, si veda Fubini 2013. Su Petrarca umanista si veda anche l'importante contributo di Ciccuto 1991; e in special modo, riguardo alla particolare declinazione del recupero petrarchesco dell'antico nei *Trionfi*, l'ottimo saggio di Ariani 1988.

le stesse armi (il volgare, le terzine dantesche). Sulla *Commedia* doveva vincere in forza della *rerum novitas*: ovvero per la scelta del tema laico e profano. La *novitas rei*, l'originalità di materia, sta nel soggetto, che Petrarca avverte come archeologico, utilizzato per la "lunga pittura" (*Triumphus Cupidinis* IV, 165) della composizione. Ma l'opera resta incompiuta: non solo, ma a partire dagli anni '50 del Trecento (data della sua prima formulazione) costituisce motivo di ansia e di inquietudine per il poeta.

Nel 1357 così scrive a un amico:

“Ego interim anhelus, vigilo sudo aestuo nitor in adversum et ubi densior difficultatem sepes alacrior gressum fero, ipsa rerum novitate seu asperitate excitus atque impulsus. Certus labor, fructus incertus”⁵⁵.

L'impresa di “inaccessa temptare” è un assillo, una fatica: “Mane dum hoc scribo et ista percurro fastidio potius quam studio”. In una postilla al v. 73 del *Triumphus Castitatis* annota: “Pudet haec scribere”. E ancora in testa al *Triumphus Famae* si trova scritto di suo pugno: “Scribo enim non tamquam ego sed quasi alius”⁵⁶.

Fastidio, stanchezza, *fluctuatio*, *pudor* prendono il posto dell'impulso poetico e lo frenano. La fatica sta proprio nella *novitas* del soggetto che doveva essere la *mutatio insignis*, doveva risaltare sulla classicità opaca di Dante; ma l'opera, ambiziosissima, anziché riflettere la nuova luce dell'antico diventa il “versante oscuro del Canzoniere”⁵⁷. Perché nel cuore della composizione stanno la storia d'amore per Laura e la morte di Laura. Ma l'amore è ricondotto a un espediente retorico intorno a cui costruire una fantasia erudita, onirica, in cui Laura sbiadisce nella moltiplicazione figurale delle *imagines* antiche. Immagini funebri, memoriali, algide e macabre come le maschere degli antenati portate a sfilare nei cortei. Immagini e storie ancora capaci, soltanto, di manifestarsi in chiave allegorica.

Questa fantasia sull'antico è un'operazione che preannuncia il gioco di ombre a cui il Rinascimento darà vita. Ma che quelle ombre ancora non riesce ad animare. In questo senso l'ordito intrecciato tra il racconto amoroso e le storie dell'antichità soccombe alla rigidità didascalica della struttura compositiva che, per personificazioni allegoriche, prevede la concatenazione

⁵⁵ Francesco Petrarca, *Epistulae de rebus familiaribus et variae* XIX, 16.

⁵⁶ Le postille sono riportate in Ariani 1988, p. 6.

⁵⁷ Ariani 1988, p. 17.

di uno spettacolo morale in sei tappe, con avvicendamento *Victor/Victus* (*Triumphus Cupidinis-Pudicitiae-Mortis-Famae-Temporis-Æternitatis*).

Il congegno rappresentativo imprigiona le figure del mito nei simboli, riduce i *viri illustres* del passato a *exempla*, raggela la materia nella didascalia allegorica⁵⁸.

I *Trionfi* costituiranno una fonte importante per un tema iconografico che godrà di una vastissima fortuna, prima nelle miniature dei manoscritti, poi nelle illustrazioni delle edizioni a stampa, infine come soggetto per arazzi. E per via di questa fortuna paradossalmente proprio i *Trionfi*, l'opera che Petrarca intendeva come la sua grande impresa di rianimazione della classicità, costituirà la fonte di ispirazione, e spesso anche il supporto fisico, per la sopravvivenza di alcune convenzioni iconografiche medievali per tutto il Rinascimento e anche oltre, fino a tutto il XVI secolo. L'iconografia di Amore, ad esempio, che nel *Triumphus Cupidinis* viene rappresentato come un demone medievalemente bendato, già nella lirica stilnovistica era stato trasfuso nella figura della "Donna" il cui attributo fondamentale erano proprio gli occhi "da cui infonde dolcezza d'amore". E a quell'Amore, precedente alla versione petrarchesca, ma immaginativamente e teoreticamente molto più originale (ovvero nuovissimo *perché* antico), si riallacceranno i filosofi neoplatonici fiorentini della seconda metà del Quattrocento⁵⁹.

GUIDO CAVALCANTI, PRECURSORE DEL RINASCIMENTO

Nel 1469 Marsilio Ficino affida la prima orazione del suo celebre commento al *Simposio* di Platone – composto nella forma di un dialogo che ripropone personaggi dei dialoghi platonici – a Giovanni Cavalcanti (nel ruolo di Fedro)⁶⁰ "che per la virtù dello animo e per la nobilissima apparenza sua da' convitati era chiamato Eroè"⁶¹; di più, le conclusioni dell'operetta, affidate a Cristofano Marsuppini (nel ruolo di Alcibiade) sono presentate come "Conclusioni di tutte le cose dette, con la oppenione di Guido Cavalcanti filosofo". E questo è il giudizio su Guido Cavalcanti, che Marsilio nella finzione dialogica attribuisce a Cristofano:

⁵⁸ Sui cicli degli uomini illustri, v. Donato 1985.

⁵⁹ Panofsky [1939], 1975, pp. 135-184.

⁶⁰ Sui rapporti Ficino-Cavalcanti, Marcel 1958, p. 78.

⁶¹ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore*, Proemio.

“Marsilio Ficino, io mi rallegro molto della famiglia del tuo Giovanni: la quale tra molti cavalieri, in dottrina e opere chiarissimi, partorì Guido filosofo, diligente tutore della patria sua e nelle sottigliezze di logica nel suo secolo superiore a tutti. Costui seguì l’Amore socratico in parole, e in costumi. Costui con suoi versi brevemente conchiuse ciò che da voi d’Amore è detto. Fedro toccò l’origine d’Amore quando disse che del Caos nacque; Pausania lo Amore già nato in due spezie divise, celeste e volgare; Erissimaco la sua amplitudine dichiarò, quando mostrò che le due spezie d’Amore in tutte le cose si ritrovano; Aristofane dichiarò quello che faccia in qualunque cosa la presenza di Cupidine tanto amplissima, dimostrando per costui gli uomini, che prima erano divisi, rifarsi interi; Agatone trattò quanto sia la virtù e potenza sua, dimostrando che solo questo fa beati gli uomini; Socrate finalmente ammaestrato da Diotima, ridusse in somma che cosa sia questo Amore, e quale, onde nato: quante parti egli abbia, a che fini si dirizzi: e quanto vaglia. Guido Cavalcanti, filosofo, tutte queste cose artificiosamente chiuse nelli suoi versi”⁶².

Nella ricezione neoplatonica del Rinascimento fiorentino Cavalcanti ha un ruolo centrale: presentato come un precursore, è il “filosofo” che “chiuse nelli suoi versi” la teoria platonica dell’amore. Così viene restituito da Marsilio il pensiero di Guido:

“Come per il raggio del Sole lo Specchio in certo modo percossa risplende: e la luna a sé propinqua per quella riflessione di splendore infiamma: così vuole Guido, che la parte della Anima chiamata da lui oscura fantasia e memoria, come uno specchio, sia percossa dalla immagine della bellezza, che tiene il luogo del Sole, come da un certo raggio entrato per gli occhi e sia percossa in modo che ella per la detta immagine da sé si fabbrichi, quasi come splendore della prima immagine, per il quale splendore la potenza dello appetire non altrimenti s’accenda che la lana: e accesa ami”.

Riflesso della bellezza divina che, per forza di amore, infiamma la parte in ombra della *vis imaginalis* della mente a cui Guido (giusta Ficino) dà il nome di “memoria”: e grazie al raggio ottico che penetra in quella regione oscura della “fantasia”, l’Anima reagisce, si accende, ama. E ancora:

“Questo filosofo [Cavalcanti] ancora mescolò nella creazione dello Amore una certa tenebrosità di Caos [...]: quando disse l’oscura fantasia illuminarsi, e dalla mistione di quella oscurità e di questo lume nascere Amore. [...] E vuole che il fine dello Amore, risponda al suo principio in modo che l’istinto

⁶² Marsilio Ficino, *Sopra lo amore* VII, 1.

d'Amore fa cadere alcuno insino al tatto del corpo: e alcuno fa salire insino alla visione di Dio"⁶³.

Anche sulla base certa di questa testimonianza diretta, proveniente dal cuore del Rinascimento, è stato affermato che fermenti di una 'rinascita' si possono cogliere già dalla fine del XIII secolo nella poesia delle Corti d'Amore e segnatamente nella poesia 'dottrinale' di Guido Cavalcanti.

Così, con la libertà del poeta, scrive Ezra Pound nel suo grande saggio su Cavalcanti:

"Nella scultura greca il dio è all'interno della pietra [...]. Questa scultura con qualcosa all'interno rivive nella scultura ritrattistica del Quattrocento. Ma i precedenti sono da cercare nell'arte dell'espressione verbale. Nessuno può penetrare i *poeti dei primi secoli* e poi le pitture degli Uffizi senza vederne le interrelazioni: Daniello, Ventadour, Guido, Jacopo del Sellaio, Botticelli, Niccolò del Cossa. Tutti questi sono netti, tutti liberi dall'ossessione dell'inferno"⁶⁴.

Cavalcanti, quindi, come anima del Rinascimento, in forza non soltanto delle innovazioni introdotte dalla sua arte poetica, ma soprattutto della sua libertà dall'ossessione religiosa – una libertà che isola la sua figura rispetto alla visione, perfettamente e compiutamente medievale, dell'amico Dante. Nel caso del Cavalcanti "cortese e ardito, sdegnoso e solitario", già le fonti rinascimentali ci autorizzano a leggere nella sua inquietudine biografica e poetica "assai pericolosa alla pace della mente medievale" (così ancora Pound), un preannuncio e un innesco della rivalutazione neoplatonica dell'Amore come agente di trasfigurazione dell'amante-poeta e del mondo tutto, come motore del vincolo tra corpo e corpo e tra uomo e divino.

Ma, a dispetto della versione decisamente 'plotiniana' di Cavalcanti che Marsilio Ficino propone, la grande poesia di Guido – pur nell'apertura a un empirismo estetico di matrice platonica ("Non è virtute, ma da questa vene / perfezione che si pone tale / non razionale ma che si sente dico"), lungi dall'andare contro "la tirannia del sillogismo che acceca ed oscura"⁶⁵, pur lucidissima e illuminata di rigore formale e sostanziale – è ancora tutta interna alla logica del sillogismo. Cavalcanti non rompe mai l'ingranaggio a incastro del sistema tolemaico: inverte il movimento e ne fa un moto induttivo che

⁶³ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore*, VII, I.

⁶⁴ Pound [1912] 1970, pp. 1027-1028.

⁶⁵ Pound [1912] 1970, p. 1036.

porta alla Virtù che (rivoluzionariamente certo) non coincide più con il nome di Dio. Ma il meccanismo resta ben saldo. Anzi la macchina d'acciaio del sistema aristotelico rinforzata dalla lezione araba, ingabbia la potenzialità esplosiva di questo 'ateismo' che persegue un metodo tenacemente fondato sul "natural dimostramento". Strutturalmente contenuta, la "fedeltà d'amore" di Cavalcanti consegna alla letteratura italiana una delle sue pagine più alte con *Donna me prega*, ma perde nella storia della cultura, così come Guido perde nella contesa politica del suo tempo e nella travagliata amicizia con Dante. Che vince, su tutti i fronti, *perché* resta poeta del suo tempo e non cantore di un tempo ancora irrealizzabile. Il prestigio filosofico e poetico di cui Guido gode nel Rinascimento fa di lui un precursore, non un filosofo e un poeta del Rinascimento.

IL RINASCIMENTO POSSIBILE

PER UNA CRONOLOGIA DEL RINASCIMENTO

La via maestra della Rinascita lega con un filo rosso alcuni luoghi – soprattutto le corti di Ferrara e Mantova, prima; Venezia, i principati di Firenze, di Urbino e ancora di Mantova e di Milano, poi; infine la corte papale in Vaticano – in cui si elabora e si articola l’idea di Rinascimento come riapertura di un varco troppo a lungo ostruito. Il fronte su cui sono impegnati gli umanisti è la costruzione di un ponte ad arcata unica con il passato remoto, che salti l’abisso dei secoli bui, l’epoca mediana tra il passato lontano e il presente attualissimo in cui ritorna a risplendere qualche lampo di quella luce.

Già Francesco Petrarca intorno al 1350 esprimeva il suo sdegno e la profonda disperazione di esser nato in un disgraziato *medium tempus*:

“Vivo, sed indignans quod nos in tristia fatum
Secula dilatos peioribus intulit annis.
Aut prius aut multo decuit post tempore nasci;
Nam fuit, et fortassis erit, felicius evum.
In medium sordes, in nostrum turpia tempus
Confluxisse vides, gravium sentina malorum
Nos habet: ingenium, virtus et gloria mundo
Cesserunt regnumque tenent fortuna, voluptas,
Dedecus [...]”¹.

Un’epoca in cui ogni gloria e memoria pare rovinare nell’oblio e in cui l’unico, rigenerante, conforto è l’isolamento meditativo nell’ombrosa Valchiusa, la

¹ Francesco Petrarca, *Epistola metrica* III, 33.

sua propria “Elicona”². Il poeta stigmatizza il suo tempo in cui confluiscono, come nella puteolente sentina di una nave, tutte le sozzure: una percezione avvertita con dolorosa acutezza proprio perché, come avverte e preconizza lo stesso Petrarca, prima dei *tristia secula* c'è stato e probabilmente dopo ci sarà un *felicus evum*.

L'espressione *media tempestas* come definizione di un *aevum* che sta a mezzo tra l'antichità e il XV secolo (presto seguita da altre locuzioni sinonimiche come *media aetas*, *media antiquitas*³) si trova per la prima volta nel 1469, in un testo di Giovanni Andrea de' Bussi vescovo di Aleria, in cui si ricordano le eccezionali conoscenze di Nicola da Cusa, profondo conoscitore di testi antichi, *medievali*, e moderni; così scrive il grande umanista, che era stato segretario e amico dello stesso Cusano nell'*Epistula dedicatoria* a Pio II premessa all'edizione delle *Metamorfosi* di Apuleio:

“Vir ipse, quod rarum est in Germanis, supra opinionem eloquens et latinus, historias idem omnes non priscas modo, sed mediae tempestatis, tum veteres, tum recentiores, usque ad nostra tempora, memoria retinebat”.

La prima *Historia Medii Aevi*, opera di Cristoforo Cellario, sarà pubblicata soltanto nel 1688. Ma per la prima volta ora, dopo la metà del XV secolo, nell'orizzonte del pieno pensiero umanistico, viene nominata (e quindi esplicitamente pensata) l'esistenza di un'era mediana tra il presente e il passato. Un'era che sarà via via sempre più nettamente contraddistinta, in negativo, dalla sua posizione ostacolante, di *medietas* che si frappone alla presa diretta dell'oggi sull'antichità.

Questa via maestra, la cui linea continua si impenna a parabola nell'arco di tempo compreso tra la metà del Quattrocento e l'età della Riforma, è stata

² Il testo integrale dell'*Epistola metrica* III, 33 è il seguente: “Vivo, sed indignans quod nos in tristia fatum / Secula dilatos peioribus intulit annis. / Aut prius aut multo decuit post tempore nasci; / Nam fuit, et fortassis erit, felicis evum. / In medium sordes, in nostrum turpia tempus / Confluxisse vides, gravium sentina malorum / Nos habet: ingenium, virtus et gloria mundo / Cesserunt regnumque tenent fortuna, voluptas, / Dedecus. Ingenti nisu nisi surgimus, actum est. / Ibimus in scopulos, torrente rotabimur atro, / Ossa rigens tellus et inania nomina bustum / Conteget exiguum; longo mox parta labore / Fama cadet, cinerum custos intercidet urna, / Aura feret cineres, attrito in marmore nomen / Vix leget acclinis concisum in frustra viator, / Cuncta premet tempus. Si mens obstare prementi est, / Attollamus humo spes fessas, nulla carinas / Anchora mobilibus suffixa moretur arenis. / Hoc Elycone meo circumviridantibus herbis / Fontis et ad ripam queruli sub rupe silenti, / Atque inter geminas, properatum perlege, lauros, / Quas tibi, sacrata forsan sessure sub umbra, / Dum sererem, heu quotiens suspirans: ‘Crescite’, dixi!”.

³ Una ricostruzione della progressiva definizione linguistica e semantica di ‘Medioevo’, con puntuale analisi dei contesti in cui compaiono le prime attestazioni della locuzione, è nei contributi di Morerod 2004 e Hámori Nagy 2010.

descritta da Settis in una felice schematizzazione, iscrivendola in un campo le cui coordinate teoriche sono la percezione di una “distanza” dall’antico rispetto alla “continuità” medievale, e l’acquisizione concettuale della qualità della *vetustas* dell’antico.

“Cette ‘distance’ sans laquelle il n’y a pas d’histoire, s’est trouvée brusquement définie le jour où Pétrarque a cessé d’identifier le Saint-Empire à l’Empire de Rome. L’antiquité devenait une civilisation étrangère; on en était séparé par un intervalle béant qui allait bientôt s’appeler le ‘Moyen Age’, et que l’on découpe idéalement, dont on fait également un tout, pour qu’il soit permis de concevoir un ‘rinascimento dell’antichità’”⁴.

Una percezione che non solo presuppone come necessario uno stacco storico, ma che, anche psicologicamente, persegue, per figure, un’intenzione di straniamento: elementi e norme del passato, nomi, miti e figure antiche, percepite come folgorazioni che da un’età remota e conclusa illuminano la trama del presente e le conferiscono una ritrovata dote di senso.

Ma non esiste soltanto questa via maestra. Come abbiamo visto, altri Rinascimenti cominciano (o avrebbero potuto cominciare) prima della data fatidica della caduta di Bisanzio.

La questione della cronologia del Rinascimento è molto dibattuta: a partire dalla fondamentale opera di Burckhardt⁵ si ragiona intorno all’ipotesi che il termine ‘Rinascimento’ vada applicato al movimento politico-culturale e artistico che ha inizio nelle città italiane tra la metà del XV e l’inizio del XVI secolo (in questo senso, convenzionalmente, la fine del Medioevo è posta al 1492, data della scoperta dell’America). Una ipotesi molto contrastata nella storiografia critica, che ha proposto allargamenti cronologici e geografici del fenomeno e ne ha, conseguentemente, studiato le connessioni e le sovrapposizioni con la stagione autunnale del cosiddetto ‘Medioevo’. Tenendo i termini più ampi, l’arco cronologico per cui comunemente si accetta la dizione ‘Rinascimento’ va “almeno dalla metà del XIV secolo al principio del XVII”⁶. In realtà ha ragione Ernst Cassirer quando afferma:

“Our controversy as to originality of the Renaissance and as to dividing-line between the ‘Renaissance’ and the ‘Middle Ages’ seems to me in many ways rather a ‘logical’ dispute than one about the facts. [...] ‘Renaissance’ and ‘Middle Ages’ are, strictly speaking, not names for historical periods at all, but

⁴ Pomian 1984, p. 45.

⁵ Burckhardt [1860] 1990.

⁶ Kristeller [1990] 1998, p. 24.

they are concepts of 'ideal types' in Max Weber's sense. We cannot therefore use them as instrument for any strict division of periods; we cannot inquire at what temporal point Middle Ages 'stopped' or the Renaissance 'began'. The actual historical facts cut across and extend over each other in the most complicated manner. Nevertheless the distinction itself has a real meaning. What we can express by it and what alone we intend to express is that from the beginning of fifteenth century onward the *balance* between the particular forces – society, state, religion, art, science – begins to shift slowly”⁷.

E tuttavia, se pur si conviene su questa lettura di una valenza storico-culturale, prima che storica *tout court*, delle due epoche, dei confini cronologici, non tassativamente definitivi ma di riferimento, saranno da segnare. Seguendo le coordinate concettuali indicate da Eugenio Garin e i criteri proposti come metodo discriminante da Salvatore Settis⁸ (in particolare l'idea di consapevolezza dello strappo dalla continuità temporale, la percezione della distanza, il pregio dello *spolium* antico in forza della sua *vetustas*), nella logica di questo lavoro si accolgono convenzionalmente i limiti più stretti di una – molto selettiva – definizione cronologica di Rinascimento. Il nostro 'Rinascimento' coincide, grosso modo, con la *Frührenaissance* che sta al centro degli studi di Aby Warburg – un 'primo Rinascimento' come fase aurorale della riscoperta dell'antico⁹. La data di inizio di questo Rinascimento, come abbiamo già proposto e argomentato, è il 29 maggio 1453 (con la significativa anticipazione alla data dello sbarco della delegazione bizantina a Venezia per il Concilio di Ferrara, avvenuto nel 1438); la data, altrettanto epocale, della fine sarà da porre al 31 ottobre 1517 con la pubblicazione a Wittemberg delle 95 tesi di Martin Lutero (con sbordo al 6 maggio 1527, data del sacco di Roma). Segnati i confini del fenomeno, risulta più chiara, per analogia o per contrasto, l'analisi delle eccedenze che, smentendo parzialmente la convenzione, confermano altresì la sua funzione ermeneutica.

Nella *vulgata* storiografica resta viva la tendenza a considerare il Rinascimento come un'età di eccezionale fioritura artistica ma priva di una profonda teorizzazione filosofica e di una adeguata produzione poetico-letteraria: secondo la grande lezione di Eugenio Garin, il Rinascimento va inteso invece, puntualmente, come una vera “rivoluzione culturale”¹⁰ che “alterò

⁷ Cassirer 1943, pp. 54-55.

⁸ Settis 1986, pp. 375 ss.

⁹ Sul ridottissimo arco cronologico in cui Aby Warburg riconosce l'essenza del Rinascimento – ovvero la sua *Frührenaissance* – rimando a Centanni 2013.

¹⁰ *Una rivoluzione culturale* è il titolo del capitolo introduttivo di Garin [1954] 1984.

profondamente la forma e lo stile del pensiero”¹¹. Si tratta – come sostiene Ernst Cassirer – di un “semantic change” che trasformò profondamente il carattere dei concetti ereditati dall’epoca precedente o riscoperti dallo studio del passato, fino a declinarli anche in modo opposto¹². La rivoluzione teorica nella percezione prospettica del mondo precedente informa prima di tutto le espressioni del pensiero: è allora che i fantasmi dell’antico riprendono corpo e vita nelle menti prima che nelle opere, nella proposizione di una *paideia* classicamente intesa come *summa* enciclopedica degli *studia humanitatis*. Anche lo schema tardo-antico e medievale del Trivio e del Quadrivio, che pure rimane formalmente in vigore, risulta però depurato dall’esercitazione retorico-scolastica, e rivivificato grazie a un ritrovato accesso diretto alle fonti dei classici antichi.

La grandezza, già tutta compiutamente rinascimentale, di Leon Battista Alberti sta nell’inquieta urgenza di approfondire e sistematizzare la ricostruzione teorica ricavata dagli antichi, ma insieme nel farne *opus*, dando forma e immagini a un mondo ancora inconsistente: dare corpo alle fantasie dell’immaginario insistendo tenacemente sulla loro consistenza teorica, fino a renderle da astratte fantasie a realissimi *phantasmata* – proiezioni effettuali di un immaginario alacremente al lavoro, non solo nella ritrovata *ars rhetorica* che ha come prodotto letterario *epistulae* e trattati, ma anche in letteratura, in pittura, in architettura. In questo senso l’eredità classica presta alle opere della nuova epoca i suoi *disiecta membra* sia come, imitabili e superabili, modelli, sia come *spolia* materiali per la costruzione di opere inedite. Senza questa elaborazione e questo sfondo – questa inquietudine e insieme l’urgenza di una sua attualizzazione – il Rinascimento sarebbe da considerare (come pure qualcuno fa) poco più che una moda stilistica, all’interno della lunga durata di un Medioevo che prolungherebbe le sue luci e le sue ombre – dorate, autunnali, luci e ombre – fino alla secolarizzazione della modernità post-rivoluzionaria.

Così non è. Il Rinascimento fa epoca a sé in quanto rappresenta un momento di consapevole rottura, anche antropologica, di un *continuum* storico-culturale che viene, a torto o a ragione (qui conta la percezione soggettiva dei protagonisti del fenomeno), considerato esaurito. Risponde Ernst Cassirer a chi contesta la definizione di una “essenza del Rinascimento”:

¹¹ Kristeller [1955] 1965; e, in particolare, Kristeller [1990] 1998, p. 3.

¹² Cassirer [1927] 2012, p. 50: “Every philologist is acquainted with the phenomenon we call ‘semantic change’. [...] In semantic change the old form of speech may indeed be long preserved, but their meaning swifts, and is at times even transformed in its very opposite”.

“The historian of ideas is not asking primarily what the *substance* is of particular ideas. He is asking what their *function* is. What he is studying – or should be studying – is less the *content* of ideas than their *dynamics*”¹³.

Non la sostanza di una particolare idea ma la dinamica con cui le idee mutano e, mutando, agitano il mondo, si esprimono in opere, fanno mondo: questo è lo scarto di tensione che ci interessa indagare. Il punto non è quale sia la novità filosofica, l'originalità di contenuto teoretico del *De dignitate hominis* – l'esempio è tratto dalle stesse preziose pagine di Cassirer – ma far luce sul commutatore energetico che fa diventare il pensiero filosofico di Pico simbolo significativo e insieme innesco funzionale e attuale di una nuova prospettiva sul mondo.

“In the Renaissance [...] the dynamic of ideas has changed [...] Pico's thought [...] is certainly no 'new idea'. It belongs with the eternal questions of philosophy, which no philosophic thinker and no theologian can fail to reckon with. But what Pico makes out of this problem – the way in which he sets it in the focus of philosophical and religious concern and follows it as it radiates outward from this focus in every direction – all this was new and profoundly significant. Only this kind of originality, it seems to me, can be claimed for the Renaissance. Its great achievements lay much less in the new *content* it created – although that too is infinitely rich – than in the new *energies* it awakened and in the intensity with which these energies acted”¹⁴.

Energie risvegliate, energie in azione che con la loro intensità cambiano la temperatura etica ed estetica del mondo, e così lo mettono in movimento: fanno rivoluzione.

Il punto di visualizzazione prospettica dell'antico – e le opere che ne derivano – cambia totalmente, questo è ciò che 'fa Rinascimento': ad esempio cambia la relazione tra l'artista, il committente (il principe come *artifex* dello “stato come opera d'arte”, ispirato alle istituzioni degli antichi, per dirla con Burckhardt) e il suo *opus*. Il ruolo dell'artista, del filosofo, del poeta, non si limita più come nel Medioevo ad adempiere un *officium* di rappresentazione, ma il suo impegno e la sua opera *ex officio et ex ingenio* consiste nel compiere, nella consapevolezza di una riconquistata *plenitudo potestatis et dignitas* umana assoluta da qualsiasi *religio*, la reinvenzione del mondo¹⁵, il nuovo disegno delle sue forme, a partire dagli *spolia antiquitatis* – spolia materiali e teorici – usando il patrimonio classico come una seconda natura su cui operare l'*artificium*.

¹³ Cassirer 1943, p. 55.

¹⁴ Cassirer 1943, p. 56.

¹⁵ La distinzione tra l'*opus ex officio* e l'*opus ex ingenio* è in Kantorowicz [1961] 1995, p. 37.

VENEZIA 1438: IL RINASCIMENTO POSSIBILE

L'8 febbraio 1438 sbarcò a Venezia una folta delegazione proveniente da Bisanzio, con destinazione Ferrara, dove un mese prima si era riaperto il Concilio, già iniziato a Basilea, che doveva sancire la riunione tra le Chiese di Oriente e di Occidente. Su richiesta del papa Eugenio IV (un veneziano, della famiglia di mercanti Condulmer) il Senato veneziano aveva provveduto nel novembre del 1437 a inviare ben quattro galee, a cui i Bizantini aggiunsero quattro navi delle proprie, per contenere tutti i delegati. Alla testa dei Bizantini c'era lo stesso imperatore, Giovanni VIII Paleologo; lo accompagnavano Giuseppe, Patriarca di Costantinopoli, ventidue vescovi, e un seguito di circa settecento persone: filosofi, dotti, teologi.

Già il padre e il nonno dell'imperatore (Manuele II e Giovanni V) erano stati a Venezia per chiudere, più o meno felicemente, patti strategici ed economici. Giovanni VIII, in particolare, "intimo amico di Venezia" era stato in città nel 1423, dove aveva anche ottenuto un prestito consistente di 1500 ducati, somma di cui il Senato aveva chiesto puntualmente il saldo prima della nuova visita: l'imbarazzo diplomatico, che poteva compromettere l'importante iniziativa, si risolse grazie al figlio di Francesco Morosini, che saldò il debito per conto dell'imperatore.

L'arrivo fu predisposto dal doge Francesco Foscari con grande fasto. La flotta bizantina gettò le ancore al Lido e il doge si recò sull'imbarcazione dogale con una scorta di piccole imbarcazioni a ricevere imperatore e Patriarca.

"Il doge salpò per il Lido sull'imbarcazione di Stato con una scorta di navi più piccole, una delle quali rappresentava un quadro vivente della potenza di Venezia: ai fianchi erano appese vivaci bandiere bizantine; la prua portava due leoni d'oro di San Marco che fiancheggiava l'aquila bizantina; il ponte superiore era un palcoscenico di figure allegoriche e i rematori portavano berretti colorati con gli emblemi di Bisanzio e Venezia. Girò in cerchio intorno alla nave dell'imperatore al suono delle trombe, mentre il doge porgeva i suoi omaggi ufficiali"¹⁶.

Il corteo della delegazione bizantina nel bacino di San Marco consegna all'Occidente una visione potente: la porpora delle vesti e dei calzari del *basileus Rhomaion*, il rosso dei molti cappelli cardinalizi, le fogge esotiche delle vesti e dei copricapi dei dignitari impressionano in modo indelebile l'immaginario

¹⁶ Nicol [1988] 1990, p. 481.

della città più orientale d'Occidente. È il primo concreto contatto di massa con l'Oriente, e con la capitale dell'impero romano, miracolosamente conservatasi nei secoli; è anche la sanzione di uno sbarco simbolico: la *potestas* imperiale è concretamente arrivata a sancire, in forza dell'*auctoritas* antica, la potenza tutta economica della città.

A seguito dell'imperatore e del Patriarca c'era Bessarione di Nicea, futuro fondatore della Biblioteca Marciana, vera officina della cultura rinascimentale; con tutta probabilità c'era anche il dotto Andronico Callisto, la cui amicizia e collaborazione con il Bessarione era saldissima e la cui presenza a Padova, come si è visto, è documentata dal 1441. A fianco delle massime autorità bizantine si trovava Nicola da Cusa che, dopo annose trattative, aveva convinto imperatore e Patriarca a muoversi alla volta dell'Italia per partecipare al Concilio.

Il Concilio, già radunato a Basilea fin dal 1431, si trovò ad affrontare la questione urgente della riunione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente, caldeggiata dallo stesso papa e, soprattutto, dai Veneziani. Nel 1434 fu inviata a Costantinopoli una delegazione per convincere l'imperatore di Bisanzio a mandare una rappresentanza della Chiesa ortodossa al Concilio. Le trattative lunghe e difficili, disturbate anche da frizioni in seno al Concilio, si conclusero nel 1437 quando il papa Eugenio IV decretò il trasferimento del conclave a Ferrara. Come delegato del partito papale fu inviato a Costantinopoli Nicola da Cusa che riuscì a convincere le gerarchie politiche e religiose della capitale a recarsi in Italia per siglare la riunione delle due Chiese, separate dal Concilio di Nicea (VIII secolo). Il Concilio venne trasferito quindi a Firenze, dove nel 1439, dopo approfondite discussioni teologiche mediate tra gli altri da Bessarione, fu siglata la riunione con la bolla papale del 6 luglio 1439, *Laetantur caeli*. In seguito al ruolo prezioso svolto nel Concilio, Eugenio IV nominò cardinale, tra gli altri, lo stesso Bessarione (già nel 1439 Nicola da Cusa, che aveva svolto un ruolo cruciale nelle relazioni con i Bizantini, ma che all'epoca di Basilea aveva assunto posizioni antipapali, verrà nominato cardinale nel 1448 da Nicolò V). Il Concilio continuò fino al 1445 (trasferito nuovamente a Roma nel 1443), e in anni di trattative Eugenio IV ottenne anche la riunione con la Chiesa armena (che abiurò l'eresia monofisita), con la Chiesa giacobita di Siria e Mesopotamia e con le Chiese caldea e maronita. La prima e più importante unione con la Chiesa bizantina fu accolta con ostilità in Oriente; ma durò effettivamente fino alla caduta di Costantinopoli – quando Maometto II fece eleggere come nuovo Patriarca Giorgio Scholarios (Gennadio II) – e formalmente fino al 1472, quando fu ufficialmente rotta l'unione sancita a Firenze.

Bisanzio sbarca a Venezia, grazie alla mediazione del più grande filosofo del Quattrocento, Nicola da Cusa: trasmigrano fisicamente i dotti greci e i loro

libri, i classici antichi. Trasmigrano simbolicamente, da Oriente a Occidente, colori e immagini e si mescolano con i colori e gli emblemi delle città e delle corti italiane, che avevano già reinventato, con i Comuni e i Principati, lo spazio profano della *polis* antica; approdano non a caso a Venezia, che dalle origini si pensa e si rappresenta – costituzionalmente, politicamente, economicamente – come l’Atene periclea.

In una lettera al doge del 1468 Bessarione scrive che ai Greci, arrivando a Venezia, sembra di entrare in “quasi alterum Byzantium”, e già nel 1453, nell’anno della caduta di Costantinopoli, Bessarione scriveva al doge Foscari esponendo un programma espansionistico che avrebbe permesso a Venezia di raccogliere l’eredità politica di Bisanzio (ovvero di Roma). Anche il dono alla Repubblica della biblioteca bessarionea è proprio nel segno di questa continuità: un’eredità riaffermata con solennità nel segno antiturco e cristiano. Ma a Venezia la continuità con i Romei è solo una delle continuità possibili. Come nota Tafuri:

“A Venezia il concetto di *renovatio* assume connotati specifici. Lo sguardo ossessivamente rivolto verso l’origine stimola rinnovamenti all’interno di una continuità che ha in se stessa la propria perfezione”¹⁷.

Venezia “la città singolarissima”, “unico sito congiunto con le sue parti che si gode in un tempo medesimo la comodità dell’acqua e il piacere della terra”; “la città impossibile” come la definisce Francesco Sansovino in *Venetia città nobilissima* del 1513, è tale anche perché è la città “compossibile”: che ha nel proprio albero genealogico tante origini, e nella propria vicenda storica tanti modelli possibili. Uno dei più potenti è il modello classico: di una classicità che, a dispetto dei reperti e della tradizione letterariamente latina e archeologicamente romana, grazie alla mediazione bizantina e per il fortunato sbarco della delegazione del Concilio di Ferrara, finisce inevitabilmente per assimilarsi con maggiori affinità alla classicità greca, rispetto a quella romana.

Lo stesso Marin Sanudo nel suo *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae*, ovvero *La città di Venetia (1493-1530)*, soppianta la classica *comparatio* con la potenza di Roma, con la più prestigiosa assimilazione di Venezia alla Grecia:

“Grecia docta fuit, nec non potentior armis
Nunc Veneti docti; nunc tenet arma Leo”¹⁸.

¹⁷ Tafuri 1985, p. 25.

¹⁸ Si veda l’edizione a cura di Aricò [1980] 2011², p. 34.

Un confronto per Venezia vincente sia sul piano degli *arma* che su quello delle *litterae*. Dunque, solo dopo la caduta dell'impero dei Romei, Venezia può pensare a una rinascita dell'antico – che sarà però un antico non tanto 'romano' quanto piuttosto 'costantinopolitano', ovvero 'greco'¹⁹.

La stessa Venezia, da sempre scostante rispetto alle sue origini tardo-romane, è fisiologicamente sensibile alla fiducia di una rinascita dell'antico nella forma delle sue istituzioni: dal mito di rifondazione dell'antico nell'attualità politica contemporanea – segnatamente nella forma 'repubblicana' – Venezia è magneticamente attratta. Si tratta però di un desiderio di apparentamento con l'antico che lascia spazio all'emergere di forme nuove, che più o meno esplicitamente si richiamano alla classicità, soprattutto alla più lontana classicità greca. E perciò, non solo dal punto di vista letterario ma anche per quanto riguarda il modello costituzionale, l'antichità ellenica – quell'antichità che sta prima, a fondamento anche di Bisanzio – diviene modello e paradigma. Intorno alla metà del XV secolo Giorgio da Trebisonda nel dedicare all'amico e sodale Francesco Barbaro la sua traduzione latina delle *Leggi* di Platone, ricostruirà un mito retroattivo delle origini greche della costituzione della Serenissima. Infatti "ex memoria vetustatis" viene alla luce l'"antiqua nobilitas" delle istituzioni veneziane:

"All'argentea e volgare tradizione che esaltava i fondatori di Venezia quali padri e garanti di ogni libertà si sostituiva ora, tramite uno studio 'filologico' dei testi antichi, un prezioso e rilucente mito, di autorevole matrice classica, capace per questo di poter eternare nel tempo la fama di Venezia [...]. La città poteva fregiarsi dell'appellativo di Serenissima [...] perché eterna, quasi svincolata dal divenire in quanto partecipe di una più alta dimensione metastorica, quella mitica appunto; eterna perché perfetta – cioè costituzionalmente completa – e perfetta perché mista"²⁰.

La costituzione veneziana "trium civitatum que laudari videntur imaginem gerat: eius que unico principe, eius que primatibus sive optimatibus, et eius que populo gubernetur" (così lo stesso Giorgio da Trebisonda, nella sua *Prefatio* alla traduzione delle *Leggi*). In virtù della compresenza dei tre ordinamenti – l'ordinamento monarchico, rappresentato dal doge; quello aristocratico, dal Senato; quello democratico, dal Maggior Consiglio – Venezia si mette in gara

¹⁹ Sulla costruzione di una genealogia imaginale che, attraverso le *antiquitates* e la loro efficacia paradigmatica, collega Venezia al passato classico, soprattutto greco, v. Fortini Brown 1996, in particolare i capitoli *The Still Visible Past e Antiquity in the Mind*.

²⁰ Mondì 2001; sul tema della particolare declinazione del platonismo a Venezia si vedano anche Gaeta 1961, Gaeta 1970, Garin 1973.

con il modello platonico e, nell'encomio degli intellettuali che hanno trovato a Venezia una nuova patria, la costituzione della Repubblica che governa “da più di mille anni” un territorio vastissimo, e la città in cui tutti sembrano essere “nobili”, se non addirittura “reges re ipsa [...] videntur”, supera sia le costituzioni reali delle *poleis* greche sia la costituzione indicata, in dimensione astratta e utopica, da Platone:

“Quando si prendono in considerazione le gloriose forme costituzionali degli antichi mi sembra di sentir parlare dei fili di Aracne o di giochi da bambini. Perché? Vogliamo paragonare gli Ateniesi ai Veneziani? Non voglio prendere spunto dalla brevissima durata di quell'impero perché non sembri che essa sia stata dovuta al caso piuttosto che a un difetto costituzionale. [...] La libertà degli Spartani durò più a lungo, però non si distinse né per glorie navali, né brillò per l'autorevolezza della sua potenza, ma incendiata continuamente dal desiderio di vittoria si dimostrò valida solo sul campo di battaglia. Lo stato di Roma fu certo potente, ma la libertà non durò a lungo poiché non fu quasi mai stabile”²¹.

Venezia fucina di pensiero e luogo fisico in cui si studiano e si pubblicano per la prima volta i testi antichi, è il luogo in cui la cronologia e l'evoluzione artistica e concettuale del rinascimento dell'antico ha un andamento molto meno scontato e progressivo che a Firenze e a Roma: proprio a Venezia si compie una strana forma di Rinascimento. Ed è proprio per Venezia che Manfredo Tafuri, distaccando una diversa linea interpretativa dalla convenzionale lettura di una rinascita soprattutto fiorentina, parla di una complessa, articolata, contraddittoria “ricerca” del rinascimento: perché proprio a Venezia, nel terreno più fertile per il recupero e la germinazione della rigenerazione dell'antico, proprio in forza dell'elaborazione precocissima di una rivivificazione delle forme antiche, paradossalmente la “trama del presente”, l'assetto politico istituzionale *in primis*, fa resistenza alle folgorazioni del passato remoto. La partita è più combattuta, il gioco si fa più difficile e più teso. Scrive Manfredo Tafuri:

“Si trattava di articolare le forme della contraddizione tenute insieme ‘eroicamente’, scriveva Daniele Barbaro [ne *I Dieci Libri dell'Architettura tradotti e commentati*, Venezia 1556, I, p. 15], da una stagione culturale

²¹ Giorgio da Trebisonda, *Prefatio* alla traduzione delle *Leggi* di Platone, 10-11: “Arachnearum tellas puerorumque ludos audire mihi videor cum excellentes veterum civitates in medium afferuntur. Quid enim? Atheniensiumne populum Venetis comparabimus? Nolo a diuturnitate illius imperii quam brevissima vestigium capere ne id fortune potius quam reipublice culpa fuisse videatur. [...] Lacedemoniarum libertas diutius duravit, sed nec navalia gloria valuit nec dignitate imperii maiestate digna perfulsit et cupiditate vincendi semper inflammata nulla in re alia quam in acie valuisse comperitur. Romana respublica magna quidem illa, sed non diuturna libertas, quia nunquam eadem pene constansque in se fuit” (in Mondì 2001).

oscillante fra bisogni di certezza e slanci verso l'infondato. Una cultura essenzialmente dialogica [...] il che è vero ma non dice tutto. Pur dialogante quella cultura sostiene una battaglia con modi di vita, mentalità consolidate, comportamenti quotidiani, strutture dell'immaginario. [...] Soltanto in apparenza quel conflitto si risolve in una lenta ma sicura marcia trionfale²².

Solo nel Quattrocento dunque Venezia, che a seguito della IV crociata si era violentemente riproposta come 'terza Roma', conoscerà un Rinascimento da lei stessa propiziato con lo sbarco dei Romei avvenuto l'8 febbraio 1438. L'evento dell'unione di Bisanzio con Venezia è seguito, dopo un periodo di stanca agonia, dal crollo definitivo di Costantinopoli. Ma grazie alla fusione avvenuta simbolicamente e formalmente quindici anni prima tra Oriente e Occidente, la scomparsa del residuo formale della Roma antica attiva la rinascita dell'antico, anziché provocare un suo nostalgico rimpianto: 'Roma' è finita. Ma di fronte all'inaudito la tradizione viene interrogata perché, fisicamente presente in Occidente con i suoi libri e i suoi maestri, ha voce per parlare: e non sarà ripetizione del noto ma invenzione nuova: dal repertorio inesauribile delle fonti, nuove immagini ancora inesprese. La grande paura della perdita potrebbe produrre paralisi: invece, al senso di vertigine del mondo antico che si inabissa, si unisce la percezione di un vuoto da colmare. Percezione ambivalente e, in quanto tale, non univocamente strappata al passato o ripiegata su di esso, che produce una ristrutturazione del campo imaginale, intellettuale e antropologico e riesce a riattivare la rete magnetica dei segni antichi e a catturare il mondo in parole e in immagini. Da qui si spalanca definitivamente la possibilità di Rinascita dell'antico.

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

“Quosque in mari me ex Graecia redeunte,
credo superno dono a patre luminum ad hoc ductus sum,
ut incomprehensibilia incomprehensibiliter amplecterer
in docta ignorantia, per trascensum veritatem
in corruptibilem humaniter scibilem”.
Nicola da Cusa, *De docta ignorantia III*

Il pensiero del Cusano propizia questa apertura: la sua esaltazione della *docta ignorantia* è frutto di un'esperienza di illuminazione che, secondo la testimonianza dello stesso autore, avvenne quando era in viaggio per mare da Bisanzio verso Venezia, dove sarebbe approdata la delegazione bizantina che

²² Tafuri 1992, p. 24.

porta in Italia i testimoni viventi – uomini e testi – della sapienza greca che per molti secoli era stata quasi completamente perduta all’Occidente²³. Ma in quel viaggio l’illuminazione filosofica produce anche la scintilla di un pensiero che sarà fondamentale innesco per la deflagrazione teoretica del Rinascimento²⁴.

La formula della “dotta ignoranza” è il nuovissimo dispositivo ermeneutico (recuperato dalla gnoseologia socratica e poi agostiniana) che, nella consapevole preclusione di una visione congrua all’infinità di Dio, ci impone di metterci in caccia per rintracciare le impronte divine nel mondo: qui sta la chiave per la proposizione di una sapienza che, come in antico, gioca liberamente con i segni e le immagini lanciando la sfida di una nuova intelligenza non tanto di Dio (inintelligibile e, sulla scorta di Dionigi l’Aereopagita, presentabile solo per via di definizioni negative) quanto piuttosto del mondo.

Se il cosmo è infinito, se anche la terra è stella tra le altre stelle in movimento, se non si dà un centro e non esiste più un orientamento prefissato, il sistema aristotelico-tolemaico, fondato sulla contiguità-continuità dell’universo, si incrina in un punto fondamentale: affermando la discontinuità del cosmo, la sua apertura al *multiversum*, il metro della conoscenza diventa uno strumento inutilizzabile per la conoscenza di Dio. Il cosmo è allegoria divina, dispiegamento nel tempo e nello spazio della originaria *complicatio*. E Dio infatti è come il cosmo: “*spahera infinita cuius centrum ubique circumferentia nusquam est*”. Dio è inconoscibile e inattingibile e proprio nella sua inattingibilità sta la sua incatturabilità nel linguaggio del *logos*, contrassegno della sua infinità e insieme, paradossalmente, della sua precisione²⁵. Ma in questo modo la sapienza ‘fisica’ – filosofica e scientifica – si svincola da ogni funzionalismo teo-logico e può esercitarsi a dare forma al reale: qui e ora, osservare, comprendere, catturare frammenti di mondo, rivalorizzandone la pienezza di senso. Insensato è pensare invece di afferrare Dio con strumenti epistemici: Dio è *complicatio* che si esplica (*explicatur*) nel mondo. Perciò la lingua può essere pura indicazione, allusione alla complicazione di quell’essenza: dire Dio

²³ Per una ricapitolazione delle vicende biografiche e del contesto storico italiano in cui si muove il filosofo, e delle coordinate di pensiero del Cusano rimando a Cassirer [1927] 2012 e, da ultimo, allo studio di Ragno 2013 in cui però è adottata la linea interpretativa di un Cusano ‘precursore’ del Rinascimento, ma ancora iscritto nella cultura e nel pensiero medievale.

²⁴ Dobbiamo per primo a Cassirer [1906] 1978 il riconoscimento di Nicola da Cusa come primo filosofo della modernità; la mia lettura del primato di Cusano nel pensiero del Rinascimento si riallaccia alla linea interpretativa aperta da Cassirer [1927] 2012 (una lettura molto discussa e criticata, a partire almeno da Garin 1969 fino a Flasch [1998] 2011).

²⁵ Sulla *praecisio* divina, in relazione agli studi matematici fatti da Nicola nello Studium patavino, v. da ultima Ragno 2013.

con qualsiasi parola è soltanto un espediente di rappresentazione. La *ratio* si fa sapienza sperimentando il limite della propria efficacia di comprensione e di rappresentazione. Il divino è dicibile quindi soltanto per via apofatica: constatare che Dio è indicibile è fare esercizio e professione di *docta ignorantia*. La parola tanto più sarà pertinente all'oggetto altro del suo dire, quanto più sarà, convenientemente all'oggetto, strutturata per antitesi logiche inseguendo l'artificio dialettico della *coincidentia oppositorum*²⁶: Dio, unico nome in cui gli opposti coincidono, si fa toccare solo per via mistica, oppure si fa conoscere nelle sue manifestazioni mondane passando filtrato, per ricorrere a una immagine del Cusano, da un "berillo", la lente ermeneutica della necessaria contraddittorietà che tende, all'infinito, all'armonia.

Riprendendo il pensiero neoplatonico via Dionigi l'Areopagita ("maximus scrutator divino rum", secondo il Cusano), è possibile intravedere barlumi di divino per via squisitamente estetica: nell'uomo – *parvus mundus* – è possibile riconoscere una "esplicazione della sapienza eterna e infinita [...] in noi stessi è l'oggetto della nostra cerca"²⁷; come nel libro VI della I *Enneade*, la bellezza dei corpi reali e viventi è una scintilla che si rispecchia nella nostra anima e ci "ricorda" il divino. La lezione del Cusano è la premessa necessaria al neoplatonismo di Marsilio Ficino: ovvero a una teoria secondo cui il platonismo, nelle sue articolate variazioni (cristianesimo incluso) è la *philosophia perennis* dell'Occidente. Nessuna dissacrazione del mondo, dunque: piuttosto lo scioglimento di una catena che impediva la visione della bellezza del divino e la pienezza della cattura estetica del mondo. L'affermazione dell'"autolimitazione di Dio"²⁸ nella creazione determina la possibilità di una relazione tra Dio e mondo da lui stesso definito come "non aliud":

"Habent igitur omnia ut non alia sint quam sunt, quia Deus ipse diffinit, et ab ipso non aliud habent non aliud in specie generare, sed sibi simile efficere"²⁹.

Il mondo, secondo Dio, *non può essere altro*: ma da questo "non aliud" l'uomo deriva la sua autogiustificazione ontologica e la sua potenza di ricreazione. Se non c'è centro cosmologico, l'uomo può riconoscere in se stesso il centro. Così Blumenberg:

²⁶ I termini ritornano in diverse formulazioni negli scritti del Cusano: la locuzione precisa "oppositorum coincidentia" è nell'*incipit* del *De beryllo*.

²⁷ Nicola da Cusa, *Idiota triumphans* III, *De mente* 5.

²⁸ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 524.

²⁹ *De venatione sapientiae* XIV, 41.

“La negazione della posizione centrale della terra nell’universo assume così un aspetto ulteriore. [...] Il motivo più profondo è la rioccupazione del centro, che ora non deve più essere soltanto un semplice punto di riferimento di una scala d’ordine, ma il punto di origine sostanziale della solidità e della dignità ontologica del tutto”³⁰.

Il rango dell’uomo nel mondo è garantito dal fatto che Dio nella creazione del mondo ha investito tutte le sue facoltà. In questo senso può essere rilanciata la proposizione di Protagora³¹, mediata dalla *Metafisica* di Aristotele (con il *Parmenide*, l’opera di Dionigi e la *Theologia* di Proclo fra i testi di riferimento capitali della biblioteca del Cusano) secondo cui: “L’uomo è misura di tutte le cose che sono per il loro essere, di tutte le cose che non sono per il loro non essere”. Ed è proprio questo pensiero del Cusano che apre al Rinascimento come decisa “auto-autorizzazione” del mondo³²: la formulazione sarà esplicita qualche anno più tardi in quel manifesto dell’*humanitas* rinascimentale che è l’*Oratio de hominis dignitate* di Pico. Dio – affermerà Pico – ha creato soltanto l’uomo a propria immagine e per la propria gloria: il mondo era già compiuto e l’uomo è “essere superfluo” per la natura e necessario solo per Dio.

Sulle orme di questa immagine, nell’infinito di un mondo non più rigidamente e univocamente orientato, l’uomo, mirabilmente dotato di desiderio di conoscenza (*Mira res: intellectus scire desiderat*), scatena la ricerca conoscitiva, paragonata dal Cusano, dando nuovo smalto a una immagine platonica³³, a una vera e propria caccia. “Venaticus canis in vestigiis”, l’uomo vede nella traccia divina impressa nelle forme una provocazione alla rincorsa, al movimento, alla cattura. “Deus in vestigio et in imagine est cognoscibilis” gli obietterà scandalizzato dall’eresia il suo primo detrattore, John Wenck³⁴: un

³⁰ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 548.

³¹ Nicola da Cusa, *De beryllo* 6; da un errore nella traduzione di Bessarione della *Metafisica* di Aristotele, deriva l’errore di Nicola che scrive: “Pythagoras omnium rerum hominem mensuram aiebat”, ma aggiunge a margine: “Credo dici debere Protagoras”.

³² Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 583.

³³ Platone, *Fedone*, 66 b-c, che fa riferimento però ai malanni e alle istanze fisiche come impedimento alla “caccia dell’essere”: “μυρίας μὲν γὰρ ἡμῖν ἀσχολίας παρέχει τὸ σῶμα διὰ τὴν ἀναγκαίαν τροφήν ἔτι δέ, ἂν τινες νόσοι προσπέσωσιν, ἐμποδίζουσιν ἡμῶν τὴν τοῦ ὄντος θήραν. ἐρώτων δὲ καὶ ἐπιθυμιῶν καὶ φόβων καὶ εἰδώλων παντοδαπῶν καὶ φλυαρίας ἐμπύπλησιν ἡμᾶς πολλῆς, ὥστε τὸ λεγόμενον ὡς ἀληθῶς τῷ ὄντι ὑπ’ αὐτοῦ οὐδὲ φρονῆσαι ἡμῖν ἐγγίγνεται οὐδέποτε οὐδέν” (“moltissimi fastidi ci procura il corpo per la necessità di nutrirci, e ci sono poi alcune malattie che quando ci cadono addosso, ci impediscono la caccia dell’essere. Inoltre il corpo ci riempie di amori, desideri, paure, fantasmi di ogni genere e di molta vanità, cosicché grazie a lui, per così dire, non possiamo mai dedicare il pensiero a niente”).

³⁴ Così rilancia al Cusano la metafora della caccia il suo acuto detrattore John Wenck, *De ignota litteratura*, 27; v. Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 535; sulla controversia Cusano/Wenck si veda Ziebart 2014, pp. 53-184.

dio conoscibile nell'orma, nella traccia, nell'*imago*. Per altro il solo paradigma di conoscenza – sostiene il fiuto umanistico³⁵ di Cusano – non può che essere *conjectura*.

Così commenta Blumenberg:

“La traccia contiene qualcosa della figura dell’analogia, dell’identità parziale; essa diviene accessibile attraverso il nesso causale che fa risalire dall’impronta all’Autore. Benché non sia una rappresentazione dell’essenziale e del sostanziale, è pur sempre un elemento eidetico, un contrassegno autentico, una grandezza traducibile ermeneuticamente [...]. Il Cusano intende la traccia non come contrassegno statico impresso dal Creatore alla sua opera, ma come indicazione, contrassegnante un sentiero, di una meta sfuggente da perseguire [...]”³⁶.

Inquieti, inappagata caccia di dio, fiutandone le tracce nelle orme del mondo. *Vestigia, imagines, signa*: solo su fragili tracce il desiderio può costruire il suo fantasma del divino:

“Non vi è alcun rapporto tra la traccia e la selvaggina inseguita. La traccia ha un puro carattere di segnale e nessuna qualità imitativa. La traccia fa appello al desiderio di verità dell’uomo, ma non gli garantisce alcun appagamento, nemmeno parziale”³⁷.

Dalla metafora della *venatio sapientiae* – caccia del ‘sapore del sapere’, così vicina alla metafora della caccia erotica – si sprigiona la *vis imaginativa* che coinvolge il *symbolice investigare* per troppo tempo costretto e delimitato dentro i recinti del didascalismo teologico o allegorico.

Altri rinascimenti erano forse possibili; ma restava il vincolo – aristotelico, prima che cristiano – del rapporto inestricabile con il sacro. Un vincolo che Aristotele non dichiara mai esplicitamente, ma che nelle declinazioni scolastiche del suo pensiero sta a fondamento della sua costruzione

³⁵ Vespasiano da Bisticci, *Vite di Uomini illustri del secolo XV*: “Meser Nicolò de Cusa costui fu di nazione tedesco, fu degnissimo uomo, grandissimo filosofo et teologo, et grande platonista. Fu di sanctissima vita, et tutto dato alle lettere, dotto in greco [...]”. C’è però una lunga tradizione di studi che stigmatizza la scarsa cura filologica (in senso disciplinare) del Cusano, legata in particolare alla sua ignoranza della lingua greca che lo spinge a commissionare personalmente traduzioni dagli originali – un elemento che lo escluderebbe dal novero degli umanisti rinascimentali propriamente tali: v. da ultima Ragno 2013, con *status quaestionis* e bibliografia aggiornata. Sull’intenzione ideologica, ma anche filologica, del primato di Cusano rispetto a Lorenzo Valla nello smascheramento del falso sulla *Donazione di Costantino*, v. Fubini 2013 pp. 109 ss.

³⁶ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 534.

³⁷ Blumenberg [1966, 1974] 1992, pp. 534-535.

logica, fisica, scientifica, cosmologica: alla fine la macchina teoretica si stringe, perfettamente armoniosa, in una morsa che neutralizza qualsiasi possibilità di “infinito”, di non-*universum*: che chiude qualsiasi sbocco che non sia, olisticamente, metafisico. La pendenza metafisica sul piano etico ingenera il timore della colpa, ma, più gravemente, sul piano teoretico, inficia qualsiasi esperimento conoscitivo, esponendolo al rischio di essere comunque risibile e vano, di fronte alle regole fisse della necessità. Il pensiero del Cusano rompe il vincolo, capovolgendone i presupposti logico-cosmologici:

“La stellarizzazione della terra; [...] l’instaurazione dell’equivalenza di tutti i punti di osservazione [...]; l’eliminazione della direzione unilaterale aristotelica della causalità del movimento e l’instaurazione del principio di interazione nell’universo, della reciprocità di tutti i tipi di *influentia* [...]. L’immagine del mondo antica e medievale era geocentrica non solo nella struttura statica, ma anche nella sua struttura dinamica. La terra non solo *stava* al centro, ma era anche l’ultimo polo di riferimento di tutti gli influssi cosmici che avvenivano sempre dall’*alto* verso il *basso*. [...] La speculazione del Cusano rompe questo schema”³⁸.

Il pensiero di Nicola da Cusa riattiva una relazione dinamica con il divino in quanto definisce un limite della trascendenza, limite stabilito da Dio stesso con la creazione, che coincide esattamente con il mondo. In questo limite sta l’“invisibilità” di Dio nel mondo, intesa come sua immanente epifania. E così, riprendendo il Dionigi dei *Nomi divini* ma soprattutto il “videmus per speculum in aenigmate” di Paolo³⁹, dio è rintracciabile nelle immagini guardando nello specchio del mondo, sciogliendo gli enigmi che ci propone l’apparenza:

“Consensere omnes sapientissimi nostri et divinissimi doctores visibilia veraciter invisibilia imagines esse atque creatorem ita cognoscibiliter a creaturis videri posse quasi in speculo et in aenigmate”⁴⁰.

Mondo e dio sono connessi mediante la relazione tra visibilità e invisibilità, a entrambi necessaria:

“Quid est mundus nisi invisibilis dei apparitio, quid deus nisi visibillum invisibilitas? [...] Mundus igitur revelat suum creatorem ut cognoscatur

³⁸ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 551.

³⁹ Paolo, *Cor.* I 13, 12.

⁴⁰ Nicola da Cusa, *De Docta Ignorantia* I, 11.

immo inconoscibilis deus se mundo in speculo et aenigmate conoscibiliter ostendit”⁴¹.

Il percorso teoretico porta inevitabilmente a riconoscere in Dio, e soprattutto nel Dio che si incarna nell'uomo, non più una tendenza all'*abstractio* dalla creatura, ma una sua *contractio* con essa. In essa: nell'ipostasi del Cristo l'unione di creatore e creatura. La deriva eretica che questo pensiero apre è quella, già denunciata dal primo, acuto critico del Cusano, di una “universalitatio humanitatis Christi” che “tollit singularitatem humanitatis Christi”⁴²: “Il merito della redenzione spettante al Cristo verrebbe attribuito alla natura umana stessa”⁴³. Come dire che l'uomo, e con l'uomo qualsiasi creatura, è ipostasi e incarnazione di Dio. E infatti l'uomo, come dio, crea: a differenza dell'animale crea nuovi giochi, ad esempio (*De ludo globi*), crea sistemi di rappresentazione analogici (l'esempio è quello dei simboli matematici, ma anche la cartografia geografica che Nicola pratica con l'amico Paolo del Pozzo Toscanelli). La mente umana *viva imago Dei* e per di più la sola entità al mondo che “sa di essere immagine”⁴⁴ è capace essa stessa di produrre immagini. Insegna l'Idiota al Filosofo:

“Primum volo scias me absque hesitatione asserere omnes humanas artes imagines quasdam esse infinitae et divinae artis”⁴⁵.

Più che imitare il gioco creativo di dio, l'uomo è “creatura dell'autodissipazione divina”⁴⁶: e in ciò “quasi alius deus”. La cifra della spiritualità antica che il Rinascimento recupera è la fiducia nell'immanenza del divino, degli dei, nel mondo. Principi divini fisicamente percepibili in corpi, forme, colori immediatamente riconoscibili come temperature mentali; liberi da ogni costrizione, anche mitologica, perché disimpegnati, attivamente e passivamente, da qualsiasi forma di *religio*: liberi anche dallo stesso loro racconto. Nel Quattrocento il Rinascimento italiano recupera questa sintonia tra attori della storia e immagini divine: Cecilia Gonzaga è Artemide, Isabella d'Este è la vittoriosa Nemese, Giuliano de' Medici è Hermes, Simonetta è Flora, Lorenzo è Pallade-Atena.

I fantasmi dell'antico possono tornare a riprendere corpo perché viene reinventato un orizzonte del pensiero, un teatro delle immagini, libero dall'in-

⁴¹ Nicola da Cusa, *De possessis*, 72.

⁴² J. Wenck, *De ignota letteratura*, 40; v. Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 590.

⁴³ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 590.

⁴⁴ Nicola da Cusa, *Epistula ad Nicolaum Bononiensem*, c. 6.

⁴⁵ Nicola da Cusa, *Idiota de mente* II, 59.

⁴⁶ Blumenberg [1966, 1974] 1992, p. 567.

combenza del *sacrum* ma non più banalmente allegorico, o illusoriamente realistico. È invece un teatro di fantasie dell'antico, squisitamente laico: nello spazio *pro fano*, di fronte al tempio, è possibile attingere, irreligiosamente, al fulgore del divino.

IL RITORNO DEGLI DEÏ DEI GENTILI

Sulla stessa nave che partì da Costantinopoli per il Concilio, insieme a Bessarione e al Cusano, viaggiava anche un filosofo destinato ad avere un ruolo centrale nel pensiero del Rinascimento⁴⁷. Della delegazione bizantina che sbarcò a Venezia l'8 febbraio 1438 faceva parte infatti anche Demetrio Paleologo, fratello dell'imperatore e principe di Mistrà; accanto a lui come consigliere e membro della delegazione al Concilio anche il filosofo di Costantinopoli, considerato tra i più dotti del tempo, Gheorgios, che aggiungerà al suo primo cognome *Ghemistos*, "pieno", il cognome *Pleton*, "traboccante": l'aggiunta era motivata dal gusto della variazione sinonimica enfaticizzante (traducibile come un'orgogliosa rivendicazione di "traboccante sapienza"), ma anche dal gioco sulla parziale omofonia *Pletòn/Plàton*⁴⁸.

Un importante consigliere dell'imperatore bizantino al Concilio per la riunificazione delle Chiese, fu dunque Giorgio Gemisto Pletone che a Mistrà aveva teorizzato una riforma istituzionale che, richiamandosi alla filosofia neoplatonica, predicava e praticava l'instaurazione di una nuova *politeia* ellenica e la restaurazione dei culti degli deï dei 'gentili'. A questa intenzione si deve l'*opus magnum* di Gemisto, il *Trattato sulle Leggi* per il quale lo stesso Gennadio Scholarios decreterà il rogo *post mortem* dell'autore. Così si rivolge a Zeus negli *Inni agli dei*, contenuti nei frammenti superstiti della sua opera⁴⁹:

“Zeus padre, di te stesso padre, primo creatore,
tu che ogni cosa generi, re potentissimo che ogni cosa governi,

⁴⁷ Sulle sintonie di pensiero tra Cusano e Gemisto Pletone vedi Catà 2007 (dal titolo del contributo mutuo anche l'espressione "sulla stessa barca").

⁴⁸ Su Pletone restano fondamentali gli studi di Eugenio Garin (si vedano: Garin 1958, pp. 153-188; Garin 1973; Garin 1976, pp. 63-69). Per le vicende biografiche e il profilo intellettuale di Pletone si veda il (datato ma ancora valido) saggio di Woodhouse 1986; più recente il contributo nell'*Introduzione alle Leggi* dell'edizione, con traduzione in greco moderno, di Reinsch, Katzimichail 2005 e l'*Introduzione all'autore* premessa all'edizione del *Trattato sulle Virtù* (Neri 2010, pp. 7-291). Importante lo studio Gentile 2002b; per lo *status quaestionis* e una buona ricognizione bibliografica di base, v. Lo Presti 2007.

⁴⁹ Per quanto riguarda il testo del *Trattato sulle Leggi* l'ultima edizione, con traduzione e commento in neogreco, è stata proposta da Reinsch, Katzimichail 2005, p. 313-ss; ma un riferimento importante è ancora la storica edizione Alexandre 1858.

tu che tutto puoi – tu sei l'essere, tu sei l'uno, tu sei il bene,
 e dall'infinità del tempo hai tratto tutto quanto esiste:
 le cose più importanti tu stesso le hai prodotte,
 tutto il resto dalle prime deriva e vi hai infuso
 la migliore qualità di perfezione”⁵⁰.

E così ad Apollo:

“Apollo signore, l'identità di ogni cosa
 proteggi e sorvegli, ogni cosa, l'una all'altra
 e tutto all'uno riconduci, e all'essere – così vario
 e polifonico – una sola armonia imponi;
 per quella sinfonia anche le anime doti di misura
 e di giustizia – fra i doni i più belli,
 e ai corpi procuri salute e bellezza.
 Ispira sempre desiderio di bellezze divine
 alle nostre anime, signore – Apollo, Paian!”⁵¹.

Come nota Garin, per Gemisto Pletone i molti nomi degli dei non sono altro che la pluralità dei nomi di un unico vero dio che ritrova il suo nome antico di Zeus: Zeus uno e tutto, che rilanciava l'idea dell'Uno di Plotino, ma anche il vincolo di una superiore, ineludibile Necessità a cui il filosofo di Mistrà dà il nome antico di *Heimarmene*. I testi di ispirazione di questa nuova visione filosofica sono Proclo, Dionigi l'Areopagita, Plotino, ma il *Trattato sulle Leggi* non si propone come un testo di speculazione filosofica bensì come un vero e proprio testo di rifondazione costituzionale che, contro il monoteismo e la sua corrispondente forma secolare, la monarchia, prospetta un ritorno al politeismo che doveva avere i suoi effetti concreti anche sul piano politico e istituzionale: la parte del *Trattato* andata perduta nel rogo di Scholarios è proprio quella che trattava più direttamente degli effetti della riforma ideologica, prima che religiosa, che sul piano dell'assetto istituzionale avrebbe dovuto rifondare nel Peloponneso uno stato indipendente, una nuova *politeia* 'greca'.

⁵⁰ Gemisto Pletone, *Inno a Zeus*: “Ζεῦ πάτερ, αὐτοπάτορ, πρέσβιστέ τε δημοεργέ, / Παγγενέτορ βασιλεῦ, πανυπέρτατε, ἔξοχε πάντων, / Παγκρατές, αὐτοεόν τε, καὶ αὐτοῦεν, αὐτό τε ἔσθλόν· / Ὅς τάδε σύμπαντ' ἐξ αἰῶνος ἀπειρεσίοιο, / Ὅπποσα μὲν μείζω αὐτός, διὰ δ' αὐτέων τάλλα / Γείναο, οἶά τε ἠδ' ἐφ' ὅσον ἐνέην γε ἄριστα”.

⁵¹ Gemisto Pletone, *Inno ad Apollo*: “Ἄναξ Ἄπολλον, φύσεως τῆς ταυτοῦ ἐκάστης / Προστάτα ἠδ' ἠγήτορ, ὅς ἄλλα τε ἀλλήλοισιν / Εἰς ἓν ἄγεις, καὶ δὴ τὸ πᾶν αὐτό, τὸ πουλυμερές περ / Πουλύκρεκόν τε ἔόν, μὴ ἄρμονιῇ ὑποτάσσεις· / Σὺ τοι ἔκ γ' ὁμοιοίης καὶ ψυχῆσι φρόνησιν / Ἥδὲ δίκην παρέχεις, τὰ τε δὴ κάλλιστα ἔαων, / Καὶ ῥ' ὑγίειαν σώμασι, κάλλος τ' ἄρ καὶ τοῖσιν· / Σὺ δὴ καὶ ἱμερον θεῶν καλλῶν δίδου αἰέν, / Ἄναξ, ἡμετέρησι ψυχαῖς· ὦ ἠ παιάν”.

A Ferrara il principe di Mistrà, Demetrio, venne ospitato a Palazzo Schifanoia⁵² dove, di là a pochi anni, negli affreschi astrologici del Salone dei Mesi, gli dei olimpici campeggeranno in trionfo e appariranno tutti gli dei minori, catasterizzati come ‘decani’ e spesso irriconoscibili perché passati attraverso la mediazione dell’iconografia araba⁵³. Nei mesi in cui il Concilio fu di stanza a Ferrara Gemisto prese parte ai banchetti organizzati dagli intellettuali locali in onore dei nobili ospiti bizantini: in uno di questi conviti filosofici a casa del medico Ugo Benzi, si avviò una disputa su platonismo e aristotelismo nella quale, secondo Benzi, i ‘Greci’ furono sopraffatti dalle argomentazioni dei ‘Latini’. In occasione di quella sfida (che sarà ricordata anche nel *De Europa* di Enea Silvio Piccolomini) Gemisto ebbe ragione di verificare l’appiattimento sul verbo aristotelico nel pensiero corrente degli intellettuali italiani e la scarsa conoscenza che gli occidentali avevano dell’opera di Platone⁵⁴: fu in quell’occasione con tutta probabilità che decise di mettere a punto il trattatello *Sulle differenze tra Platone e Aristotele*, che avrebbe terminato l’anno seguente, quando il Concilio si spostò a Firenze⁵⁵. Due gli obiettivi del trattato: correggere l’interpretazione che gli occidentali avevano di Aristotele, la cui filosofia, se da un lato era stata fin dall’alto Medioevo assimilata al pensiero cristiano e in quel senso interpretata e tradotta, dall’altro, mediante l’‘errore’ della lettura averroista, era stata letta in senso materialista, in particolare sulla spinosa questione dell’immortalità dell’anima; far conoscere Platone, il cui pensiero era stato genericamente rivalutato da Petrarca ma i cui testi erano stati rilanciati soltanto a partire da Crisolora: al tempo, comunque, erano stati tradotti in latino soltanto *Timeo*, *Menone*, *Fedone*⁵⁶. È proprio nella redazione de *De differentiis* che Giorgio Gemisto giustappone al suo nome il *cognomen* di Pletone “quasi alter Plato”.

La revisione di Gemisto, volta espressamente alla rimozione dell’interpretazione materialistico-averroista del pensiero di Aristotele, fu accolta come un attacco allo stesso pensiero di Aristotele, diventato da San Tommaso in poi uno degli assi filosofici dello stesso pensiero cristiano. Gennadio Scholarios attacca violentemente il *De differentiis*, provocando Gemisto a replicare specificando che l’attacco era rivolto alla deriva ateo-materialistica insidio-

⁵² Bertozzi 1992, p. 139.

⁵³ Warburg [1932] 1966, pp. 249 ss.; Bertozzi [1985] 1999, pp. 25 ss.

⁵⁴ Del Soldato 2011, pp. 113-115; sugli intellettuali presenti a Ferrara, v. Wilson 2000.

⁵⁵ Una traduzione del *De differentiis*, corredata da un volumetto di introduzione e commento a Pletone, è stata condotta da Neri 2001.

⁵⁶ Lo Presti 2007, p. 61.

samente prospettata dalla lettura averroista di Aristotele, e che il recupero di Platone serviva proprio a ricongiungere filosofia e religione, che una concezione tutta 'fisica' del pensiero di Aristotele aveva disgiunto. Nel 1454 Giorgio da Trebisonda, ancora fremente per lo scandalo, così scriverà:

“Io stesso l’ho ascoltato a Firenze mentre diceva che pochi anni dopo il mondo intero avrebbe avuto una sola e identica religione, un animo, una mente, una predicazione sola. Ed avendogli domandato io se sarebbe stata la fede di Cristo o di Maometto, mi rispose: nessuna delle due, ma un’altra non diversa da quella dei gentili. Sdegnato per tali parole, sempre l’ho avuto in odio e ne ho avuto orrore come di una vipera velenosa, né l’ho potuto più vedere o ascoltare. Ho sentito però da alcuni Greci fuggiti qua dal Peloponneso che costui prima di morire, or è circa un triennio, affermò pubblicamente che, non molto tempo dopo la sua morte, Maometto e Cristo sarebbero caduti nell’oblio e per tutto l’universo ci sarebbe stato il fulgore dell’assoluta verità”⁵⁷.

All’attacco di Giorgio da Trebisonda risponderà l’allievo e amico di Gemisto, Bessarione, già cardinale dal 1439, con *In calumniatorem Platonis* in cui difenderà la ripresa della filosofia platonica in quanto pensiero particolarmente congeniale alla spiritualità propria del cristianesimo. Anzi, prefigurando la posizione di Ficino, Bessarione indica nella riscoperta del platonismo la via per il rinnovamento del pensiero cristiano⁵⁸.

Le reazioni alla ‘predicazione’ di Gemisto Pletone non furono però tutte di tenore polemico. Fu per effetto del suo rilancio del verbo platonico e per sua ispirazione che Cosimo de’ Medici affidò a Marsilio Ficino la fondazione dell’*Accademia Platonica*, che sarebbe stata l’incubatrice del pensiero del neoplatonismo fiorentino negli anni ’70 del Quattrocento. Così ricostruirà la storia Marsilio nel 1490, consegnando a Lorenzo la sua traduzione di Plotino:

“Magnus Cosmos Senatus consulto patriae pater, quo tempore concilium in Graecos atque Latinos sub Eugenio Pontifice Florentiae tractabatur,

⁵⁷ “Audiui ego ipsum (Gemistum) Florentiae – venit enim ad concilium cum Graecis – asserentem unam eandemque religionem, uno animo, una mente, una praedicatione, universum orbem paucis post annis esse suscepturum. Cumque rogassem Christine an Machumeti, ‘Neutram, inquit, sed non a gentilitate differentem’. Quibus verbis commotus, semper odi, et ut venenosam viperam pertimui, nec videre aut audire amplius potui. Percepi etiam a nonnullis Graecis, qui ex Peloponneso huc profugerunt, palam dixisse ipsum antequam mortem obisset, iam fere triennio, non multis annis post mortem suam et Machumetum et Christum lapsum iri et veram in omnes orbis oras veritatem perfulsuram”, citato in Garin 1976, p. 66.

⁵⁸ Per la *querelle* sorta a partire dalla pubblicazione del *De differentiis* e la ricostruzione della genealogia della libellistica polemica sul tema, v. Lo Presti 2007, pp. 76-78 a cui rimando anche per la ricapitolazione bibliografica.

Philosophum graecum nomine Gemistum, cognomine Plethonem, quasi Platonem alterum de mysterijs Platonis disputantem frequenter audivit, ex cuius ore ferventi sic afflatus est protinus, sic animatus, ut inde Academiam quandam alta mente conceperit, hanc oportuno primum tempore pariturus. Deinde dum conceptum tantum magnus ille Medices quodammodo parturiret, me electissimi medici sui Ficini filium, adhuc puerum tanto operi destinavit: ad hoc ipsum dedicavit in dies. Operam praeterea dedit, ut omnes non solum Platonis, sed etiam Plotini libros graecos haberem”⁵⁹.

L’impresa di Cosimo prevede dunque anche l’arruolamento del piccolo Marsilio, figlio del medico personale del principe, con il preciso intento di partorire, compiuto il periodo di necessaria gestazione che durerà per il tempo di una generazione, il pensiero platonico in Firenze.

Nota Garin che è lo stesso Ficino che, con questa ricostruzione della nascita della *Accademia Platonica* per l’innesto della filosofia di Pletone, “disegna una storia molto netta, e inquadra [...] il proprio pensiero e la propria attività in un programma culturale e religioso tanto preciso quanto singolare”⁶⁰. Una questione, infatti, è la veridicità storica del racconto che egli fa circa gli incontri di Cosimo il vecchio col filosofo e riformatore bizantino, e il progetto che Cosimo ne avrebbe derivato di restaurare l’Accademia e la tradizione platonica; tutt’altra questione è, invece, il significato che quel racconto viene ad assumere nella prospettiva delle reali iniziative di Cosimo, a cominciare dal dono a Marsilio dello splendido codice di tutto Platone, proprio in questa occasione finalmente ritrovato. Va aggiunto, anzi, che l’evidente inverosimiglianza trasforma il racconto in un’istanza programmatica.

Un mito di fondazione che diventa un manifesto politico:

“In altri termini, Ficino consapevolmente, e intenzionalmente, rivendica una continuità ideale col Pletone, e precisa un programma di riforma della filosofia che, data la sua concezione del rapporto fra filosofia e religione, fra magistero filosofico e sacerdozio, non può non essere a un tempo progetto di riforma religiosa”⁶¹.

Ma come si è visto nella teoria di Gemisto, già nel suo ruolo di consigliere del despota di Mistrà, il rilancio della filosofia platonica non era ispirato da un interesse puramente speculativo, ma investiva direttamente il piano dell’intervento politico.

⁵⁹ Il testo di Ficino è nel ms. Plut. 82.10, cc. 3r-4v, della Biblioteca Laurenziana di Firenze.

⁶⁰ Garin [1986] 2009, p. 9.

⁶¹ Garin [1986] 2009, p. 10.

“Accanto ai dibattiti più propriamente filosofici su Platone e Aristotele, non meno vive dovevano essere, nella Firenze conciliare, le discussioni sulla costituzione migliore, sull’ottima legislazione o, più in generale, su temi di teoria politica e di storia, tra umanisti latini e greci”⁶².

E l’investimento sul piano politico dell’intellettuale bizantino coinvolgerà amici e avversari che furono chiamati a fare i conti con la provocazione indotta dal filosofo. Se uno tra i più fieri nemici di Gemisto, Giorgio da Trebisonda, come abbiamo visto tradurrà in latino per Francesco Barbaro le *Leggi* prendendo a modello della “perfetta costituzione” della Serenissima lo stato ideale di Platone, il pensiero politico di Gemisto interagiva anche con le idee di rifondazione istituzionale della città di Firenze: il codice *Marcianus* 406 contiene una versione di un trattato in greco sulla costituzione della città di Leonardo Bruni, che nel 1439 era in carica come Cancelliere della Repubblica di Firenze, che reca correzioni e note di mano di Gemisto⁶³. In questa prospettiva anche l’interesse di Cosimo per Pletone, che darà vita all’*Academia Platonica* di Ficino, rispondeva a una istanza non soltanto filosofica:

“È sembrato [...] oltremodo probabile che Cosimo de’ Medici venisse colpito non tanto dai ‘mysteria platonica’ in senso stretto e dalle discussioni squisitamente filosofiche, quanto piuttosto dai progetti di riforma dello stato teorizzati da Pletone, di cui si discuteva dietro le quinte del Concilio. Del resto è verosimile che, nel 1439, rientrato da poco dall’esilio, Cosimo si interrogasse su quale assetto politico si potesse dare a Firenze. La soluzione prospettata da Pletone di uno stato che avrebbe goduto di un’altissima *auctoritas* perché con radici in una tradizione millenaria, dovette apparirgli oltremodo suggestiva. Non dovette dunque sfuggire a Cosimo il Vecchio la possibilità di riportare alla luce le tradizioni filosofico-religiose a cui Pletone si era richiamato, per poi fondare il suo progetto di riforma”⁶⁴.

La teorizzazione di Pletone sulla costituzione politica si prestava dunque a essere tradotta nei termini del vivo dibattito contemporaneo, come un precedente autorevolissimo per la costituzione mista di Venezia, ma anche come modello per la nuova costituzione fiorentina. L’arrivo di Gemisto a Firenze cade infatti proprio nel momento in cui Cosimo immaginava per la città una forma costituzionale di ‘principato civile’, con a capo un *princeps* filosofo attorniato da una giunta di sapienti, rispettoso dello spirito antitirannico dei

⁶² Gentile 1990, p. XIX.

⁶³ ms. Marc. Gr. 406, ff. 141-145.

⁶⁴ Lo Presti 2007, p. 61.

cittadini della *res publica Florentina*: sarà questo, propriamente, il modello che Marsilio Ficino descriverà per i principi del suo tempo – Lorenzo e Federico da Montefeltro, nell’*Argumentum* premesso alla sua traduzione del *Politico* di Platone⁶⁵.

A Gemisto dunque si deve anche l’innescò di una forte suggestione politica in cui la rilettura dell’ideale *politeia* platonica, incarnata in chiave attuale nella cittadella di Mistrà, serviva da paradigma e da rifondazione anche sul piano costituzionale.

L’attualità politica del pensiero platonico trovava un suo fondamento sul piano, *lato sensu*, religioso, nella suggestione di una *prisca theologia*, un’idea che originariamente Plotone declina in modo radicale, nel senso di un ritorno al pensiero precristiano e quindi, di fatto, di una decristianizzazione della filosofia, e che Marsilio interpreta in senso più morbido, come possibilità di *renovatio* della religione in forza di un nuovo innesto di energia filosofica: all’idea del rinnovamento della religione mediante il ritorno alla sapienza eterna Marsilio dedica gran parte del suo impegno a partire dalla sua prima opera a stampa, il *De Christiana religione* del 1474. Da rinsaldare è l’unità tra filosofia e religione – tra *sapientia* e *pietas* – una unità che sarebbe stata garantita nel mondo antico, fino ai padri della Chiesa (insieme santi e intellettuali) e che sarebbe andata perduta nei secoli. E proprio lo studio, indicato dalla lezione di Gemisto, dei *prisca theologi* – ovvero della filosofia (neo)platonica – e l’evidenziazione dei punti di contatto con la religione, invitava a un ritorno alla *vera religio*, a un ritorno alle origini – filosofiche e intellettuali – precedenti la stessa dottrina cristiana:

“Paradossalmente sembrò che la riunificazione degli uomini dovesse ottenersi al di là delle religioni rivelate, nel ritorno a quei principi in cui gli ultimi filosofi greci avevano visto i simboli della suprema e ineffabile unità divina”⁶⁶.

Al rilancio della filosofia (neo)platonica mutuata dall’insegnamento di Gemisto, veniva pertanto affidata da un lato l’aspirazione a ricomporre il superamento delle scuole filosofiche di ispirazione aristotelica che nei secoli erano andate frazionandosi, soprattutto nelle correnti degli alessandrini e

⁶⁵ *Argumentum Marsilii Ficini in librum Platonis de regno, vel civilem* (consultabile in rete su http://www.e-rara.ch/bau_1/content/pageview/1549080); il recupero della figura del re-filosofo riverbera anche nella lettura platonica che Ficino propone del *De monarchia* di Dante, proposta come un ‘manifesto politico’ per il nuovo principe: v. Garfagnini 2011.

⁶⁶ Garin 1976, p. 65.

degli averroisti; dall'altro, contemporaneamente, il compito di conciliare fede cristiana e filosofia. La pervasività nell'arte, nella letteratura e nel pensiero del Rinascimento di temi e figure tratte dalla mitologia pagana, accanto a temi e soggetti autenticamente cristiani, si spiega propriamente con la ricostruzione di una genealogia del pensiero secondo la quale la sapienza antica – così come la sapienza ebraica – era da considerarsi l'antefatto della rivelazione cristiana: autori, testi e immagini tratte dal repertorio testuale e figurativo del mito greco-romano – così come dal repertorio dell'ebraismo – erano considerati precursori e profeti del verbo divino. Riassume lucidamente Eleonora Lo Presti:

“Con l'autorità di una presunta rivelazione antichissima, la *prisca theologia* non costituiva soltanto il tessuto unificante di fedi e dottrine diverse, ma anche il filo che legava i vari momenti della ricerca dell'uomo della verità universale. Prendeva così forma la convinzione, favorita anche dai testi apocrifi, che la *perennis philosophia* fosse comune a tutta l'umanità e quasi connaturata alla mente umana: diversa nelle forme e nelle parole, ma non nella sostanza, rintracciabile presso tutti i popoli e fondamento della riunificazione spirituale di tutto il genere umano, essa costituisce il fondamento razionale del cristianesimo. Gli antichi saggi, che preannunciavano Platone, erano nello stesso tempo i rappresentanti dell'antica teologia e filosofia pagana, che, agli occhi di Ficino, si accordava interamente con il messaggio cristiano e giudaico. [...] Ritornare a Platone significava dunque recuperare la forma perfetta, in cui l'unione tra la conoscenza e lo spirito religioso si era manifestata appieno: [...] rinnovare la sapienza antica significava rinnovare il cristianesimo”⁶⁷.

Un esempio al contempo chiarissimo e precocissimo di questa lettura concettuale è il progetto iconologico della decorazione delle celle del Tempio Malatestiano a Rimini: tra la serie di cappelle del lato destro del Tempio (popolate dalle cristiane Virtù, Angeli, Pianeti, raffigurati come divinità catasterizzate) e la serie del lato sinistro (abitate dalle presenze precristiane e profane delle Sibille, dei Putti, delle Muse e Arti) si crea un dialogo che produce un raccordo armonico. Ad esempio il soggetto della decorazione a bassorilievo della prima cappella a destra (che custodisce il sepolcro di Sigismondo) sono le Virtù, teologali e cardinali; di fronte, nella prima cappella di sinistra dedicata alla memoria degli antenati Malatesta, alle figure allegoriche delle cristiane Virtù fanno da contrappunto le immagini delle Sibille pagane, il cui gruppo è costruito intorno e per replicazione della centrale Sibilla Cumana e dei due unici Profeti dell'Antico Testamento che annunciarono la nascita del *puer* da una vergine, e la crucialità di Betlemme nella storia della salvezza. Sibille pagane e profeti

⁶⁷ Lo Presti 2007, pp. 70-71.

ebraici convocati insieme a preannunciare l'incarnazione di Cristo. La decorazione di Agostino di Duccio è datata agli anni '50 del secolo, ed è quindi di molto precedente all'elaborazione filosofica di Ficino; ma con tutta probabilità l'impianto iconografico dell'edificio sacro in cui, come voleva Leon Battista Alberti, non c'è alcun elemento "quod meram philosophiam non sapiat" (*De re aedificatoria* VII, 10), è influenzato dall'idea filosofica di Gemisto Pletone, le cui ossa (il prezioso trofeo che Sigismondo riporta dalla disastrosa crociata in Morea) sono custodite nella fiancata esterna destra del Tempio: *post mortem* il filosofo viene accolto per sempre nella corte intellettuale di Sigismondo⁶⁸.

Seminati questi germi fecondi, Gemisto Pletone, a differenza di altri dotti greci, forse pressato dalle reazioni alle sue scandalose affermazioni, tornò a Mistrà, dove morì probabilmente nel 1454. Alla sua morte il Bessarione, già nominato cardinale dal 1439, così scrive ai figli Demetrio e Andronico, invocando "gli dei dell'Olimpo" e il "mistico coro di Iacco":

"Ho saputo che il nostro comune padre e maestro ha lasciato ogni spoglia terrena ed è salito in cielo per unirsi agli dei dell'Olimpo, nel mistico coro di Iacco. E io mi rallegro di essere stato discepolo di un tale uomo, il più saggio generato dalla Grecia dopo Platone. Cosicché se si dovessero accettare le dottrine di Pitagora e Platone sulla metempsicosi, non si potrebbe evitare di aggiungere che l'anima di Platone, dovendo sottostare agli inevitabili decreti del Fato e compiere quindi il necessario ritorno, è scesa sulla terra per assumere le sembianze e la vita di Gemisto. Da parte mia, dunque, come ho detto, mi rallegro all'idea che la sua gloria si rifletta anche su di me; ma se voi non esultate per essere stati generati da un simile padre, voi non vi comporterete come si conviene, perché non si deve piangere un tale uomo. Egli è motivo di grande gloria per l'intera Grecia; e ne sarà l'orgoglio per i tempi a venire. La sua reputazione non perirà, ma il suo nome e la sua fama saranno perennemente tramandati a futura memoria"⁶⁹.

⁶⁸ v. *infra* il capitolo sul Tempio Malatestiano, in particolare pp. 342-354.

⁶⁹ v. Fiaccadori 1994; Accendere, Privitera 2014. Questa la trascrizione della lettera, ex Marc. Gr. II 93, f. 110r-v (con varianti rispetto alle edizioni precedenti): Πέπυσμαι τὸν κοινὸν πατέρα τε καὶ καθηγεμόνα, τὸ γεῶδες πᾶν ἀποθέμενον, ἐς οὐρανὸν οὐ ἡ Ἑλλάς, οὐ σοφία, οὐ τῆ ἄλλη ἀρετῆ ὁμοιότεριον, ὥστε εἴ τις τῶν περὶ τοὺς περὶ τῆς ἀπειρου τῶν γε ψυχῶν ἀνόδου τε καὶ καθόδου, Πυθαγορείων τε καὶ τοῦ Πλάτωνος ἀπεδέχτο λόγον, οὐκ ἂν ἄκνησε καὶ τοῦτο προσθεῖναι. ὡς ἄρα Πλάτωνος τὴν ψυχὴν, τοῖς τῆς ἀνδρείας ἀρρηκτοῖς δεσμοῖς δεῖσαν δουλεῦσαι καὶ τὴν ἀναγκαίαν ἀποδοῦναι περίοδον, ἐπὶ γῆς κατιοῦσαν τὸ Γεμιστοῦ σκῆνος καὶ τὸν σὺν ἐκείνῳ βίον ἐλέσθαι. Ἐγὼ μὴν οὖν δπερ ἔφην ἀγάλλομαι καμοὶ τὸ προσήκειν τὴν ἐκείνου δόξαν οἰόμενος. Ὑμεῖς δὲ, εἰ μὴ καὶ αὐτοὶ χαίροιτέ τε καὶ κροτοίητε τοιοῦτον ἐκπεφυκότες, οὐκ ἂν τὰ εἰκότα ποιοίητε. Θρηνεῖν γάρ τὸν γε τοιοῦτον μὴ οὐ θεμιτὸν ἦ. Μέγα κλέος Ἑλλάδι πάση γέγονεν ἐκεῖνος ἀνὴρ, μέγας αὐτῆ κόσμος καὶ εἰς τὸν ἔπειτα χρόνον. Τοῦτου τὸ κλέος οὐποτ' ἄλειται ἀλλὰ οἱ τὸ ὄνομα καὶ ἡ φήμη μετ' εὐκλείας αἰδίου εἰς τὸν ἐς αἰὶ παραπεμφθήσεται χρόνον.

Bessarione, pur nella convenzione retorica dell'encomio funebre, elogia Gemisto Pletone come sommo maestro destinato a gloria imperitura. Anche via Bessarione il pensiero di Pletone passa come un innesco importante per la filosofia del Rinascimento. Nel 1465 Marsilio Ficino saluta l'uscita dell'*In calumniatorem Platonis* come l'inizio di una nuova era, e nella sua ulteriore elaborazione della forma di conciliazione tra le due scuole filosofiche se alla lezione di Aristotele era assegnato il magistero sulla dottrina fisica (ovvero sulla *philosophia naturalis*), alla *prisca theologia* platonica era affidato il compito di avviare alla sapienza del divino. Come scriverà in una lettera a Pico:

“Peripatetici quidem quanta ubique ratione naturalia disposita sint diligentissime disputant. Platonici vero praeter haec, quantum insuper illi qui haec numero, pondere, mensura disposuit debeamus ostendunt. Quamobrem illi nos facile doctos efficiunt, hi praeterea sapientes atque beatos”⁷⁰.

Il platonismo si proponeva dunque come il nuovo quadro di riferimento di pensiero e di azione, sul fronte dell'impegno intellettuale, ma anche della riflessione teologica.

E non è un caso che a questa concezione unitaria e concordataria che mirava a ritrovare, grazie alla rivalutazione della lezione platonica e alla sua conciliazione con quella aristotelica, i fondamenti di una *philosophia perennis*, negli schieramenti interni alla Chiesa di Roma corrispondesse il partito concordatario e unitarista: e non si trattava soltanto di una disputa teologica ma di un dibattito di grande attualità politica, nel momento in cui le Chiese cristiane cercavano di ritrovare un'unità di fronte prima alla minaccia, e poi alla definitiva vittoria dell'impero ottomano su quel che restava dell'impero bizantino.

In questo senso, se Pletone e poi Bessarione fin dai tempi del Concilio di Firenze-Ferrara erano fervidi sostenitori dell'unione tra le Chiese d'Oriente e di Occidente, Giorgio Scholarios – dalla metà degli anni '40 e poi soprattutto, a partire dal 1452, nei difficili mesi dell'assedio di Costantinopoli che vedono in città esponenti di spicco del partito unionista come Isidoro di Kiev – si batterà ostinatamente per avversare la linea unionista (caldeggiata, anche per ovvi motivi strategici, dallo stesso imperatore Costantino). Dopo la caduta della città, per l'intransigenza di questa sua posizione, Scholarios si meriterà il favore di Maometto II e la nomina a Patriarca di Costantinopoli. L'investitura, nella quale Scholarios prese il nome di Gennadio II, fu la prima celebrata nella

⁷⁰ Marsilio Ficino, *Lettera a Pico*, 12 dicembre 1482, in *Opera*, ed. M. Sancipriano, Torino 1959-1962, p. 858.

chiesa dei Santi Apostoli, essendo Santa Sofia già convertita in moschea, e fu lo stesso sultano che nella regia della cerimonia, assumendo precisamente il ruolo di *basileus Rhomaion*, conferì al Patriarca della Chiesa di Roma le insegne dell'episcopato⁷¹. Lo stesso Scholarios dedicherà a Maometto due sue opere teologiche (una delle quali tradotta in turco) ed, essendo tentato ripetutamente al ritorno alla vita monastica (a cui già si era rivolto negli anni '40), sarà richiamato per ben due volte dallo stesso Maometto a tornare a insediarsi nel seggio patriarcale: la presenza di Gennadio II come Patriarca garantiva al sultano un alleato sicuro contro l'unione delle Chiese, che avrebbe potuto mettere a rischio l'ancora fragile consolidamento del potere ottomano su Costantinopoli.

In questo contesto, dalla metà del Quattrocento la lettura di Platone è utilizzata come ponte e cerniera per una nuova alleanza tra sapienza filosofica e fede cristiana, mentre Aristotele, che nel corso del Medioevo era stato il riferimento per la cosmologia tomistica, diventa l'autore della scienza naturale ma anche, per la mediazione dei commenti orientali, "l'Aristotele arabizzato assumerà i caratteri non solo del paganesimo, ma anche della, assai più attuale, minaccia musulmana"⁷².

È la avvenuta conciliazione tra la speculazione fisica e la teoresi metafisica, così sintetizzata, e chasticamente armonizzata, in un noto passaggio del commento al *Timeo*:

“De naturalibus agit Plato divine, quemadmodum Aristoteles vel de divinis naturaliter agit”⁷³.

Alla fine di una *querelle* filosofica e teologica di grande vitalità che investe in pieno, agitandolo fertilmente, il pensiero e l'arte del Rinascimento e che dura per più di cinquant'anni, la sintesi e l'esito della conciliazione tra la scienza mondana aristotelica e la sapienza divina platonica sarà affidata al manifesto icastico della *Scuola di Atene* che Raffaello dipingerà, su mandato di Giulio II, tra il 1509 e il 1511.

Il vecchio Platone, che con la mano sinistra tiene il *Timeo* e con l'indice destro puntato al cielo indica la tensione divina della filosofia; il giovane Aristotele che esibisce come manifesto della sua scienza l'*Etica* e, con la mano volta verso la terra insegna la direzione mondana della sua speculazione.

⁷¹ v. *infra* il capitolo su Maometto II, in particolare pp. 268 ss.

⁷² Lo Presti 2007, p. 157.

⁷³ Marsilio Ficino, *In Timaeum Commentarium*, in *Opera*, ed. M. Sancipriano, Torino 1959-1962, p. 1438.



Raffaello, *Scuola di Atene*, insieme e dettagli: Platone con il *Timeo* e Aristotele con l'*Etica*, affresco, 1509-1510, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura, Palazzo Apostolico/Musei Vaticani.

È del 1454 la condanna al rogo che Gennadio impone sul *Trattato delle Leggi* di Gemisto. Ma intanto in Italia, già dall'inizio del Quattrocento, come primo esito del magistero di Crisolora, fiorivano le traduzioni latine dei dialoghi di Platone, fino ad arrivare nel 1484 all'*opus magnum* dell'edizione ficiniana della traduzione dell'intero *corpus* platonico e, nel 1492, alla pubblicazione della traduzione di Plotino⁷⁴.

Nella cultura delle corti italiane, e segnatamente a Firenze grazie alla precoce intuizione di Cosimo, il platonismo trionfava, ma in una declinazione molto diversa rispetto al radicalismo propugnato dal 'profeta' Gemisto. Pur costituendo un innesco fondamentale per la rinascita degli antichi dei, la via platonica alla loro nuova epifania non poteva avere la tonalità del neopaganesimo misticheggiante. A differenza che in Italia, dove il (neo)platonismo costituirà un innesco rivoluzionario, sia sul piano estetico ma sia anche sul fronte politico come autorevole giustificazione del principato, il recupero della antica sapienza propugnato da Gemisto nel Peloponneso si risolveva infatti in una mossa utopica e reazionaria di cui l'esperimento di Mistrà fu la perfetta realizzazione. Anche dal punto di vista teoretico la portata esplosiva del neoplatonismo veniva richiusa in una rigida cosmologia deterministica:

“L'eterno universo, soggetto all'*Heimarmene*, è un mirabile insieme, che rimarrà immutabile nel suo stato in eterno, e per sempre nella forma che gli è stata impressa in origine”⁷⁵.

⁷⁴ Sulla diffusione nel XV secolo delle traduzioni di Platone, fino all'edizione ficiniana, restano fondamentali Garin 1955; Kristeller 1978. Per una sintesi del lavoro di traduzione del *corpus* degli scritti platonici, a partire dai primi anni del Quattrocento, con particolare attenzione all'opera ficiniana, vedi Lo Presti 2007, pp. 99-121.

⁷⁵ Garin 1976, p. 67.

Al vincolo tomistico di matrice aristotelica, si sostituiva il vincolo del Fato, come suprema necessità: destino immutabile che, confermato nell'evidenza dell'influsso astrale sul mondo, vincola tutta la realtà. Nessun divenire è possibile, tutto è già stato. Così ancora Pletone:

“I periodi del tempo recano e sempre recheranno, in epoche fisse, identiche vite e identiche azioni, in modo che niente è mai accaduto di veramente nuovo, e niente capita che non sia già capitato e che non debba prodursi di nuovo, un giorno”.

Da questa stessa lettura di Gemisto, nota Garin, dipendono paradossalmente le due, opposte, ricezioni – negativa e positiva – del pensiero platonico:

“Il Platone esecrato da Giorgio di Trebisonda come ateo e immorale, il Platone esaltato da Ficino come iniziatore e gran maestro della *pia philosophia*”⁷⁶.

La profezia apocalittica del ritorno degli dei dei Gentili, venata di un forte determinismo, non prometteva una rinascita ma una restaurazione: a Mistrà per poco, finché non arrivano i Turchi, Pletone riesce nella sua opera di rianimazione dell'antico. A Firenze, invece, anche grazie all'innesco della filosofia ancora sconosciuta di Proclo e di Plotino, sarà possibile una vitale e autentica rinascita degli dei. Come notava giustamente Teodoro Gaza difendendo Gemisto dalle accuse di Giorgio da Trebisonda, il suo platonismo ricordava quello di Celso e di Giuliano, che persero nella storia delle idee e persero per colpa di nostalgia: per non aver capito che l'epoca aveva bisogno non di un ritorno all'antico, ma di un riuso del pensiero antico per reinventare nuove forme, plasmare nuove idee, coniare parole nuove. Perde anche Pletone, ma perde splendidamente e lascia retaggi, materiali e immateriali, significativi: oltre all'importantissimo esito teorico della sua lezione fiorentina nell'*Academia Platonica* istituita dal preveggennte Cosimo, Mnemosyne è stata benigna anche con i resti mortali del filosofo di Mistrà.

Nell'aprile del 1462 a Roma si alzarono le fiamme di un rogo: si bruciava in effigie l'immagine di Sigismondo Malatesta, il Signore di Rimini. Il papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) aveva aperto un processo contro Sigismondo accusandolo di eresia, di incesto, di stupro, di adulterio, di uxoricidio e di altri peccati nefandi. A istruire il processo fu chiamato Nicola da Cusa, già cardinale di San Pietro in Vincoli e poi, dal 1450, vescovo di Bressanone, richiamato a Roma da papa Piccolomini come suo vicario generale per reggere

⁷⁶ Garin 1976, pp. 67-68.

e riformare la città di Roma e lo Stato della Chiesa. Il Cusano decise della condanna al rogo dell'eretico Malatesta. Tra le accuse a Sigismondo riportate in alcuni noti brani dei *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini ne ritroviamo una che vale la pena ricordare:

“Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci; verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam Infidelium daemones templum esse videretur”⁷⁷.

Il riferimento è al Tempio Malatestiano, il capolavoro incompiuto di Matteo de' Pasti e Agostino di Duccio, su ispirazione (e progetto) di Leon Battista Alberti. Ma soltanto tre anni dopo il rogo in effigie, nel 1465, Sigismondo Malatesta – miracolosamente riabilitato da Pio II per differenti ragioni di strategia diplomatica – intraprende per conto dei Veneziani, ma con il *placet* del papa, una crociata contro i Turchi in Morea. Dalla sfortunata impresa riporta un solo trofeo, preso all'assedio di Mistrà: le ossa di Gemisto Pletone, morto un anno prima della conquista di Costantinopoli, che da più di dieci anni giacevano sepolte in terra greca. Quel trofeo “di indubbio significato simbolico per la storia della cultura rinascimentale”⁷⁸ venne esibito in una posizione di eccezionale prestigio: le ossa di Gemisto Pletone (che Sigismondo aveva certamente conosciuto e invano invitato da Mistrà alla corte di Rimini⁷⁹) vengono chiuse in un'arca e poste, accanto ai resti degli altri umanisti della corte, sulla fiancata destra del Tempio Malatestiano. L'orizzonte della rinascita è anche consapevolmente, orgogliosamente, profano, e nell'opera simbolo del Rinascimento ritornano dalla Grecia i resti del propugnatore di un impossibile rinascimento della nostalgia.

RICERCA DEL RINASCIMENTO

Nei primi decenni del Quattrocento gli intellettuali italiani sono impegnati in un *ludus* collettivo, intricato e appassionante: l'esplorazione delle biblioteche italiane, tedesche, francesi, fino all'Inghilterra e l'Europa del nord, alla ricerca di opere perdute di autori antichi. Anche su questo fronte la ‘caccia ai testi antichi’ inizia con Petrarca, una cerca motivata da ragioni di teoria della conoscenza: insofferente verso la fede cieca nelle opere di Aristotele in cui sarebbe stato depositato tutto il sapere antico, si muove con grande libertà

⁷⁷ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii*, pp. 365-368; v. *infra*, pp. 325 ss.

⁷⁸ Bertozzi 1992, p. 137.

⁷⁹ Bertozzi 1992, p. 137.

alla ricerca di altre fonti, con grande “fiducia nella necessità di procedere nella ricerca del vero *achademico more*”⁸⁰. Petrarca fu anche il primo a progettare una donazione dei suoi preziosi codici a una biblioteca pubblica che avrebbe dovuto essere a Venezia, e con la Serenissima stipula un accordo nel 1362, ma il progetto poi per varie ragioni (non ultima l’ostilità contro Petrarca degli aristotelici veneziani) non va a buon fine⁸¹. Riuscirà invece nell’intento di fare dei propri libri una donazione pubblica, più tardi Boccaccio, la cui preziosa biblioteca – che comprendeva anche alcune riscoperte di testi dello stesso Cicerone, di Virgilio, di Tacito, di Ausonio – entrerà alla metà del XV secolo nel fondo di Santo Spirito a Firenze⁸².

Ma a partire dai primi decenni del XV secolo, la ‘caccia al tesoro’ su vasta scala coinvolge tutte le personalità di spicco dell’umanesimo italiano, che di ogni opera ritrovata fanno l’oggetto dei loro studi e del loro magistero, presso le più importanti scuole del tempo: Guarino a Verona, Vittorino da Feltrè a Mantova, Francesco Barbaro e Leonardo Giustinian a Venezia, Francesco Filelfo a Milano, Pier Candido Decembrio fra Milano, Roma e Napoli.

Memorabile la ‘partita di caccia’ promossa da Poggio Bracciolini, segretario papale, nelle more del Concilio di Costanza (1414-1418): dalle esplorazioni nei monasteri di area germanica gli umanisti recuperarono l’*Institutio Oratoria* di Quintiliano e l’opera di Lucrezio. Le notizie che ricaviamo dalla corrispondenza di Poggio con gli amici umanisti ci consentono di ricostruire la vicenda dell’avventuroso ritrovamento del manoscritto del *De rerum natura*⁸³, paradigmatica per le modalità della comunicazione delle notizie sui testi ritrovati, della copiatura e della circolazione degli esemplari, della concorrenza per recuperare, prima degli altri, la propria copia e poi metterla a disposizione degli amici corrispondenti.

Nel 1417, in un monastero dell’Alsazia, Poggio Bracciolini rintraccia dunque un manoscritto contenente il *De rerum natura*⁸⁴. In una lettera all’amico veneziano Francesco Barbaro scrive:

⁸⁰ Vasoli 2002, p. 71.

⁸¹ Sull’abortito progetto di donazione della biblioteca di Petrarca a Venezia, v. Vianello 1976; Marcon 2005 e, per un aggiornamento dello *status quaestionis* degli studi e un censimento dei codici petrarcheschi presenti in Marciana, Malandrino 2014.

⁸² v. Mazza 1966.

⁸³ Sulla riscoperta del poema di Lucrezio nel XV secolo e sull’importanza della lettura del *De rerum natura* da Poggio Bracciolini a Machiavelli per la costituzione dell’‘ideologia’ del Rinascimento, rimando all’importante lavoro di Alison Brown (Brown [2010] 2013).

⁸⁴ Ullman 1960, pp. 65-66.

“Lucretius mihi nondum redditus est, cum sit scriptus. Locus est satis longiquus, neque unde aliqui veniant. Itaque expectabo quoad aliqui accedant qui illum deferant: sin autem nulli venient, non praeponam publica privatis”⁸⁵.

Si deduce che Poggio *ne praeponeret publica privatis* non si trattenne nel convento per leggere e copiare personalmente il testo, ma affidò la commissione a un copista locale. Dunque quando scrive all'amico Barbaro non ha letto ancora il testo ed è in attesa della copia da lui commissionata a un amanuense tedesco. Appena avuto l'esemplare, lo manda a Niccolò Niccoli che provvede a trascriverlo. Non è chiaro se Niccoli avesse poi restituito il prezioso esemplare a Poggio o se se ne impossessasse di fatto per lunghi anni: sta di fatto che in tre lettere datate alla primavera del 1425, e poi di nuovo nel settembre 1426 Poggio richiede insistentemente a Niccoli la restituzione dell'esemplare, promettendogli di ridarglielo nel giro di quindici giorni dopo averlo, a sua volta, nuovamente fatto copiare; Poggio scrive anche che nel frattempo aveva cercato di ottenere un'altra copia dell'antigrafo, o di acquistare l'antigrafo stesso, ma che doveva procedere con cautela nella negoziazione con i monaci tedeschi: “Barbari enim sunt et suspiciosi”. Nel frattempo dalla corrispondenza con l'amico leggiamo che Poggio si era dato da fare per procurare altri manoscritti tedeschi, probabilmente rispondendo a Niccolò che richiedeva altri esemplari perché il codice su cui stava lavorando non presentava un testo soddisfacente. Ancora nel 1429 Poggio torna a reclamare il ‘suo’ Lucrezio, rimproverando all'amico di averlo trattenuto per ben dodici anni (in un passaggio esagera e scrive “quattuordecim”) non dandogli neppure il tempo per finirne la lettura. L'esemplare trascritto per Poggio è perduto, ma dalla copia del Niccoli, ora conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laur. XXV, 30) deriva tutta la famiglia dei codici *Italici*.

Nei decenni successivi si moltiplicano le trascrizioni dell'opera e la visione filosofica ed estetica di Lucrezio sarà rilanciata nei circoli fiorentini a partire dalla metà del secolo ad opera di Marsilio Ficino e Bartolomeo Scala⁸⁶: i temi del *De rerum natura* – primo fra tutti la visione dell'*alma Venus* e la teoria atomica – innoveranno la cultura fiorentina a partire dall'ultimo quarto del XV secolo. L'importante edizione aldina datata al 1500, curata da Geronimo Avancius, si colloca al centro di una fortuna editoriale che vede dopo l'*editio princeps* di Brescia (1471) rincorrersi le edizioni di Verona (1486), Venezia

⁸⁵ Il testo integrale della lettera di Poggio è contenuto per intero in un codice della Bodleian Library di Oxford: ms. Canonici Misc. 484, ff. 35, 36.

⁸⁶ Brown [2010] 2013, pp. 33 ss.

(1495, stampata da Theodorus de Ragazonibus con emendamenti di Giovanni Pontano); Bologna (1511), Firenze (1515).

La ricerca ha come primo obiettivo i testi latini, ma il bottino più raro e prezioso sono, sin dall'età di Petrarca e Boccaccio, i codici greci: il siciliano Giovanni Aurispa, erudito e mercante che aveva imparato il greco a Bisanzio e che era stato nello Studio fiorentino nei primi anni '20 e poi aveva lavorato come precettore di corte a Ferrara, si impegnò in un proficuo commercio di codici antichi, riportando in Italia molti autori che erano perduti da secoli alla cultura occidentale, come Tucidide ed Eschilo e Sofocle, i cui testi approdano in Italia proprio grazie all'Aurispa che vende a Niccolò Niccoli nel 1417 e nel 1424 i preziosi Medicei (Laur. Plut. LXIX, 2 e Laur. XXXII, 9).

Ad Ambrogio Traversari si deve la versione dal greco delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, dedicata nel 1433 a Cosimo de' Medici, un'opera che per l'ampiezza di sguardo sulla filosofia antica sarà destinata a cambiare il paesaggio mentale della filosofia rinascimentale. Forse il più formidabile 'cacciatore di codici' fu proprio Niccolò Niccoli che, appoggiandosi sull'amicizia con Cosimo I e sulla rete bancaria dei Medici, dedicò la sua vita e investì l'intero suo patrimonio nella costituzione di una biblioteca straordinaria e di una vera e propria 'officina filologica' in cui, come abbiamo visto a proposito del *De rerum natura*, i manoscritti venivano copiati e sottoposti a una severa *recensio* e producevano poi prototipi di 'edizioni critiche'⁸⁷.

Nella generazione successiva, Lorenzo corroborerà il patrimonio librario della Biblioteca 'pubblica' di San Marco, e della biblioteca privata, costituita sul fondo di Cosimo, con l'acquisizione dei fondi di vari umanisti, fra i quali nel 1481, alla morte di Francesco Filelfo, il riscatto dell'intera biblioteca del genero di Crisolora. In seguito, su sollecitazione degli intellettuali fiorentini, *in primis* Poliziano, Lorenzo manderà Giovanni Lascaris come suo emissario a raccogliere codici nei territori dell'ex impero bizantino. E la biblioteca era certo un'impresa a cui Lorenzo teneva particolarmente se, pur scherzando ironicamente con i carissimi Poliziano e Pico raccolti al suo capezzale nell'ora della morte, avrebbe detto: "Vellem distulisset me saltem mors haec ad eum diem quo vestram plane bibliothecam absoluissem"⁸⁸.

Dopo il Concilio del 1438-40 Bessarione, investito cardinale nel 1439, dal 1440 è nuovamente in Italia e ha base a Roma da dove svolge un'intensa

⁸⁷ Gentile 2002a, pp. 76-79.

⁸⁸ Angelo Poliziano, *Epistolarum Libri IV*, ep. 2.

attività diplomatica come legato papale presso molti stati italiani ed europei. Oltre ai codici personali che, come gli altri migranti bizantini, aveva portato con sé, mediante la rete di contatti con la madrepatria non cessa di ricercare, rintracciare e acquistare testi antichi. Dopo la caduta di Costantinopoli l'urgenza del recupero delle opere greche è alimentata dall'ansia per la loro possibile perdita: come tutti i cacciatori di codici, anche Bessarione è preso da una vera e propria 'febbre' che si trasmuta in un grande progetto. Legato papale a Venezia dal 1463, con un lascito testamentario relativo a tutti i suoi manoscritti promuove a Venezia la costituzione della Biblioteca Marciana che sarà una vera e propria, nuova 'Biblioteca di Alessandria' della Rinascita: l'officina culturale in cui verrà concepita e realizzata l'impresa prima della raccolta di tutti i testi classici, greci e latini, e poi il grandioso progetto delle edizioni a stampa di testi originali, di traduzioni in latino, di volgarizzazioni.

L'attrito dell'esistente, la non perfetta congruenza di luce tra la folgorazione del passato antico e lo splendore sereno e composto del presente, produce tensione e magnetismo: quindi polarizza idee e immagini più forti. A Venezia, da sempre legata a Costantinopoli, la percezione vertiginosa del vuoto lasciato da Bisanzio è forza propulsiva di uno scatenamento dell'immaginario.

Proprio a Venezia Giorgione, Bellini, Tiziano, Sebastiano del Piombo, negli ultimi anni in cui era possibile pensare il Rinascimento, danno forma e vita all'esito estremo e insuperabile dell'arte rinascimentale: le nuovissime 'allegorie profane' che a partire da elementi antichi reinventano un modo nuovo di costruire teatri del simbolo e del mito.

LA MEMORIA E I SUOI FANTASMI:

LA LEZIONE DI ABY WARBURG SUL RINASCIMENTO

“Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata. [...] Haud igitur temere oblivionem insensationem quandam appellavit Socrates; qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane profundiore explicasset. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, easdem indignans Musarum mater non recipiet”¹.

Giordano Bruno, *Sigillus Sigillorum*

La figura di Mnemosyne, la memoria “madre delle Muse”, ovvero prima matrice della *paideia* – cultura, arte, formazione – compare già nei testi poetici e poi nei mitografi classici. A sigillo del Rinascimento, Giordano Bruno riconosce ancora in Mnemosyne la figurazione divina che tiene le chiavi per la continua reinvenzione del mondo.

Mnemosyne può aprire alle immagini spettrali la possibilità di accedere all’esistenza. Segni e immagini, impressi da sempre nel nostro patrimonio culturale, anche se per lunghi periodi ‘anestetici’ sono caduti nell’oblio, premono per riacquistare forma. Ma non tutti i segni ritrovano pienezza simbolica, non

¹ Giordano Bruno, *Sigillus sigillorum ad omnes animi dispositiones comparandas*, 11, 19-20: “Si presentano a noi cose, segni, immagini, spettri, ovvero fantasmi [...]. Non senza motivo Socrate definì l’oblio come una perdita di percezione; ma se per la stessa ragione avesse definito anche il seme del memorabile sparso e non concepito dalla memoria, egli avrebbe certo indagato il tema più in profondità. Se infatti la fantasia non bussa con vivacità sufficiente avvalendosi di immagini sensibili, la facoltà cogitativa non apre le porte e, se la facoltà cogitativa che è la custode non apre la porta, la madre delle Muse, sprezzando simili immagini non le accoglierà”.

tutte le immagini riacquistano consistenza e si fanno forme, corpi, figure. Alcuni segni e alcune immagini restano seme disperso in un grembo sterile: spore congelate e infeconde perché “non concepite dalla memoria”. Condizione necessaria alla ‘rinascita’ è la vitalità prepotente della fantasia, la potenza della *vis imaginativa*: l’uomo, l’artista, deve bussare con forza alla porta della Memoria, avvalendosi del richiamo materico di immagini sensibili. Solo l’intensità dell’intenzione rende vera la proiezione della fantasia: tanto più vera, quanto più speculazione filosofica, parola poetica, arte figurativa, agendo sul tessuto fitto del reale, ma facendo attrito con esso, convergono nel proiettare decisamente l’immagine in una forma, e nel darle spessore di luce e di profilo. La resistenza della tramatura dell’esistente, tanto più fitto e denso è l’ordito, fa scaturire scintille di senso: i *realia* forniscono materia di costruzione alla fantasia che si fa vera: così i *phantasmata* prendono corpo e sostanza.

Mnemosyne dunque funziona come il meccanismo spiraliforme del codice genetico: conserva e trasmette segni e ‘impressioni’, formule e percezioni, che, anche se sono caratteri recessivi, possono rimanere silenti per alcuni passaggi della trasmissione ereditaria ma poi, come i segmenti della complicata spirale del DNA, finiscono necessariamente per imprimersi in nuove forme, per prendere nuovamente corpo. La scoperta, prima teorica e poi sperimentale della memoria genetica è opera di James Watson e Francis Crick e data al 1953: almeno trent’anni prima Aby Warburg aveva anticipato, nel campo della storia della cultura, la visione del codice genetico ideando *Mnemosyne*, l’Atlante della Memoria².

Mnemosyne è una macchina, costruita con un montaggio di riproduzioni fotografiche su tavole, che funziona per associazione di immagini. Un’associazione che nelle intenzioni dell’autore e nell’intelligenza di Giorgio Pasquali (il primo interprete del senso e della funzione dell’Atlante Mnemosyne), non solo provoca in sé un reticolo di significati ma chiama all’interazione il lettore³. Come

² Le edizioni di *Bilderatlas* attualmente disponibili sono il catalogo a schede delle mostre tenute in Germania e in Italia nel 1994 e nel 1998 (rispettivamente a cura di M. Koos, Hamburg 1994; a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma 1998); l’edizione critica berlinese (a cura di M. Warnke [2000] 2003); la traduzione italiana dell’edizione di Berlino (a cura di M. Ghelardi, Torino 2002); le riproduzioni fotografiche delle tavole di *Mnemosyne* (con materiali di approfondimento) sono consultabili in “La Rivista di Engramma”, sezione Mnemosyne Atlas.

³ Pasquali [1930] 2014²: “Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, Mnemosyne, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni, l’Oriente mediterraneo del Medioevo e il Medioevo Europeo, il Rinascimento italiano e tedesco [...] abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l’eredità ‘patetica’, dionisiaca dell’antichità. [...] Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, secondo il suo spirito, se non accetteranno senz’altro conce-

ebbe a definirla Warburg stesso, Mnemosyne è “una storia di fantasmi per persone veramente adulte”.

Nota Salvatore Settis che il torto più grande che si possa fare a *Mnemosyne* è considerarlo (come pure è stato fatto) un progetto privato, idiosincratico, una specie di proiezione di uno spirito altamente originale. Tutto questo, ovviamente (e troppo facilmente) collegato con la sua malattia mentale. Il pensiero di Warburg è invece straordinariamente forte, la cui forza spaventa sia quelli che se ne accorgono, sia quelli che non se ne accorgono e che se ne difendono minimizzandone la portata.

Era stato Sigmund Freud, all'alba del XX secolo, il primo cacciatore di fantasmi: nel 1900 in apertura alla sua *Interpretazione dei sogni* citando Virgilio aveva riaperto la porta dell'Ade: “Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo”. Gli dei olimpi non sempre sono disponibili a mostrarsi: per questo la cerca indirizza il metodo verso la *katabasis*. Dalle tenebre ritornano visibili gli *eidola* spettrali: alcuni di loro riescono a produrre immagini. Demoni e dei sopravvivono, coscientemente in formule note, ‘scientificamente’ in forme astrologiche, empaticamente nelle loro figure archetipali. Come è stato ben detto, con lessico bruniano:

“*Mnemosyne* è un atlante mnemotecnico-iniziatico della cultura occidentale guardando il quale il ‘buon Europeo’, come Warburg amava dire servendosi di un’espressione di Nietzsche, avrebbe potuto prendere coscienza della problematicità della propria tradizione culturale e guarire la propria schizofrenia”⁴.

Più che riuscire a guarire, potremmo dire con Warburg, imparare che la malattia – di Warburg e dell’Occidente – non è la schizofrenia ma la costante oscillazione tra il polo maniacale e il polo depressivo. Più che guarire, riuscire a dare un nome sopportabile al proprio male, guardare dentro la propria ferita⁵. Nell’*Introduzione* a *Mnemosyne* – l’unico testo scritto predisposto da Warburg per l’Atlante – lo studioso parla dell’“oscillazione tra una visione matematica e una religiosa”, del vincolo ineludibile tra “la quieta contemplazione e l’abbandono orgiastico”. La rappresentazione per immagini

zioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell’atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri. Gli storici dell’arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l’opera del Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola”.

⁴ Agamben [1975] 1984, p. 59.

⁵ Sulla doppia diagnosi, prima di schizofrenia e poi di polarità maniaco-depressiva, si veda da ultimo l’importante contributo di De Laude 2015 (con aggiornamento bibliografico).

ha dunque una funzione essenzialmente “anticaotica”: la “de-demonizzazione dell’eredità di impressioni fobiche”⁶. All’*horror vacui*, al *deima* angoscioso, l’artista reagisce, avvalendosi del dono prometeico, *per figuras*: l’atto artistico resta come segno della de-demonizzazione, e insieme come *vestigium* della persistenza dei demoni, che sempre, più o meno insistentemente, premono verso l’esistenza. L’*opus* è traccia di questo conflitto, non la sua soluzione: il cerchio non si chiude, i demoni restano al lavoro, e la ferita si rivela così profonda e ontologicamente impressa, da essere insanabile.

Proprio questa tensione costitutiva è produttrice di arte eloquente: di segni e di immagini che ridiventano simboli e realissimi fantasmi. È l’idea della:

“Storia come memoria di un irrapresentabile che l’espressione può restituirci pena lo scacco, sempre soltanto come apparenza, come velo oltre il quale non ci è dato guardare. Insanabile costitutiva tensione fra un originario impulso magico-mimetico ed una polarità logico-discorsiva. Il primo polo, lungi dall’essere ‘oscuro-confondente’ è invece quello magico-concatenante”⁷.

L’empatia che riproduce fantasmi fa di *Mnemosyne* un congegno per l’autoreminiscenza di forme impresse. *Mnemosyne* non serve per decifrare, ma per ri-cordare. Per liberare polivalenza di significati e per riprodurre nuova memoria. In questo senso la macchina dell’atlante di *Mnemosyne* appare oggi come lo strumento migliore per cercare di catturare i fantasmi dell’antico.

“La decifrazione della pluristratificazione semantica dell’immagine, la riconduzione del flusso incessante della deriva storica che di volta in volta la carica di senso oppure la designifica, non mira affatto a revocare in dubbio l’autonomia dell’immagine medesima. La decifrazione dello spessore storico culturale proprio di ogni cifra stilistica mira a liberare tutta la ricchezza del suo potenziale semantico, non già a ridurlo alla misura di un’unica determinazione”⁸.

Anche perché, come nota Warburg stesso nella introduzione all’*Atlante*:

“La restituzione [delle antiche formule di *pathos*] restava un atto che, tra una autorinuncia impulsiva all’Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo – prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale”⁹.

⁶ Warburg [1929] 2016.

⁷ Carchia 1984, p. 103.

⁸ Carchia 1984, p. 100.

⁹ Warburg [1929] 2016.

In questa prospettiva, l'*opus* che riesce a dire insieme la storia e la memoria – la de-demonizzazione e insieme il demone che preme sulla materia – non ha mai un esito conciliante-rassicurativo: il simbolo resta scisso nella sua impenetrabile antinomia, sull'orlo non esperito della catarsi. Nessuna visione ottimistico-conciliativa del simbolo-antico, ma una visione tenacemente fedele alla drammaticità tragica della sfera simbolica. Nessuna pacificazione dell'immagine nel significato ma la necessità di una griglia sempre attiva della memoria, sempre in movimento sull'orma di tracciati che escludono qualsiasi assimilabilità fissa e non contestuale.

Dalla violenta opera maieutica della *vis imaginalis* riemergono forme residuali, provocate a 'rinascere'. Il mito, ancora una volta, è *thesaurus* di nomi e di forme: presta le sue parole e le sue figure alle proiezioni fantasmatiche del reale. Il mito è uno schermo, un repertorio di nomi, di posture, di gesti da ripetere, o meglio da reinventare, per catturare la realtà nella rappresentazione e riuscire artificiosamente a dirla. La *mimesis* in Occidente è un meccanismo complesso che obbedisce a una sola regola generale: lo sguardo rivolto all'indietro, in cerca di modello. Ma dietro, all'origine, in Occidente c'è la radura: la mancanza, il vuoto da colmare.

Non a caso la materia su cui l'artista lavora è il mito, che si presta a fare opera plastica, pittorica o letteraria. Non esiste una lettera del mito, un testo sacro 'originale': il mito è pura *psyche* – l'anima dell'opera artistica (nella *Poetica* di Aristotele, paradigmaticamente, è 'anima' dell'opera tragica), nel senso che ne costituisce lo scheletro narrativo, il pretesto genealogico. 'Anima', nel senso in cui si intende lo scheletro metallico di un bottone di stoffa, che va poi rivestito e confezionato: al punto che due opere, costituite intorno alla stessa 'anima' mitica, possono essere tra loro diversissime.

Il rinascimento dell'antico recupera propriamente questa urgenza e questa necessità nei confronti della materia mitica (che a un certo punto sembra essere l'unico repertorio possibile di riferimento), ma anche l'assoluta libertà di manipolazione dello spunto offerto dal racconto: non solo libertà di versione, ma anche di totale manipolazione. Frammenti di mito possono entrare in altre composizioni, non più, com'era nel Medioevo, come citazione più o meno moralizzata, e neppure, come sarà dopo la Riforma, come allegoria più o meno sofisticata, ma come materiale da costruzione in composizione e relazione dinamica con altri materiali: altri spezzoni di mito antico, ma anche frammenti di letteratura contemporanea, dati storici, speculazioni filosofiche. In questo senso il testo paradigmatico da cui prende le mosse il metodo

iconologico warburghiano è la cosiddetta “Primavera” di Botticelli (o meglio, con Warburg, “Il Regno di Venere”¹⁰).

Su un terreno così costitutivamente complesso, il metodo disciplinare deve affinare resistenza ed elasticità per adattare, di volta in volta, la precaria e rischiosa fragilità di ogni schema interpretativo: i segni paiono resistere tenaci e potenti e conservano, come un tesoro, i loro complessi significati. Ma proprio per questo vanno cercati, rintracciati, inseguiti – *venatio sapientiae* – rivelati per renderli nuovamente eloquenti: ritradotti, per quanto possibile, da ermetici geroglifici in parole dotate di senso, mantenendo la loro intrinseca polisemia.

Perciò Aby Warburg, per ridare spessore e voce ai fantasmi dell'antico tornati a nuova vita nel Rinascimento, non indaga soltanto le idee: ma arriva alla ricostruzione di un orizzonte complesso attraverso il dettaglio della committenza, della condizione sociale del committente, della storia degli oggetti e dei piccoli manufatti artistici, non sempre ritenuti elementi degni di considerazione nella ricostruzione storico-artistica. Ciò che interessa allo studioso non è un astratto pregio dell'opera d'arte, ma la funzione di significante dell'opera. In questo senso, osserverà Edgar Wind, forse il più fedele tra i continuatori della *Kulturwissenschaft* warburghiana:

“L'immagine artisticamente scadente lo affascinava quanto quella valida e spesso, se c'era una precisa ragione, *ancora di più*”¹¹.

Per questo, nella celeberrima analisi degli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia a Ferrara, Warburg, inteso a comprendere quali fossero le antiche divinità che si presentano come decani in strani “travestimenti”¹² iniziò la sua *pervestigatio* dai maestri che gli sembravano meno abili, laddove, parafrasando ancora Wind, non c'era la grandezza dell'artista a risolvere i problemi con facilità¹³. Punti di attrito, dunque: fessure nell'armonia da cui il significato può trovare un varco, proprio in quanto meno filtrato dall'abilità dell'artista che nella soluzione formale unifica e risolve il passaggio critico o, in sé, incoerente.

E Fritz Saxl in questo senso si impegna tenacemente nel mostrare come l'opera di Warburg fosse da considerarsi “un tutto coerente”: un “progetto globale”, a cui i frammenti e le opere mute (come le tavole dell'*Atlante* e la Biblioteca) alludevano in modo ancor più preciso rispetto agli scritti dei saggi. Ancora Saxl,

¹⁰ v. *infra*, pp. 441 ss.

¹¹ Wind [1931] 1992, p. 56.

¹² Sez nec [1940] 1981², pp. 253 ss. e Settis [1981] 1990², XII.

¹³ Wind [1963, 1969, 1985] 1986², pp. 53-74.

contro la teoria lanciata da Wölfflin di una storia degli stili, in opposizione alla storia dell'arte come galleria prosopografica di artisti di genio¹⁴, contesta l'idea che una comparazione interna tra gli stili possa costruire qualcosa di diverso da una storia tutta autoreferenziale, e così scrive nel 1948:

“Il nuovo problema era quello di mettere in relazione la storia dell'arte con politica letteratura filosofia religione. La storia dell'arte illumina altri campi della storia e a sua volta ne è illuminata”¹⁵.

La teoria wölffliniana trova il suo tracciato metodologico in una formula che si può semplificare come *reine Sehen*: la visibilità artistica assoluta. Il pregiudizio ermeneutico secondo cui un'aria di famiglia apparenta (secondo il celeberrimo paradosso) la forma di una scarpina appuntita a una cattedrale gotica, porta alla conseguenza estetica del rifiuto dell'indagine conoscitiva in nome della godibilità dello 'stile'. Rilanciando teoricamente l'idea di una *paideia* non separativa, e la connessione necessaria fra teoria, conoscenza, esperienza ed estetica, Warburg oppone a una lettura estetica del fenomeno artistico il metodo di indagine della cultura generale (*Gesamtkultur*), in cui la visibilità artistica è indissolubilmente legata al soggetto e al contesto e in ciò “soddisfa” – dirà Edgard Wind – non solo genericamente allo ‘spirito del tempo’, ma anche, e soprattutto, alla sua primaria funzione. La *Gesamtkultur* ha il compito di dare voce a un'immagine che, di fatto, senza la mediazione di percorsi intrecciati e complessi, risulta incomprensibile. Si capovolge così felicemente, sotto il profilo ermeneutico, anche la freccia lineare, cronologica, dello storicismo. Dirà Wind (dando voce al metodo di Warburg):

“Nessuna forma può considerarsi definitiva, ma si trova in uno stato di perpetua autotrasformazione, in un'infinita autoplasmabilità”¹⁶.

In questo senso la forma artistica si trova in un rapporto privilegiato con la natura plastica, manipolabile, della materia mitica. Il principio del piacere che, secondo la tardoromantica estetica crociana, verrebbe negato dall'indagine conoscitiva, viene recuperato alla fine del percorso ermeneutico come piacere più profondo e autentico. Anzi proprio il principio di piacere non annullato, ma potenziato dalla conoscenza – il *symbolice investigare* che Warburg reinventa

¹⁴ Wölfflin [1915] 1984, pp. 7 ss.

¹⁵ Saxl [1957] 1965, p. 14.

¹⁶ Wind [1963, 1969, 1985] 1986², p. 33. Per la ricezione della lezione warburghiana, in particolare riguardo alle allegorie e alle migrazioni dei simboli, si rimanda anche all'importante studio di Wittkover [1967] 1987.

dal Cusano – diventa, in Edgard Wind, la prova fondamentale dell'utilità dell'interpretazione:

“C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata aggiunta una sovrastruttura ingombrante, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo”¹⁷.

Non una rinuncia all'estetica, ma il recupero, fondativo, di un'altra teoria autenticamente estetica: l'impressione mediata per via conoscitiva, connessa ed elaborata in ragionamento, dà luogo a una serie di “suggestioni o atti associativi” che moltiplicano la percezione del piacere. Il resto è compiacimento della decorazione. Meglio, per dirla con Wind: è “anarchia”, nel senso pessimo di “splendida superfluità”, di totale, indiscreta, indifferenza. Per dirla con le parole di un grande contemporaneo di Warburg, Carlo Michelstaedter: il resto non è persuasiva *paideia*, è “rettorica”.

Solo per questa via è possibile ricostruire la storia di una stagione culturale – e in particolare una stagione complessa, tutta fulgidamente artificiosa come il *mundus imaginalis* del Rinascimento – ricordando che nella tradizione culturale dell'Occidente nulla accade, nulla si dà mai per semplici linee baldanzosamente progressive (quelle linee che non sono descrittive e funzionali neppure nei più aridi grafici statistici), ma per snodi, per complicazioni, per tracce insabbiate che interagiscono con le tracce visibili, per sentieri interrotti. Solo per questa via è possibile calarsi nel clima teorico che predispone il varco del Rinascimento, e ricostruire quell'*humus* culturale che fu capace di far germinare i semi della rinascita dell'antico e poi di accoglierne i frutti: una temperie di apertura, di sfondamento dell'orizzonte dato, di irruzione di una luce che illumina altre prospettive di senso.

È il recupero – tutto filosofico – del senso della composibilità, dell'ermeneutica antinomica del tempo e della dialettica costante tra presente e passato. In quel clima l'antico acquista un valore che trova il suo senso nel gioco tra l'estetica del distacco epocale e l'immanente prossimità cairologica: in questo senso, e soltanto in questo senso tutto teoretico: “Il passato – nota Edgar Wind – non viene distrutto dal presente ma sopravvive in esso come forza latente”¹⁸.

¹⁷ Wind [1963, 1969, 1985] 1986², p. 91.

¹⁸ Wind [1963, 1969, 1985] 1986², p. 33.

Simboli e figure dell'antico non come *exempla* o come distanti modelli, ma come immagini vive e sfuggenti, recuperate dal proprio patrimonio memoriale, catturate e proiettate sullo schermo del mondo, con tenacia ed energia immaginativa. Immagini irradiate da tante menti, tanti saperi, tanti singolari impulsi demoniaci, la cui intensità converge fino a bucare la pellicola della realtà: fino a produrre realtà al grado superlativo. Ovvero persuasione. Questo fu il 'rinascimento dell'antico': un grande *ludus* collettivo che coinvolse principi e artisti, intellettuali e gente comune immagata dalla moda del tempo: un artificio mnemotecnico capace di conferire un valore aggiunto al presente.

INVENZIONE DELL'ANTICO:

CONTINUITÀ CULTURALE E DISTANZA STORICA

In un saggio importante, Salvatore Settis ha dimostrato che il Medioevo si connota paradossalmente per il senso di "continuità", più o meno esplicitato sul piano della consapevolezza teorica, rispetto al passato pagano classico¹⁹. La mancanza di percezione della frattura con il passato coincide con il difetto di prospettiva storica.

L'Umanesimo sorge invece propriamente dalla coscienza della fine del mondo antico: dall'acquisizione e dalla dolorosa rivendicazione di una "distanza" storica rispetto all'antico, dall'elaborazione del lutto per la morte del mondo antico (siglata emblematicamente dalla caduta di Costantinopoli del 1453) sorge lo sforzo del recupero: della rinascita.

Al centro della "ricerca del Rinascimento" non c'è, dunque, cosa il repertorio classico realmente e assolutamente sia; si ricerca invece quale, di epoca in epoca, storicamente sia stato il filtro di ricezione e in generale l'estetica dell'antico: quale antico ha cercato, voluto e desiderato l'artista e il poeta che al classico si è ispirato. L'occhio dello storico è un occhio discreto, che cerca le differenze piuttosto che le analogie. Ad esempio, se è pur vero che nel Quattrocento prevale una certa ideologia dell'antico, vero è anche che esistono simultaneamente anche altre estetiche dell'antico, che convivono accanto all'antico ellenistico' che finirà col prevalere innescando la rivoluzione culturale e artistica del Rinascimento. Così Manfredo Tafuri:

"Plurale – se ne accorge perfettamente Raffaello – è la lezione dell'antico, rivivere quella lezione significherà tenere insieme modelli e innovazioni,

¹⁹ Settis 1986.

conoscenza e invenzione, distacco storico e sforzi tesi al 'superamento' dell'antico stesso"²⁰.

La tradizione classica è anche un serbatoio di risposte plurime alle diverse domande su cui i posteri la sollecitano; così Aby Warburg:

“Non dobbiamo intimare all'antichità che essa risponda al quesito se sia classicamente serena o affetta da una frenesia demoniaca, puntandole al petto la pistola dell'aut aut. Sapere se l'antichità ci spinge all'azione appassionata o ci induce alla serenità di una tranquilla saggezza, dipende in realtà dal carattere soggettivo dei posteri piuttosto che dalla consistenza oggettiva dell'eredità classica. Ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita"²¹.

Lo sguardo desiderante dell'artista e del poeta – che desidera per sé e per il suo tempo un certo modello antico – si incrocia con lo sguardo desiderante dello storico che ne analizza l'opera – e che desidera per sé e per il suo tempo una certa lettura dell'antico. La tradizione classica è, ancora una volta, politeista: ogni artista nella sua epoca reinventa, come può, i diversi volti degli dei, ogni storico nella sua epoca reinsegna, come può, a riconoscerli. Ancora Aby Warburg:

“Ogni epoca è capace di vedere solo quei simboli dell'Olimpo che può riconoscere e assimilare in virtù dello sviluppo dei suoi strumenti di visione interiori. Noi, per esempio, abbiamo appreso solo da Nietzsche a 'vedere' Dioniso"²².

Eloquenti saranno dunque le opere-simbolo che interpretano significativamente la temperie culturale e il contesto storico in cui sono state concepite e prodotte; ma la lezione di Warburg ci ha insegnato l'attenzione alla produzione artistica 'minore' (nel Rinascimento, ad esempio, gli oggetti d'uso, le medaglie, le imprese); ai prodotti artistici che costituiscono l'immaginario quotidiano; ai *media* della trasmissione che spesso combinano in formule artistiche inedite generi e materiali diversi. Tutti prodotti che funzionano come veicoli e “messaggeri”²³: segni sensibili, anche nella dimensione storica minuta, delle epifanie e delle riemersioni del repertorio classico.

²⁰ Tafuri 1992, p. 12.

²¹ Nota tratta dalla conferenza di Aby Warburg, *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts* tenuta ad Amburgo nel maggio 1926 [Warburg Institute Archive III.101], citata in Gombrich [1970] 2003², p. 206, e indi in Forster 2002, p. 7.

²² Nota tratta dalla conferenza di Aby Warburg, *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden*, tenuta ad Amburgo il 14 dicembre 1908 [Warburg Institute Archive III.73.11], citata in Gombrich [1970] 2003², p. 166, e indi in Forster 2002, p. 19.

²³ Mutuo l'immagine degli oggetti come “messaggeri” da Settis [1981] 1990², p. XIX.

Rispetto alla curiosità e all'erudizione antiquaria (più o meno praticata, più o meno di moda, ma comune a tutte le epoche), il Rinascimento si inventa – inventa per sé – una particolare morfologia dell'antico: una 'ideologia dell'antico' che ha risvolti significativi pratici e teorici, nell'arte e nel pensiero. Lo spunto materiale viene, certo, dai repertori disponibili, ma si tratta, soprattutto, di un'idea dell'antico utile a fare rivoluzione rispetto al passato prossimo. Scrive Eugenio Garin:

“In quella paradossale battaglia in cui il rinnovamento sembrava volersi attuare attraverso la rinascita dell'antico, come doveva dire nel Cinquecento il Vasari, il nuovo abbatteva il 'vecchio' contrapponendogli l'antico”²⁴.

La risultante di questa concorrenza è una carica energetica doppia che anima parole e immagini, e produce nelle prime una non neutralizzabile ambiguità di significato e nelle seconde un'intrinseca ambivalenza di gesti e posture. Il lessico culturale della tradizione classica che riemerge per una spinta di urgenza rivoluzionaria nel Rinascimento è caratterizzato dalla presenza di parole semanticamente ambigue e di immagini semanticamente ambivalenti. Se però nel repertorio lessicale la connotazione semantica è mobile e soggetta di epoca in epoca (a volte di generazione in generazione) a veloci slittamenti e variazioni, nel repertorio delle immagini la connotazione semantica spesso permane valida, e perciò funzionalmente riutilizzabile, anche attraverso passaggi di crisi culturale profonda (ad esempio, tra IV e V secolo d.C., attraverso il passaggio dal sistema mitologico e simbolico pagano al sistema narrativo e simbolico cristiano). La tradizione classica veicola perciò anche un catalogo di figure: schemi iconografici ma anche gesti e posture particolari, che esprimono in modo pregnante moti intensi dell'animo. Una data postura (e in qualche caso interi schemi iconografici) viene identificata già nell'antichità con una specifica situazione o con un preciso stato emozionale, promossa a modello compositivo per eccellenza, ed entra in un repertorio di convenzioni comunicative ed espressive, fino a diventare figura tipologica, ripresa o reiterata ai diversi livelli della produzione artistica: dall'omaggio agonale reso dal maestro al maestro che l'ha preceduto e che viene citato a modello, alla riproduzione seriale di bottega. All'originale perduto, e alla funzione succedanea di un catalogo di archetipi fissi e immutabili, si sostituisce la persistenza dinamica e variata di formule compositive che esprimono cariche emotive intense: il repertorio delle *Pathosformeln*²⁵.

²⁴ Garin [1964] 1988, pp. 28-29.

²⁵ Sul termine e sull'idea warburghiana di *Pathosformel*, vedi Warburg [1914] 1966, e quindi Wind [1931] 1992, pp. 50-54, Forster [1999] 2002, pp. 11 ss.; Settis 1997; Settis 2004b; Settis 2012; Catoni 2013; Wedepohl 2014.

Il *pathos*, che di per sé connota non una qualità positiva o negativa ma una intensità non connotata, una *vox media* dell'affezione emotiva, trova manifestazione in formule espressive che si prestano a rappresentare e ad aggettivare le diverse e contraddittorie declinazioni della passione: sarà quindi un *pathos* doloroso o gioioso, meditativo o estatico. Alcune di queste formule conservano, attraverso le diverse fasi della tradizione, forma e significato: ad esempio le figure della passione dolorosa – la pietà, l'exasperazione della sofferenza, l'annichilimento, la malinconia. La loro permanenza, e la resistenza della dote specifica di significato, è buon indice dell'energia di cui sono cariche e della potenza espressiva comunicata, che si impone come modello tipologico.

Altre formule gestuali e iconografiche riemergono invece, dopo secoli di latenza, per citazione erudita o per deduzione diretta da concreti modelli. Ma a volte succede che per malinteso, per errore, per cattiva interpretazione o per un intervenuto cambio di codice culturale il significato venga mutato, addirittura fino all'inversione di senso. Nel fornice centrale dell'Arco di Costantino è inserito un rilievo tratto da un monumento celebrativo di Traiano in cui l'imperatore a cavallo è ritratto nell'atto di travolgere un nemico sconfitto che gli si prostra dinnanzi.

L'immagine dell'imperatore, risalente al II secolo d.C. che, con il mantello svolazzante per la foga della cavalcata e con il braccio destro alzato travolge



Traiano a cavallo travolge uno dei Daci, bassorilievo proveniente da un monumento celebrativo del II sec. d.C., Roma, fornice mediano dell'Arco di Costantino, IV sec. d.C.

impietosamente il supplice Dacio, identificato come barbaro dal copricapo e dalla veste, era stata evidentemente già risemantizzata (o comunque rifunzionalizzata) da Costantino il quale, apponendo al bassorilievo antico il *titulus* LIBERATORI URBIS intendeva evidentemente alludere, per il tramite dell'illustre predecessore, anche alla sua vittoria sul nemico Massenzio (DE TYRANNO QUAM DE OMNI EIUS FACTIONE REM PUBLICAM ULTUS EST ARMIS IUSTIS, come recita l'epigrafe dedicatoria dell'arco).

L'immagine è interpretata nel Medioevo in senso esattamente inverso: l'imperatore sarebbe stato raffigurato nell'atto di trattenerlo e non di spronare il cavallo contro la figura del supplice. Ed è la stessa immagine fraintesa che, con tutta probabilità, dà lo spunto alla leggenda della giustizia di Traiano che avrebbe frenato il cavallo di fronte alla madre di un barbaro che reclamava giustizia per il figlio ucciso²⁶.

L'aneddoto della giustizia dell'imperatore, che secondo la tradizione medievale sarebbe valso a Traiano una speciale devozione da parte del papa Gregorio Magno, è già presente alla fine del XIII secolo nella raccolta di "novelle antiche" che sarà intitolata *Novellino* da Giovanni della Casa²⁷, ed è poi citato anche come esempio di giustizia e pietà nella *Commedia* di Dante. Così nel *Purgatorio*, l'*ekphrasis* di uno dei bassorilievi che decorano la salita del monte:

“Quiv’ era storiata l’alta gloria
del roman principato, il cui valore
mosse Gregorio a la sua gran vittoria;
i’ dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.
Intorno a lui pareva calcato e pieno
di cavalieri, e l’aguglie ne l’oro
sovr’ essi in vista al vento si movieno.
La miserella intra tutti costoro
pareva dir: ‘Segnor, fammi vendetta
di mio figliuol ch’è morto, ond’ io m’accoro’;
ed elli a lei rispondero: ‘Or aspetta
tanto ch’i’ torni’; e quella: ‘Segnor mio’,
come persona in cui dolor s’affretta,
‘se tu non torni?’; ed ei: ‘Chi fia dov’ io,

²⁶ Warburg [1914] 1966, pp. 288-289, Agosti, Farinella 1984, pp. 442-443; Bordignon 2004.

²⁷ *Novellino* 69: “Qui conta della gran iustizia di Traiano imperadore”.

la ti farà; ed ella: 'L'altrui bene
a te che fia, se 'l tuo metti in oblio?';
ond' elli: 'Or ti conforta; ch'ei conviene
ch'i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene'"²⁸.

E ancora nel *Paradiso* nel Cielo di Giove l'aquila segnala che Traiano è il più vicino alla sua bocca tra i sei giusti (Davide, Traiano, Ezechia, Costantino, Guglielmo D'Altavilla, Rifeo) che le "fan cerchio" intorno:

"Dei cinque che mi fan cerchio per ciglio,
colui che più al becco mi s'accosta,
la vedovella consolò del figlio"²⁹.

Il fatto che nella traduzione di un'immagine da un codice culturale a un altro si conservino, anche nell'inversione di segno, carica energetica e formula espressiva, è un'altra conferma che il fraintendimento e l'infedeltà al significato sono buoni veicoli di tradizione.

Tradimenti e persistenze di significato, reinvenzione e ritrovamenti di modelli; variazioni, scarti e innovazioni, anche sul piano della tecnica, rispetto al modello: a sostenere l'epifania del fenomeno artistico, la concretezza e il pregio dell'opera, sta il fitto intreccio di una trama e di un ordito. "Il segno vuol dire qualcosa solo in quanto si profila su altri segni"³⁰: sull'ordito del contesto storico e culturale in cui si muove, rispetto al repertorio che la tradizione gli consegna, l'artista tesse la trama della sua opera. Così ancora Merleau Ponty, riprendendo esplicitamente Edmund Husserl:

"Il mondo affida all'artista una 'tradizione', ossia il potere di dimenticare le origini e di dare posto al passato non già come sopravvivenza, che è una forma ipocrita dell'oblio, ma una nuova vita, che è la forma mobile della memoria"³¹.

OPUS IMAGINALE

Materia prima del rinascimento dell'antico è dunque il grande *thesaurus* dei miti classici. Ma quali miti? Non certo i miti a noi più noti grazie alla lettura dei grandi autori greci e latini. Se per assurdo andassero perduti tutti i

²⁸ *Purgatorio* X, 73-93.

²⁹ *Paradiso* XX, 43-45.

³⁰ Merleau-Ponty [1960] 2003², p. 87.

³¹ Merleau-Ponty [1960] 2003², p. 86.

testi greci e latini e ogni traccia di scrittura mitografica e rimanessero solo le opere d'arte (e i trattati) rinascimentali, ricostruiremmo un pantheon classico tutt'affatto diverso da quello che conosciamo.

Certo è che alcuni soggetti del mito, per noi notissimi, nel Rinascimento non hanno fortuna iconografica: si pensi, per fare un solo esempio, all'immagine di Edipo e la Sfinge, che ritorna prepotentemente soltanto a partire dal simbolismo ottocentesco. Altri soggetti o altre figure, invece, per noi marginali o quasi ignoti, hanno una breve stagione di vigorosa presenza. Si pensi alla fortuna iconografica di temi legati a figure come Flora o Danae, delle quali esiste una tradizione nel repertorio greco e romano, ma molto rarefatta, e che invece dal Medioevo a tutto il Rinascimento conoscono una diffusione praticamente ininterrotta³². La ripresa di questi miti 'minori' si spiega anche con la tendenza di alcune figure del mito – e non a caso si tratta di figure dotate di una *fabula* piuttosto scarna – a farsi figurazioni allegoriche: Flora, ad esempio (la cui storia mitica si riduce a poco più di due passi ovidiani), si presta facilmente a presentarsi come figura della sposa che promette, nel passaggio iniziatico nuziale (il rapimento erotico di Zefiro³³), fecondità e abbondanza. E quindi si presta a essere ripresa nel Rinascimento come figura di ogni *nymphé*, giovane sposa che, dal seno esibito e dai fiori che porge con grazia, farà nascere frutti³⁴.

Danae fa la sua prima comparsa nella nostra tradizione culturale già nella poesia greca arcaica, nel mirabile frammento di Simonide con la ninna nanna al piccolo Perseo, dentro l'arca in balia delle onde del mare³⁵; ma la sua storia mitografica e la conseguente fortuna iconografica in età tardo-antica e medievale si riduce quasi esclusivamente all'episodio della miracolosa fecondazione della fanciulla rinchiusa nella torre da parte di Zeus *sub specie* di pioggia d'oro. Quindi la figura di Danae, già esaminata con sospetto e con atteggiamento ambivalente dalle fonti patristiche per la pericolosa contiguità del suo mito con l'unica divina fecondazione, era già stata oggetto nel Medioevo di *interpretatio christiana*³⁶. Il mito di Danae, dando prova di una tenace persistenza nell'immaginario e di una disponibilità alla sovraimpressione ermeneutica, può prestarsi come un buon materiale di supporto alla prefigurazione mariana, ma anche alla figurazione di una maternità miracolosamente invocata – è il caso

³² Su Danae, v. *infra*, pp. 403 ss.

³³ Sull'interpretazione botticelliana dell'episodio di Zefiro e Flora, v. *infra*, pp. 457 ss.

³⁴ Sulla simbologia dell'esibizione del seno delle giovani spose, v. Bertelli 1997, Bertelli 2002.

³⁵ Simonides, fr. 271 Poltera (PMG 548).

³⁶ Sulle dinamiche di trasmissione e reinterpretazione tra paganesimo e cristianesimo, v. Tonini 2005.



Giorgione, *Ritratto di giovane donna (Laura)*, olio su tela incollata su tavola, 1506, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Bartolomeo Veneto, *Ritratto di giovane donna (Flora)*, tempera e olio su tavola, 1515-1520, Frankfurt, Städelisches Kunstinstitut.

Tiziano, *Ritratto di giovane donna (Flora)*, olio su tela, 1515-1517, Firenze, Galleria degli Uffizi.

della medaglia di Elisabetta Gonzaga³⁷ – o alla rappresentazione della potenza erotica che supera ogni barriera. Lo schema iconografico di Danae e della divina fecondazione è dunque sfruttato, a distanza di pochi anni, per la rappresentazione di una castissima e purtuttavia seducente immagine mariana – è il caso della *Danae* di Mabuse – e come figura del trionfo della seduzione oltre qualsiasi ostacolo, come mostra la sensuale protagonista degli esemplari tizianeschi (nelle versioni più tarde la pioggia d'oro è tradotta in sonanti monete raccolte da un' avida vecchia che, piuttosto che da balia, sembra far da mezzana alla disponibile fanciulla).

Sta di fatto che, se non ci fossero le reinvenzioni rinascimentali, nel nostro immaginario le figure mitiche di Danae o di Flora sarebbero al più retaggi mitografici eruditi. In altri termini, nel *thesaurus* della nostra attuale memoria culturale Flora è la Chloris-Flora di Botticelli, la Flora di Bartolomeo Veneto, la Flora di Tiziano, molto più che la Flora del passo delle *Metamorfosi* di Ovidio; e lo stesso può dirsi per Danae. Anzi in questi casi si può dire che la fonte classica è stata culturalmente recuperata e resa nuovamente vitale ed eloquente grazie alla forzatura ermeneutica verso un diverso significato provocata dall'immagine rinascimentale.

³⁷ Settis 1985, pp. 228-230.



Jan Gossaert, detto Mabuse, *Danae*, 1527, München, Alte Pinakothek.

Tiziano, *Danae*, olio su tela, 1553, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Il nostro immaginario figurativo dei miti antichi è prepotentemente orientato dalla suggestione visiva di opere vascolari greche e della statuaria di età classica ed ellenistica e poi romana, ma anche degli affreschi pompeiani rinvenuti, com'è noto, negli scavi settecenteschi e quindi visibili soltanto dalla fine del XVIII secolo. Non si tiene mai abbastanza in conto la scarsità di concreti reperti disponibili alla vista per gli artisti rinascimentali: nel XV secolo, fatta eccezione per le statue e i monumenti (come la Colonna Traiana) ancora *in situ* a Roma e per alcuni sarcofagi romani, scarsissimi erano gli esempi di arte figurativa antica visibili: dopo le prime collezioni di esemplari antichi di piccole dimensioni, raccolti negli studioli e nei camerini dei Signori e delle Signore del Rinascimento, la prima collezione propriamente museale di statue antiche è la raccolta Grimani, trasportata da Roma a Venezia all'inizio del '500 e collocata prima nel palazzo di Santa Maria Formosa, e in seguito, dopo una lunga esposizione a Palazzo Ducale, allestita in un'ala della Biblioteca Marciana, dove tuttora si trova la collezione archeologica rinascimentale giunta ai nostri tempi praticamente completa³⁸.

Dunque una risposta alle scelte dei soggetti – che già verso la metà del '500 sembravano a Vasari astrusità impossibili (e forse inutili) da decifrare dato

³⁸ Per la ricostruzione della storia della collezione Grimani resta ancora valido il riferimento a Favaretto, Ravagnan 1997; sul più importante dei pezzi mancanti della collezione, trasferito a Parigi da Napoleone e non tornato con le restituzioni del 1815, v. De Paoli 2013. Su Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, v. Bristot 2010.

che lui stesso ne dà una descrizione generica e sommaria³⁹ – sta nelle fonti letterarie e iconografiche dalle quali trarre l'ispirazione antica, e nella libertà d'uso di quelle figure da parte degli artisti che, di volta in volta, seguivano le richieste della committenza o il loro stesso gusto per la reinvenzione.

Le fonti su cui umanisti e artisti fondavano la loro conoscenza dell'iconografia antica non coincidono con i nostri repertori: anche sul piano letterario la nostra conoscenza del mito, ad esempio, ha come primo riferimento cronologico i frammenti lirici arcaici e le tragedie greche del V secolo, testi che, almeno fino alla fine del XV secolo, erano pochissimo noti. Il repertorio disponibile era costituito soprattutto dalle fonti mitografiche – Ovidio, *in primis*; ma anche le raccolte di Igino e dei Mitografi dei codici vaticani⁴⁰ – e come modelli figurativi il repertorio delle *antiquitates* era costituito soprattutto dalle raccolte di gemme e di monete. Proprio l'esempio numismatico e glittico imperiale romano forniva un modello di ripresa delle immagini del mito non pedissequo ma estremamente libero e creativo: le figure delle divinità, dei demoni e, soprattutto, delle personificazioni allegoriche, si prestavano alla manipolazione, alla reinvenzione, alla feconda confusione di attributi e di *timai* specifici delle singole divinità. Nella monetazione romana Pallade vittoriosa fondatrice della pace politica poteva confondersi, iconograficamente, con la figura originariamente assai diversa di Venere che spoglia Marte delle sue armi e le esibisce come trofeo, dando luogo alla figurazione sincretica di una Pace-Venere-Pallade, e così ricomparirà come 'Minerva pacifera' sul rovescio della medaglia, del 1464, di Francesco Laurana, per il re Renato D'Angiò e Giovanna Laval⁴¹ ovvero come 'Pallade Citerea' nell'insegna di Giuliano de' Medici alla famosa giostra del 1474⁴².

La ripresa "sofistica" del mito nel Rinascimento (l'espressione è del Vasari, in riferimento alla qualità dell'erudizione mitologica di Botticelli) segue dunque la traccia della manipolazione della materia mitica, della feconda confusione tra attributi, nomi e pertinenze delle singole divinità, della reinvenzione e della libera reinterpretazione. Un campo di gioco privilegiato di questa pratica di libero sfruttamento del repertorio classico è proprio la medagliistica

³⁹ Si veda la descrizione di Vasari della cosiddetta *Primavera* di Botticelli (v. *infra*, pp. 442 ss.); o del cosiddetto *Festino degli dei* di Bellini e Tiziano (v. *infra*, pp. 529-230).

⁴⁰ v. Sez nec [1940] 1981².

⁴¹ La medaglia di Laurana è tra i pezzi del montaggio di Tavola 39 del *Bilderatlas Mnemosyne*: si vedano dettagli e lettura critica in "La Rivista di Engramma", sezione Mnemosyne Atlas, tav. 39, in particolare il saggio Bordignon, Centanni, Pedersoli 2014.

⁴² v. *infra*, pp. 448 ss.

rinascimentale, che prende ispirazione *recta via* dalle collezioni numismatiche antiche presenti nelle corti⁴³: agli albori di un Rinascimento già imminente, ma non ancora esploso nella sua carica rivoluzionaria, Pisanello, l'inventore del genere medaglistico, apre la strada alla interpolazione dei segni antichi con le sue reinterpretazioni, liberissime rispetto alla tirannia del modello classico che si affermerà prepotente nella fase immediatamente a lui successiva⁴⁴. In particolare sul verso si esercita la fantasia, l'erudizione e l'intelligenza di committenti e artisti, che fanno a gara per trovare emblemi sempre diversi, tratti o ispirati ai modelli antichi, ma non solo.

Quando poi, dopo la soglia della metà del Quattrocento, la mobilitazione è pienamente in atto, subentrano fattori di complicazione ulteriore. Da un lato il modello antico provoca l'artista moderno alla mimesi, alla gara diretta di tecnica e di composizione: e questo sarà il cimento della miniaturizzazione delle figure imposta dal ristretto campo compositivo della medaglia, che trova il suo confronto proprio nella precisione delle incisioni glittiche e delle impressioni numismatiche. Ma sarà anche la gara con l'antico nella riconversione dall'*ekphrasis* di opere d'arte perdute: in questo senso, ancora una volta, vengono culturalmente riabilite fonti tarde e 'secondarie' come le descrizioni di opere d'arte di Luciano, per rifare l'Apelle della *Calunnia* (Botticelli) o le *Nozze di Alessandro e Rossane* (Raffaello per primo, e poi la lunga serie di variazioni e interpretazioni sul tema)⁴⁵. Ancora una volta, nella nostra memoria culturale, il passo luciano sulla *Calunnia* di Apelle, senza la versione di Botticelli, sarebbe presente in modo affatto marginale: una curiosità da antichisti e non patrimonio immaginale di un'intera cultura.

Un gioco erudito e un agone senza vera gara e senza possibilità di verificabile vittoria, in quanto non si tratta di un rifacimento dell'esistente (ovvero degli *spolia antiquitatum* che non erano molto numerosi, ma che pure esistevano). Nel caso del sofisticato gioco di riconversione in figura da *ekphrasis*, nel ruolo di modello è convocato soltanto il riflesso dell'immagine nella conversione letteraria antica (che per altro già a sua volta, nelle operette neosofistiche di Luciano, si proponeva come esercizio retorico di agonismo tra parola e

⁴³ Si veda il caso della ripresa del modello antico, puntuale e insieme del tutto reinterpretata, nella medaglia di Isabella d'Este (v. *infra*, pp. 425 ss.).

⁴⁴ v. *infra*, pp. 199-252.

⁴⁵ Faedo 1994, pp. 9 ss.; sulla *Calunnia di Apelle* di Botticelli si vedano i contributi di Sara Agnoletto: in generale sulla relazione con il testo efrastico di Luciano: Agnoletto 2005a; Agnoletto 2005b; sulla lettura iconologica dei dettagli del fondale: Agnoletto [2013] 2014; Agnoletto 2013a; Agnoletto 2013b; Agnoletto 2014; Agnoletto 2015; in generale su Luciano come modello letterario nel Rinascimento, v. Marsh 1998.

immagine). Una gara in cui l'artista moderno prende a spunto il modello antico e con questa mossa ne riconosce ufficialmente il carattere esemplare; l'esito della gara si preannuncia facilmente positivo per l'artista moderno, poiché l'opera antica è nota soltanto per il tramite di tracce verbali; ma alla fine la nuova opera, pur proposta come versione inedita da originale perduto, di quell'originale custodisce e restituisce la memoria. Un gioco con i fantasmi, che a quei fantasmi dà vita e consistenza.

In parte per effettivo difetto di circolazione dei testi antichi, per noi ora facilmente accessibili, in parte per gusto erudito, il nuovo creatore, per dar prova del suo esperimento di rivivificazione, si esercita con particolare acribia nella ricerca dello spunto meno noto, del dettaglio nascosto nella piega della fonte, piuttosto che nel campo del già noto e dispiegato. E il frammento minimo del mito, nelle fonti appena accennato o ridotto a pochissimi versi, viene ricercato proprio in quanto poco conosciuto e perciò prezioso: ancora, se il ratto di Chloris da parte di Zefiro non fosse inserito da Botticelli nella rappresentazione del *Regno di Venere* (la cosiddetta *Primavera*), pochi ricorderebbero la *fabula* di Zefiro e Chloris annegata nell'intricata selva mitografica delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* di Ovidio.

Nella stagione del primo Rinascimento la ripresa non è mai, però, soltanto citazione erudita: il mito rinasce in quanto viene considerato, come all'origine, materia plasmabile, per sua natura disponibile alla rielaborazione e alla manipolazione. Solo nel XVI secolo⁴⁶, a partire dall'età della Riforma, il lavoro sull'antico si orienterà progressivamente in sempre più puntuali, e sempre più aride, riprese e citazioni, pedantemente ossequiose, del dettato delle fonti. Nel primo Rinascimento il mito è vivo perché viene recuperata l'energia incandescente e inesaurita del nucleo narrativo e quell'energia viene impiegata per dire altro: per dire l'urgenza del tempo – per configurare in modo diverso l'immagine della realtà.

Per questo intimo, necessario, legame tra mito antico e attualità (a volte una bruciante attualità: è il caso della serie botticelliana ispirata, secondo Warburg, alla storia d'amore e di morte degli esponenti della “meglio gioventù” della Firenze medica: Giuliano e Simonetta⁴⁷), se da un lato risulta evidentissima nelle opere la patente eloquenza delle figurazioni antiche, la loro aurea

⁴⁶ Sulla questione, posta implicitamente negli scritti di Warburg, della cronologia del 'primo Rinascimento', rimando ancora a Centanni 2013.

⁴⁷ v. *infra*, pp. 441 ss.



Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, olio su tela, 1514, Washington, National Gallery of Art.

capacità di significazione cairologica e assoluta, da parte dell'interprete risulta più difficile districare i fili (o meglio vedere i tracciati di senso) del testo. D'altronde molti dati ci suggeriscono che quella stagione di straordinaria complessità, la temperie di tensione inventiva che inizia nella seconda metà del Quattrocento, già nel secondo decennio del '500 mostra segni di allentamento. Un caso esemplare è costituito dalle vicende compositive del cosiddetto *Festino degli dei* di Bellini e Tiziano, ora conservato alla National Gallery di Washington.

Dal tema ovidiano del tentato stupro di Lotis-Vesta, da parte di Pan (tema probabilmente imposto al vecchio Giambellino dal committente, Alfonso d'Este), il soggetto – trasformato, grazie alla sovraimpressione degli attributi, in generico *Festino degli dei*⁴⁸ – dà il 'la' al progetto iconografico di una serie di altri "baccanali" tratti dal testo delle *Eikones* di Filostrato, precocemente volgarizzato e già presente in manoscritto alla corte estense. L'aggiustatura in corso d'opera del tema della tela da parte di Tiziano è un buon esempio della difficoltà di lettura iconografica già a pochi anni di distanza dalla sua ideazione. L'iconologia ha un buon campo di esercizio nell'ambito dei soggetti rinascimentali (e non è un caso che la disciplina trovi il suo terreno

⁴⁸ v. *infra*, pp. 527 ss.

di applicazione privilegiato proprio nelle opere tra XV e XVI secolo): e questo perché il Rinascimento, che recupera i suoi modelli formali dall'arte ellenistica e dalla numismatica imperiale, dall'arte antica riprende quel che ha a disposizione, con una spiccata predilezione per gli episodi mitici più rari e preziosi, e un atteggiamento di libera ripresa e reinvenzione di singole personificazioni o di intere figurazioni allegoriche. Hanno quindi fortuna episodi mitici volutamente difficili, in quanto frutto di costruzioni iconografiche consapevolmente ibride e con funzione di significazione effimera: al punto da essere incomprensibili per l'interprete, se non a prezzo di un lungo e articolato percorso di ricostruzione dei nessi e intrecci tra fonti letterarie e fonti iconografiche, e dei passaggi ermeneutici sfruttati per la traduzione del mito antico nella nuova opera. Nessi e passaggi che, per altro, se già risultavano incomprensibili (o poco interessanti) a Vasari a distanza di poco più di 50 anni, potevano risultare ostici anche ai fruitori contemporanei, fatta eccezione per committenti e destinatari, implicati in un gioco tanto gustoso quanto esclusivo: il gusto e il piacere estetico stavano, anche allora, *anche* nella decrittazione.

Tra i molti casi che si potrebbero citare a questo riguardo, un esempio ci viene ancora dal "sofistico" Botticelli. Verso il 1486 Sandro Botticelli affrescò la loggia di una villa dei Tornabuoni (ora villa Lemmi) che si trovava a Carreggi (ove era anche la villa donata da Cosimo come sede della *Accademia Platonica*): sono gli anni in cui l'artista, su commissione di Lorenzo il Magnifico⁴⁹ lavora alla serie dei dipinti mitologici e in particolare alla *Primavera* che andrà in dono a Lorenzo di Pierfrancesco, in occasione del matrimonio, avvenuto in quel torno d'anni, con Semiramide di Giacomo Appiani⁵⁰. Lo stile e i motivi delle opere della loggia di villa Lemmi ex Tornabuoni sono vicinissimi alle scelte compositive e al soggetto delle opere mitologiche botticelliane del periodo: gli affreschi furono commissionati a Botticelli per le famose e documentatissime nozze di Lorenzo Tornabuoni (cugino per via materna di Lorenzo il Magnifico) e Giovanna degli Albizzi, celebrate il 16 giugno 1486⁵¹.

Due dei tre affreschi rinvenuti nel 1824 sotto lo scialbo e successivamente alienati dai Lemmi, sono ora al Louvre.

⁴⁹ Warburg [1893] 1966, p. 5 ss.

⁵⁰ Secondo Gombrich [1945] 1978, pp. 57 ss., la villa sarebbe invece stata affrescata da Botticelli in occasione delle nozze di Lorenzo di Pierfrancesco con Semiramide Appiani (v. *infra*, pp. 483 ss.).

⁵¹ Sulla villa Tornabuoni Lemmi: Moscatelli Prestipino, Pedrolì Bertoni 2007².

In uno di essi, un gruppo di quattro figure femminili, incedente da sinistra, porge un dono a una Signora che sta loro di fronte con le mani tese in atto di accogliere il dono. La scena si svolge in un interno. Le quattro figure femminili, allacciate per le braccia l'una all'altra, costituiscono una sorta di corteo: portano vesti all'antica, con una sottoveste bianca e sottile, una sopravveste colorata con maniche gonfie, e un panno colorato allacciato o appoggiato come manto. La figura principale è quella in primo piano, l'unica rappresentata di profilo, che porge con la mano sinistra il dono alla Signora: in sinopia si vede chiaramente che il dono è costituito da un mazzetto di fiori (fiori più alti e importanti sbucano anche dietro la prima figura a destra). L'offerente porta una veste bianca, leggera, e sopra un manto rosso, costellato di fiori dorati. È l'unica delle quattro a essere calzata: porta calzari all'antica, di colore grigio verde. Le altre tre figure sono rappresentate frontalmente (la prima a sinistra, che chiude il movimento di ingresso del corteo nella scena, è di tre quarti, e anche il panneggio del manto è più movimentato): la veste è aerea e leggera, verde per la prima, con manto annodato viola; bianca per la seconda (che indossa la sola sopravveste), color croco per la terza. I volti sono molto simili tra



Sandro Botticelli, *Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane Signora (Giovanna degli Albizzi)*, 1486, affresco da villa Lemmi (già Tornabuoni) a Firenze, Paris, Musée du Louvre.

di loro, al punto da sembrare una triplice variazione dello stesso viso ottenuta grazie alla differenza di acconciatura, via via sempre più sciolta: dalla prima che porta i capelli parzialmente intrecciati, alla seconda che li porta sciolti, ma tenuti da un fermacapelli, alla terza che li porta completamente sciolti. La terza figura nei tratti del volto, nell'inclinazione del collo, nei capelli che le ricadono a ricciolo sulle spalle, ricalca puntualmente l'immagine di Venere nella *Nascita*; perfettamente sovrapponibile, ma speculare, il gesto della mano al seno. La Signora, ritratta nell'atto di incedere verso il corteo, protendendo le braccia per accogliere in un panno bianco il dono floreale, porta un corto velo bianco sul capo e indossa una lunga sopravveste di velluto rosso scuro, con bordatura chiara alle maniche e in vita, e calzari alti e chiusi, ugualmente in velluto. Al collo porta un gioiello con pendaglio. Ai piedi della Signora un putto biondo, scalzo, coperto soltanto da una mantellina arancione, è dotato di ali multicolori; si intravede la correggia slacciata dell'arco.

È leggibile chiaramente una distinzione tra le vesti dei personaggi. La Signora è vestita in abiti contemporanei, secondo la moda fiorentina del tempo: la veste, più ancora che i tratti fisiognomici più marcati rispetto alle altre figure, inducono a riconoscere in lei un personaggio reale, che come si è visto coincide con Giovanna degli Albizzi, la giovane sposa, nuova Signora della casa (che morirà di parto soltanto due anni dopo, nel 1488). Il putto alato è quasi totalmente nudo: la nudità, il piccolo mantello all'antica, l'attributo dell'arco consentono di identificarlo come Cupido. Le quattro figure femminili che portano il dono dei fiori, indossano una veste ancora all'antica, ma che le identifica non tanto come figure mitologiche ma come figure allegoriche: non tanto una Venere con le Grazie, quanto piuttosto una moltiplicazione, per minime variazioni cromatiche e posturali, delle virtù venusiane – “Castitas, Pulchritudo, Amor”, come troviamo scritto nel rovescio della medaglia della stessa Giovanna degli Albizzi Tornabuoni⁵².



Niccolò di Forzore Spinelli, *Medaglia per Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (recto e verso), bronzo, 1486.

Sul recto: UXORI LAURENTII DE TORNABONIS IOANNA ALBIZA.

Sul verso: CASTITAS PULCHRITUDO AMOR.

⁵² Sul ritratto di Giovanna degli Albizzi, a partire dalla meravigliosa opera del Ghirlandaio, vedi il catalogo della mostra di Madrid 2010: Sman, Schmidt, Ginard Ferón, 2010.



Sandro Botticelli, *Giovane Signore (Lorenzo Tornabuoni) introdotto tra le Arti Liberali*, 1486, affresco da villa Lemmi (già Tornabuoni) a Firenze, Paris, Musée du Louvre.

Ma anche “*Tria in Charitate, velut vestigium Trinitatis*” come voleva Marsilio Ficino, parafrasando profanamente Sant’Agostino⁵³, interrelate e rafforzate nella ripetizione seriale dell’immagine, ma fra loro semanticamente indifferenziate: quattro volte Charis, quattro volte Afrodite. Quattro volte la grazia di Venere che offre il suo favore alla giovane Signora, pronta ad accogliere il dono simbolico dei fiori con il gesto eloquente delle mani protese.

Nell’altro affresco, *en pendant* con l’*Omaggio alla Signora* (in una serie di cui conosciamo però solo frammentariamente gli altri elementi) è rappresentato ancora un incontro, ma questa volta la scena si svolge in esterno. Leggendo il dipinto da sinistra a destra vediamo una figura maschile incedente che viene accompagnata per mano da una figura femminile stante, davanti a un assise

⁵³ Wind [1958] 1971, pp. 53 ss.

di sette figure femminili sedute a semicerchio in una radura; ai piedi del Signore un putto aureolato del quale, per una lacuna dello strappo, rimane solo il volto. Il Signore è vestito in abiti contemporanei: una lunga veste sciolta in tessuto pesante e cangiante, apparentemente un velluto, un berretto in velluto rosso e calzari di stoffa in tinta, nella mano destra un panno; è tenuto per mano e accompagnato da una figura femminile in veste allegorica: sottoveste bianca, velo sul capo, mantello rosso. Mentre il Signore appare cerimonialmente irrigidito, la postura della *comitatrix*, con la mano sinistra poggiata al fianco, allude a una familiarità con i personaggi che le stanno seduti di fronte, a cui sembra presentare il giovane. Le sette figure sedute sono abbigliate in vesti più o meno sontuose, e alcune sono caratterizzate da un attributo: raggruppate secondo uno schema 3-1-3, la figura centrale è posta più in alto, quasi su uno scranno naturale, rispetto ai due gruppetti che formano il semicerchio. Gli attributi avviano al sicuro riconoscimento delle figure che portano tutte veste e sopravveste di diversi, vivaci, colori: si tratta senza dubbio delle Arti Liberali, come si evince dagli attributi associabili con certezza alle figure allegoriche di ascendenza medievale (scorpione, compasso, sfera armillare, strumenti musicali). La figura centrale, per l'eloquenza della mano destra atteggiata nel gesto dell'ammaestramento, è identificabile come la *Magistra* delle Arti; con la mano sinistra la *Magistra* tiene un arco di rozza fattura e l'attributo fa pensare a una sovrapposizione, in nuova (ma non inedita nel contesto culturale del tempo) combinazione allegorica, tra la figura di Venere e quella di *Mnemosyne/ Humanitas* madre delle Muse e delle Arti. Certa l'identificazione della seconda figura del gruppo seduto a destra del personaggio principale: Dialettica, data la presenza dello scorpione; altrettanto cerca l'identificazione delle tre figure sedute a sinistra: Geometria (compasso), Astronomia (sfera armillare), Musica (strumenti musicali). Più incerta, per la genericità o per il difetto di attributi, la caratterizzazione delle altre due figure del gruppo di destra che affiancano Dialettica, e della figura dell'accompagnatrice. Ma nel gruppo seduto a destra del personaggio centrale saranno da identificare, accanto a Dialettica, le alte due Arti del Trivio: Grammatica (rotolo) e Retorica (un foglio con schemi). A completare il secondo gruppo manca Aritmetica che sarà da identificare, per esclusione, con la figura che accompagna il giovane Signore, evidentemente esperto prima di tutto in quest'arte essendo banchiere e mercante⁵⁴. Aritmetica

⁵⁴ Nella scheda di Montesor 2010, pp. 69-71, che recepisce e riassume sommariamente lo *status quaestionis* sull'interpretazione dell'affresco, diversa è la proposta di identificazione e di posizione di Retorica, di Geometria e di Aritmetica, l'identità della figura centrale sarebbe Prudenza, e l'accompagnatrice sarebbe Grammatica o Minerva.

(l'Arte che fa da figura-guida) e la *Magistra* atteggiano la mano destra in gesto eloquente, l'una di presentazione, la seconda di ammaestramento. Una *liaison* tra i due affreschi è garantita dalla presenza del putto accanto alle due figure del giovane Signore e della giovane Signora: un Cupido accanto alla Signora, un putto angelicato, che sembra aver ceduto il suo arco alla *Magistra artium*, accanto al Signore. Così come le Grazie dell'affresco al femminile erano emanazione della grazia erotica di Venere, le sette Arti Liberali sono presentate come plurificazione delle virtù di un'altra Venere: la virtù d'amore che educa, insegna, emancipa e conduce il giovane uomo all'*humanitas*.

Pur nella difficoltà di lettura dei due affreschi, parzialmente lacunosi e decontestualizzati forse da una serie più articolata, dalle due opere sono ricavabili alcune suggestioni importanti. Le due scene presentano differenze significative, ma altrettanto significative analogie. Interessante è la polarità femminile/maschile, che si riflette nella scelta dell'ambientazione interno/esterno, ma anche nel diverso atteggiamento del personaggio femminile rispetto a quello maschile, nei confronti delle figure circostanti: la Signora appare accogliente-confidente nei confronti delle figure all'antica che le si fanno incontro. L'interazione con le Grazie è evidente nel gesto immediato dell'accoglienza; ma si può notare anche un'assimilazione più profonda, essenziale: la Signora dimostra tanta familiarità con le Grazie-Veneri perché, fatta salva una maggiore compostezza, nell'incedere, nei tratti del volto, nell'acconciatura, assomiglia alle immagini del mito evocate per epifania. Ma la Signora è, insomma, una Grazia-Venere in panni contemporanei, e l'unica differenziazione rispetto alle sue, divine, visitatrici sta nella veste: panno realissimo che, a differenza delle "ventilate vesti" (così Poliziano) delle splendide ninfe che le lasciano libere nelle loro leggiadre movenze, pare intralciare la libertà del corpo e, paradossalmente, l'autenticità stessa del personaggio: la realtà inficia la verità dell'immagine. La posizione del Cupido, accanto alla Signora, favorisce l'assimilazione tra il personaggio e una Venere. Venere-Grazia nella dimensione del reale, la Signora accoglie con naturalezza l'omaggio dalle Veneri-Grazie allegoriche.

Nell'altro affresco invece il Signore, che nella postura rigida rivela timidezza, se non quasi diffidenza, viene portato per mano dalla figura femminile, accompagnato e presentato al consesso delle Arti, presieduto dalla *Magistra*. Secondo la lezione già stilnovistica e segnatamente cavalcantiana, recuperata da Marsilio Ficino, la Donna è *medium* di accesso al divino che nel neoplatonismo già plotiniano, ora rivisitato in chiave rinascimentale, coincide con Amore. L'iniziazione maschile alle Arti e all'Amore non è immediata: prevede

un percorso di ammaestramento. Il Signore e la Signora – con tutta probabilità i committenti di un ciclo che raffigura l'iniziazione nuziale – sono i protagonisti di due diverse e complementari allegorie dell'ingresso nel Regno d'Amore, il luogo in cui abitano le Grazie, le Arti e, dietro a tutte le figure come regista di ogni scena che accade nelle botticelliane radure del suo paradiso, Venere-Mnemosyne.

Le opere di villa Lemmi – così come accade nella più famosa 'serie' botticelliana già studiata da Warburg: *Nascita di Venere, Regno di Venere (ex Primavera) e Pallade e il Centauro*⁵⁵ – sono realizzate per decorare ambienti frequentati dalla cerchia dei parenti e amici dei Medici e soprattutto dal gruppo di intellettuali e artisti che si radunavano a Carreggi: si tratta di ambienti domestici eppure non propriamente privati, bensì di rappresentanza, in senso non solo politico ma anche conviviale e intellettuale, in cui le vicende personali dei protagonisti si intrecciano con l'elaborazione filosofica del tempo e con gli eventi della storia individuale e politica dei protagonisti: opere in cui il reale accede alla rappresentazione grazie alla lingua complessa dell'antico.

L'esempio più eloquente di questa funzionalità plurale di temi e mitemi riforgiati dal repertorio antico è ancora la serie mitologica di Botticelli, in cui il meraviglioso e realissimo amore tra i due giovani nobili amanti, i più nobili e famosi, i più in vista in città – Giuliano de' Medici e Simonetta Vespucci – già trascritto in poesia nella *Stanze* di Poliziano, acquista un senso più profondo e più universale perché iscritto nella calamità pubblica della peste del 1474 e dell'improvvisa morte di Simonetta, poi nell'evento storico della congiura dei Pazzi del 1476 che provoca la tragica morte di Giuliano; e infine culmina nelle nozze tra i giovani parenti degli stessi Giuliano e Simonetta, Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide Appiani. Come ogni capolavoro, letterario o artistico, il valore non effimero dell'opera è frutto dell'alchimia tra il contatto con l'evento storico che investe e impegna il *pathos* dell'artista e la trasfigurazione dell'evento in un linguaggio universale.

Come suggeriva Jacob Burckhardt, non si intende il Rinascimento italiano se non come investimento pervasivo di ogni azione in opera d'arte. Nelle costituzioni politiche, nelle grandi opere architettoniche, nelle rappresentazioni simboliche delle medaglie e delle imprese dei principi. Stato, guerra,

⁵⁵ Adotto per questo gruppo di opere botticelliane l'indicazione warburghiana di 'serie': come noto non si tratta di un ciclo vero e proprio, ma certamente di un insieme di opere eseguite per la stessa committenza, nella stessa temperie intellettuale della Firenze degli anni '80 del Quattrocento; v. *infra*, pp. 441 ss.

ma anche ogni monumento, ogni impresa è opera d'arte; come pure la reinvenzione di luoghi e percorsi per la *paideia* (ancora l'esempio va a istituzioni come la Ca' Zoiosa di Vittorino da Feltre). In questo senso il mecenatismo del principe rinascimentale non è un'attività secondaria, un eccesso lussuoso rispetto all'impegno primario in imprese pubbliche o private, mercantili, amministrative, diplomatiche, politiche o strategiche: il principe (si chiami Leonello d'Este, Alfonso d'Aragona, Lorenzo il Magnifico, Isabella d'Este Gonzaga) investe in modo essenziale nell'arte come espressione originaria del suo potere, non tanto e non solo come rappresentazione ed esibizione visibile della sua *potestas*, quanto come attività più di ogni altra autentica epifania primaria del fare, che rende vera ogni altra impresa, più fondato e dicibile qualsiasi altro investimento. Nella nuova etica della gloria, recuperata dal senso antico del *kleos*, conta il segno, l'impronta, che persiste, tenace, sotto forma di ripetizione del nome legato all'*opus*: immortalità come gloria qui nel mondo, risonanza del nome nei secoli a venire, unico movente e insieme obiettivo valido e nobile dell'agire⁵⁶. “Stato come opera d'arte”⁵⁷, quindi; ma anche “guerra” – e in genere ogni attività bellicosa, di espansione e di conquista – “come opera d'arte”. Carlo il Temerario (1433-1477), negli arazzi Doria, non si traveste da Alessandro né traveste le sue imprese assimilandole a quelle del Macedone: Carlo è il nuovo Alessandro, si sente tale e, in forza della consapevolezza di questa continuità con il tessuto della memoria storico-mitica delle conquiste favolose del Macedone, muove alle sue imprese e traduce il suo operato bellico e politico nelle immagini di quelle antiche avventure, riattualizzandole⁵⁸.

Non è, banalmente, il presente che cerca nell'*auctoritas* del paradigma antico una forma di legittimazione: è il fantasma dell'antico che, rievocato, muove l'azione nel presente e ne recupera un senso assoluto.

Nello stesso senso Isabella nella sua medaglia celebrativa non si fa raffigurare in veste di Nemesi-Pace: piuttosto, come già si era voluto rappresentare l'imperatore Claudio nel denario che le serve da modello, Isabella è Nemesi che rinnova il tempo come Astrea. Certo il linguaggio del mito antico adottato come lingua simbolica del potere ha anche una evidente funzione propagandistica: ma è lo stesso meccanismo per cui Alessandro il Grande

⁵⁶ Il riferimento è ancora a Burkhardt [1860] 1990, pp. 120 ss.

⁵⁷ Burkhardt [1860] 1990, p. 132.

⁵⁸ Warburg [1913] 1966; Centanni 2009; Centanni 2014a; Centanni 2014b.



Volo di Alessandro sul carro tirato in cielo dai grifoni, particolare dagli 'Arazzi Doria' con *Episodi delle avventure leggendarie di Alessandro*, manifattura fiamminga, circa 1475, Genova, Palazzo del Principe. Roger van der Weyden, *Carlo I di Borgogna*, circa 1460, olio su tavola, Berlino, Staatliche Museen.

si faceva rappresentare come Zeus Ammone; e poi i *principes* romani come Alessandro. O, appunto, sul verso delle loro monete, nelle figure allegoriche di Nemese-Pace, di Fortuna, di Abbondanza. La vita, per il principe e in generale per l'uomo del Rinascimento – una vita eccitata “al grado superlativo”, potremmo dire con Warburg – è una costruzione virtuale, che sarà potente e persistente, quanto più efficaci e persuasive saranno le immagini evocate per raccontarne il significato.

RINASCIMENTO INQUIETO: IL CLASSICO COME APERTURA

Il Rinascimento è percezione di uno strappo rispetto al *continuum* del passato: è tempo ‘critico’. Lo sguardo ideologico che gli uomini del Rinascimento rivolgono all'antico, radicalmente diverso da quella che sarà la cifra apollinea del classicismo sette e ottocentesco, cerca, anche sul piano stilistico, movimenti e rotture che solo per composizione di contrasti suoneranno nell'opera come armonia, come *concinnitas*. Scrive Manfredo Tafuri:

“Si può dunque dare un ulteriore senso a quanto era apparso come specifico delle più ardite correnti rinascimentali: la fondazione di un codice attraverso una serie infinita di eccezioni. [...] Si tratta di una *complexio oppositorum*, di una cultura della contraddizione. Il fenomeno era stato letto in tal senso anche da Edgar Wind, là dove egli aveva osservato che la ‘rinascita dell'antico’ corrisponde a un politeismo in cui ogni divinità sia assunta nella sua

inquietante ambivalenza. Anche il pluralismo dei modelli ha a che fare con quel politeismo”⁵⁹.

Dalla pluralità dei modelli all’apertura teoretica ed ermeneutica, si tratta dunque, in tutti i sensi, di un politeismo, un *theatrum mundi* in cui tutte le divinità giocano il loro ruolo e ciascuna di esse gioca la sua “inquietante ambivalenza”.

Incrociando felicemente la penuria di modelli e il desiderio di strappo rispetto ai rigidi stilemi del passato prossimo medievale, gli artisti rinascimentali cercano un altro paradigma; e così trovano (inventano e scoprono), chiamano ‘antica’, una particolare stagione dell’arte classica: lo stile di rappresentazione drammatica e di esasperazione del *pathos*, lo ‘stile in movimento’ dell’arte ellenistica.

In Occidente, all’origine dell’impulso all’espressione si avverte nell’artista il *pathos* di una ferita tra la lingua delle parole e la lingua delle immagini: è la consapevolezza di un senso leso, su cui l’artista esercita i suoi espedienti di rapsodia terapeutica. Questa, in Occidente, è ‘tradizione’: la percezione di una immedicabile lacerazione che il *poietes* non può sanare ma, precariamente, cicatrizzare, riattivando la riproduzione del tessuto connettivo della memoria. Le opere d’arte sono i segni, le cicatrici, di questa terapia interminabile, saltuariamente efficace sulla persistenza del dolore: attimi assoluti in cui anche il *pathos* acquista senso perché ogni configurazione data dell’orizzonte è abolita e sospesa, e un nuovo orizzonte si delinea in forma di parole o di figure.

Nel rispetto della coscienza della frattura originaria, l’opera-segno è parola o immagine: il corredo dell’illustrazione alla parola, così come la didascalia della parola all’immagine, sono il sintomo certo del fallimento dell’operazione. La complessità di linguaggio espressivo che il Rinascimento recupera dall’antico sta proprio nella coscienza implicita della ferita originaria che coincide con la volontà di rottura sia dell’afasica autonomia semantica dell’immagine allegorica, sia della relazione didascalica, tutta medievale, tra parola e immagine. Da un’antichità, che è ancora – quanto a testi letterari e a fonti iconografiche – l’antichità ellenistica e romana più che l’età classica della civiltà greca, il Rinascimento recupera un impulso all’espressione che riattiva un teatro simbolico che esalta l’eloquenza dell’immagine accanto a quella della parola. L’immagine, fin dall’irruzione del cristianesimo, sempre in bilico tra

⁵⁹ Tafuri 1992, p. 21.

demonizzazione e neutralizzazione⁶⁰, costante bersaglio della reiterata minaccia iconoclasta, rinasce come in antico a una vita autonoma, ontologicamente polisemica, costitutivamente equivoca. Così Giovanni Pozzi:

“Alla trasposizione dell’oggetto dal registro verbale a quello figurativo, qual compie l’artefice, dovrebbe poter rispondere un’omologa ritrasposizione dalla figura alla parola, da compiersi dall’osservatore. Ma ciò non si verifica, perché già nella fase inventiva l’artefice figurativo si stacca dalla fonte, liberandosi dalle regole di selezione e combinazione del discorso linguistico per adottare un diverso comportamento mentale. Il concatenamento proprio alla parola implica una successione orientata, mentre l’immagine si attua secondo un principio di libera costellazione che non gerarchizza, rende elastiche e perciò equivoche le relazioni fra gli elementi che connette. La simultaneità della rappresentazione sottrae in certo modo il linguaggio dell’immagine dal legame di non contraddizione, permettendo combinazione degli analoghi e dei contrari impossibili alla parola, soggetta alla costrizione lineare. D’altro canto l’immane polisemia, connaturata all’unità simbolica, moltiplica le combinazioni attendibili senza mettere in luce evidenti preferenze”⁶¹.

Immagini pericolose, valenze libere che scatenano interferenze nell’orizzonte simbolico, creando nuove costellazioni di significato: su di esse, ‘giustamente’, si abatterà presto il nuovo attacco iconoclastico della Riforma. Le figure evocate dall’antico aprono nuove porte all’immaginario, ma non promettono l’accesso a un nuovo orizzonte di valori stabili e certi. Al contrario il Rinascimento nasce dall’abbandono della certezza nell’*universum*, del cosmo univocamente semantizzato e gerarchizzato e riapre all’inquietudine: l’occhio fisso sulla ferita, ma alato e quindi libero di cercare un effimero rimedio al *pathos* della perdita nella costruzione della forma. L’occhio che oppone alla neutralità apparentemente innocente del reale la sua scandalosa, eversiva, interrogazione: *Quid tum?* Così Matteo de’ Pasti disegna per Leon Battista Alberti il simbolo di una provocazione che scuote la greve banalità dell’esistente per muovere alla cerca avventurosa di nuove misure della realtà: misure da reinventare cercando nelle pieghe del tessuto memoriale dell’antico⁶².

Dal cuore dell’idea di ‘classico’ si recupera quest’idea, mossa e spezzata, per persistenze, per oblii e per ritorni, di ‘tradizione’. L’antico ritorna per tracce mnestiche: emergono sue proiezioni imaginali, fantasmi proiettati da menti

⁶⁰ Kitzinger [1976] 1992, p. 44.

⁶¹ Pozzi 1993, p. 12.

⁶² Sulla medaglia di Leon Battista Alberti e la simbologia dell’occhio alato, v. da ultimo Cassani 2014.



Matteo de' Pasti, *Medaglia per Leon Battista Alberti* (recto e verso), bronzo, circa 1450.

Sul recto: LEO BAPTISTA ALBERTUS.

Sul verso: OPUS MATTHAEI PASTI VERONENSIS · QUID TUM.

colte e avido di un passato capace, per via intermittente e frammentaria, di rifiorire nel presente. Fantasmici che, come tutte le proiezioni della *phantasia*, sono trasmissioni distorte. Ciò che meno importa all'intellettuale del Rinascimento è restaurare una presunta 'verità' dell'antico: in una stagione ancora libera dalla tirannide della filologia non importa la lettera del mito ma la vitalità della sua narrazione.

La rinascita dell'antico produce una mobilitazione dell'immaginario: ma la rottura dell'orizzonte prelude alla scoperta di altri orizzonti. Concretamente, concorre alla prefigurazione geografica di un nuovo mondo. Così Eugenio Garin:

“L'immagine tradizionale della terra veniva infranta dalle scoperte: la concezione dell'universo era stata scossa molto prima di Galileo, da quando le premesse 'psicologiche' della tesi tolemaica erano state schiantate”⁶³.

La proiezione efficace del *mundus imaginalis* non solo consente l'implosione teorica della chiusura tomistica, ma apre la possibilità concreta dell'esplorazione del mondo e della sua ridefinizione. Scoperta e conquista di nuovi orientamenti: solo l'accordo tenace e insistente su un progetto immaginale – disegno filosofico, figurativo, geografico – trova il varco di incisività sul reale e trova una costa

⁶³ Garin [1954] 1984, p. 37.

di approdo. Così avviene per le scoperte geografiche, pensabili solo in questa temperie di riapertura di senso. Lo sfondamento della prospettiva geopolitica, la riapertura della prospettiva storica e imaginale sull'antico, si riflette anche nell'approfondirsi della teorizzazione sulla centralità della *perspectiva pingendi*. Così Garin:

“Da Piero della Francesca, e dal suo trattato sulla ‘perspectiva’, fino a Dürer il nesso occhio-luce-cosa è sottoposto a una analisi sempre più incalzante. Da un lato la prospettiva offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e crea un distacco fra l'uomo e le cose, dall'altro riassorbe le cose nell'occhio dell'uomo”⁶⁴.

Nello spazio vuoto della frattura che sta tra la cosa e l'occhio, tra il mondo e l'artista – spazio profano per eccellenza – l'uomo rinascimentale si cimenta nel costruire vincoli luminosi, linee di prospettiva che misurano distanze, ma insieme quelle distanze smaterializzano e governano. Il senso ultimo dell'immagine viene così attratto nell'occhio dell'artista che ne restituisce una visione concentrata, seduttiva, verso un'ipotetica oggettività. Ma l'apparente tensione alla verosimiglianza, catturando lo spettatore nel suo cono di luce, si rivela come gioco illusionistico di ulteriore livello, come sommo artificio: singolare, irripetibile incantamento che per un istante assoluto sana, nel segno, la percezione della frattura.

Come ha chiaramente dimostrato Ernst Kantorowicz la legittimazione dell'artificio (e quindi dell'arte più come *fictio* che come mimesi del reale) passa anche per l'elaborazione teologico-giuridica⁶⁵. Accogliendo il postulato filosofico dell'‘arte imitatrice della natura’, il diritto, come forma sofisticata e insieme funzionale di ‘arte’, è costretto, per autogarantire i propri meccanismi e procedure di funzionamento, a esasperare il concetto di *fictio*: ciò accade, ad esempio, nel caso dell'adozione, la procedura che, per antonomasia, deve adattare la sua normativa a una parvenza di naturalità. Mai sarà possibile che un padre sia più giovane di un figlio: anzi tra padre e figlio fittizi dovrà intercorrere un intervallo di anni che renda plausibile, secondo le leggi di natura, la relazione tutta giuridica, tutta artificiale. Ecco dunque che la finzione anziché smentire la verità del reale, risulta essere, paradossalmente, la sua controprova:

⁶⁴ Garin [1947] 1994, p. 82.

⁶⁵ Kantorowicz [1961] 1995, pp. 19 ss.

“La finzione imita la natura e per tale ragione la finzione può aver luogo solo laddove abbia luogo la verità delle cose”⁶⁶.

Tale assioma passa nella teoria giuridica, per consentire l'espedito necessario della 'finzione giuridica': grazie alla finzione il giurista poteva creare una *persona ficta*, dotandola di consistenza reale. Oppure interpretare un soggetto, ad esempio il *corpus mysticum* della Chiesa o la 'maestà' (non la persona) dell'imperatore, come persona fittizia, suscettibile di danni o di offesa. Rivendicando una parità di autorevolezza con il papa, il legislatore compie un atto di ricreazione (*ius novum condere*), presentando così "assonanza con il creatore naturale, Dio". Come il papa (che è infatti agente e mandatario dell'*auctoritas* divina in terra) anche il legislatore acquista il diritto per cui, mediante la *fictio*, "de nihilo facit aliquid ut Deus".

Secondo Kantorowicz è questo il passaggio teorico per cui il termine *fictio* perde il valore originariamente spregiativo e questa legittimazione passa, per analogia, ad altri ambiti, primo fra tutti l'ambito della *fictio poetica*. Già Tommaso d'Aquino aveva sostenuto che la *fictio* non è necessariamente menzogna ma può essere *figura veritatis*; a metà del XIV secolo si assiste al passaggio ulteriore: l'equiparazione, nell'attività di creazione dal nulla *per fictionem*, dell'artista al legislatore (e quindi dell'artista a Dio).

Anche il poeta, per mestiere, come Dio "ex officio facit aliquid ex nihilo": crea 'fittiziamente' dal nulla. Francesco Petrarca nel *Privilegium*, il discorso pronunciato per l'incoronazione in Campidoglio nel 1341, afferma che: "Fine del poeta è dischiudere e glorificare la verità delle cose, intrecciata, per così dire, in una decorosa nube di finzione". In questo senso Petrarca rivaluta la finzione poetica come possibilità di svelamento della verità: la mimesi diventa il *medium* di una *plenitudo potestatis* assimilabile a quella del Creatore⁶⁷. Il clima culturale è pronto perché il poeta, l'artista, non solo si cimenti nell'imitazione dei modelli forniti dalla natura o dall'arte del passato, ma sia legittimato a ricrearli. Anche per questa via di legittimazione irrompe nella realtà il 'progetto' sulla rinascita dell'antico; ancora Garin:

“L'accordo che non può non colpire lo storico, è accordo su un orientamento per il futuro, su un programma: non constatazione di qualcosa già avvenuto, ma decisione che qualcosa avvenga. All'alba del secolo xv l'antichità invocata da Petrarca non opera ancora come un modello da imitare, ma come una

⁶⁶ Kantorowicz [1961] 1995, p. 20.

⁶⁷ Kantorowicz [1961] 1995, p. 31.

sollecitazione stimolante per una ricerca. Le grandi biblioteche sono da formare, i classici devono essere ritrovati, o almeno letti, tradotti, diffusi e resi operanti. Il mito dell'antico e la sua invocazione precedono l'imitazione dell'antico; la decisione di un rinnovamento non è la conseguenza ma la premessa della rinascita effettiva, ampia e corale, della classicità. Ora proprio in questo atteggiamento va ricercato il punto di massima originalità del Rinascimento vero e proprio [...]: nell'invito a riannodare il filo della storia spezzato nel v secolo”⁶⁸.

È la “decisione che qualcosa avvenga”, che il filo con il passato sia riannodato: una decisione, razionale, ma anche intensamente animata dalla passione e dal desiderio, che in molti casi si realizza *prima* della pienezza della Rinascita come prefigurazione precoce che anticipa e precorre qualsiasi archeologia e filologia dell'antico. Questa percezione immaginale, questa intenzione così precisa e potente, si traduce in atti e opere di pubblica efficacia, ovvero nella diffusione di una nuova, vincente, estetica del reale: opere e immagini in cui si condensa lo stile liminare, etimologicamente ‘profano’ del tempo.

La nuova estetica affonda le sue radici teoriche nell'*auctoritas* platonica: il linguaggio immaginale che il Rinascimento reinventa dall'antico è platonico e non aristotelico in quanto sfugge alla legge di non contraddizione, rompe l'universo tomistico. Uno strano Platone però questo, letto nei circoli fiorentini della seconda metà del Quattrocento; Eugenio Garin ha notato che non si spiega il platonismo quattrocentesco se non come:

“Un moto polemico di rivolta contro l'aristotelismo medievale. Platone significò soprattutto spazzare l'oppressivo mondo aristotelico, chiuso, gerarchico, finito [...]. E il platonismo diventò spesso ‘un’insegna di partito’. Perché in profondità indicava una direzione della conoscenza verso un mondo aperto, discontinuo, contraddittorio”⁶⁹.

“In profondità”, certo: perché stando alla lettera dei passaggi platonici a proposito della teoria della ricezione artistica non si arriva, *recta via*, a quella riabilitazione dell'esperienza artistica che il Rinascimento rilancia. Ma il percorso che porta a *questo* Platone, è platonico, si potrebbe dire, nonostante Platone: ovvero, come si cercherà di mostrare, prende l'avvio dalla straordinaria ipotesi estetica di Platone sulle caratteristiche e gli effetti dell'opera d'arte, ma, sulla scorta della rilettura aristotelica e poi, soprattutto plotiniana, ne ribalta le deduzioni.

⁶⁸ Garin [1964] 1988, pp. 18-19.

⁶⁹ Garin [1964] 1988, p. 56.

RINASCIMENTO PLATONICO NONOSTANTE PLATONE

Per tutto il percorso della tradizione classica l'operazione artistica si propone come imitazione-trasformazione-risemantizzazione di modelli. La teoria estetica e i meccanismi di tradizione dipendono da un'idea originale, tutta occidentale, dell'opera d'arte: l'idea di *mimesis*. Ma l'imitazione così come viene descritta icasticamente da Platone nel mito della caverna, racconto figurato contenuto all'inizio del libro VII della *Politeia*, non è già riproduzione di un originale, ma di una proiezione falsificata di forme. L'originale, l'autentico *eidos*, non si dà qui, in questa dimensione mondana, ma appare, troppo fulgido per essere sopportato da occhi non allenati, solo in una dimensione esterna e superiore, nell'abbagliamento solare alla fine dell'iter del filosofo che si strappa dalle catene e muove faticosamente i suoi passi verso l'apertura della caverna, verso la luce della vera sapienza. Ciò che noi prigionieri vediamo non sono altro che *eidola*, flebili residui formali, proiezioni di immagini riflesse su uno schermo da burattinai illusionisti che agitano sagome alle nostre spalle. In questo teatro di ombre proiettato davanti a un pubblico di spettatori inconsapevolmente coatti, chi, fra i miseri e ciechi *brotoi*, consegnati a questa condizione di cattività e di ignoranza, prova a riprodurre, mimeticamente, ciò che vede, non potrà che produrre opere "tre volte lontane dalla verità", poiché "l'imitatore non sa nulla di vero sulle cose che imita, e l'imitazione è un gioco, non una cosa seria"⁷⁰.

La poesia, dunque, è gioco non serio, illusionistica "pittura d'ombre": *skiagraphia*, come la definirà altrove Platone, mutuando il termine dal *trompe l'oeil* delle scenografie teatrali. L'ispirazione poetica nell'artista può essere effetto dell'*enthousiasmos* divino⁷¹: ma se viene teoreticamente salvato l'individuale "indiciamento" del poeta (specie del musico-rapsodo), resta pericolosa la catena di incantamento che, ispirata dalla Musa al *poiètes*, si trasmette ai coreuti e poi fino allo spettatore, ultimo anello di una concatenazione magnetica che, provocata dal dio, passa per il *poiètes* e crea un

⁷⁰ Platone *Resp.* 602b: "τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιὰν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν" ("l'imitatore non sa niente di degno su ciò che imita, ma piuttosto l'imitazione è un gioco, un gioco poco serio").

⁷¹ Platone, *Ion* 533d-534d, a proposito dell'ispirazione poetica: "οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθος ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες [...]. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει" ("è la stessa Musa che rende i poeti ispirati dal dio e attraverso quegli ispirati si forma una catena di altri entusiasti, invasati dal dio: la bravura di tutti i poeti non dipende dall'arte ma dal fatto che sono ispirati dal dio [...]. Le loro parole non vengono dall'arte ma da una energia divina").

vincolo in cui tutti alla fine restano “appesi agli anelli della Musa”⁷². Ma questo incantamento se “per pochissimi” può essere via di conoscenza, “per i più” è senza dubbio motivo di turbamento sensoriale che mette in moto passioni ed emozioni, eccitandole anziché temperandole: in particolare provoca una dolce, ma eticamente sovversiva, “mescolanza di piacere e dolore”⁷³. Perciò la *mimesis* artistica non solo non costituisce una via di accesso alla verità del modello, ma, con i suoi effetti di incantamento sensoriale, disturba, commuove, mette in moto passioni che dovrebbero essere represses⁷⁴. Platone per primo riconosce e teorizza l'effetto estetico dell'opera d'arte, un effetto che provoca reazioni fisiche in chi ascolta o vede l'opera: brividi, commozione, paura. Emozioni e terrori.

Nel passaggio delle *Leggi* 699-700 Platone arriva ad applicare l'effetto dannoso delle passioni eccitate dalle opere d'arte alla evoluzione negativa delle istituzioni politiche, ricapitolando le fasi di affermazione del, teoreticamente esecrabile, modello politico democratico ateniese a partire dall'estensione a tutto il popolo della critica artistica. In questo senso, l'ultimo Platone, attraverso un itinerario teoretico non lineare, arriverà ad affermare che l'arte non paideutica, la *poiesis* incontrollata e fine a se stessa, va bandita dalla Città Ideale. Per questa via nell'ultimo libro della *Politeia*, il libro X, troviamo un attacco teoretico prima, ideologico-politico poi, contro la *mimesis* poetica, letteraria e artistica.

Il riverbero che questa teoria della *poiesis* artistica avrà, esplicitamente e implicitamente, sulla nostra tradizione filosofica e artistica è forte e persistente: l'immagine fortemente icastica della caverna impressiona indelebilmente l'immaginario della cultura occidentale, e la condizione di straniamento dalla ‘verità’ dell'artista è un vero e proprio punto *a quo* di ogni teoria occidentale sulla natura dell'arte e sulla sua ricezione. Basterà qui notare che l'immagine del mito platonico – corredata dai passaggi degli altri dialoghi in cui il filosofo torna sugli effetti nocivi dell'arte – ci pone di fronte a una teoria complessa della ricezione artistica, a una vera e propria ‘estetica dell'arte’, che a sua volta poggia su una teoria generale della conoscenza. Nello schema complessivo del mito allegorico, Platone prevede un gioco di ombre fra la sostanza (la

⁷² Platone *Ion* 536a: “τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων”.

⁷³ Platone, *Phileb.* 45d-46a e soprattutto 48a: “καὶ μὴν καὶ τὰς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι;” (“e ti ricordi degli spettacoli tragici dove contemporaneamente si gode e si piange?”).

⁷⁴ Sugli effetti secondo Platone pericolosi del mischiamento delle passioni e sul rimedio che Aristotele indica nella *katharsis* rimando al mio Centanni 1995.

verità-disvelatezza-*Aletheia*), il suo riflesso che noi, uomini legati nel buio della caverna, percepiamo, il nostro sforzo – tutto sommato “comico e poco serio” – di riprodurre, di imitare quelle ombre. E quindi di fare arte: attività di terzo grado, di tre passaggi lontana dalla verità.

In questa concezione dell'arte, a cui Platone dà voce, l'opera prima, l'originale d'artista, è già dunque, mimesi di terzo livello, imitazione di proiezioni di idee, ovvero di immagini della verità. L'opera è originalmente una copia che riproduce – secondo Platone molto infedelmente – il modello – che secondo Platone coincide con la verità. È evidente come, una volta che ammettiamo che già l'“originale” non sia tale, abbiamo teorizzato che propriamente un originale non esista, perché la “vera forma”, l'idea della cosa, è incatturabile dalla poesia. Ma, posto che quello che consideriamo l'“originale” non può essere tale, ma è già una brutta copia di seconda mano dell'idea, si introduce la possibilità teorica di un'ulteriore riproducibilità dell'opera. Paradossalmente la teoria platonica contiene già in sé le premesse per quei meccanismi di tradizione-tradimento peculiari della tradizione classica: proprio perché la *poiesis* difetta di ‘veri’ archetipi, l'arte non si muove come ripetizione culturale, ripetizione ciclica dell'identico (che sta altrove, sulle vie illuminate della sapienza): ma è consapevole artificio, illusoria ripresa, citazione, ricerca sempre inquieta, interminabile, di un canone discrezionalmente e precariamente stabilito. È, essenzialmente, e fin dall'origine, variante da un originale perduto. Dalla possibilità della riproducibilità si attiva il meccanismo di relazione tra modello e copia, e quindi la dissoluzione del paradigma in canone e l'attenuazione del concetto di originalità nel meccanismo di una continua ridefinizione del canone stesso, e nei fenomeni di variazione e ripresa. È un esito che presuppone come controparte la deriva nella copia seriale, e come resistenza teorica a essa, il valore dell'originale assente⁷⁵. In questo varco teorico si apre anche la possibilità della variazione stilistica, come interpretazione individuale dell'artista, rispetto all'unica ‘verità’ sostanziale, che l'opera d'arte sa di non poter riprodurre.

Negli appunti raccolti nella *Poetica* e nei passaggi dedicati all'arte poetica nella *Politica*, Aristotele prende spunto dalla teoria sull'arte di Platone e dalle sue osservazioni sui conturbanti effetti estetici sullo spettatore: accogliendo l'ipotesi dell'arte come mimesi e riconoscendo anche la validità del meccanismo di evocazione passionale descritto da Platone, Aristotele però riconosce un valore

⁷⁵ Sul concetto di ‘originale assente’ rimando a Centanni 2005 e Centanni 2015.

terapeutico all'esperienza estetica dell'eccitazione delle passioni. Le passioni, suscitate e liberate dall'emozione artistica, proprio in quell'esperienza trovano una via di sfogo, grazie alla fortunata metafora medica della *katharsis* (anch'essa mutuata dallo stesso Platone, che l'aveva adottata però in tutt'altro senso⁷⁶). Aristotele rivolta in positivo le argomentazioni platoniche contro l'arte e, per analogia con gli sfoghi terapeutici, legittima come benefico l'eccesso di emozione che l'arte provoca. Usando teoria e lessico platonici, Aristotele rimonta, con un senso tutto diverso, il quadro della teoria della ricezione dell'opera d'arte.

La polemica sull'arte tra platonici e aristotelici, e in particolare sugli effetti estetici – l'effetto di temperanza o intemperanza indotta dal *pathos* artistico – dura per secoli. La conciliazione risolutiva tra la teoria estetica platonica e il machiavello aristotelico sul beneficio della catarsi si risolve nel III secolo d.C. con la lezione di Plotino, che ricompare in Occidente grazie a un manoscritto portato da Giovanni Aurispa in Italia da Costantinopoli nel 1423. Alla traduzione di Plotino (che sarà terminata nel 1488 e pubblicata nel 1492) si dedica *toto corde* Ficino dal 1484, dopo la pubblicazione per Cosimo dell'*opera omnia* platonica. Già nella versione e commento del testo greco, e soprattutto nella successione che Marsilio Ficino proponeva delle opere platoniche, si leggeva una chiara prospettiva interpretativa. Da notare, innanzitutto, che la successione non segue l'antica articolazione in tetralogie: la prima è il *Parmenide* da cui Marsilio trae l'importante citazione “anima copula mundi: animum nostrum esse divinum”⁷⁷. Come è stato notato la copula tra l'anima e il mondo è per Marsilio una figura da cui inferire che “non solo il mondo tende a Dio ma Dio ama il mondo”⁷⁸. E anche nel *Sofista* Ficino estrapola come momento più importante del dialogo la “divina sentenza finale” in cui Platone afferma che tutti gli oggetti naturali non sono un'illusione, ma sono prodotti dallo stesso Dio: non già imitazioni di realtà incorporee, delle prime immagini delle Idee, essi derivano il loro essere dalla stessa sapienza divina⁷⁹. Una sorta di forzatura ermeneutica che, di fatto, scotomizza la condanna platonica della realtà – e a maggior ragione

⁷⁶ Sul ribaltamento dell'uso metaforico della *katharsis* operato da Aristotele rispetto all'esempio platonico, rimando ancora a Centanni 1995.

⁷⁷ Sull'importanza dell'ordine di comparsa delle opere di Platone nell'edizione ficiniana, v. Lo Presti 2007, pp. 109 ss.

⁷⁸ Lo Presti 2007, p. 109.

⁷⁹ Platone, *Soph.* 265e e 266b: ma il passaggio del testo platonico è molto più sfumato rispetto alla versione che ne dà Ficino.

della realtà artistica – incanalando il pensiero platonico sul binario di una rivalutazione della realtà mondana.

Fondamentale per la revisione del pensiero platonico è il successivo lavoro di traduzione ed esegesi su Plotino da parte di Ficino il quale, *concitatus* da una suggestione di Pico, inizia “il giorno stesso in cui esce la sua pubblicazione del *corpus* platonico”⁸⁰: la lezione plotiniana, unita alle considerazioni sulla potenza di amore del *Simposio* platonico, rilancia, in un quadro di “arte armonica”, l’idea di catarsi artistica.

L’esperienza estetica della bellezza e dell’armonia chiama l’anima a riflettersi in ciò che vede e percepisce e a riconoscere in sé il divino: il *pathos* emozionale porta l’anima a orientarsi.

“L’anima come scorge la bellezza la accoglie riconoscendola e in qualche modo le si accorda. Invece di fronte a una cosa brutta si agita, la rifiuta e la respinge come cosa a lei non consonante ed estranea. Affermiamo dunque che l’anima, per essere di natura vicina all’essenza superiore, quando vede ciò che le è congeniale o tracce di quel principio, gode e rimane incantata e riporta a sé ciò che vede e si ricorda di se stessa e di ciò che le pertiene”⁸¹.

Riconoscimento del bello e rifiuto del brutto, godimento e disprezzo, sono emozioni che avviano esteticamente l’anima a un suo orientamento. E il moto passionale di piacere/stupore (o, al contrario, di ripulsa/rifiuto) comprova il riconoscimento della presenza nell’anima di un frammento divino, in caccia di tracce della sua stessa natura in cui riconoscersi, attraverso cui è possibile “ricordare”. La teoria estetica platonica viene accolta, ma disarmata della sua denuncia del pericolo etico dell’arte.

Un platonismo di segno plotiniano, dunque, più che platonico. E il passaggio da Platone a Plotino non si spiega senza il secolare dibattito sulla catarsi avviato dalla speculazione aristotelica. Per Platone infatti l’arte – riproduzione mimetica di ombre formali e quindi inganno e falsificazione di terzo livello – produce un’emozione estetica pericolosa in quanto perturbante, se condivisa dalla gran massa (plausibile, invece, se l’*enthousiasmos* coinvolge gli spiriti

⁸⁰ Lo Presti 2007, p. 135.

⁸¹ Plotino I, 6, 2: “Ἔστι μὲν γάρ τι καὶ βολῆι τῆι πρώτῃ αἰσθητῶν γινόμενον καὶ ἡ ψυχὴ ὡσπερ συνείσα λέγει καὶ ἐπιγνοῦσα ἀποδέχεται καὶ οἶον συναρμόττεται. Πρὸς δὲ τὸ αἰσχρὸν προσβαλοῦσα ἀνίλλεται καὶ ἀρνεῖται καὶ ἀνανεοῖ ἀπ’ αὐτοῦ οὐ συμφωνοῦσα καὶ ἀλλοτριουμένη. Φαμὲν δὴ, ὡς τὴν φύσιν οὐσα ὅπερ ἔστι καὶ πρὸς τῆς κρείττονος ἐν τοῖς οὖσιν οὐσίας, ὅ τι ἂν ἴδῃ συγγενὲς ἢ ἴχνος τοῦ συγγενοῦς, χαίρει τε καὶ διεπτόηται καὶ ἀναφέρει πρὸς ἑαυτὴν καὶ ἀναμνήσκεται ἑαυτῆς καὶ τῶν ἑαυτῆς”.

educati al temperamento delle passioni). Plotino, invece, non solo incrocia l'estetica platonica con la teoria aristotelica dei benefici prodotti dalla catarsi, ma arriva a indicare nell'arte un riflesso della verità essenziale che traluce nelle epifanie mondane, e nello stesso *pathos* che l'arte provoca una possibilità di accesso al divino.

Tutta all'interno di questa teoria estetica si muove la questione della rappresentazione del divino, che si apre nella tradizione classica con l'affermarsi del cristianesimo. "Il cristianesimo – nota Ernst Kitzinger – nasce al problema dell'immagine"⁸²: una questione in cui si alternano fasi di opposizione violenta a fasi di mediazione, ma che resta sottotraccia in tutta la storia religiosa dell'unico monoteismo che, con la consacrazione del Concilio di Nicea del 787, ammette la raffigurazione del volto di Dio. All'interno del cristianesimo, nella tormentata storia artistica e teologica delle immagini, sempre sotto la minaccia della tendenza iconoclasta, una soluzione teorica emerge dalla proposta contrapposizione tra gli *eidola*, le false immagini demoniche, e le *eikones*, vere immagini divine in quanto 'ritratti', eseguiti in vita, della Madonna (da San Luca) o di Cristo (su mandato di Pilato), o impronte meccaniche del volto divino (le 'Veroniche', la Sindone), oppure opere eseguite miracolosamente senza intervento di mano umana (*acheiropoietai*)⁸³. Nella fissità orientale della rappresentazione del divino, rigorosamente osservante di questo postulato di autenticità garantita dal ritratto o dall'impronta miracolosa o meccanica dell'immagine sacra, non si dà nessuna possibilità di variante. Ma, in controtendenza rispetto all'arte occidentale, resta ferma nei secoli la categorizzazione rigida dei modelli, la ripetitività nella tecnica e l'annullamento dello stile e della personalità dell'artista.

In Occidente, non esistendo archetipo autenticamente fondato, nella consapevolezza che nessuna opera può salvarsi dalla dimensione mimetica, in mancanza di 'vere icone' riproducibili in copie conformi, trova spazio l'*inventio*, il recupero di un modello precario, e di conseguenza la riproducibilità e la possibilità infinita di copia dell'opera: paradossalmente, dalla teoria platonica della irrepresentabilità dell'idea, anziché il rifiuto dell'arte, deriva la ricerca di un canone sempre avidamente inseguito, perché da sempre assente. E quindi uno "sguardo marcatamente retrospettivo"⁸⁴ che nel passato – e segnatamente

⁸² Kitzinger [1976] 1992, p. 23.

⁸³ Kitzinger [1976] 1992, p. 24; sull'immagine achiropita v. Bacci 2006, Bacci 2013.

⁸⁴ Settis 1986, p. 452.

nella fase aurea dell'arte greca – cerca spunti e modelli da imitare, da tramandare, da rielaborare. Ma nell'arte occidentale il fenomeno assume una sua tipicità. Non si tratta, infatti, di una ripetitività di tipo culturale – che riflette l'immutabilità del rito – ma dell'idea di riproducibilità: cioè l'idea, tutta originale, di modello e di copia.

È evidente che un'esperienza artistica come quella occidentale che, fin dalle sue origini classiche, inventa l'idea del modello e la pratica della copia, complica la possibilità di una ricostruzione lineare e cronologica della sua storia: già all'interno della storia dell'arte greco-romana ci troviamo infatti di fronte a cortocircuiti sincronici, che negano qualsiasi evoluzione semplice e piana delle forme e delle pratiche artistiche⁸⁵. Il difetto di originale e l'autonomia della copia, in quanto 'esemplare', è una caratteristica peculiare della cultura occidentale: un marcatore che, fin dalle origini, continua a riverberare i suoi effetti fin negli esiti estremi della ripresa e reinterpretazione dell'antico⁸⁶.

La teoria della *mimesis* passa dunque al Rinascimento per la mediazione, fondamentale, di Plotino: e quindi, nonostante Platone ma mediante l'alta tradizione della sua scuola, avvia la legittimazione dell'esperienza artistica rivalutando la percezione sensoriale come riverbero essenziale di luce formale. La luce non è più fuori dalla caverna-carcere: è scintilla che brilla nell'anima di ognuno. E l'anima-amante, bramosa cacciatrice sulle tracce di ciò che le assomiglia, non attende ad altro che al ricongiungimento con "il divino che è fatto della sua stessa natura": quel principio a cui Plotino darà il nome di "Uno" e che, con facile assimilazione, sarà letto dal cristianesimo intriso di *questo* platonismo, come "Dio".

Platone poneva il "fuoco della verità" come un sole abbagliante fuori dalla caverna, riflesso all'interno per immagini falsanti e illusorie, la cui visione era riservata solo agli occhi disposti a farsi ferire per imparare: gli occhi dell'eroico sapiente-filosofo. Plotino pone una favilla di quel fuoco dentro ogni anima. E il platonismo rinascimentale farà compiere a questa teoria estetica un salto logico, uno slittamento, destinato ad avere conseguenze importantissime: il fuoco di verità – il repertorio a cui l'artista attinge le "vere forme" – che Platone collocava fuori nell'irraggiungibile mondo delle idee, sta sì alle nostre spalle, ma nel senso che viene posto nel *prius* dell'antico. Non dietro ai prigionieri incatenati, condannati a guardare in una sola direzione, ma in

⁸⁵ Centanni 2015.

⁸⁶ La più recente e intelligente ricapitolazione sul punto è in Settis 2015.

un passato a cui l'occhio agile, panoptico dell'umanista, può liberamente rivolgersi, in cerca di tracce. A caccia di memoria. Lo schermo è ancora attivo: ma le immagini proiettate sono ombre dell'antico. L'antico diventerà dunque, nella teoria rinascimentale dell'arte, quel fuoco che brucia e splende dietro e dentro lo schermo imaginale, ma bruciando libera l'energia originaria della sapienza del vero. E di quella Sapienza e Verità il fuoco dell'antico proietta forme: umbratili, eterree immagini che, cariche di un'energia formidabile, predispongono un inedito scenario al teatro del mondo. Così Tafuri:

“L'idea – la musica perfetta del creato – non è riproducibile. Essa è però rappresentabile, e le sue interpretazioni, imperfette per definizione, possono formare una catena tendenzialmente infinita. Da qui discende che l'idea stessa – in sé inattuabile – è avvicinabile soltanto attraverso l'effrazione, l'esperimento, la continua interrogazione”⁸⁷.

AMORE COME DIO DI VITA

La svolta decisiva di quella che, per citare un'espressione di Edgard Wind, si potrebbe definire come la “riconciliazione della Virtù col Piacere”⁸⁸, avviene con la rilettura della filosofia platonica in versione plotiniana. Riprendendo la via stilnovistica, e segnatamente cavalcantiana, si potenzia un'ipotesi teoretica che concentra nell'esperienza erotica la chiave della *paideia* dell'*homo rinascimentalis*, ma anche la sua iniziazione sapienziale e, più in generale, il principio ispiratore e il modulo espressivo di ogni sua impresa, non solo personale ma anche – soprattutto – pubblica, politica. Nella lettura che Marsilio Ficino dà della *Canzone* di Cavalcanti, la bellezza e l'armonia percepite grazie ai sensi ricordano alla nostra anima la bellezza e l'armonia di cui godevamo un tempo. Amore in questo senso è essenzialmente ricordo: ricordando, l'anima s'infiamma, le sue ali fremono; si alza in volo sopra le brutture del mondo e si ritrova di fronte alla vera bellezza intelligibile che desidera con ardore intenso e ineffabile. È platonicamente l'amore divino, come desiderio di un ritorno, *nostos e pothos* di una prima visione della bellezza divina. La bellezza divina “per tutto splende ed amasi” e in una lettera di Marsilio a Pico della Mirandola del 1492 si trova esplicitato che “gli ingegni filosofici giungono a Cristo attraverso Platone”.

⁸⁷ Tafuri 1992, p. 12.

⁸⁸ Wind [1958] 1971, p. 101.

La teorizzazione più compiuta e la summa di questo *itinerarium per Amorem ad Sophiam* si troverà nella selva di geroglifici, filosofici e iconografici, dell' *Hypnerotomachia Polyphili*, pubblicato a Venezia nel 1499. Ma la centralità di Amore, incoraggiata dai precedenti di Leonello d'Este, di Sigismondo e dei grandi principi protorinascimentali, esplose nella Firenze di Angelo Poliziano e di Marsilio Ficino, a partire dagli anni '70 del Quattrocento. Amore recuperato nella sua ossimorica interezza di attività intellettuale e insieme sensuale, pervade la mente, le opere, le imprese di artisti, letterati, principi e poeti. Nel commento al *Simposio*, Marsilio Ficino contesta l'idea, formalizzata chiaramente per la prima volta da uno degli interlocutori del dialogo platonico, Pausania⁸⁹, di una gerarchia tra le "due Veneri", tra i due tipi di Amore:

“Venere è di due ragioni: una è quella intelligenza, la quale nella Mente Angelica ponemmo; l'altra è forza del generare, all' Anima del Mondo attribuita. L'una e l'altra ha lo Amore simile, a sé compagno. Perché la prima per Amor naturale a considerare la Bellezza di Dio è rapita; la seconda è rapita ancora per il suo Amore, a creare la divina Bellezza ne' corpi mondani. La prima abbraccia in sé lo splendore divino: dipoi diffonde questo alla seconda Venere. Questa seconda trasfonde nella Materia del Mondo le scintille dello splendore già ricevuto. Per la presenza di queste scintille, tutti i corpi del Mondo, secondo sua capacità, risultano belli”⁹⁰.

Venere è *medium* irradiante di Bellezza, che destando amore, fa scorgere il “fulgore di Dio, e per detto fulgore, esso Dio vede ed ama”⁹¹. Un amore che però non si raggela astrattamente nella fase contemplativa: il fulgore divino ha bisogno di corpi per manifestarsi. E il corpo quindi, non più platonicamente involucro-sepolcro di cui l'anima dovrebbe liberarsi, ma plotinianamente materia necessaria all'epifania della bellezza, torna prepotente protagonista dello scenario rinascimentale. Amore – aveva teorizzato Plotino – è della stessa natura di Anima; ma l'anima, a sua volta, è necessariamente innamorata di dio. Eros, quindi è tramite tra Anima e il divino:

“Eros è della stessa natura di Psyche; questo è il motivo per cui anche nelle pitture e nei miti Eros è nuzialmente unito ad Anima [...]. Ogni anima è Afrodite”⁹².

⁸⁹ Platone, *Simp.* 180c-185c.

⁹⁰ Marsilio Ficino, *Commento al Simposio*, II, 7.

⁹¹ Marsilio Ficino, *Commento al Simposio*, II, 5.

⁹² Plotino VI, 9, 25-26: “ὁ ἔρως ὁ τῆς ψυχῆς ὁ σύμφυτος, καθὸ καὶ συνέζευκται Ἐρως ταῖς Ψυχαῖς καὶ ἐν γραφαῖς καὶ ἐν μύθοις [...] Καὶ ἔστι πᾶσα ψυχὴ Ἀφροδίτη”.

Proprio nel contatto con un altro corpo, l'anima sperimenta la sua sete di divino, e insieme la sua "meraviglia" che questa sete resti sempre inesausta:

"L'impeto dello Amatore non si spegne per aspetto o tatto di corpo alcuno: perché egli non desidera questo corpo o quello: ma desidera lo splendore della maestà superna, refulgente ne' corpi: e di questo si meraviglia. Per la qual cosa gli Amanti non sanno quello che si desiderino o cerchino: perché ei non conoscono Dio: l'occulto sapore del quale mise nelle opere uno dolcissimo odore di sé: per il quale odore tutti siamo incitati"⁹³.

Bestie divine, gli amanti, che fiutano nell'odore dell'amato le tracce dell'assoluto. Soltanto la mente è specchio di Dio, ma l'esperto 'cacciatore' cerca e trova le impronte lasciate dal divino nella selva del mondo: commentando l'espressione di Paolo "videmus per speculum in aenigmate" Ficino riconosce che guardando in quello specchio, come "in un enigma" l'ombra del corpo garantisce la verità della figura⁹⁴.

Plotino aveva preparato la via all'assimilazione tra l'amore carnale e l'amore divino, in un passo in cui suggeriva, a coloro che siano inesperti di passione divina, di farsene un'idea pensando agli "amori di qui":

"E coloro a cui è sconosciuta questa passione considerino allora nel loro animo gli amori di qui, e si interrogino su cosa sia ottenere ciò che massimamente si ama"⁹⁵.

In realtà per Plotino l'assimilazione con gli "amori di qui" vale solo come pallida suggestione del vero eros, essendo gli amori mortali caduchi εἰδώλων ἔρωτες "amori di fantasmi"⁹⁶. Ma lo spunto testuale è sufficiente per rendere legittima, in Marsilio Ficino, l'assimilazione tra l'eros divino e l'eros terrestre: di più, per rendere il secondo emanazione e unica percepibile, immanente, epifania del primo. Così Edgard Wind:

"Le frequenti allusioni alle passioni degli amanti, con le quali Plotino parafrasava l'estasi mistica, incoraggiavano Ficino nella sua credenza che la *Voluptas* dovesse essere riqualificata come passione nobile. Anche qui il suo neoplatonismo è

⁹³ Marsilio Ficino, *Commento al Simposio*, I, 8.

⁹⁴ Marsilio Ficino, *De raptu Pauli*, in *Opuscula Theologica* ed. Marcel, III, 366: "Mens est Dei speculum. O sagacissimum venatorem qui in profunda hac mundi silva occultissima Dei vestigia investigat et reperit. [...] O imago Dei in mentis speculo quamdiu es in aenigmate id est in umbra corporis cognoscis per speculum".

⁹⁵ Plotino VI, 9, 39-40: "καὶ οἷς μὲν ἄγνωστόν ἐστι τὸ πάθημα τοῦτο, ἐντεῦθεν ἐνθυμείσθω ἀπὸ τῶν ἐνταῦθα ἐρώτων, οἷόν ἐστι τυχεῖν ὧν τις μάλιστα ἐρᾷ".

⁹⁶ Plotino VI, 9, 40: "καὶ ὅτι ταῦτα μὲν τὰ ἐρώμενα θνητὰ καὶ βλαβερὰ καὶ εἰδώλων ἔρωτες καὶ μεταπίπτει, ὅτι οὐκ ἦν τὸ ὄντως ἐρώμενον οὐδὲ τὸ ἀγαθὸν ἡμῶν οὐδ' ὃ ζητοῦμεν".

contrassegnato da una venatura curiosamente antiascetica: benché infatti si adoperasse tenacemente a dimostrare che la sua filosofia si conformava al credo cristiano, egli cercava anche di infondere nella morale cristiana una gioia di tipo neopagano, il cui modello era ai suoi occhi la *passio amatoria*⁹⁷.

In realtà la patina cristiana di cui vengono rivestite le nuove speculazioni neoplatoniche (e in generale tutta la costante e pervasiva *interpretatio christiana* del pantheon antico) pare essere più un problema per noi che per gli artisti e i filosofi del Rinascimento. Ciò che conta è il recupero pieno dell'accezione positiva di *voluptas*, termine che come già proponeva Lorenzo Valla, vale a denotare sia le forme elementari del piacere, sia quelle più elevate⁹⁸. L'Anima, ricondotta plotinianamente a una sola Anima indivisa e non gerarchizzata in funzioni noetiche e appetitive, mette in atto per Amore tutte le sue Virtù.

“Questa Bellezza de' corpi l'animo dell'uomo apprende per gli occhi: e questo Animo ha due potenzie in sé: la potenza di conoscere e la potenza di generare. Queste due potenzie sono in noi due Veneri: le quali da duoi Amori sono accompagnate. Quando la Bellezza del corpo umano si rappresenta agli occhi nostri, la nostra Mente, la quale è in noi la prima Venere, ha in reverenza e in amore la detta Bellezza, come immagine dell'ornamento divino: e per questa a quello spesse volte si desta. Oltre a questo la potenza del generare, che Venere in noi seconda, appetisce di generare una forma a questa simile. Adunque in amendue queste potenze è lo Amore: il quale nella prima è desiderio di contemplare, nella seconda è desiderio di generare bellezza. L'uno e l'altro Amore è onesto, seguitando l'uno e l'altro divina immagine”⁹⁹.

L'“onestà” dell'uno e dell'altro Amore sana la contraddizione tra *Virtus* e *Voluptas*. Il primo senso coinvolto nel processo di confusione dell'identità attivato dal desiderio e dal piacere è, secondo la lezione già stilnovistica, la vista. Poi interviene l'odorato, il sapore, il tatto. Amare: ovvero toccare, assaporare, odorare. Ma anche capire, ma anche “generare”. Prima però, prima di ogni altra percezione, *Voluptas* muove dagli occhi, *per* gli occhi. La rivalutazione del piacere passa anche per la nuova figura di un Amore che, anche quando viene mistericamente ridefinito come ἀνόμματος, certamente non è più l'Amore bendato, che lancia crudelmente strali in una caccia casuale da uccello da preda come nell'iconografia medievale, destinato a essere punito e cacciato lui stesso assieme ad altri demoni della Morte¹⁰⁰.

⁹⁷ Wind [1958] 1971, p. 85.

⁹⁸ Significativamente il testo del *De voluptate* (1431) di Lorenzo Valla assumerà, nella sua ultima redazione, il titolo di *De vero bono*.

⁹⁹ Marsilio Ficino, *Commento al Simposio*, II, 7.

¹⁰⁰ Panofsky [1939] 1975, pp. 135-183.



Giotto e bottega, *Allegoria della Castità*, affresco, circa 1334, Assisi, Basilica inferiore.



Piero della Francesca, *Cupido bendato*, affresco, circa 1453-1458, Arezzo, Basilica di San Francesco.



Lucas Cranach il Vecchio, *Cupido si toglie la benda*, olio su tavola, circa 1530, Philadelphia Museum of Art.

Nella teoria stilnovistica la figura di Amore, ancora intralciata dall'*imagerie* medievale, “non si può conoscer per lo viso” (Guido Cavalcanti), “né è cosa corporal ch’abbia figura”; e perciò si trasfondeva, materializzandosi, nel *visus* della Donna-angelo, la quale invece “infonde dagli occhi dolcezza d’amore”. L’Eros neoplatonico trionfa invece nel Rinascimento, anche in figura: nella figura del putto veggente, che, poggiando sulla solida *auctoritas* del testo platonico, può alfine togliersi una benda che altro non è che un trasparente, quasi invisibile *velamen*.

Amore vede, vede benissimo, anche attraverso il velo della benda. Perché la vista è il *medium* della sua trasmissione irradiante. Amore fecondo che insegna il confine tra la luce e l’ombra, che sigilla la coesione del corpo con l’anima.

Nota Edgard Wind che nella grande teorizzazione bruniana Amore ritornerà, in qualche modo, cieco¹⁰¹. Tutta positiva però quella cecità: forma di “eroico furore” che è via di conoscenza e insieme potenza magica, vincolante¹⁰².

“È per virtù dell’amore che tutto è stato prodotto, e l’amore è in tutto: si manifesta come forza e vita nelle cose viventi, è ciò da cui le cose viventi traggono forza e vita ed è il vigore stesso delle forze viventi; l’amore riscalda ciò che è freddo, illumina ciò che è oscuro, risveglia ciò che è torpido, vivifica ciò che è morto; conducendole col furore divino fa sì che le cose inferiori dimorino nella regione sopraceleste; per ministero d’amore le anime si tengono unite ai corpi, sotto la sua guida si indirizzano alla contemplazione, spinte dal suo volo si uniscono a dio, vinta la difficoltà della natura; è l’amore a insegnare cosa sia proprio di altri, cosa sia nostra, chi siamo noi, chi gli altri; è l’amore a consentire che certe cose siano a noi suddite e serve e che noi siamo soggetti all’influsso e al dominio di altre; infatti la necessità che si libra sopra di tutto, obbedisce al solo amore”¹⁰³.

Amore che fa vincolo eppure insegna, con Giordano Bruno, “*quae aliena, quae nostra, qui nos, qui alii*”: cosa sia proprio di altri, cosa sia nostro proprio, chi siamo noi, chi siano gli altri. Magia diffusa in tutti gli esseri, ma della quale pochi sono consapevoli, che permette di trasgredire dal proprio limite corporale, al margine estremo delle possibilità fisiche e di accendere nel vincolo d’amore “il fuoco della conoscenza”, spingendola al più vicino punto possibile di comunicazione con la divinità. Intrecciare con grande consapevolezza e intensità, speculazione intellettuale ed esperienza sensoriale, coinvolgendovi “anima” e “corpo”: passioni e intelletto vincolati nel desiderio. Sul riannodato nesso tra *Virtus* e *Voluptas* si abatterà presto la scure della Riforma; l’ultima teoria sulla potenza di Amore è affidata però alle parole di Giordano Bruno, vittima sacrificale, postuma, della fine del Rinascimento.

¹⁰¹ Wind [1958] 1971, pp. 67 ss.

¹⁰² Giordano Bruno, *Eroici furori* II dial. IV.

¹⁰³ Giordano Bruno, *Il sigillo dei sigilli* II, 2: “*Amor est cuius virtute omnia sunt producta, est in omnibus, in vigentibus vigens, quo vigentia vigent, quique ipse est vigentium vigor; frigida calefacit, obscura illustrat, torpentia excitat, mortua vivificat, inferiora divino furore ducens supercaelestem plagam peragrare facit; cuius ministerio animae corporibus detinentur, cuius ducatu in contemplationem eriguntur, cuius volatu superata naturae difficultate Deo copulantur; qui docet quae aliena, quae nostra, qui nos, qui alii; qui facit alia nobis subiici et mancipari, nosque aliis praefici et dominari; necessitas enim, quae omnibus insultat, soli paret amori*”.

EROS: LO SCARDINAMENTO DELLA NORMALITÀ
E LA VERTICALIZZAZIONE DEL REALE

La riconciliazione di Eros con Virtù e la considerazione dell'esperienza amorosa come via alla sapienza hanno un effetto rivoluzionario non solo sul piano immaginale – etico ed estetico – ma anche sul piano storico-politico: irrompe sul tempo segnato dalla caducità e dalla morte il tempo assoluto della vita. Amore salva il tempo dall'usura della quotidianità e lo consegna alla storia e alla gloria: che è storia esemplare, individuale gioco di impresa. Così nel teatro figurato del *Cortegiano* di Baldesar Castiglione, libro notturno, quando cala la luce del sole e cessa l'affanno per i *negotia* diurni, negli spazi geometrici del Palazzo di Urbino disegnati da Francesco di Giorgio Martini, figure esemplari di gentili si riuniscono per ragionare insieme sui lineamenti della nuova Virtù. Seduti in cerchio uomini e donne alternati, sotto la regia accorta della Duchessa, Elisabetta Gonzaga, provano giocando con le parole in che cosa consistano grazia, virtù, piacere, cortesia. Uomini e donne che, prima e dopo, alla luce del giorno, nell'apertura dello spazio politico in cui tutti attivamente intervengono, esperiscono l'efficacia nel mondo di quei ragionamenti e di quel *serio ludere*. Giochi e parole cortesi che però non restano chiusi nella corte ma si irradiano con potenza, soprattutto grazie alla veicolazione dei concetti attraverso le immagini – le opere d'arte 'maggiori' e 'minori' – promuovendo una nuova costellazione di valori, un orizzonte etico ed estetico condiviso da tutta la città-stato rinascimentale che, pur sotto la guida di un principe, pensa se stessa sul modello repubblicano della città antica.

Rispetto agli altri dei, eroi e demoni, Eros non era passato attraverso la fase del 'travestimento' astrale: quel travestimento che aveva permesso alle figure del mito di sopravvivere prima, negli anni della moralizzazione medievale in

cui le divinità pagane erano state custodite grazie al catasterismo, come figure in cielo. Lo stesso travestimento – quello astronomico-astrologico – che permetterà agli dei (o almeno ai loro nomi e alle loro ‘virtù’) di sopravvivere alla tempesta della Riforma. Eros, che per tutto il Medioevo è demone maligno e rapace, cieco istinto bestiale che ottunde la percezione del vero, rinasce per via filosofica come figura positiva: alato angelo di sapienza, trionfa nel repertorio immaginale del Rinascimento e ritorna potente, prima di ogni altro dio antico, più pervasivo di qualsiasi altra epifania del divino. L’inesco che avvia l’epoca breve del Rinascimento è animato da un carica erotica. Come aveva ben visto Platone, ogni irruzione di Eros ha valore ‘delirante’ ed eversivo; così Socrate nel *Fedro*:

“Pensavo che avresti detto la parola giusta, con ‘delirio’. [...] Perché noi abbiamo affermato che l’amore è un tipo di delirio [...] e che vi sono due generi di delirio, uno prodotto dall’umana debolezza, l’altro da un divino straniarsi dalle normali regole di condotta. Del delirio divino noi abbiamo distinto quattro tipi attribuendoli a quattro divinità: l’ispirazione profetica ad Apollo, quella mistica a Dioniso, quella poetica alle Muse e un quarto tipo che abbiamo definito il più alto, delirio d’amore, ad Afrodite ed Eros”¹.

La natura di Eros, “divino straniamento dalle normali regole di condotta”, dal piano etico individuale contagia il piano politico, l’orizzonte del senso comune. Per questa via Eros è potenza efficace e rivoluzionaria: per questa via Eros innesca il Rinascimento. Anche in questo senso Platone, *questo* Platone teorico del delirio eversivo dello stile erotico, è stato, ritornando alla felice espressione di Garin, “insegna di partito” dell’*homo rinascimentalis* contro la chiusura blindata del sistema di normalizzazione aristotelico, imperante sull’immaginario per tutta l’età che precede la Rinascita. Nota James Hillman:

“La differenza tra l’approccio aristotelico e l’approccio platonico può anche essere formulata dal punto di vista clinico e dal punto di vista mitico nei confronti delle patologizzazioni. Le norme per l’anima che parlano di adattamento, di arricchimento della vita, di equilibrio, di *aurea mediocritas* sono ‘aristoteliche’ o cliniche; esse rimandano all’interno della prospettiva naturale [...]. Platone, pur lodando la via mediana, incoraggiava anche ad allontanarsene, per esempio nel *Simposio* e nel *Fedro*, dove vengono presentate

¹ Platone, *Phaedr.* 265a-b: “ὤμιγν σε τάληθες ἐρεῖν, ὅτι μανικῶς. [...] μανίαν γάρ τινα ἐφήσαμεν εἶναι τὸν ἔρωτα. [...] μανίας δὲ γε εἶδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθῶτων νομίμων γιγνομένην. τῆς δὲ θείας τεττάρων θεῶν τέτταρα μέρη διελόμενοι, μαντικὴν μὲν ἐπιπνοίαν Ἀπόλλωνος θέντες, Διονύσου δὲ τελεστικὴν, Μουσῶν δ’ αὐ ποιητικὴν, τετάρτην δὲ Ἀφροδίτης καὶ ἔρωτος, ἐρωτικὴν μανίαν ἐφήσαμεν τε ἀρίστην εἶναι”.

come stili preferiti dall'anima l'intensità erotica e certe forme di follia. Nel *Fedone* (82b), inoltre, quando parla di *andras metrious*, dei bravi cittadini medi, li assimila nella loro reincarnazione alle api e alle formiche, anime totalmente collettive, felicemente in linea con la natura, prevedibili, dotate di spirito comunitario, mai devianti”².

Il recupero del demonico Eros incoraggia l'*homo rinascimentalis* alla devianza dalla “prospettiva naturale” e dalla “fantasia della normalità”, e lo riconduce alla sua natura di grande manipolatore delle regole di natura, nella prospettiva di un esperimento di invenzione tutta artificiale, artistica, del mondo.

Il senso ‘medio’ subisce passivamente l'angolatura di luce dell'orizzonte dato: considera ciò che è dato come immutabile. Gli uomini ‘medi’, fermamente convinti nella relazione sociale, si limitano a prendere atto degli eventi e coltivano l'istinto alla conservazione dell'assetto del mondo. L'intervento sul reale è, al più, circoscritto al profitto sulla circostanza; oppure all'interrogativo morale: domanda meramente “orizzontale che serve a difendersi dal potere demonico dell'amore”³. Al contrario il platonismo, nella lettura di Marsilio Ficino, è movimento eversivo del reale perché teorizza una verticalizzazione della percezione del mondo, considerato che Amore ci attira comunque a un moto di sublimazione o di sprofondamento, verso il basso o verso l'alto.

“Un certo platonismo teneva la via mediana in minor considerazione delle altre due [...]. La caratterizzazione che Ficino dà della via mediana sottintende una profonda critica della sfera della percezione, dell'azione e delle relazioni sociali [...]. La via mediana evita sia la discesa nel contatto voluttuoso, sia l'ascesa nell'astrazione contemplativa”⁴.

La “via mediana” è la difesa della normalità come rassicurazione dalla pressione del demonico: per secoli prima del Rinascimento, per secoli dopo, la rappresentazione dei Vizi e delle Virtù, la repressione dell'orizzonte del desiderio e del piacere, la schematizzazione convenzionale nell'arte e nella letteratura, la censura figurativa, avevano funzionato – e funzioneranno – come un meccanismo di neutralizzazione della potenza contraddittoria delle immagini.

La valenza plurivoca dell'immagine, non riducibile a un unico ordine razionale del discorso, insegna la contraddizione: è segno della ferita originaria che

² Hillman [1974] 1991, p. 92.

³ Hillman [1974] 1991, p. 134.

⁴ Hillman [1974] 1991, p. 134.

nega il fondamento della normalizzazione, ed è pronta a riaprirsi, bruciante perché viva, nel momento in cui si riattiva l'espressione del *pathos* e delle sue figure mitiche e simboliche.

“Le grandi passioni, le grandi verità, le grandi immagini non sono vie di mezzo, la norma, la media. [...] Le figure mitiche presentano *infirmity*: invasamenti, errori, ferite, patologizzazioni. [...] La ragione da sola non governa il mondo né fissa le sue regole”⁵.

L'immagine si costituisce, essenzialmente, per delirio rispetto all'ordine del discorso; ma è anche, insieme, cicatrice di un'imperfetta, precaria sutura che riesce a dare, come antidoto al dolore evocato, oblio, sollievo e piacere. In questo trionfa la rivoluzione imaginale del Rinascimento: perché è, anche, mobilitazione di desiderio e di piacere. L'immagine ferisce ma anche salva: è *pharmakon* dell'immaginario. Nella configurazione dei segni, nelle impronte incise sull'immaginario dall'opera d'arte, è possibile intravedere un'aoristica armonizzazione dell'impulso al delirio con l'istanza di norma. E proprio in questo accordo, che avviene sotto lo sguardo lucido di Atena, sta la valenza politica della rivoluzione culturale del Rinascimento.

“L'inclusione di ciò che è eccessivo e anormale intessuto nel quotidiano: è questa l'arte della coscienza politica. Questo tipo di tessitura, come Platone tiene, con grande sforzo metaforico, a spiegare, non è lo stesso che fare trapunte, inchiodare assi, cucire pezzi di cuoio, rammendare buchi. Non è rattoppo. Non è bricolage, attività casuale, senza un'interna necessità. L'arte di Atena è piuttosto il sistematico intreccio di tutti i fili”⁶.

ICONOCLASTIA DELL'IMMAGINARIO

Lo stile erotico del Rinascimento attiva il proliferare della produzione di immagini inedite: accanto alla vasta produzione trattatistica ed erudita, fiorisce una eccezionale espressività figurativa, in cerca di nuovi modi del dire per figura. Dalla fine del Quattrocento le immagini trovano nella nuova tecnologia della riproduzione a stampa uno straordinario veicolo di diffusione: sono, come le definirà Aby Warburg, “idee figurate”, che delle idee mantengono potenza e profondità e della figura mobilità e comunicatività immediata. La diffusione della stampa accentua il carattere incatturabile dell'immagine, con-

⁵ Hillman [1974] 1991, p. 135.

⁶ Hillman [1974] 1991, pp. 133 ss.



Sandro Botticelli, *Pala Bardi* (*Madonna tra i santi Giovanni Battista e Giovanni evangelista*), tempera su tavola, circa 1485, particolare della figura centrale, Berlin, Gemäldegalerie.

Sandro Botticelli, *Primavera*, tempera su tavola, circa 1482, particolare della figura centrale, Firenze, Galleria degli Uffizi.

ferma il suo statuto di inquietudine. Demoni e dei, rievocati alla rinascita, hanno una visibilità e una pervasività incontrollabile: fino a tutto il primo decennio del '500 l'immaginario culturale è del tutto colonizzato da figure rievocate dall'antichità che sembrano avviate al trionfo definitivo – come figure e come divinità pagane – al punto da suggestionare iconograficamente le immagini religiose (se questa distinzione ha un senso contestuale, e molto probabilmente non lo ha).

La *Madonna che allatta il Bambino* al centro della Pala Bardi di Botticelli (circa 1485), è una riscrittura della figura centrale nella composizione del *Regno di Venere* (circa 1482).

Circondata come la Signora del Giardino da un arco vegetale che ne inquadra l'immagine, perfettamente sovrapponibile nella grazia posturale all'*alma Venus*, dal seno che si intravede dalla veste slacciata allatta un *puer* divino, che altro non sembra essere che il Cupido che svolazzava sopra il capo di Venere nel quadro profano, qui caduto tra le braccia accoglienti della madre che lo nutre amorosa.

Nella *Sacra Allegoria* di Bellini (circa 1500), un *temenos*-paradiso si contrappone alla naturalità del paesaggio sullo sfondo, per la sua qualità di spazio architettonicamente configurato e artisticamente arredato.



Giovanni Bellini, *Allegoria Sacra*, olio su tavola, circa 1490-1500, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Di guardia, appoggiati dall'esterno sulla balaustra stanno due figure identificabili dagli attributi iconografici come San Paolo e San Pietro. Dentro al recinto altre figure di santi e la Signora in trono, ritratta a mani giunte, di profilo, assistono in preghiera a un rito tutto profano: al centro della scena quattro bambini, tre completamente nudi, uno vestito di una leggera tunichetta, giocano intorno a un alberello piantato in un vaso. Il primo tiene stretto al petto un frutto; il secondo – vestito con una camiciola e seduto su un cuscino di velluto – tiene un frutto stretto tra le mani e lo osserva con cura; il terzo è in piedi, intento a scuotere l'alberello; il quarto è chino a raccogliere un frutto maturo che si è staccato dalla pianta. Non *il* Bambino, ma quattro putti, che paiono scesi giù dagli alti gradini del trono dove sta in maestà la Signora; personificazione plurale del *puer* divino che ci aspetteremmo di vedere in grembo alla Signora, le figure dei quattro bimbi desunte dalle immagini dei putti poste sui sarcofagi tardo-antichi come simboli di rinascita, giocano a mimare il ciclo della natura, giocano alla vita.

La cosiddetta *Madonna Manchester*, opera incompiuta attribuita al giovane Michelangelo⁷, presenta l'iconografia di una *foemina legens*, attorniata da due

⁷ Per l'attribuzione dell'opera non alla bottega ma al "giovane Michelangelo" si veda Hirst, Dunkerton 1994, pp. 37-46.



Michelangelo Buonarroti, *Madonna Manchester*, tempera su tavola, 1495-1497, London, The National Gallery.

coppie di adolescenti in pannello all'antica che prestano figura all'immagine di quattro, molto corporei, angeli, anch'essi intenti a leggere da un foglio srotolato, forse una partitura musicale.

La giovane donna dal dolce sguardo è disturbata nella lettura da due putti – di circa tre anni – uno dei quali le si arrampica in grembo per tirare a sé il libro. Il putto che gioca con la veste e il libro della Signora è vestito parzialmente da una corta e svolazzante tunichetta; l'altro, rappresentato frontalmente in una posa di impaccio infantile, porta come rivestimento un brandello di pelliccia, cinto in vita. La Signora porta, sotto un manto di tinta bruno-cangiante, una veste rossa con maniche morbidamente panneggiata, allentata in corrispondenza della spalla e del seno destro: il seno nella sua perfetta rotondità è il dettaglio anatomico più in vista della Signora, che del resto del corpo mostra scoperti solo il bel collo e il viso. Soltanto il vello caprino del secondo bimbo, la postura composta e maestosa della Signora e il libro tra le sue mani, permettono di riconoscere nella composizione il soggetto sacro di una Madonna con i piccoli Gesù e Giovannino e il corteggio di efebici angeli. Neppure nella sezione destra, la più finita della tempera su tavola, compaiono segni di aureole o altri attributi che sottolineino la semantizzazione religiosa del dipinto.

Nei dipinti di soggetto religioso del tempo si assiste a una sorta di ‘contagio pagano’ dell’iconografia delle immagini sacre che mutuano dai demoni e dagli dei antichi attributi, posture, significati simbolici e allegorici. Grazie alla fluidità e alla libertà del suo statuto semantico, l’immagine salda e combina in reinventate convenzioni iconografiche e nuove costruzioni allegoriche, immagini cristiane e pagane, confondendo le une e le altre, nella dimensione liminare del ‘profano’. Pericolosa, incontrollabile fluttuazione che complica l’orizzonte dell’immaginario: ancora le immagini come segni di una *infirmitas*, ipotesi del lato patologicamente oscuro dell’immaginario: segni-cicatrici di ferite che trovano nell’opera d’arte una aoristica medicazione. L’opera si iscrive dunque nel segno di una Necessità che richiede continuamente la reinvenzione di norme per un metodo che, come ogni *poiesis*, non può che essere un percorso anormale, di delirio. In questo senso l’opera d’arte, che risponde a questa erratica Necessità, non può darsi mai come esito di *medietas*, come prodotto, o principio di una normalizzazione. Per questo, dal canto suo, la ricerca, l’*inventio* di norme non può fare a meno dello statuto *infirmus* dell’immagine.

“Cercare nelle vie di mezzo le norme, norme senza enormità, è ricusare la causa errante di Ananke. [...] Le norme senza patologizzazione nelle loro immagini attuano un processo di normalizzazione sulla nostra visione psicologica, fungendo da idealizzazioni repressive, che ci fanno perdere il contatto con le nostre individuali anormalità”⁸.

In questa complicata interferenza tra ricerca della norma – dell’insieme di norme che costituisce il canone – e libertà dell’invenzione, tra *pathos* della distanza verso l’antico e desiderio di cattura del presente – il muoversi in avanti guardando all’indietro – consiste lo stile erotico del Rinascimento. L’opera d’arte è l’arena di questo *experimentum mundi*: la zona di sinapsi tra contenuto e espressione immaginale. “Idee figurate”: nella tradizione occidentale mai come in quel tempo le immagini erano state o saranno caricate di una tale dote di significati. Mai come allora la parola si è trovata a fare a gara con l’immagine, emulando la potenza delle immagini e non più e non soltanto sul piano dell’efficacia retorico-comunicativa – il topos classico dell’*ut pictura poiesis* – ma in profondità, nella capacità di produzione e riproduzione del *pathos* del reale.

Baldesar Castiglione nell’epistola dedicatoria del *Cortegiano* a don Miguel de Sylva, diplomatico vaticano e vescovo di Viseu, pubblicata nell’*editio princeps*

⁸ Hillman [1974] 1991, p. 13.

aldina del 1528, sottolinea per metafora la gerarchia dell'espressione letteraria rispetto al dire figurativo:

“Mandovi questo libro come un ritratto di pittura della corte di Urbino, non di mano di Raffaello o Michel Angelo, ma di pittor ignobile e che solamente sappia tirar le linee principali, senza adornar la verità de vaghi colori o far parer per arte di prospettiva quello che non è”.

Non si tratta, in questo caso, della comparazione topica, e assimilativa, tra *poiesis* e *pictura*: la parola è percepita come *medium* comunque deficitario rispetto alla ricchezza del soggetto da rappresentare.

Il Rinascimento affida il suo racconto alle immagini, più che alle parole. La subordinazione del *verbum*, dell'ordine logico verbale, alla libera espressività dell'immagine (necessitata solo dalla *sua* erratica Ananke), è il peccato di iconofilia su cui si abatterà la pulizia della Riforma. Nel momento in cui i fantasmi dell'antico sono più prepotenti e il teatro delle idee – *theatrum mundi* – è un ologramma ubiquamente invaso dalle loro ombre, si attiva puntualmente la reazione iconoclasta: la pulsione distruttiva, latente ma da sempre sottotraccia nella cultura dell'Occidente, contro la vitalità incontrollata degli *eidola*.

Erasmus, nella sua tensione iperumanistica per la restaurazione del primato della parola sull'immagine, con la sua strenua difesa di Filologia, suo malgrado e al di là delle sue intenzioni e del suo operato, prepara teoreticamente il terreno per l'attacco iconoclastico della Riforma. Nel lessico luterano precipita e si condensa lo sdegno per la confusione dei linguaggi, il rancore contro gli “idolatri”, la paura del meticcio simbolico, l'ossessione di una rigorosa e chiara separatezza tra l'orizzonte laico e l'orizzonte religioso: è la riproposizione di un ordine letteralista, che mira a preservare il *verbum*, in particolare il *verbum* per eccellenza dettato direttamente da Dio nell'Antico e Nuovo Testamento dalla provocazione ermeneutica e dalla contaminazione immaginale. Nel progetto di un'operazione igienica, di bonifica dell'esistente e di profilassi per il futuro, la Riforma rivela l'ossessività rupofobica: già – o di nuovo – siamo a un punto di crisi, che si può descrivere con le categorie di “purezza” *versus* “pericolo”⁹. La prima vittima di questo attacco non potrà che essere il piccolo, potente demone-angelo che aveva spadroneggiato nell'immaginario rinascimentale: per debellare Amore, Cupido, Eros, l'estetica della Riforma non potrà che essere

⁹ Per le categorie antropologiche e sociologiche, ma ben applicabili al campo delle dinamiche culturali, rimando ancora al classico Douglas [1965] 1975.

morbosamente sessuofoba. Un bersaglio sarà la figura potente della Madonna, Vergine e Madre, in cui si erano fecondamente contaminati i tratti dell'*alma Venus*, della casta, lunare Artemide, di Atena protettrice.

Non sarà casuale che proprio contro la potentissima figura femminile della Signora si abbatta la scure teologica della Riforma e particolarmente su di lei – Fanciulla, *Alma Mater*, Regina – si concentri l'attacco iconoclasta. Ma la figura mariana, che ai primordi del cristianesimo aveva saputo portentosamente raccogliere l'eredità figurativa e simbolica delle grandi dee pagane, resisterà e sarà capace di trasmettere, in un repertorio ormai quasi univocamente religioso, l'eredità segnica del Rinascimento. Resiste, anche nel repertorio post-riformato, l'immagine di Maria, nuovamente Signora del Giardino, Signora degli animali.

La reazione controriformistica anche sotto questo rispetto sarà una risposta sintonica con gli incubi agitati dalla Riforma: nel segno fobico dell'idolatria viene decretata la sconfitta delle immagini. L'effetto più grave della Riforma è lo scacco dell'immaginario, un'iconoclastia che agisce nel profondo e che provoca la perdita di pertinenza delle immagini rispetto al reale. Nella ridefinizione teoretica dei territori dell'immaginario si rinserrano le linee di confine e viene così abolita l'apertura dell'orizzonte profano: lo spazio sospeso del giardino belliniano, *opus contra naturam*, recinto virtuale la cui porta è spalancata sul reale, in cui figure cristiane e figure pagane potevano rappresentare, nella grazia del loro accordo, la vitalità di una tradizione complessa, mettendo in scena, insieme, il teatro di una irreligiosa sacralità del mondo.

CONVERSIONE ALL'UNIVOCITÀ

L'attacco che la Riforma sferra contro l'immaginario rinascimentale è un attacco alla complessità del segno, in nome della restaurazione di un ordine lineare, fondato sul principio della delimitazione dei campi del sapere e dell'esperienza. L'apertura resa possibile dal pensiero di Nicola da Cusa e poi realizzata dal neoplatonismo ficiniano aveva reso attiva la comunicazione tra etica ed estetica, tra pensiero e prassi espressiva, artistica ma anche più ampiamente culturale e politica. L'arte aveva espresso, per figura, l'elaborazione teoretica e ne aveva veicolato lo stile pervadendo diffusivamente l'immaginario comune. La veicolazione a tutto campo dello stile estetico rinascimentale è il prodotto di una forte intenzionalità progettuale, che mira non a medicare, per via razionale, la complessità del reale ma ad esperire, per via estetica, la complessità dei significati e a raccontarne, per via poetica e immaginativa, l'intreccio.

“La storia è prima racconto e poi fatto, è il dare senso all’insignificante. [...] La storia non sta solo nei fatti accaduti, ma anche nel racconto che li tiene insieme e proprio là dove fatto e fantasia si incontrano avviene la riunione dei due archetipi *puer* e *senex*, la *gloria duplex* degli umanisti. Ma *gloria duplex* significa anche risposte complicate, non tante risposte allineate con scenari alternativi, perché questo sarebbe ancora una volta un succedersi di semplificazioni. L’estetica del Rinascimento parlava di *complicatio*, piuttosto che di *explanatio* o *simplificatio*. Nel momento in cui riusciamo a rendere complesse le cose in modo giusto, allora cominciamo a costringere l’immaginazione a lavorare. La semplificazione arresta l’immaginazione”¹⁰.

Alla tempesta violenta della semplificazione dei significati – più devastante di ogni altro, storicamente realizzato, *Bildersturm* – sopravvivono soltanto le imprese: paradossalmente le immagini di più diretta derivazione pagana (*recta via* dagli esemplari della numismatica imperiale romana) e per di più, apparentemente, i segni più cifrati, più complicati. Ma proprio la resistenza dell’impresa alla furia iconoclasta della Riforma e, anzi, la fortuna postuma dei repertori iconografici ed emblematici, ci pone di fronte alla questione della natura dell’impresa e delle ragioni della sua compatibilità con la visione del mondo semplificata che vince la battaglia contro la complessità segnica del Rinascimento.

CARATTERE DELL’IMPRESA E SUA SOPRAVVIVENZA

La rinascita dell’impresa è un segno forte, e ancora poco esplorato, dell’emergenza della soggettività individuale che caratterizza il Rinascimento. A partire dalle re-invenzioni delle medaglie pisanelliane¹¹, persistono certo ma passano in secondo piano gli emblemi araldici, gli stemmi di casate di nobiltà più o meno antiche, e trionfa invece l’‘impresa’ del singolo individuo celebrato nella sua soggettività, spesso costruita sul profilo preciso delle virtù, o delle reali imprese del dedicatario. Dal primo esemplare, non a caso prodotto come omaggio all’attuale imperatore romano Giovanni VIII Paleologo, nasce un genere. E, dagli anni ’30 fino almeno ai primi decenni del ’500 non c’è Signore, Signora o intellettuale del Rinascimento che non abbia una sua propria impresa e che non si faccia coniare, o non riceva come omaggio, una sua propria medaglia all’antica.

¹⁰ Hillman [1974] 1991, pp. 138-139.

¹¹ v. *infra*, pp. 199 ss.

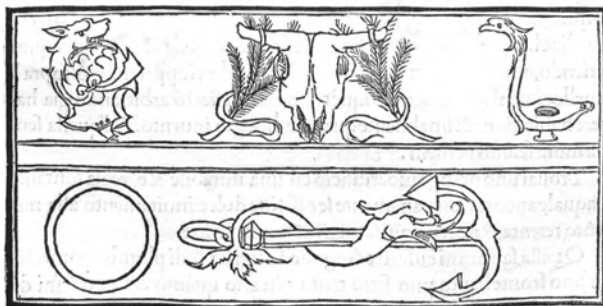
L'impresa ha i suoi modelli primi, diretti e precisi, nella numismatica imperiale romana e proprio i soggetti della monetazione romana compaiono nelle nuove composizioni all'antica come repertorio naturalmente deputato a essere ripreso nel diritto e nel rovescio della medaglia rinascimentale. In particolare sul verso si esercita la fantasia, l'erudizione e l'intelligenza di committenti e artisti, che fanno a gara per trovare emblemi sempre diversi, tratti, ispirati o reinventati dai modelli antichi.

Un innesco importante per la costituzione del nuovo alfabeto segnico viene dall'idea ossimorica della *coincidentia oppositorum* che contemporaneamente, alla metà del XV secolo, Nicola da Cusa stava teorizzando come uno dei fondamenti del nuovo pensiero filosofico. Prendendo spunto dalla combinazione già presente in antico tra l'idea della rapidità e quella della ponderatezza, fu ripresa e reinterpretata in diverse varianti l'idea del motto augusteo che Svetonio riporta nella forma greca ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ¹² e che presto verrà ricondotta alla forma latina FESTINALENTE: l'antico concetto che, secondo Svetonio, Augusto aveva adottato facendo pesare più l'idea di ponderatezza che quella di rapidità, è ripreso e tramutato in una combinazione ossimorica che tiene i due elementi in perfetto equilibrio. Il motto ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ sarà abbinato all'immagine, anch'essa prelevata da conî imperiali romani, dell'ancora a cui si avvinghia un delfino, e sarà adottata come impresa personale e marchio editoriale di Aldo Manuzio¹³.

Ma già Pisanello, *pictor* che per primo si presta alla creazione della medaglia rinascimentale all'antica, reinterpreta l'emblema antico, inventando una nuova combinazione segnica che approda allo stesso significato simbolico: sul verso della medaglia di Leonello del 1441, sullo sfondo una vela è attaccata a una ferma colonna, e in primo piano due figure sedute di profilo rappresentano il *senex* e il *puer*. Mobilità e fermezza (vela e colonna), agilità del giovane temperata dalla prudenza del vecchio. L'impresa della colonna e della vela ricompare anche nel verso di un'altra medaglia di Pisanello per il marchese di Ferrara, in cui un piccolo Cupido srotola un *volumen* dinanzi al volto di un leone/Lionello, pronto all'insegnamento d'amore.

¹² Svetonio, *Vita Aug.* XXV, 8: "Nihil autem minus perfecto duci quam festinationem temeritatemque convenire arbitrabatur. Crebro itaque illa iactabat: σπευδε βραδέως; ἀσφαλῆς γάρ ἐστ' ἀμείνων ἢ θρασὺς στρατηλάτης. Et: sat celeriter fieri quidquid fiat satis bene".

¹³ Una conferma del fatto che il delfino e l'ancora fossero l'impresa personale apposta anche sui documenti privati viene, da ultimo, dal ritrovamento del sigillo sul testamento di Aldo: v. Plebani 2016; su Manuzio v. da ultimo Beltrami, Gasparotto 2016, in particolare sulla sua impresa v. pp. 179-185.



Incisione dalla *Hyperotomachia Poliphili*, Venezia 1499, p. 69:

“Da l'altra parte tale elegante sculptura mirai. Uno circulo. Una ancora sopra la stangula dilla quale se roolvea uno delphino. Et questi optimamenti cusi io li interpretai: ΑΙΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ Semper festina tarde”.



Denario di Vespasiano (verso), circa 72-82 d.C. Sul verso: delfino e ancora.

Aldo Manuzio, logo editoriale dal 1502.



Medaglia con il ritratto di Aldo Manuzio, bronzo, circa 1515, Venezia, Museo Correr. Sul verso: ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ.



Pisanello, *Medaglia per Lionello d'Este* (verso), bronzo. Sul verso: colonna e vela.

Pisanello, *Medaglia per Lionello d'Este* (verso), bronzo. Sul verso: leone istruito da Amore davanti a una stele con colonna e vela con data MCCCCXLIII.

Nell'ambito del medesimo motivo del FESTINA LENTE è da citare almeno un'altra invenzione: l'impresa e marchio editoriale dei fratelli Frellon, stampatori di Lione (editori nel 1543 della serie xilografica *Icones veteris testamenti* di Hans Holbein): un granchio che trattiene una farfalla, prudenza retrograda e insieme alata velocità; ma per gusto di variazione l'emblema è accompagnato da un altro motto di derivazione augustea: MATURA. Sempre a Lione l'emblema verrà pubblicato nel 1560 da Gabriel Simeoni nelle sue *Sentenziose Imprese* rivelando la derivazione dal modello che la recensione numismatica conferma: un aureo “di Cesare Augusto”¹⁴.

Ma molto presto l'impresa esce dalla campitura del verso della medaglia e, andando a fondersi e a fecondare la tradizione araldica di derivazione medievale, diventa un'immagine presente ovunque, dalle pitture, agli arredamenti, alle incisioni, alle vesti, ai gioielli, come sigla del committente anche quando viene utilizzata come seriale motivo decorativo. La ricerca di nuove combinazioni che risentano del modello antico, ma non ne ripetano pedissequamente la morfologia, si fa via via più erudita, più “sofistica”. Isabella d'Este scarta il motto proposto da Niccolò da Correggio per la sua medaglia in quanto “già utilizzato” e chiede un motto nuovo e originale¹⁵. Inoltre, nella costruzione iconografica dell'oggetto prezioso a cui affida la sua rappresentazione ufficiale, in evidente interazione con l'*inventio* dell'artista – Giancristoforo Romano – mette insieme elementi diversi tratti da due diversi esemplari antichi reinterpretati nella nuova sintassi compositiva e in funzione del nuovo significato¹⁶. Il gusto crittografico alimenta la ricerca di nuovi simboli: i segni divengono sempre più complessi, astrusi, e decifrabili solo ‘a chiave’; i motti sempre più enigmatici¹⁷.

Interessante è il fatto che solo a partire dalla metà del '500, e cioè dall'età post-riformistica, fioriscono i trattati e i repertori sull'emblematica, sui simboli, sulle imprese: testi solitamente consultati soltanto come repertori, ma che invece, sia per la ricchezza di informazioni, che per la riflessione sul significato del simbolo e dell'emblema, costituiscono fonti fondamentali,

¹⁴ Praz 1954, p. 65; sul simbolo del granchio e la farfalla, a partire dal simbolismo antico fino alla reinterpretazione rinascimentale, v. Deonna 1954; sul motto “Festina lente” e “Maturandum” v. Wind [1958] 1971, pp. 12-140.

¹⁵ v. *infra*, pp. 433-434.

¹⁶ v. *infra*, pp. 428 ss.

¹⁷ Si veda la definizione del pittore Amico Aspertini in un sonetto di Giovanni Achillini: “bizar più che reverso di medaglie / e ben che gioven sia, fa cose dotte / che con gli antiqui alcun vuol che se uguaglie”; v. Faietti Nesselrath 1995.



Aureo di Augusto con granchio e farfalla, oro, 19 a.C.

Impresa e marchio editoriale dei fratelli Frellon con granchio e farfalla, circa 1540.

vocabolari simbolici importanti per capire il contesto di significato in cui nascono queste opere¹⁸.

In Paolo Giovio, in Andrea Alciato e in tutti coloro che compilano questi repertori è esplicita la volontà di interrogare quelle forme e tramandare memoria del loro significato; ma avvertiamo anche un'ansia precoce di recupero e di repertorializzazione, dettata dalla consapevolezza che il patrimonio di sapere che il Rinascimento aveva reinventato stava già svanendo, era già sul punto di andare perduto. In questo senso i trattatisti del '500 e del '600 di emblematica, di simbolica, e di quella che con fortunata invenzione lessicale sarà chiamata "iconologia", non saranno più da considerare (come è stato fatto per secoli) dei compilatori noiosamente eruditi da cui pescare, funzionalmente, qualche informazione specifica, ma vanno sistematicamente studiati e riletti, perché a loro, e spesso a loro soltanto, dobbiamo la conservazione della memoria di un orizzonte di significati altrimenti perduto.

Nel 1555 esce a Roma il *Dialogo sulle imprese* di Paolo Giovio: a Venezia l'anno successivo uscirà una diversa redazione del testo con il titolo *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*. Giovio è il primo ad analizzare l'impresa scomponendola nei suoi due elementi costitutivi: essa consiste di un "corpo" (l'immagine) e di un "anima" (il motto), che servono entrambi all'interpretazione.

"L'inventione overo Impresa, s'ella deve avere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni. Prima, giusta proportione d'anima et di corpo. Seconda, ch'ella non sia oscura, di forte, ch'abbia mestiero della Sibilla per interprete

¹⁸ Esemplare è la raccolta di emblemi-epigrammi raccolti da Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bologna 1574.

à volerla intendere; né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda. Terza, che sopra tutto habbia bella vista, la qual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, istrumenti meccanici, animali bizzarri, et uccelli fantastichi. Quarta, non ricerca alcuna forma humana. Quinta, richiede il motto, ch'è l'anima del corpo, et vuole essere comunemente d'una lingua diversa dall'idioma di colui, che fa l'Impresa, perché il sentimento sia alquanto più coperto. Vuole anco esser breve ma non tanto che si faccia dubbioso; di forte che di due ò tre parole quadra benissimo; eccetto se fusse in forma di verso, integro o spezzato”¹⁹.

Dunque il motto può – anzi è preferibile sia – in una lingua diversa da quella della comunicazione corrente. Così Girolamo Ruscelli, che riprende l'argomento di Giovio, nelle sue *Imprese Illustri*, pubblicate a Venezia nel 1572:

“In quanto poi à quella appartenente alla chiarezza e alla brevità insieme che il Giovio disse, cioè che i Motti si dovessero far di lingua diversa da quella di colui, che fa l'Impresa, è da dire che [...] chi pur'anco avesse vaghezza d'usar lingue straniere, potrà valersi della Latina, e della Spagnuola principalmente, le quali per la più parte, e massimamente in poche parole, e accompagnate con figure, son facilissime ad intendersi”²⁰.

Nei motti dell'impresa rinascimentale dunque l'uso del latino (sostituibile da altre lingue “non materne”) risponde quindi a diverse istanze: la prima, certo, è il vezzo erudito della ripresa del modello numismatico antico, ma contano anche la brevità e la chiarezza epigrafica e l'obiettivo di una comunicazione transnazionale del messaggio. In questo senso il latino non rappresenta un filtro selettivo, ma concorre a fare dell'impresa un veicolo di comunicazione sovranazionale e sovrastorico: non esclusivo ma al contrario universale e assoluto.

Anche Alciato premette ai suoi *Emblemata* una prefazione intitolata *Syntagma De Symbolis stemmatum et schematum ratione quae insignia seu arma gentilitia vulgo nominantur. Deque Emblematis*²¹: prefazione in cui, alle definizioni antiche di simbolo, segue una trattazione approfondita e dettagliata dell'uso e del significato del simbolo e della differenza tra “simbolo”, “immagine”, “insegna”, “emblema”. Ciò che sta a cuore specificare all'Alciato è la distinzione

¹⁹ Paolo Giovio 1556, p. 6.

²⁰ Girolamo Ruscelli 1572, ff. 10v-11r.

²¹ Andrea Alciato 1621; tra i capitoli trattati nella prefazione agli *Emblemata: Differre inter se schemata, imagines, seu insignia et symbola; Quae spectentur in symbolo; Ars quaedam inveniendorum et excogitandorum symbolorum; Emblemata quid, unde dicatur; et quomodo id nome proprie quomodo figurate accipiatur; etc.*

tra emblema ed enigma: “Emblema aenigma non est, quamquam interdum cum aenigmate aliquam similitudinem habeat”²².

Proprietà dell’emblema infatti, è l’intenzione comunicativa, che deve essere, di necessità, “perspicua”, laddove invece l’enigma è, per sua natura “ambiguum et obscurum”: “Ratio quaedam apertior, propter notas [ovvero il motto] quae apertae et perspicuae sunt”.

Dobbiamo arrivare però oltre la metà del ’600 per trovare le più precise definizioni semiologiche degli elementi che compongono l’impresa. Nel *Mondo Simbolico* di Filippo Piccinelli – summa e culmine di cento e cinquant’anni di trattatistica sulle imprese – alla terminologia “corpo” e “anima” si giustapporrà anche quella di “materia” e di “forma”. E con la straordinaria precisione, la puntualità terminologica e il rigore teorico propri dell’abate milanese, viene anche fornita una delle definizioni più precise dei termini in questione.

“L’impresa è un composto di figura e di motto, che oltre al significare alcuna cosa propriamente, serve a rappresentare per mezzo di questa figuratamente alcun nostro pensiero particolare e ordinato. Dicesi l’Impresa un composto nel qual il corpo o sia la figura serve come di materia et le parole, o sia il motto, come di forma [...]. E un composto che seco porta due sensi: uno letterale e l’altro allegorico, dovendo dal corpo e motto insieme, non solamente cavarsi il concetto e senso, fisico e morale ma anco inserirsi in un altro senso, che tacitamente sia rappresentativo del nostro particolare disegno et intento”²³.

Piccinelli pone anche la questione del carattere del motto e del suo rapporto necessario con l’emblema; figura e parole concorrono alla “perfezione” del messaggio.

“L’impresa oltre le parole vuole il corpo; e le parole sue le richiede, non di sentenza perfetta, ma dimezzata. [...]. L’impresa vuole esser formata di figura, ma non sola; di parole, ma non sole; ma composta e di figure e di parole ancora, ciascuna delle quali partialmente concorrano ad un senso perfetto”.

In questo senso l’impresa si differenzia nettamente dai “simboli”, ma anche dai “geroglifici”, che sono figure “schiette”, autonomamente significanti:

“Non essendo questi che schiette figure, le quali senza aggiuntione veruna di parole significano, come à dire, il fuoco la divinità; la serpe avvolta in circolo l’eternità, la palma la vittoria”.

²² Andrea Alciato 1621, LXIII.

²³ Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico o sia università d’imprese*, Milano 1653, p. XII.

Nell'impresa invece, “corpo” e “anima” – figura e parola – concorrono alla compiutezza del senso. L'utilizzo separato di uno dei due linguaggi espressivi – il verbale o il figurativo – non è sufficiente alla costruzione di una comunicazione che veicoli insieme significati letterali, allegorici, estetici:

“La dove con la sola figura io non dichiaro i miei sensi: con le sole parole io non gli manifesto; con l'accoppiamento e di quella e di queste, s'esprime e si determina il senso vero e letterale dell'Impresa, al quale per via di similitudine succeda l'illatione del senso allegorico, e che con diletto insinui i sensi ed i concetti interni dell'Autore, all'animo del contemplante”.

Elemento necessario dunque, per circoscrivere e declinare il senso della figura (“corpo” e “materia” dell'impresa) è il motto (“anima” e “forma”).

“Al corpo dell'impresa viene sovrapposto il motto, accioché serva à determinare quel corpo e quella materia, riducendola limitatamente più ad esprimere un concetto che un altro. Sì che la dove il corpo prima era indifferente et indeterminato, con la virtù del motto riceve riduzione particolare, a significare limitatamente alcun pensiero. Il motto dunque, col dare la formalità all'impresa, fa sì che e la figura ivi delineata diviene impresa, et anco si differenzia così dalle altre simboliche immagini e pitture, come da qual si voglia altra impresa che col medesimo corpo fosse rappresentata”²⁴.

Il motto contestualizza la carica simbolica della figura, la piega a un significato univoco. Parole e figura, insieme, fanno impresa.

La complessità segnica dell'impresa prevedeva una fruizione estremamente selettiva: gli eruditi, le persone della corte e coloro che erano in possesso di tutti gli elementi necessari (spesso strettamente legati alla biografia del committente) per decifrare il significato simbolico. L'impresa richiedeva un'intima complicità di sapere e di conoscenze tra il committente e i destinatari del messaggio: al punto che accade spesso che la dote di significato, proprio per la sua puntualità e il vincolo di stretta pertinenza con i dati e gli eventi contingenti, soffra di precarietà e rischi una veloce dissipazione della perspicuità del senso. Per una breve e felice stagione però l'impresa (come la moneta imperiale romana) riesce ad avere una funzione comunicativa stratificata e differenziata: messaggio elitario per gli amici e gli eruditi in rapporto di complicità di sapere e di intimità con il committente, ma anche *medium* politico e culturale, che si poteva prestare anche a una comunicazione e a una decifrazione più superficialmente simbolica, ma perciò stesso più ampia.

²⁴ Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico o sia università d'impresie*, Milano 1653, p. XIV.

La medaglia pisanelliana del *senex et puer* per Leonello d'Este poteva essere letta dalla cerchia più stretta del principe nella sua polivalenza simbolica e filosofica; ma si prestava anche a una lettura di primo livello, in cui l'immagine della vela legata alla colonna comunicava immediatamente la fermezza e la mobilità del Signore e le due figure un'immagine di prestanza, di prudenza e insieme di continuità. La medaglia di Isabella era decifrabile puntualmente dai pochi che potevano conoscere la complicata simbologia astrologico-simbolica dell'emblema e del motto; ma a tutti comunicava l'immagine di una figura antica vittoriosa e protetta dagli astri.

L'immagine dell'impresa dunque, in forza della molteplicità delle sue potenzialità comunicative, si propone originariamente una doppia fruizione: la comunicazione selettiva, cifrata nella complessità della composizione simbolica; ma anche la comunicazione sociale o politica diffusa, grazie a una immediata (per quanto incompleta) leggibilità del significato primario dei segni. E, proprio per il lato per cui presenta "cum aenigmatum aliquam similitudinem", l'impresa si chiude su due versanti: ermeneuticamente, in quanto diventa materiale elettivo di un gioco decrittatorio sempre più astratto e astruso; culturalmente, in quanto oggetto destinato programmaticamente a una comunicazione esclusivamente selettiva.

La valenza comunicativa – elitaria e politica – connaturata all'impresa, conferisce al genere uno statuto diverso rispetto alle altre immagini che fioriscono nella temperie del Rinascimento. Le altre immagini rinascimentali sono simboli ermeneuticamente aperti:

“I segni iconici, non meno delle formule linguistiche nominali, concentrano in sé interi sviluppi discorsivi [...]. Identificare un puntuale riscontro tra un testo e un dipinto in maniera da escludervi tutti gli altri è per lo più illusorio, salvo casi eccezionali. Un dipinto non trasmette un'enunciazione verbale lessicalmente così formulata da non potersi sostituire con un'altra equivalente. Non è vero però il contrario, che un segno iconico usato in una precisa circostanza contenga tutti i sensi che si riscontrano nella documentazione verbale. Qualsiasi dipinto trasmette un messaggio e non un lessico; un sintagma e non un paradigma. Compito dell'ermeneuta, che si esprime necessariamente con parole, è quello di formulare quella o quelle frasi che il più arbitrariamente possibile traducano parola per parola la serie dei dati dipinti, deducendone un enunciato concettualmente coerente; uno solo, anche se traducibile in molteplici formule verbali”²⁵.

²⁵ Pozzi 1993, p. 44.

L'intraducibilità dell'immagine in una formula verbale univoca non sempre vale per l'impresa. La deriva insita nello statuto formale dell'impresa è quella di diventare – a differenza delle altre immagini rinascimentali (e forse in generale, a differenza di tutte le immagini vive) – un simbolo chiuso: e perciò un simbolo chiuso che ha una porta, una sola, con un'unica chiave, che si lascia però aprire da un'appropriata didascalia verbale; oppure solo da chi, per volere del committente, quella chiave possiede.

È il caso delle *Imprese* di Battista Pittoni, pubblicate a Venezia nel 1568, in cui sono raccolte le imprese “di Diversi Prencipi, Duchi, Signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri”: immagini e motti sono corredate da “alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese”. L'opera dell'artista si appoggia all'esplicazione verbale. I versi di Lodovico Dolce non lasciano alcuno spazio alla multivocità del segno, ma ne forniscono una spiegazione distesa e incontrovertibile.

L'impresa diventa così non più un segno complesso, ma semplicemente complicato e in quanto tale passibile di una chiara e definitiva *explanatio*. Un'equazione difficile ma a una sola incognita: se si possiedono i dati necessari che coincidono con il codice in uso nella costruzione dell'emblema, la soluzione è unica. Questa la ragione per cui l'impresa dopo la stagione della sua reinvenzione non è più, come potrebbe essere per analogia con il simbolo, un'immagine pericolosa: a differenza dei segni iconico-verbali polisemici scelti da committenti e artisti nel primo Rinascimento, nella stagione della maturità del genere l'impresa può essere convertita in parole – spiegata in una sola, esauriente, didascalia. L'allegoria dell'impresa risulta così perfettamente convertibile all'allegorismo postrinascimentale: per il suo rischio costitutivo di deriva verso l'univocità semantica (*la* soluzione dell'“enigma”) si presta all'operazione decrittatoria degli eruditi, ma anche alla moralizzazione.

Se dunque l'impresa, nell'invenzione pisanelliana, si può considerare il primo prodotto concreto delle spore feconde che dalla classicità fecondano l'immaginario rinascimentale, l'impresa sarà anche l'ultimo genere che, prestandosi alla conversione all'univocità, può sopravvivere alla devastazione imaginale della Riforma.

Ma così sopravvivendo alla censura, l'impresa veicola il *thesaurus* di significati delle immagini antiche. Il prezzo è lo scarto dallo statuto di complessità e dal raggio ampio di diffusione culturale e di comunicazione politica dell'impresa rinascimentale, all'ambito ristretto e conchiuso della categorizzazione erudita dei repertori emblematici e iconografici del XVI e XVII secolo.

IL TEMPO NELLE OPERE RINASCIMENTALI

Nei rinascimenti i simboli non si lasciano decrittare con prontuari iconografici alla mano: gli episodi narrati, o accennati o allusi, nelle opere su cui si posa la nostra attenzione, non sono sviluppati in modo discorsivo. La narrazione immaginale è – resta fino alla fine di tutti i rinascimenti, fino al rogo bruniano – una narrazione diversa da quella che si articola in un *logos* disteso. I simboli si intrecciano, si complicano l'uno nel contatto con l'altro, non per cercare oscurità, ma per la loro stessa ambivalente – politetica – natura. E così il significato muta, impercettibilmente, nella sintassi della composizione per slittamenti progressivi ma in ogni punto in sé perfetti.

Così scrive Salvatore Settis cimentandosi nella lettura di una delle sciarade più difficili dell'arte rinascimentale, la *Tempesta* di Giorgione:

“Una scena nata come da una immaginata e non mostrata ‘diluizione’ del racconto, e dove invece i segni dei suoi momenti successivi sono come ‘contratti’ e tuttavia completamente sciolti nel paesaggio ‘morale’: il serpente (la Colpa), l'arboscello [che copre parzialmente ‘Eva’] (la Vergogna), il fulmine (la Maledizione), Adamo (il Lavoro), Eva (il Parto), le colonne (la Morte), Caino (il Delitto e la Dannazione). ‘Riducendo’ Dio al fulmine, il serpente a una presenza appena percettibile, rappresentando la Morte con le colonne spezzate, e il Delitto con Caino ancora innocente, Giorgione ha evitato che il suo quadro si riducesse a un accumulo di momenti narrativi; con straordinaria intelligenza egli ha saputo mostrare ciascuno degli ‘elementi’ della tela – che noi abbiamo voluto scomporre – in funzione della rappresentazione di un solo istante, che contenesse in sé, per così dire, tutto il passato e tutto il futuro”²⁶.

Un solo istante – l'istante in cui quel fulmine taglia e illumina il cielo – che raccoglie in sé “tutto il passato e tutto il futuro”: il tempo delle opere dei molti rinascimenti impara dal tempo grammaticale antico l'assolutezza aoristica che riassume il racconto e i suoi diversi momenti in un'immagine istantanea, componendo armonicamente, sinotticamente, gli spezzoni cronologicamente dispersi (perché necessariamente successivi) della narrazione. Il tempo rinascimentale è un tempo ‘greco’, che non prevede alcuna idea di *consecutio*.

Un tempo sospeso nella sublimazione esemplare della medaglia-impresa: la Diana-Cecilia Gonzaga, rappresentata per sempre, assoluta e serena nel *suo* paesaggio lunare, accanto al *suo* unicorno. Il momento sorgivo, l'inizio della

²⁶ Settis 1978, p. 107.



Giorgione, *La tempesta*, olio su tela, circa 1505, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

nuova *epoche*, nella rappresentazione di Nemese-Isabella, per sempre giustamente vittoriosa, grazie alle stelle²⁷.

Un tempo che, nella grande pittura dell'allegoria profana, diventa propriamente attimo aoristico, dimensione salvata dal tempo-Chronos. Così nel botticelliano *Regno di Venere* stanno insieme: la storia mitica di Zefiro e Chloris; il gesto di Flora; la posizione centrale e il gesto da regista della Signora del Giardino; il volo non ozioso di Cupido; la danza intrecciata delle Grazie; la postura di Mercurio, impegnato a giocare filosoficamente con le nubi. I diversi brani narrativi sono concatenati armonicamente come in una sinfonia, ma ciascun episodio vive di una vita assoluta.

Aoristo ogni momento fissato nei gesti delle figure: l'attimo del ratto violento di Zefiro e l'attimo in cui la ninfa si volta verso il suo prepotente rapitore; l'attimo

²⁷ v. *infra*, il capitolo *Tre Signore, tre medaglie*, pp. 395 ss.



Sandro Botticelli, *La Primavera (Nel regno di Venere)*, tempera su tavola, circa 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi.

in cui comincia a trasformarsi in Flora; l'attimo in cui Flora-Simonetta si mostra a Iulo, trattenendo i fiori raccolti nella sua veste; l'attimo in cui la Signora alza la mano destra per invitare il renitente Mercurio-Giuliano alla danza d'amore; l'attimo in cui Cupido sta per scoccare la freccia; l'attimo in cui il coro delle Grazie è sospeso, fissato in un fermo-immagine della carola; l'attimo in cui Mercurio è ancora incosciente d'amore e gioca a dissipare le nubi, non sapendo che tra un attimo sarà costretto a voltarsi e a entrare per sempre nel giardino. Il movimento è dato dalla rapsodia di questi istanti assoluti, e la composizione simula una danza complessa, ritmata dalla simultaneità aoristica delle figure. Giuliano e Simonetta nel tempo di questo giardino, sono da sempre, per sempre, salvi dalla morte che ha precocemente interrotto la loro vita nel mondo²⁸.

Istante di salvezza che redime il tempo dalla corruzione: nessuna immagine più eloquente del *Risorto* di Piero a Sansepolcro (1464 circa).

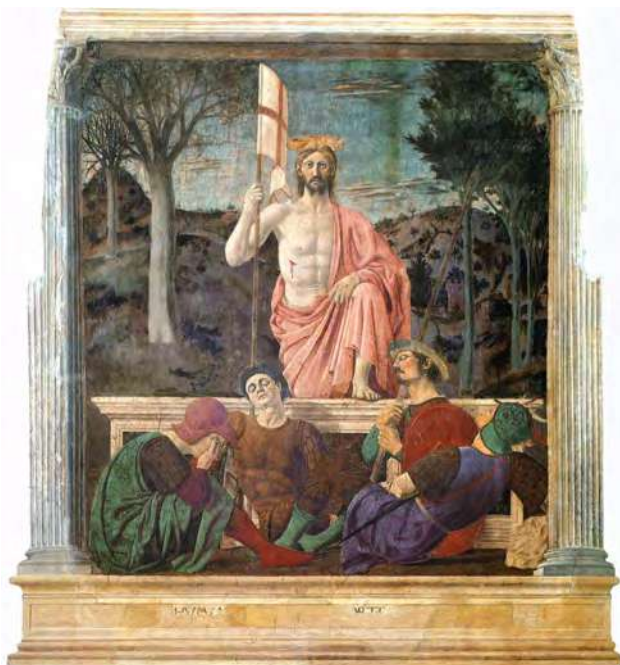
In primo piano i quattro soldati, seduti, non già dormienti, ma sognanti, nel clima rarefatto imposto dall'epifania di Cristo alle loro spalle. Un'epifania

²⁸ v. *infra*, pp. 457 ss.

che si vuole assoluta, che non vuole avere spettatori; per questo, per attimi eterni, il tempo viene sospeso: le quattro figure sono colte in posture del tutto innaturali. Più scomoda e impossibile è la posa del soldato di destra: il braccio destro puntato a terra all'indietro, il busto sospeso, il capo riverso. I due soldati centrali hanno le palpebre abbassate; sembra che siano stati investiti da una magia pesante e potente che grava su di loro: impossibile aprire quegli occhi, grave la forza che li ha incantati. Il soldato di sinistra, le mani sul volto che premono sulle palpebre, denuncia che quel sonno è artificio, una necessaria auto-esclusione per evitare la potenza della visione – il fotogramma di un attimo ancora disperato.

Dietro, il paesaggio è rigorosamente ripartito dalla figura centrale. A sinistra la morte della natura; alberi secchi e il terreno (per quanto si può apprezzare dallo stato dell'affresco) assai brullo. A destra la stessa specie di alberi invece è virente, svettante di foglie; la terra di fondo è brulla, marrone-rossastra, ma cespugli verdi alludono alla vita; una torre, una casa segnano che della vita fa parte l'habitat artificiale costruito dall'uomo.

Al centro lui, corpo maestoso: con la mano destra impugna il vessillo, come un *triumphator* che non ha, non ha più ora, paura di perdere e può esibire il



Piero della Francesca,
Resurrezione, affresco, circa
1455, Sansepolcro, Museo
civico.

segno della sua vittoria. La mano sinistra con gesto fermo, lento, regale, trattiene le pieghe del manto che copre/scopre il torso bellissimo, ferito. Dalla ferita al costato colano ancora gocce di sangue, rosso di vita. Il piede destro è ancora dentro il sepolcro; il piede sinistro è poggiato saldamente sul bordo del sarcofago. Pesa grave: c'è tutta la memoria della fatica di quel passo che l'ha portato fuori dal sepolcro, di qua dal buio. Il colore grigiastro della carne, la porpora sbiadita dello stesso manto risentono ancora, visibilmente, del pallore del niente del luogo da cui si è sottratto. La compostezza grave, regale, della figura si concentra nell'espressione straordinaria del volto: sa, ricorda momento per momento, le tappe della passione. Ricorda soprattutto la disperazione urlata dalla croce: "Padre, perché mi abbandoni?"; ora torna vittorioso dall'orrido di Ade, ma senza nessuna gioia. Ritorna come Ananke – era necessario che tornasse; ritorna come Nike – era giusto che tornasse vittorioso; ritorna come Nemesi – era scritto che sarebbe tornato. Ma sul volto porta tutti i segni del percorso. Trionfa sulla morte, trionfa qui nel mondo in cui ha voluto tornare come uomo. Trionfa sulla vita e sulla morte *di qui*. Contro gli uomini che l'hanno messo a morte; ma anche contro lo stesso padre ("Perché mi hai abbandonato?") che ha permesso che provasse fino in fondo l'esperimento della vita e della sua fine. Sa – sapienza tragica. Vince – sull'intrigo, sull'incomprensione, anche sulla teologia. Vince politicamente e ritorna: *redux* più che *triumphator*. Il passo volitivo di quel piede, le mani, il volto, dicono la prepotenza di un sentimento che in chiunque altro sarebbe stato rabbia della morte o soddisfazione per la resurrezione: in lui è disperata dolcezza.

La resurrezione, resurrezione qui del corpo, non era scritta, non era assicurata da nessun annuncio consolatorio. È stata una necessità manifestatasi *in itinere*: lui è risorto, decidendo di ricongiungere ciò che era stato separato. È suo quel corpo: è questo lo scandalo. Trionfa il corpo di Cristo: l'epifania, ciò che si vede ora, è quel corpo che ritorna qui nel mondo. Nello stesso istante, assoluto: il miracolo incantatorio sui corpi, sugli occhi dei soldati; il passo che porta Cristo fuori dal sarcofago; il ricordo nel suo volto di tutta la passione; negli occhi la dolce prepotenza dell'epifania: – Io sono qui, ora.

Se Piero aveva fissato l'istante epifanico della Resurrezione – istante che concentra e contrae tutto il percorso della passione – nel 1522 Hans Holbein, che aveva imparato dalla pittura italiana la grammatica estetica del Rinascimento, rappresenta la scena precedente – un tempo che nessuno saprà fissare con altrettanta potenza icastica: il tempo breve ma infinito della morte di Dio.

Nei *Cristo morto nel sepolcro* di Basilea, il cadavere di Dio è costretto dentro le misure claustrofobiche della tavola-sarcofago, appena sufficienti per



Hans Holbein, *Cristo morto nel sepolcro*, olio su tavola, 1521, Basel, Kunstmuseum.

contenere un corpo (30,5 cm x 200 cm). La tavola non è stata mutilata, quindi la dimensione è quella originale: secondo parte della critica il dipinto non aveva funzione di predella d'altare, ma fu concepito come opera a sé stante²⁹. Le misure riproducono dunque, esattamente, lo spazio interno al sarcofago. Cristo sta disteso, all'interno della tomba: sta di per sé nella sua iperrealistica carnalità, come espressione estrema della morte. Il dio incarnato non sarebbe stato tale se non fosse passato per l'esperienza ultima dell'umano. La rigidità delle membra grigie ed emaciate, la contrazione della mano destra, lo spasmo del volto, la fissità dello sguardo, sono amplificate dall'assoluto isolamento della figura serrata e compressa nello spazio angusto, ormai nettamente separato dalla passione del mondo esterno. Agli antipodi dell'iconografia del compianto su Cristo morto, qui, ora, non c'è più nessun lamento. Nessun dolore della Madre, delle altre Marie, dell'amato Giovanni: non è più il corpo molle portato di peso nel lenzuolo funebre, non è il corpo allentato e raccolto dalla Madre che lo tiene tra le sue braccia, come un bimbo tragicamente tornato nel suo grembo. È finito il compianto e nessun *pathos* giunge più a toccare questo corpo chiuso nella tomba, contratto ora nel *rigor mortis*: morte rigida, secca – anche perché disseccata di ogni lacrima, di ogni compassione. Il silenzio astratto dello spazio stretto e conchiuso ci dice l'orrore tutto umano, solo umano, della fine: nell'inventario Amerbach del 1586 il quadro viene descritto come “un dipinto di morto di H. Holbein su legno con colori a olio”; un nota aggiunta a margine del testo tiene a precisare “cum titulo Jesus Nazarenus rex”. L'inventario registra e restituisce seccamente la nettezza della

²⁹ Klotz 1968, pp. 13-14.

visione: Cristo è “un morto”, per ora: ma in questo spazio, in questo tempo, parrebbe morto per sempre. L'artista permette al nostro sguardo di entrare dentro lo spazio chiuso del sarcofago, dove dovrebbe stare, muto, impassibile e solo, il morto soltanto. Nel tempo della visione di Holbein, Cristo, per un istante assoluto, è veramente e definitivamente morto e grazie all'artificio ci è concesso di ascoltare il silenzio del tempo della morte di dio: un tempo rappresentato per la prima e ultima volta come irredimibile.

Il tempo-Chronos si salva nel punto in cui l'immagine accoglie e riproduce l'istantaneità assoluta di *kairos*: grande invenzione rinascimentale che riscatta, per una stagione felice, il racconto per immagine dalla distensione della narrazione cronologica. Ancora Piero verso il 1455, nella *Battaglia di Costantino e Massenzio* di Arezzo o Masaccio nel *Pagamento del tributo* (verso il 1425), ricorre alla formula semplificata della ripetizione della scena, o del protagonista del racconto (propria del *modus narrandi* medievale) in successione vignettistica: soluzione in distensione didascalica di un'evidente difficoltà compositiva. L'irruzione dell'estetica antica che configura lo stile rinascimentale provoca

il prevalere di un *modus narrandi* che privilegia la contrazione iconografica. Così accade nel botticelliano *Regno di Venere* in cui siamo invitati ad assistere a uno sfondamento della linearità della successione cronologica: la composizione è, anche, sintassi di tempi diversi – il rifiuto dell'amore, la conversione alla danza, l'incontro, il contatto, la morte, il nuovo incontro nel giardino, immortalato nella gloria dell'arte. Tempo puntuale e “sconfinato” il tempo aoristico della pittura rinascimentale.

In *Eva, il Serpente e Adamo come Morte* di Ottawa del 1520 circa, Hans Baldung Grien riesce a rappresentare con un artificio che tende consapevolmente a restituire un'impossibile fotografia dell'assoluto, il gesto audace – e destinalmente salvifico



Hans Baldung Grien, *Eva, il serpente e Morte*, olio su tavola, circa 1510-1520, Ottawa, National Gallery.

– di Eva; il gesto colpevole – e destinalmente mortifero – di Adamo; ma anche, insieme, l'aggressione del serpente a Eva, l'interferenza tra la donna e il male di Adamo, il morso sul polso dell'uomo, l'effetto di tutto questo teatro di gesti, azioni, intenzioni, effetti, nella putrefazione del corpo di Adamo che, disfacendosi sotto i nostri occhi, presta la sua figura a Morte.

Evidente la coincidenza tra la perdita della dimensione del tempo aoristico e la sconfitta dell'estetica rinascimentale, nel confronto tra altre due opere di Hans Baldung Grien: le *Tre età della vita* di Vienna (circa 1510) e *Le età della donna* di Madrid (circa 1540). La narrazione nel secondo dipinto ha un andamento tutto didascalico: immota raffigurazione di un passaggio scandito dalla necessità e aggravato dalla patina moralizzante che accentua la *vanitas* della vita dove Chronos, solo Chronos, celebra il suo trionfo di corruzione e di morte.

L'opera preriformistica di Vienna, invece, è tutta iscritta nell'estetica rinascimentale, anche sotto l'aspetto della sinossi temporale: tempo puntuale e assoluto, tempo "infinito" questo in cui la Vecchia riesce, per un istante, a distogliere Morte dal suo monito icastico e in cui la Fanciulla può specchiarsi e godere, per un attimo breve, della sua fiorente bellezza; tempo del velo che stringe nel cerchio della vita, magicamente vitale, le figure del femminile.

Questo tempo così puntuale e istantaneo, sordo alla scansione cronologia ma infinito e aperto all'orizzonte di pluriverse dimensioni aspettuali, trova espressione nel ritmo fulgido, incatturabile per via logico-espressiva, delle immagini del Rinascimento: la furia iconoclastica si abatterà non solo sulla polisemia,



Hans Baldung Grien, *Le tre età della vita*, olio su tavola, circa 1510, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Hans Baldung Grien, *Le età della donna e Morte*, olio su tavola, circa 1540, Madrid, Museo Nacional del Prado.

ma anche sulla dimensione aoristica dell'immagine e per liquidarne la potenza ne semplificherà anche la grammatica cronologica. Assolto il patto di interazione con la complessità del reale, la rappresentazione scarterà da quella sintassi inventata ad arte per rappresentare efficacemente, in ogni inquadratura, il lusso dei tempi multipli della vita. È il congedo dell'energia immaginativa dalla logica del significato. Per ridursi a compatibilità con l'etica univoca della Riforma l'immagine dovrà riparare nella dimensione tutta astratta, immortalata (ovvero non più prensile sulla vita e sulla morte) del ritratto o dell'episodio esemplare, tratto dal mito o dalla storia. L'altra via sarà la deriva nella trascendenza contratta del tempo simbolico: il tempo senza tempo dell'emblema.

CALA IL VELO: DAL GIARDINO AL PARADISO

Il Rinascimento inventa il Giardino: nel Giardino di Venere si ritorna, dopo la morte per amore. Abitato dai fantasmi dell'antico, come per la parata mitologica di una festa nuziale (le nozze tra Carlo il Temerario e Margherita di York, le nozze tra Elisabetta Gonzaga e Guidobaldo da Montefeltro), nel paradiso riconquistato, fiorito, si inscena la festa dell'amore.

Nel giardino che Botticelli figura come "Regno di Venere" tutto è danza, grazia, armonia³⁰. Anche il gioco politico, il gioco crudele per cui era stato ucciso Giuliano, si trasfigura: il sangue versato e l'impulso alla restituzione della giustizia, viene assimilato al gioco crudele della natura, che aveva fatto morire di peste la splendida Simonetta. Segnato dalla morte, questo paradiso di Botticelli, ma da una morte che trasfigura. Morte che salva: paradossalmente, per arte, alle figure dei privilegiati amanti è consentito il riscatto dalla caducità della vita.

Il giardino è il paradiso in terra, paradiso del piacere e della grazia, traslato oltremondano del gioco di corte che Elisabetta Gonzaga intratteneva con i suoi ospiti nel Palazzo di Urbino e che sarà trascritto nelle pagine del *Cortegiano*: luogo di incontro di spiriti eletti che producono realtà con le parole, "figurano con parole il perfetto cortegiano". Ma nella doppia costruzione della finzione narrativa e del pretesto del soggetto prescelto, mettono essi stessi in scena un gioco di figure anziché gioco di parole. Gioco di fantasmi del mito, sempre presenti sotto traccia ai discorsi, sotto forma di *exempla*, di citazioni dirette, di nomi esemplari (Alessandro il Grande, prima di ogni altro), la cui evocazione è attivata per rappresentare il presente.

³⁰ v. *infra*, pp. 463 ss.

Il giardino è lo spazio costruito architettonicamente, adornato di marmi e recintato, dell'*Allegoria sacra* di Bellini, dove i santi convivono con i putti delle stagioni, antichi simboli di vita, e insieme segnano la separatezza tra il mondo costruito per arte dall'uomo e difeso in armi dalle virtù contro la natura selvatica, primigenia, in cui regna il selvatico e il caos.

Ma lo stile del Rinascimento, tradotto nel linguaggio della pittura nordica grazie alla lezione di Dürer, incontrerà il luogo di un altro paradiso. Presto il giardino potrà essere, soltanto, il paradiso terrestre, oramai inaccessibile, perché da là siamo stati scacciati una volta per sempre. Per poco più di un decennio – lo scorcio di periodo preriformistico che separa il secondo viaggio di Dürer in Italia dalle tesi di Lutero del 1520 – nell'orizzonte di perdita proprio della visione del paradiso terrestre, sarà rappresentabile, ancora, un'allegoria



tutta profana. È la messa in scena che Hans Baldung Grien attua nelle *Età della vita* di Vienna: il fondale è simbolicamente il paradiso – luogo da cui si decade per colpa e si viene espulsi per peccato – in cui abita la figura di Morte assimilata al severo Chronos per l'attributo della inesorabile clessidra. Ma su quello sfondo viene rappresentata per figure una possibilità di evasione: è la promessa, tutta al femminile, di una rigenerazione vitale che, attivando la circolarità del tempo della vita, eccede dalla necessità colpa-peccato-punizione-espulsione. Salvifica Eva, prima Madre di Vita.

Breve tempo dura questa allegoria di salvezza: lo scenario in cui avviene l'incontro tra *Adamo ed Eva* di Ottawa è già un orrido paradiso; cattivo, seppur sensuale, quel morso che da dietro brandisce la donna e assimila Adamo ed Eva a Morte e Fanciulla. *Morsus/Mors:*

Hans Baldung Grien, *Adamo ed Eva*, olio su tavola, circa 1530, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Adamo cattura Eva nella dimensione della finitezza. La seduce non all'amore disvelante la verità, ma alla lussuria del peccato: non resta loro che il languido, peccaminoso, malinconico abbraccio della complicità nell'errore dell'*Adamo ed Eva* Thyssen del 1530 circa.

La morte non è più il passaggio che ci può condurre, per arte e per gloria, al paradiso: è, univocamente, la punizione del peccato che dalla dimensione del paradiso terrestre ci scaccia per sempre.

IL CORTEGIANO SCRITTO POSTUMO

Il Rinascimento si lascia raccontare, in presa diretta, dalle sue molte immagini: pare affidi la sua complessità più alle figure che alle parole. Ma esiste un testo che, tardivamente, mette in scena lo stile etico ed estetico del Rinascimento nella rappresentazione di uno dei suoi teatri esemplari, la corte di Urbino. Nel dipingere a parole il quadro della corte rinascimentale, la scrittura dichiara tutta la sua difficoltà, rispetto alla facilità e alla scioltezza che, nella pittura, riesce a tener velato lo studio e l'artificio e preserva l'opera dalla deriva dell'affettazione. Così Baldesar Castiglione:

“Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuno, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell'artefice”³¹.

Ora, anche la scrittura dovrà recuperare lo stesso rapporto di mimesi diretta con la realtà rappresentata che è peculiare dell'arte; e quindi, per questa assimilazione per via mimetica tra parola e immagine, secondo una tradizione retorica non certo vincente, Castiglione arriva a definire la scrittura, anche la scrittura letteraria, come una forma di registrazione icastica del parlato.

“La scrittura non è altro che una forma di parlare che resta ancor poi che l'omo ha parlato, e quasi un'immagine o più presto vita delle parole”³².

La scrittura “quasi immagine” praticata nel *Cortegiano* – scrittura che si propone come eco lontana di parole vive – rievoca un dialogo a tema, tra “nobilissimi ingegni”, ambientato nella corte di Urbino, in quattro serate dell'inverno 1507. Lo scenario che fa da sfondo alle quattro tappe del dialogo

³¹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, XXVII.

³² Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, XXIX.

è una vita tutta dedicata alla ricerca di piaceri sofisticati della mente e del corpo, che ruota intorno alla figura della Signora:

“Consuetudine di tutti i gentiluomini della casa era ridursi subito dopo cena alla Signora Duchessa; dove, tra le altre piacevoli feste musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponevano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingenuosi ad arbitrio or d'uno or d'un altro, ne' quali sotto varii velami spesso scoprivano i circostanti allegoricamente i pensieri sui a chi più loro piaceva. Qualche volta nasceano altre disputazioni di diverse materie, o vero si mordea con pronti detti; spesso si faceano imprese, come oggidì chiamiamo”³³.

Il quadro, però, che Baldesar Castiglione vuole riprodurre, non è un affresco generico della vita di corte, ma è concentrato su uno specifico soggetto: nelle quattro serate si ragiona di come “formar con parole un perfetto cortegiano”³⁴. Anche in questa formulazione, a quanto pare, si avverte un prestito, suggestivamente metaforico, dal lessico della tecnica artistica: si tratta di una vera e propria opera di costruzione dell'immagine. A differenza della trattatistica letteraria, fondata su un sistema argomentativo di tipo prescrittivo, qui i “nobilissimi ingegni” che cooperano a “formare il cortegiano” si pongono, come fossero pittori, di fronte a una tela bianca: le loro parole, come pennellate, disegnano i caratteri di una figura che va delineando peculiarità e virtù per attrito fra ragionamenti, per snodi e per scelte via via sempre più chiaramente definite.

Ma quando Baldesar Castiglione, per artificio letterario, ne compone e ne rievoca la figura, quel “cortegiano” – sintesi delle virtù etiche ed estetiche dell'*homo rinascimentalis* – e l'ambiente in cui si ragionava di una sua possibile definizione, ormai non esiste più. Lo scarto è sancito dagli avvenimenti storici e culturali avvenuti nell'arco cronologico – circa venti anni – che separa la finzione letteraria dalla pubblicazione dell'opera. Nel caso specifico, però, questa distanza non va ascritta al *topos* del genere che, da Platone al *De politia litteraria* di Angelo Decembrio, prevede convenzionalmente che vi sia un lasso temporale consistente tra il tempo dell'ambientazione cronologica e il momento della reale stesura del testo. Come scrive esplicitamente Baldesar Castiglione, su di lui insiste un'urgenza della memoria che per molti anni lo accompagna e che soltanto tardivamente trova una realizzazione. Fin dalla lettera dedicatoria e dall'*incipit* del I libro, il *Cortegiano* autodenuncia il suo

³³ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, V.

³⁴ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, XII.

statuto di scritto postumo. Quando il testo viene pubblicato (nel 1528, l'anno dopo il fatidico sacco di Roma), la corte di Urbino, presentata come paradigma del perfetto ambiente rinascimentale, è oramai una dimensione del tutto disattivata: i Montefeltro sono estinti, e per di più tutti i protagonisti di quella rappresentazione sono morti. Castiglione stesso, che morirà l'anno seguente, così scrive nel proemio:

“Diterminaimi di riveder subito quel libro [...] con intenzione di publicarlo [...]. Così per eseguire questa deliberazione cominciai a rileggerlo; e subito nella prima fronte [...] presi non mediocre tristezza la qual ancora nel passare in avanti molto si accrebbe, ricordandomi la maggior parte di coloro che sono introdotti nei ragionamenti, esser già morti: [...] morto è il medesimo messer Alfonso Ariosto, a cui il libro è indirizzato [...]. Medesimamente il duca Giuliano de Medici [...]. Messer Bernardo [il Bibbiena] [...]. Morto è il signor Ottavio Fregoso [...]. Morti sono ancora molti altri dei nominati nel libro ai quali la natura pareva promettesse lunghissima vita. Ma quello che senza lacrime raccontar non si devria è che la signora Duchessa [Elisabetta Gonzaga], essa ancora è morta”³⁵.

Nel proemio del IV e ultimo libro, l'autore registrerà la morte recente di altri tre “rarissimi gentilomini” che intervengono nel dialogo: Gaspare Pallavicino, Cesare Gonzaga, Roberto di Bari. La finzione letteraria fa rivivere il teatro del Rinascimento, ma il testo è intriso, di una – non più rinascimentale – nostalgia del tempo perduto: dal senso di una irreparabile dissoluzione.

Per lo stesso meccanismo che fa sì che dalla metà del '500 proliferino i repertori iconografici – l'ansia della catalogazione sollecitata dalla preoccupazione dell'oblio – soltanto *ex post* si attiva la memoria di un mondo sentito ormai come irrimediabilmente perduto. *Il Libro del Cortegiano* è ambientato nel cuore del Rinascimento: ma la sua stesura si pone, cronologicamente, sul limite dell'ombra scura che cala sulla rivoluzione rinascimentale, proprio sul limitare della fine. Baldesar Castiglione ridice, racconta, rimette in scena il Rinascimento, soprattutto per paura della corrosione della memoria, ché mai quel ricordo non vada perduto.

Nel 1528 – nei mesi bui che seguono il sacco di Roma – il *serio ludere* può essere solo oggetto di rievocazione, non di pratica estetica. Lo scenario che viene evocato – e così consegnato alla memoria – restituisce il fondale etico dei valori cortesi e cavallereschi, incrociati con l'estetica rinascimentale della

³⁵ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Dedicataria.

grazia che deriva dalla lezione dell'antico. “Parea che questa fosse una catena che tutti in amor tenesse uniti”³⁶; uomini gentili e virtuosi che fanno politica e dialogano con ricchezza di intelletto e di erudizione, giocando, ridendo, come nel *Simposio* platonico. Uomini e donne nobili, ma di una nobiltà che coincide con la grazia: che è un ineffabile dono di natura ma anche uno stile culturale descrivibile, comunicabile. Come dalla lezione più matura e più alta dell'etica classica, la virtù è perfezionabile, ma la grazia è “un sangue”, un demone innato. Scrive Castiglione a proposito di Ippolito d'Este:

“La persona, lo aspetto, le parole e tutti i suoi movimenti sono talmente di questa grazia composti e accomodati che [...] medesimamente, nel conversare con omini e con donne d'ogni qualità, nel giocare, nel ridere e nel motteggiare tiene una certa dolcezza e così graziosi costumi, che forza è che ciascun che gli parla o pur lo vede gli resti perpetuamente affezionato. Ma [...] posson quei che non son da natura così perfettamente dotati, con studio e con fatica limare e correggere in gran parte i difetti naturali. Il cortegiano adunque, oltre alla nobiltà, voglio che sia in parte fortunato, ed abbia da natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato e amabile”³⁷.

La declinazione più precisa dell'estetica della grazia è lo stile della sprezzatura:

“Per dire una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”³⁸.

Il paragone implicito è ancora quello, esplicitato altrove nel testo, con la pratica della pennellata pittorica, solo apparentemente facile e spontanea. E quella grazia sublime, innata e insieme coltivata con cura, è soprattutto – ancora – effetto d'amore. Il *Cortegiano* registra l'eco dell'estetica neoplatonica già parzialmente rimoralizzata: affetti e passioni non vanno censurati perché “sono favorevoli alla virtù”. Fortezza, giustizia, magnanimità, prudenza, sono “aiutate dagli affetti”³⁹.

È a uno degli illustri interlocutori del dialogo, Pietro Bembo, che viene affidata la nuova formulazione della teoria neoplatonica della bellezza e dell'amore come segni manifesti dell'esistenza di dio e della sua emanazione sui corpi terreni:

³⁶ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Dedicataria.

³⁷ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, XIV.

³⁸ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, XXVI.

³⁹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, XVIII.

“Parlando della bellezza che noi intendemo, che è quella solamente che appar nei corpi e massimamente nei volti umani e move questo ardente desiderio che chiamiamo amore, diremo che è un influsso della bontà divina”⁴⁰.

Amore è “ardente desiderio” tutto proprio della natura umana e perciò non va nutrito con “quello che le è commune alle bestie”, ma va rivolto e indirizzato nel senso dei “santissimi misteri di Amore”. Per questa via Amore mantiene pienamente la sua valenza carnale, ma induce anche a far pratica di alto sentire “fuor dalla consuetudine del profano vulgo”⁴¹.

Anche la pratica del contatto fisico tra i corpi è via iniziatica che genera bellezza. Ogni atto d'amore, in questo senso, è un percorso, un accesso:

“Perciò si diletta d'unir la sua bocca con quella della donna amata con bacio, non per moversi a desiderio alcuno disonesto, ma perché sente che quello legame è un aprir l'adito alle anime, che tratte dal desiderio l'una dell'altra si transfundano alternamente ancor l'una nel corpo dell'altra e talmente si mescolino insieme, che ognun di loro abbia due anime, ed una sola di quelle due così composta regga quasi dui corpi”⁴².

L'ultima scena del *Cortegiano* contiene un inno ad Amore che ripercorre, per *topoi*, gli snodi dello stile erotico della filosofia rinascimentale, recuperando anche, in frammento, l'idea del Cusano della traccia sensoriale divina, il residuo fisico del contatto celeste, che attira avidamente l'amante in caccia dell'amato:

“L'anima [...] sente un certo odor nascosto della vera bellezza angelica, e rapita dallo splendor della luce, comincia ad infiammarsi, e tanto avidamente la segue che quasi diviene ebria e fuori di se stessa, per desiderio d'unirsi con quella, parendole aver trovato l'orma di Dio, nella contemplazion del quale, come nel suo beato fine, cerca di riposarsi”⁴³.

Ma queste parole, attribuite nel testo a Pietro Bembo, suonano ormai come testimonianza di un'esperienza conclusa che non ha più nessuna presa attuale sul presente. Quella corte non c'è più e i fantasmi dell'antico stanno svanendo, e già si presentano in altre forme.

Uno degli interlocutori del *Cortegiano* è Giuliano de' Medici, ultimogenito di Lorenzo, nato nel 1479, l'anno seguente alla congiura dei Pazzi e battezzato

⁴⁰ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LII.

⁴¹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LXI.

⁴² Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LXIV.

⁴³ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LXVIII.

con quel nome così caro a Lorenzo: il giovane Giuliano non è che il doppio dell'altro Giuliano, il fratello di Lorenzo assassinato nella congiura del 1478. Ma è un ragazzo debole, da sempre malato: la sua *infirmitas* gli impedisce di essere all'altezza delle circostanze. Non potrà essere, come avrebbe dovuto, il destinatario del *Principe*, che al figlio di Lorenzo Machiavelli voleva dedicare; nel 1515 non sarà in grado di assumere il comando supremo dell'esercito pontificio contro i Francesi come avrebbe voluto Leone X, il papa Medici. Destinato a morire nel 1516 a 37 anni, Giuliano “la cui bontà e nobil cortesia meritava più lungamente dal mondo esser goduta”⁴⁴, nel *Cortegiano* interviene come *persona dramatis* autorevole: alla sua grazia, ma anche alla sua riconosciuta sapienza, vengono affidati i passaggi più delicati del dialogo. Nel libro III, Giuliano è il propugnatore e il paladino di una rappresentazione della donna e delle sue virtù che scarta verticalmente rispetto alla topica misogina di Gaspare Pallavicino – spalleggiato dal doge di Genova, Ottavio Fregoso – ma anche dai riconoscimenti tributati alle molto fisiche virtù del genere femminile dal gaudente Cesare Gonzaga. Contro una lunga tradizione che ha le sue radici nelle motivazioni naturalistiche dell'inferiorità della donna addotte da Aristotele – esplicitamente nel testo: “il vostro filosofo nei suoi *Problemi*”⁴⁵ – Giuliano afferma il principio di una “fermezza e stabilità della donna” e di una “instabilità dell'omo”⁴⁶. Da premesse di ordine ‘naturale’ discendono, nella ricostruzione di Giuliano, una catena di virtù che, precedentemente attribuite al “perfetto cortegiano”, sembrano ora andare a confluire più coerentemente nella costruzione della “cortegiana”, vera proiezione e controfigura della Signora.

“La nobiltà, il fuggire l'affettazione, l'essere aggraziata da natura in tutte le operazioni sue, l'esser di boni costumi, ingenua, prudente, non superba, non invidiosa, non malèdica, non vana, non contenziosa, non inetta”⁴⁷.

Una donna “che abbia notizie di lettere, di musica e di pittura e sappia danzar e festeggiare”⁴⁸, consapevole delle qualità peculiari della sua grazia:

“Conoscendo in sé una bellezza vaga ed allegra, deve aiutarla coi movimenti, con le parole e con gli abiti, che tutti tendano allo allegro; così come un'altra, che si senta di avere maniera mansueta e grave, deve ancor accompagnarla con modi di quella sorte, per accrescer quello che è dono della natura”⁴⁹.

⁴⁴ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Dedicatoria.

⁴⁵ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, XVI.

⁴⁶ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, XVI.

⁴⁷ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, IV.

⁴⁸ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, IX.

⁴⁹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, VIII.

Una donna forte e sicura di sé, capace di affrontare qualsiasi argomento con la giusta misura della sua grazia:

“Non deve adunque questa donna, per volersi far estimar bona ed onesta, esser tanto ritrosa e mostrar tanto da aborrire e le compagnie e i ragionamenti ancora un poco lascivi, che ritrovandovisi se ne levi”⁵⁰.

Giuliano propone come *exempla virtutum* una galleria di donne colte, famose e potenti: artiste, letterate, condottiere e regine, note già dalle “istorie antiche” fino alla contemporaneità, la cui gloria rifulge “benché gli omini sempre siano stati parcissimi nello scrivere le laudi delle donne”⁵¹.

L’elogio della donna, come concentrato delle virtù fondamentali del “perfetto cortegiano”, è posto nel cuore dell’opera di Castiglione e approfonditamente argomentato: ma la rappresentazione di questa figura del femminile non è l’astratta rievocazione di un modello ideale e neppure il gioco paradossale del ribaltamento sofistico della *communis opinio*. Di fronte a Giuliano, a raccogliere queste parole – e a governare il *ludus* di tutto il dialogo – c’è la presenza fisica, concretissima, di una vera Donna: Elisabetta Gonzaga, la Duchessa.

“Che se mai furono in uno corpo solo congiunti sapere, grazia, bellezza, ingegno, maniere accorte, umanità ed ogni altro gentil costume, in questa tanto sono uniti, che ne risulta una catena, che ogni suo movimento di tutte queste condizioni insieme compone e adorna”⁵².

Emblematico – come nota anche Amedeo Quondam – che il cerchio degli interlocutori si muova intorno all’assenza del Duca, malato che non partecipa alle conversazioni⁵³. Al centro del cuore vuoto di questo consesso postumo – immagine ultima del Rinascimento – corteggiata dall’Aretino e da Pietro Bembo, sta l’irrepreensibile Elisabetta che sceglie di essere “vidua in vita” dell’impotente Guidobaldo, ma che cela nello scorpione che le orna la fronte – segno di lussuria – il segreto di una profonda infelicità⁵⁴. Di fronte a questa figura che attiva il gioco del dialogo per “catena d’amore”, viene rievocato un perduto paradiso; così ancora Pietro Bembo sull’effetto d’amore:

“Gli occhi [...] ricevono l’immagine della bellezza e la formano con mille vari ornamenta: onde l’anima si diletta e con una certa meraviglia si spaventa e pur

⁵⁰ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, V.

⁵¹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, XIII.

⁵² Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, II.

⁵³ Sulla cornice in cui si svolgono le conversazioni nel Palazzo di Urbino, si veda almeno il prezioso contributo di Quondam 1981.

⁵⁴ Sul pendaglio-impresa di Elisabetta v. Bonoldi, Centanni 2010.

gode e, quasi stupefatta, insieme col piacere sente quel timore e riverenza che alle cose sacre aver si sòle e parlar d'esser nel suo paradiso”⁵⁵.

Ritorna l'immagine del paradiso, ma non è più il giardino di Botticelli dove regna Venere e danzano le Grazie; non è più il recinto architettonico figurato di Bellini, dove i putti, ai piedi della Signora, giocano – per arte, contro natura – a far rinascere la vita. Figure spettrali conversano nella notte di un mondo che non può essere richiamato in vita, ma soltanto consegnato alla memoria dalle parole, deboli succedanei delle antiche, potenti figure: Giuliano de' Medici non è più il fratello di Lorenzo – amore, morte e gloria celebrati nel *Giardino di Venere* – ma una malinconica figura dell'*infirmitas*, del declino.

Di grazia, di sprezzatura, di Amore, nel *Cortegiano*, si ragiona di notte, nel buio in cui le proiezioni spettrali che Castiglione richiama in vita possono ancora, per un istante, esistere. Un istante che basta per lasciare traccia nella memoria. A chiusura dell'opera, alla fine della quarta serata del dialogo, filtra, inattesa, la luce del giorno:

“– E come a questa sera? disse la signora Duchessa. Rispose messer Cesare: – Perché già è di giorno. E mostrolle la luce che incominciava ad entrar per le fessure delle finestre”⁵⁶.

Aperte le finestre, vedono:

“Laurora di colore di rose e tutte le stelle sparite, fuor che la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini”.

È il momento preciso in cui i fantasmi degli dei perdono consistenza, vanno del tutto svanendo. Presto il preoccupato Giove, travagliato da seri problemi di consistenza ontologica, proporrà in Olimpo una politica ‘riformista’ per non essere egli stesso ‘riformato’:

“Giove per le instante necessitadi sommamente teme di non essere Giove. [...] Ha ordinato al suo fabro Vulcano che non lavoro de giorni di festa; ha comandato a Bacco che non faccia comparir la sua corte [...]. Ha vietato a Cupido d'andar più vagando, in presenza de gli uomini, eroi e dei, cossì sbracato, come ha di costume”⁵⁷.

L'alternativa che Giove propone agli dei convocati in concilio è duplice e, comunque, distruttiva. La prima è “farsi bestie”, e in particolare “bestie

⁵⁵ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LXV.

⁵⁶ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* IV, LXXIII.

⁵⁷ Giordano Bruno, *Spaccio della Bestia trionfante* I,1.

del cielo”: ovvero sottoporsi al dispositivo neutralizzante, già felicemente sperimentato nella tarda antichità, della catasterizzazione.

L'altra alternativa – la soluzione finale – è ritirarsi, cedere, ripuliti da Riforma e Controriforma, dei loro eccessi peccaminosi, concedere alla desistenza la loro potenza immaginale: dissimularsi e ridursi a ‘modi di dire’ allegorici. Il dispositivo secondo cui, come nota amaramente Giordano Bruno, dalla seconda metà del XVI secolo trionferà “la stolta Metafora, vana Analogia, caduca Anagogia, sciocca Tropologia e cieca Figuratura”⁵⁸.

Nell'ultima pagina del *Cortegiano* gli amici spalancano le finestre alla luce che li sorprende a ragionare di grazia e di Amore. Vedono Venere, fatta stella, sullo sfondo della rosata aurora. Ma non è che un'illusione ottica. Un istante prima era l'alba bianca e offensiva di una nuova epoca.

⁵⁸ Giordano Bruno, *Spaccio della Bestia trionfante*, Epistola esplicatoria.

STORIE DI FANTASMI

IL NUOVO SGUARDO SULL'ANTICO

La crisi che segna il passaggio da un'epoca a un'altra a volte coincide con l'istante breve e rivoluzionario di uno sguardo. Soltanto dall'inizio del Quattrocento la temperie culturale umanista, che fin dal secolo precedente aveva inaugurato una stagione di rinnovata passione per i testi dei classici, lentamente ebbe un effetto anche sull'estetica visiva. Pisanello, insieme a Jacopo Bellini, fu tra i primi artisti che seppe guardare con occhio nuovo ai reperti del passato: di sua mano, infatti, o a lui attribuita, esiste una serie di disegni da statue o sarcofagi di epoca ellenistica o romana, con tutta probabilità eseguiti tra il 1431 e il 1432, negli anni in cui il pittore si trovava a Roma per terminare gli affreschi in San Giovanni in Laterano lasciati interrotti da Gentile da Fabriano¹. Pisanello – pur restando un “fedele amministratore della tradizione”² gotico-cortese – fu dunque fra i primi a posare un occhio umanistico sulle stesse antichità che per secoli, pur esposte alla vista, erano rimaste culturalmente invisibili, semanticamente mute³. E che pure nel giro di pochissimi anni, sulla scia di quella nuova prospettiva estetica, sarebbero state considerate esempi mirabili, pervenuti miracolosamente dal passato a insegnare le loro forme al presente.

Il nuovo sguardo alla realtà fisica dell'oggetto antico, di cui i disegni e le medaglie di Pisanello sono tra le prime e più importanti testimonianze, non cerca più

¹ Sulla datazione e durata del soggiorno romano di Pisanello, v. Puppi 1996, pp. 24 ss.; Cordellier, Py 1998, pp. 37 ss.

² Così, a proposito di Édouard Manet, Warburg [1929] 1984, p. 40.

³ Il *Libro romano*, considerato da parte della critica come un taccuino di viaggio della bottega pisanelliana, è al centro di una vivace *querelle* critica e attributiva, a partire dagli studi fondamentali di Degenhart [1941] 1945, p. 45 e Degenhart, Schmitt 1995.

soltanto nel reperto il pezzo pregiato da collezionare, ma non guarda ancora ad esso come a un modello da ripetere pedissequamente.

Chi cerchi nelle opere finite di Pisanello citazioni dirette ed esatte di antichità, trova qualche sporadica conferma, ma resta nel complesso deluso. Ciò vale sia per il periodo romano – la fase della formazione classica di Pisanello – sia per il periodo ferrarese: ovvero per il rapporto, non ancora indagato a fondo, fra le medaglie pisanelliane e la collezione di monete antiche di Leonello d'Este⁴.

Pisanello si trova a vivere negli anni della riscoperta dell'antico, dell'entusiasmo per il recupero di un'eredità inattesa che conforta e arricchisce il presente con le sue forme. Per la fortunata casualità delle sue vicende biografiche, Pisanello aveva lavorato a Venezia, città in cui, per i traffici continui con l'Oriente, con Costantinopoli e con la Grecia, l'interesse per le antichità aveva potuto fondarsi assai precocemente sul dato di un'ininterrotta presenza di resti del passato. Era stato poi a Roma, dove aveva potuto imparare l'evidenza concreta della continuità di un passato mai del tutto sepolto. Approda infine, dopo il soggiorno romano, nelle corti di Mantova, di Ferrara, di Rimini⁵, di Milano e di Napoli, nel momento in cui iniziavano gli studi dei testi classici, e nel tempo in cui i principi, e *in primis* Leonello, educati alla scuola dei filologi – Chrysoloras e il Guarino, soprattutto – ed eruditi essi stessi, si volevano circondati di intellettuali e di artisti colti. Muore fra il 1450 e il 1455, cioè prima che la caduta di Costantinopoli in mano ai Turchi – e la fine del millenario impero romano d'Oriente – costringesse la cultura europea a rivedere i rapporti con un passato che fino a quel tempo poteva essere ancora considerato come un filo ininterrotto, senza alcuna soluzione formale rispetto al presente. Un trauma, quello del 1453, che risponde al crollo definitivo di ciò che restava di 'Roma', e che a Roma continuava a richiamarsi espressamente e direttamente: ma quel trauma – che segna in modo preciso la fine di un'era e la possibilità di un sentimento di “continuità con l'antico”⁶ – decretando storicamente la data di morte dell'antichità, ne permetterà la rinascita. Così Garin:

“La nuova cultura rinascimentale si proporrà come la luce che fugge le tenebre, il ritorno dell'antico. [...] Ma, in realtà si tratterà, sostanzialmente non di un contenuto nuovo, ma di un animo nuovo, uno sguardo nuovo rivolto alle cose”⁷.

⁴ Su quanto si può ricostruire del medagliere estense vedi Corradini 1988, pp. 171 ss.

⁵ Sul ciclo cavalleresco dipinto da Pisanello a Mantova v. Zanoli 1973 e Paccagnini 1972; più in generale sull'attività di Pisanello nelle corti v. Lollini 1998.

⁶ Mutuo l'espressione da Settis 1986, pp. 443 ss.

⁷ Garin [1954] 1984, pp. 98-99.

Perciò Pisanello si trova in circostanze e in una situazione particolarmente felice: quello sguardo nuovo, come mostrano le sue opere e soprattutto i suoi disegni, si posa sulle antichità e le rende irrevocabilmente vive e parlanti. Si tratta di uno sguardo che trasforma il reale, dopo il quale niente può essere più guardato come prima: nessun reperto del passato sarà più muto o insignificante e l'esempio dell'antico nutre possibilità concrete di applicazione e di espressione. Ma per fortunata coincidenza tra i suoi dati anagrafici e la cronologia storica, Pisanello vive e opera tutto dentro a un'età – la prima metà del Quattrocento – in cui l'antico non è ancora definitivamente consegnato alla morte, e quindi alla possibilità della rinascita. Formazione e temperamento permettono all'artista, in quella particolare congiuntura storica di passaggio, di sposare la sensibilità cortese con la nuova estetica del passato: gli riesce così di innestare questa sua percezione dell'antico nel linguaggio convenzionale, gotico-cortese, delle corti. Come dimostra il taccuino degli schizzi tratti da quasi tutti i monumenti visibili a Roma al suo tempo⁸, Pisanello studia l'antico, ne trae tutti gli spunti possibili, ma senza problematizzarlo: e così facendo incontra il gusto dei committenti e diventa, nel terzo e quarto decennio del Quattrocento, l'artista più apprezzato e incensato presso le corti dei nuovi principi.

Il filo rosso del Rinascimento vincente lascia fuori cronologicamente e scarta concettualmente molti altri esperimenti di rinascimenti potenziali, i cui sentieri arrivano cronologicamente, con Pisanello, ai bordi dell'unico rinascimento possibile e reale.

L'ultimo documento del regesto pisanelliano, datato al 1455, è una lettera in cui Carlo de' Medici, figlio naturale di Cosimo, scrive da Roma al fratello Giovanni di aver acquistato "30 medalie di ariento molto buone da uno garzone di Pisanello che morì a questi dì"⁹.

Un rinascimento sospeso, quello pisanelliano, dunque; già curioso e attento al recupero delle forme dell'antico, ma ancora immagato di fiabesco medievale – ancora catturato nella luce di Bisanzio. Un rinascimento sereno, tutto diverso dal Rinascimento che sarà¹⁰.

⁸ Cavallaro 1988b, pp. 89-90. Il *Libro romano*, considerato da parte della critica come un taccuino di viaggio della bottega pisanelliana, è al centro di una vivace *querelle* critica e attributiva, a partire dagli studi fondamentali di Degenhart [1941] 1945, p. 45; i risultati della ricerca pluridecennale di Degenhart sono ora riordinati e ripensati criticamente in Degenhart, Schmitt 1995, pp. 26 ss.

⁹ Battilotti 1996, p. 249.

¹⁰ Esemplare è il titolo della mostra inaugurata a Londra nell'ottobre 2001 e del relativo catalogo (Syson, Gordon 2001) che recita *Pisanello painter to the Renaissance court*: Pisanello è pittore non "delle" ma "presso le" corti del Rinascimento.

COPIARE DA ROMA

L'incontro di Pisanello con l'antico traspone nel campo immaginale la riscoperta intellettuale dei testi della cultura classica, vissuta contemporaneamente dai suoi sodali e committenti; e però, nel momento in cui l'istanza culturale si innesta nel temperamento artistico del *Pisanus Pictor*, viene segnata dall'impronta di una forte esperienza visiva: le antichità di Roma.

Ma quali antichità Pisanello poté materialmente vedere? Quando Pisanello arriva a Roma nel 1431 con l'incarico di portare a termine gli affreschi lasciati interrotti da Gentile da Fabriano in San Giovanni Laterano, le vestigia della città antica non erano molto cospicue¹¹.

In base a una serie di testimonianze letterarie e figurative è possibile ricostruire quali antichità fossero sicuramente presenti e visibili a Roma nel primo Quattrocento. Le fonti letterarie più importanti per questa ricostruzione sono:

- l'anonimo *Tractatus de rebus antiquis et situ urbis Romae* del 1411;
- la lettera di Manuele Chrysoloras (il maestro di Guarino Veronese) a Giovanni VIII Paleologo, datata al 1411, che contiene una descrizione di Roma antica, all'interno di "Comparazione tra la vecchia e la nuova Roma", ovvero tra Roma e Costantinopoli¹²;
- il *De varietate fortunae* di Poggio Bracciolini del 1430, in cui l'umanista lamenta la perdita di molte statue dell'antichità e nello stesso tempo fa riferimento ad alcune di esse sopravvissute;
- il *De architectura* del Filarete, dove fra l'altro compare il primo riferimento alla Colonna Traiana come esempio da imitare per la riproduzione di oggetti antichi¹³.

Dalla sinossi delle fonti scritte e delle testimonianze figurative – disegni su piante topografiche, su codici e sigilli – si ricostruisce che, all'epoca del soggiorno romano di Pisanello, del patrimonio monumentale antico restavano certamente visibili il Colosseo, Castel Sant'Angelo, l'Arco di Costantino e

¹¹ Cavallaro 1988c, p. 147; Nesselrath 1988, pp. 195 ss.

¹² *Patrologia Graeca* CLVI, cc. 23-53; v. Baxandall [1971] 1994, pp. 122 ss.

¹³ Filarete, *De architectura*, ed. a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972, p. 396 (ma anche pp. 35, 219, 674). Sulle deduzioni iconografiche dalla Colonna Traiana v. Agosti, Farinella 1984, pp. 390 ss.; Cavallaro 1988c, pp. 183 ss.

la Colonna Traiana, la *Meta Remi* e la *Meta Romuli*¹⁴. Non è un caso, per altro, che la prima fonte che attesti una osservazione approfondita dell'Arco di Costantino sia proprio l'epistola VII di Manuele Chrysoloras, il quale, con il suo occhio greco educato nelle scuole retoriche costantinopolitane alla pratica dell'*ekphrasis*, si rivela l'osservatore più precoce di *antiquitates*, in anticipo di almeno due decenni sugli umanisti italiani¹⁵.

Le statue antiche visibili erano almeno le seguenti¹⁶:

- le statue di due divinità *recubantes* interpretate come personificazioni del Tigri e dell'Eufrate, sul Quirinale: i *recubantes* nel Quattrocento erano considerate anche statue di Libero e di Saturno. La prima fu poi trasportata al Campidoglio nel 1517 e reinterpretata e restaurata come personificazione del Tevere fra il 1565 e il 1568;
- i Dioscuri ora sul Campidoglio, interpretati come 'domatori di cavalli', considerati, secondo l'iscrizione sui basamenti, *Opus Fidiae* e *Opus Praxitelis* (e così citati già in una epistola di Petrarca e nell'*Africa*¹⁷); davanti ai 'domatori' era una statua probabilmente di Hygea. Dalla presenza del gruppo scultoreo, il Quirinale era chiamato Montecavallo;
- i Costantini, anch'essi sul Quirinale: quattro statue considerate ritratti dei membri della famiglia di Costantino (una di esse si trova oggi nell'atrio del Laterano);
- la statua bronzea di Marco Aurelio, detta 'Marforius', già identificata con Costantino, Teodorico, Marco o Quinto Quirino, che Poggio Bracciolini nel *De varietate fortunae* ritiene essere un'effigie di Settimio Severo;
- la Lupa capitolina, in bronzo, collocata "super unum portale", e poi sulla Torre Annibaldi, davanti al transetto della basilica del Laterano, che nel 1471 sarà traslata in Campidoglio e a cui saranno aggiunti i due gemelli;
- lo Spinario in bronzo, ora ai Musei Capitolini, anch'esso probabilmente proveniente dal gruppo di statue del Laterano. Noto già a Nicola Pisano e

¹⁴ Sulla ambigua percezione dei *mirabilia antiquitatis* nei secoli precedenti, v. Frugoni 1984, pp. 5 ss.

¹⁵ Baxandall [1971] 1994, p. 123.

¹⁶ Cavallaro 1988c, pp. 181 ss.; Nesselrath 1988, pp. 195 ss.; Magri 1988, pp. 207 ss.

¹⁷ Francesco Petrarca, *Epistulae familiares* VI, 2, 13: "Hoc Praxitelis Phidieque extans in lapide tot iam seculis de ingenio et arte certamen"; e *Africa* VIII, vv. 907-910: "Inde Quirinalem superato vertice montem / Transierant, nudoque duos astare gigantes / Corpore conspiciunt – en quot certamina fame! – Praxitelis opus Phidieque insigne supremi"; v. Ciccutto 2007, p. 167.

a Brunelleschi, che lo prendono a modello, è ricordato anche nel *De politia litteraria* di Angelo Decembrio¹⁸.

Stando all'ipotesi formulata e tenacemente sostenuta da Bernhardt Degenhart (a partire dagli anni '40 del Novecento e poi nel corso di pluridecennali ricerche), a Pisanello sarebbe da ascrivere una serie di disegni dall'antico, originariamente raccolti in un *Libro romano degli schizzi*, probabilmente già iniziato da Gentile e lasciato come materiale di bottega, che sarebbe stato completato da Pisanello quando nel 1431 prese il posto del fabrianese nel cantiere del Laterano ed ereditò gli arnesi e i materiali da lavoro del predecessore, come attestato da un documento notarile dell'Archivio Lateranense¹⁹.

I disegni romani, se di mano di Pisanello o riferibili alla sua cerchia o bottega, costituirebbero una delle primissime testimonianze della nuova attenzione all'antico, che solo in questi anni diventa l'esemplare da copiare, il modello su cui l'artista moderno impara stilemi degni di essere ripetuti²⁰. Sono stati attribuiti a Pisanello disegni da quasi tutte le statue romane visibili a Roma al suo tempo:

– del Cavaliere di bronzo – identificato poi col Marco Aurelio, davanti a cui Pisanello doveva passare ogni giorno recandosi al cantiere in Laterano – esistono una serie di disegni, sul *recto* e sul *verso* di un foglio conservato nel Gabinetto del Castello Sforzesco di Milano;

– il 'domatore' *Opus Fidiae* è copiato in un disegno ora conservato all'Ambrosiana;

– la figura del fiume *recubans* è copiata in un disegno ora nel Kupferstichkabinett di Berlino, che – a quanto è stato ipotizzato – costituirebbe il modello per la figura maschile nuda sdraiata nel verso di una medaglia di Leonello;

– alla cerchia di Pisanello è attribuito un disegno, conservato al Museo Condé di Chantilly, che riproduce un rilievo dell'Arco di Costantino.

Oltre ai monumenti e alle statue, è anche attestata la presenza, nella Roma di Pisanello, di molti sarcofagi e rilievi antichi, che erano stati reimpiegati come elementi architettonici o decorativi, o riutilizzati con funzione funeraria.

¹⁸ Sullo Spinario e sull'errore di interpretazione già medievale che riconosceva nel bronzo ellenistico un Priapo (errore probabilmente dovuto alla collocazione sopraelevata su una colonna in Laterano, per cui il ragazzo, agli occhi dell'osservatore sottostante, ostentava i pudenda), errore che inaugura una stagione di fortuna iconografica dell'opera come allegoria della fecondità e della lussuria (e in particolare come figura del mese di Marzo) v. Frugoni 1984, pp. 13-14; Magri 1988, p. 221.

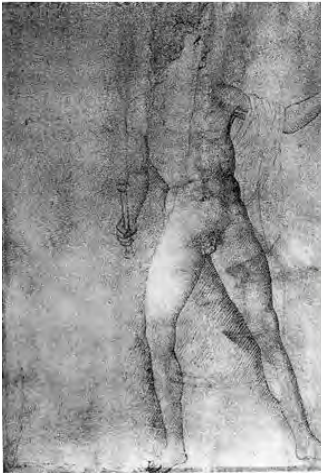
¹⁹ Cavallaro 1988b, p. 90.

²⁰ Blass Simmen 1995.



Antonio di Puccio Pisano, detto il Pisanello, *Studi sul Marco Aurelio e sul Battistero Lateranense*, disegno, circa 1430-1440, Milano, Civiche raccolte d'Arte.

Marco Aurelio, statua in bronzo, II sec. d.C., Roma, Piazza del Campidoglio.



Pisanello, *Domatore 'Opus Fidia'*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Dioscuro 'Opus Fidia', Roma, Piazza del Campidoglio.



Pisanello, *Saturno o Liber*, disegno, Berlin, Kupferstichkabinett.
Tevere (ma prima *Tigris*), Roma, Piazza del Campidoglio.

A San Giovanni in Laterano si trovava un sarcofago di Marte e Rea Silvia (ora smembrato fra Palazzo Mattei e il Cortile del Belvedere in Vaticano); di fronte alla chiesa di Santo Stefano del Cacco nei pressi del Pantheon, un sarcofago con il mito di Oreste (ora a Palazzo Giustiniani); nell'atrio della chiesa dei Santi Cosma e Damiano il sarcofago di Medea (ora al Museo Archeologico di Ancona) e il sarcofago delle Amazzoni (oggi smembrato tra il cortile del Belvedere in Vaticano e il British Museum di Londra). Nella chiesa di Santa Maria Maggiore si trovavano il Sarcofago delle Muse e una delle antichità più ammirate nel Rinascimento: il sarcofago di Bacco. Si ignora invece la collocazione nel Quattrocento del sarcofago di Adone (oggi nel Palazzo Ducale di Mantova).

Agli studi di Bernhard Degenhart e Annegritt Schmitt si deve l'individuazione di molti modelli dei disegni dall'antico attribuiti a Pisanello o alla sua bottega²¹. Ma che cosa copiava Pisanello di queste forme antiche?

Un buon esempio della qualità e dell'intenzione dell'interesse pisanelliano per l'antico è offerto da un disegno conservato all'Ambrosiana: sullo stesso foglio, in sequenza l'una sotto l'altra, vengono copiate, da due diversi sarcofagi, due figure di donna. La superiore, tratta dal sarcofago di Marte e Rea Silvia, è la figura della vestale dormiente, semidistesa e con le braccia congiunte dietro la testa, l'altra è la figura semidistesa della Clitemnestra morente, il capo riverso all'indietro, i capelli sciolti, le braccia abbandonate, del sarcofago di Oreste. L'interesse per le figure è esplicitamente formale e del tutto privo di attenzione al soggetto.

Le due figure femminili, entrambe avvolte in un manto, sono assimilate l'una all'altra e disegnate come fossero la stessa figura, ritratta in due pose successive



Sarcofago di Marte e Rea Silvia (fronte), II sec. d.C., Roma, Palazzo Mattei.

Pisanello, pose di nudi femminili e maschili, disegno, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

²¹ Schmitt 1995, p. 26; sulla ricezione dell'antico nell'opera medaglistica di Pisanello v. i contributi di Cunnally 2000, Dahmen 2013, Korbacher 2013.

di abbandono. Lo studio accurato del panneggio e del nudo rivela l'intenzione tutta didascalica, tecnica e anatomica del disegno: la forma dell'antico è trattata come un elemento compositivo, da decontestualizzare e tenere pronta per una nuova utilizzazione. Al punto che la posa languidamente seduttiva di Rhea Silvia può essere accostata – in sequenza – al mortale rilassamento delle membra della madre di Oreste assassinata.

Analogo metodo decontestualizzante si riscontra in un altro disegno attribuito a Pisanello, sul verso di un foglio del Codice Vallardi conservato al Louvre. Si tratta anche in questo caso di un disegno multiplo, ricavato per assemblaggio da due fonti diverse: a sinistra una figura maschile armata di clava, con un mantello avvolto sull'altro braccio, è ritratta nell'atto di sferrare il colpo; a destra una figura femminile nuda, con un manto svolazzante del tutto discinto nella foga, con il braccio destro levato lateralmente e teso, quasi a bloccare il gesto del compagno; una terza figura inginocchiata ai piedi della figura femminile completa la composizione.

Le due figure principali, cariche di dinamismo antagonista, guardano l'una verso l'altra e sono composte come una coppia in cui la distensione ampia delle braccia della figura femminile fa da contrappunto alla tensione contratta



Dall'alto, in senso orario:

Sarcofago con Venere e Adone, II sec. d.C., Mantova, Palazzo Ducale, dettaglio.

Sarcofago con scene del mito di Oreste, II sec. d.C., Roma, Museo Gregoriano, dettaglio.

Pisanello, pose di nudi femminili e maschili in azione, disegno, Codice Vallardi, Paris, Musée du Louvre.

della figura maschile che invece incrocia il braccio destro avanti a sé per caricare di potenza il colpo della clava. Anche in questo caso, mentre per la figura inginocchiata non è stato rintracciato con certezza il modello, per le due figure maggiori è stato riconosciuto l'antigrafo: la figura maschile è derivata infatti dall'Oreste del sarcofago di Palazzo Giustiniani, la femminile è copia della Venere del sarcofago di Adone, ora a Mantova.

Ancora un 'capriccio' composito, con elementi tratti da fonti diverse, si ritrova in un disegno ora a Rotterdam, in cui compaiono tre figure femminili, una semivestita, semidraiata al centro, che protende la mano destra verso un vaso di frutta, poggiato sulle sue ginocchia; in alto sopra di essa ai due lati due figure nude, con leggeri veli, a cavallo di un toro e un leone, sono ritratte l'una di spalle, l'altra di fronte. Il modello da cui deriva la figura maggiore distesa è stato riconosciuto nell' 'Ora della Primavera' sul coperchio di un sarcofago del cortile del Belvedere in Vaticano; quello delle due figure a cavallo degli animali in un sarcofago con Nereidi i cui frammenti nel 1548 si trovavano murati nella facciata est della villa Medici a Roma. Si tratta anche in questo caso di una ricomposizione dall'antico, giocata con grande libertà di resa: l'intento anche qui pare essere l'esercitazione tecnica sulla variazione di postura dello stesso soggetto.

L' 'Ora della Primavera' e le due Nereidi nella riproduzione grafica, come dimostra la somiglianza dei volti nel disegno, diventano la stessa figura ritratta al centro vestita e stesa, con il braccio destro proteso verso la frutta; nuda e volta di spalle invece nella figura in alto a sinistra; mentre la terza figura, a



A sinistra: Pisanello, pose di figure femminili, disegno, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

A destra, dall'alto: Nereidi su leone e toro, sarcofago romano del II sec. d.C., già a Roma, villa Medici, riproduzione del fronte e dettaglio della Nereide di sinistra; 'Ora della Primavera', sarcofago romano del II sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere, dettaglio.



Pisanello, pose di nudi femminili stanti con putti, disegno, già a Rotterdam, perduto.

‘Venere Medici’, I sec. a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

Giovanni Pisano, *Temperanza o Prudenza*, circa 1305, Pisa, Pulpito del Duomo.

cavallo del toro, sarà ancora la stessa ma nuda e rappresentata frontalmente, con il braccio sinistro proteso in una posa speculare rispetto a quella della figura centrale. La progressione e l'intenzione di diversificazione dei dettagli spiegano anche la presenza della veste nella figura centrale, che è una variazione rispetto al modello del sarcofago. Anche per il trattamento della capigliatura, più che di tre diverse acconciature pare piuttosto si tratti della stessa, disegnata in tre diversi stadi: in assetto più composto nella figura sdraiata, di profilo nella figura in alto a sinistra, parzialmente disfatta nelle due ciocche che scendono sul collo nella figura in alto a destra a cavallo del toro.

Un ultimo esempio di questo studio del movimento e della postura è in un perduto disegno pisanelliano che era conservato a Rotterdam, di chiara derivazione dall'antico: si tratta di tre figure femminili nude, inframmezzate da tre putti che giocano. Il modello iconografico della figura al centro è stato riconosciuto nel tipo della *Venus pudica*, molto diffuso nell'arte ellenistica, di cui almeno un esemplare si trovava a Roma nella prima metà del Quattrocento e uno è ora conservato nei Musei Capitolini²². La composizione in insieme delle tre figure, di cui la terza è nettamente fuori scala, è raccordata soltanto dal gioco degli amorini ai loro piedi. La ragione del disegno sta, ancora una volta, nell'intento esercitativo della resa del nudo in diverse posture. Anche il gesto cosiddetto ‘pudico’ della Venere centrale che piega le braccia

²² Tolomeo Speranza 1981, pp. 175 ss.

a coprire parzialmente i seni e le pudenda, nella sequenza risulta del tutto desematizzato: la prova tecnica di una posa.

E se pure è vero che agli inizi del XIV secolo la postura della cosiddetta *Venus pudica* era già stata riutilizzata per una delle figure allegoriche delle Virtù cardinali del pulpito della Cattedrale di Pisa, sembra purtuttavia evidente dalla giustapposizione negli stessi fogli di copie da diversi esemplari tutti antichi, che Antonio di Puccio guarda direttamente all'esemplare ellenistico-romano, non alla precoce rivisitazione dello stesso modello che Giovanni Pisano aveva eseguito nella sua città di origine.

Una pratica, questa della decontestualizzazione di una singola figura e della ricerca di una funzionalità immediata delle posture iconografiche nella combinazione di nuovi schemi compositivi, molto diffusa, già in età medievale e non solo in area occidentale, nei diversi taccuini per artisti²³.

La pratica del taccuino con schizzi e posture da utilizzare per schemi convenzionali nasce, con tutta probabilità, dalla strumentazione preparatoria alla pratica pittorica e miniaturistica: negli *scriptoria* monastici medievali, ma non solo, si tratta di repertori di posture convenzionali per scene sacre, che vengono poi utilizzate anche per rappresentazioni profane.

Già verso la fine del Trecento Cennino Cennini nel suo manuale raccomandava all'artista di tenere sempre a portata di mano i materiali per trarre schizzi "per le chiese o per cappelle":

"Abbi a modo d'una tasca fatta di fogli incollati o pur di legname, leggiera, fatta per ogni quadro, tanto vi metta un foglio reale, cioè mezzo: e questo t'è buono per tenervi i tuo' disegni ed eziandio per potervi tenere su il foglio per disegnare. Poi te ne va' sempre soletto, o con compagnia che sia atta a fare quel che tu, e non sia atta a darti d'impaccio. E quanto questa compagnia fusse più intendente, tanto sarebbe meglio per te. Quando se' per le chiese o per cappelle e incominci a disegnare, ragguarda prima di che spazio ti pare o storia o figura che vuoi ritrarre, e guarda dove ha gli scuri, e mezzi, e bianchetti [...]"²⁴.

Nella nuova temperie umanistica, lo schema si ribalta: a partire dal taccuino romano di Gentile-Pisanello troviamo disegni, tratti soprattutto dai sarcofagi

²³ Sui taccuini di schizzi con particolare riguardo ai disegni dell'antico e alla pratica decontestualizzante, v. Nesselrath 1986, pp. 91 ss.

²⁴ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ed. a cura di A. P. Torresi, Ferrara 2004, p. XXIX.



A sinistra: Pisanello, disegno con varie figure, RF 420r, Paris, Musée du Louvre.

A destra: Sarcofago con scene dionisiache, disegno dal *Codex Coburgensis*, circa 165, intero e dettaglio.

Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1445, London, The National Gallery, dettaglio.

antichi di soggetto mitologico riutilizzati per opere cristiane: l'esempio più noto è il disegno del *Battesimo di Cristo* (Parigi, Louvre R.F. 420r), schizzo preparatorio per un perduto affresco di San Giovanni in Laterano, in cui la figura nuda del battesimando potrebbe essere tratta dalla figura del vecchio piangente di un perduto sarcofago a tema dionisiaco, di cui rimane un disegno (*Codex Coburgensis*, n. 165)²⁵. Lo stesso esemplare antico potrebbero aver costituito il modello per la figura del battesimando in secondo piano, nella tavola del *Battesimo* di Piero della Francesca, ora alla National Gallery di Londra.

La novità sta nella scelta del modello antico, con il privilegio assoluto dato alle figure tratte dai reperti archeologici disponibili.

È certamente a Roma, comunque, che Pisanello, impara a guardare l'antico con uno sguardo nuovo che inaugura il suo – precoce e tutto particolare – stile proto-rinascimentale, traendone spunti e suggestioni formali precisi. L'occasione però di applicare questa acquisita sensibilità è data all'artista dalla sua attività di medaglista: cruciale per Pisanello è l'incontro con Leonello, il principe-umanista, discepolo di Guarino, che negli anni '30 e '40 del Quattrocento fece della corte estense di Ferrara un luogo privilegiato di scambio fra artisti, eruditi, intellettuali. In questo senso lo sguardo critico sul profilo artistico di Pisanello continua a soffrire di un incoerente strabismo che tende a separare

²⁵ Schmitt 1995.

la figura del pittore tardo-gotico dal medaglista rinascimentale, istituendo una implausibile dicotomia.

Non c'è dubbio che la passione per i reperti antichi greci e romani unisse in un tratto di complicità il principe e l'artista. Un documento dell'Archivio di Stato di Modena, datato 1 febbraio 1435, reca notizia del fatto che un servo di Pisanello portò a Leonello una *effigies* di Giulio Cesare: “ad ipsum dominum Leonellum famulus idem Pisani nomine Divi Iulii Caesaris effigiem detulit et presentavit”. In base alla data del documento, si è ipotizzato si trattasse di un'opera dell'artista, mandata in dono al principe in occasione del matrimonio di Leonello con Margherita Gonzaga, avvenuto proprio nel mese di febbraio del 1435. La critica ha dibattuto ampiamente sulla natura di questa *effigies*: se si trattasse di una tavoletta, opera dello stesso Pisanello, o di un diverso oggetto – moneta o altro – da lui donato a Leonello; ovvero se si trattasse di un dono o di una commissione cioè se i due ducati d'oro debbano essere considerati una (troppo) lauta mancia data al servo che aveva portato l'oggetto in dono, o il pagamento (alquanto) scarso per un'opera commissionata all'artista²⁶. L'ipotesi che si trattasse di un pezzo numismatico è corroborata da alcune conferme. L'espressione “Divi Iulii Caesaris” potrebbe derivare da una *legenda* apposta sulla moneta, ma ancor più probante è il fatto che *effigies* nel *De politia litteraria* di Angelo Decembrio, ambientato alla corte estense, sia un termine che ricorre in preciso riferimento ai ritratti degli imperatori incisi su gemme antiche²⁷. Come afferma il più erudito fra gli interlocutori del dialogo – Guarino da Verona – Leonello vuole, mediante le medaglie, “effigies principum [...] verum regnoscere manuque tractare”. Laddove Guarino consiglia di ottenere una medesima, e anzi più diretta conoscenza, frequentando i testi letterari, Leonello risponde ribadendo e confermando il piacere fisico che gli viene dal maneggiare quegli oggetti e la perspicua intelligenza dell'antico che ricava dalla vista delle monete:

“Nempe Caesarum ego vultus non minus singulari quadam admiratione aereis nummis inspiciendo delectari soleo, nam idcirco frequentiores ex aere quam ex auro argenteoque fuerunt, quod eorum staturas ut Svetonius vel aliorum scriptis contemplari quod intellectu plus percipitur”²⁸.

²⁶ Battilotti 1996, p. 242.

²⁷ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* VI, LVIII. L'*editio princeps* dell'opera è Augusta 1540; ma la migliore edizione, a cui facciamo qui riferimento per il testo, è Basilea 1562; sul capitolo qui in esame, v. Baxandall 1963, ma resta fondamentale Della Guardia 1910.

²⁸ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* VI, LVIII.

Decembrio ci conferma che Leonello (come il primo collezionista, Petrarca)²⁹ raccoglieva presso di sé le monete antiche, non per mera curiosità antiquaria, ma propriamente per identificare i volti dei Cesari, per avere un contatto fisico, per quanto mediato, con loro e, quindi, per conoscere ‘di persona’ gli antichi. Anche in un passo precedente del dialogo, a conclusione di un dotto capitolo in cui viene messo a confronto il lessico numismatico dei Greci e dei Latini, torna menzione di una circolazione importante delle gemme e delle monete antiche, quando Nicolò Strozzi si dice soddisfatto di aver imparato tante cose riguardo a quei termini antichi “*quas frequenter in libris saepenumero in tumulis vel parietibus aereisque praecipue nummis et signis inspiciamus*”³⁰. D'altronde, anche il Porcellio, nel sonetto in lode di Pisanello, fa ricorso al termine *effigies* per i ritratti su monete eseguiti dall'artista:

“*Quid loquar? Effigies humanas aere refuso / Non hic mortales morte carere fecit? / Aspice quam nitide Leonellis principis ora / Finxit [...]*”³¹.

Effigies indica dunque, nel lessico tecnico-artistico del tempo, il ritratto (generalmente di profilo) su una moneta o su una gemma: e proprio una moneta antica fra le tante coniate da Ottaviano con il profilo di Giulio Cesare divinizzato potrebbe essere l'oggetto che Pisanello procura a Leonello l'1 febbraio del 1435, e di cui però Leonello rifonde la spesa, a conferma dell'altrimenti inspiegabile cifra dei due ducati. Qualsiasi fossero la natura e il supporto del ritratto, resta comunque l'attestazione del passaggio di una *Caesaris effigies* dalle mani di Pisanello a quelle di Leonello³².

Che Pisanello possedesse personalmente delle medaglie, ovvero delle monete antiche, parrebbe confermato da una lettera, datata 31 ottobre 1455, che è il già citato documento su cui si fonda il *terminus ante quem* della morte dell'artista. Carlo de' Medici, figlio naturale di Cosimo, così scrive al fratello Giovanni da Roma:

“Io avevo a questi dì comprate circa 30 medaglie di ariento, multo buone, da uno garzone del Pisanello che morì a questi dì [...].”

²⁹ Weiss 1964a, pp. 199-209.

³⁰ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* V, LIII.

³¹ I componimenti poetici in onore di Pisanello sono stati raccolti e commentati per primo da Friedlaender 1882, pp. 11-17. Su Pisanello, che nell'elogio di Tito Vespasiano Strozzi supererebbe i più grandi artisti, pittori e scultori dell'antichità, si veda Lollini 1998, p. 465.

³² Sull'importanza della figura di Cesare alla corte di Leonello, si veda Pade 1990, pp. 71-ss: in base a questa documentazione è stato possibile confermare l'attribuzione a Pisanello della miniatura di Cesare presente nel *Plutarco* di Cesena, al f. 27v del ms. S. XV.1 (Lollini 1998, pp. 472-74). Per la discussione sulla natura della *Caesaris effigies* – moneta antica, medaglia pisanelliana, miniatura o dipinto dell'artista – si veda Syson, Gordon 2001, p. 112, con riferimenti bibliografici.

Il testo prosegue raccontando che Pietro Barbo avrebbe costretto il giovane chierico Carlo a consegnargli i preziosi pezzi antichi³³. Che si trattasse di monete antiche pare molto probabile, dato il ricorso al termine ‘medaglie’ che nel lessico del XV secolo (e fino a tutto il secolo XVIII) indicava proprio questi manufatti³⁴. Per altro che le medaglie d’argento di Pisanello fossero pezzi numismatici di pregio è per altro confermato dall’interesse di Pietro Barbo, che sottopone il giovane Medici a minacce e a una perquisizione piuttosto violenta per impossessarsi dei preziosi pezzi antichi³⁵.

È per altro confermato da molte fonti il fatto che Leonello possedeva una raccolta di monete antiche e di gemme: questa collezione viene comunemente giudicata una delle prime collezioni di antichità in senso moderno, cioè rinascimentale.

AGONE CON GLI ARTISTI DEL PASSATO,
GARA CON LA NATURA E NUDITÀ ALL’ANTICA

Proprio la collezione di *effigies* su gemme, sigilli e monete posseduta da Leonello è il tema di una della parti più interessanti, dal nostro punto di vista, dell’opera di Angelo Decembrio: il già citato capitolo LVIII del libro VI del *De politia litteraria*³⁶.

Il titolo dell’opera viene così spiegato dallo stesso autore, fratello del più noto umanista Pier Candido Decembrio:

“Ita ergo politiam hanc litterariam definiemus: non a civitate seu rei publicae graecorum appellatione, ut initio diximus: quam et ipsi eadem terminationem politiam vocant neve a forensi vel urbana conversatione quam *polizo polescove* denominant, verum enim a *polio* verbi nostri significatione unde ipsa politia vel expolitio”.

³³ La lettera, che come si è detto contiene l’ultima traccia biografica di Pisanello, è conservata presso l’Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il Principato, filza 7, n. 107: pubblicata per la prima volta nel 1839, e da ultimo da Battilotti 1996, p. 249, la quale nota (dando un peso forse eccessivamente cogente alla propria ipotesi) che nel *De viris illustribus liber* di Bartolomeo Facio, composto nel 1456 (ovvero l’anno seguente rispetto al documento in questione), “lodando Pisanello [Facio] si esprime al passato confermando implicitamente l’avvenuta morte dell’artista”.

³⁴ Se fino alla riforma carolingia dell’800 il termine ‘medaglia’ indicava una moneta piccola, del valore della metà del denario, una volta tolta quella dalla circolazione, il termine ‘medaglia’, fino a tutto il secolo XVIII passò a indicare “moneta fuori corso, moneta vecchia e quindi qualsiasi moneta greca e romana”: Gorini 1972, p. 12.

³⁵ Su Pisanello collezionista di monete antiche, v. Degenhart 1972, p. 209 n. 25.

³⁶ v. *supra*, p. 212.

Il testo, composto tra il 1447 e il 1450, mette in scena una serie di conversazioni alla corte di Leonello, spesso alla presenza del maestro Guarino: come i dialoghi platonici, l'opera fu redatta dunque con una sfasatura di circa un ventennio in avanti rispetto alla cronologia della finzione letteraria. Ampie sezioni del *De politia litteraria* sono dedicate a problemi lessicografici, glossografici, eruditi (peso delle monete, corrispondenze fra vocaboli greci e latini e così via) e fra questi si iscrive anche il capitolo LVIII del libro VI che contiene un dibattito sulla composizione pittorica antica e moderna, che prende spunto dall'osservazione di alcune gemme³⁷. Il capitolo si apre con la descrizione delle pietre incise, le corniole e le gemme che vengono procurate a Leonello dal mercato antiquario attivo a Venezia:

“Multorum generum excisos lapillos, annulosque quos Latini vernaculo sermone corniolas, Hispani mireas appellant, gemmasque conspicuas et uniones ex Venetiis attulerunt”.

L'osservazione delle figure sulle gemme e sugli anelli induce Angelo Decembrio, per bocca di Leonello, a porre una questione che fornirà una traccia tematica importante al dialogo: perché vengono raffigurate teste o, nel caso che le figure siano intere, corpi nudi? Una prima risposta che viene data a questa domanda è che le dimensioni ridotte delle gemme inducono l'artista a ridurre al minimo gli elementi raffigurati, spogliandoli per quanto possibile di ogni attributo:

“Propter gemmarum angustiam factum videri vel capita sola, quae maioris esset ambitus, vel integra, ideo nudaque simulachra describi solita”.

La prima spiegazione della preferenza da dare alla nudità è dunque tecnica – “propter gemmarum angustiam” – motivata quindi dalla ristrettezza dello spazio disponibile nei piccoli supporti, che induce l'incisore a economizzare sui segni. Ma Leonello ribatte ricordando il fatto che anche le statue di grandi dimensioni “plurimus nudata omni parte vel seminuda conspiciunt”.

È a questo punto che Decembrio mette in bocca a Leonello una celebre menzione dell'agone sul ritratto di Leonello fra Pisanello e Jacopo Bellini (il secondo dei quali è andato perduto):

“Meministi Pisanum Venetumque optimos aevi nostri pictores in mei vultu descriptione varie dissensisse cum alter macilentiam candori meo vehementiorem adiecerit, alter pallidiorem, tamen licet non graciliorem vultum effingeret vixque precibus meis reconciliatos”.

³⁷ Il capitolo è stato notato, parzialmente tradotto, e analizzato, sotto un diverso rispetto, da Baxandall 1963, pp. 304-26.



Pisanello, *Ritratto di Leonello d'Este*, tempera su tavola, 1441, Bergamo, Accademia Carrara.

Pisanello, *Medaglia I per Leonello d'Este (recto)*, bronzo, circa 1441-1443.

Dopo la menzione dell'agone che sfocia in un auto-elogio del principe che i migliori artisti dell'epoca "in mutua aemulatione" si contendono l'onore di ritrarre, il discorso torna alle teste raffigurate sulle gemme: a questo punto Leonello specifica che si tratta di *imperatorum capita*: teste nude, calve o *capillata* a seconda dell'età dell'*imperator*; ovvero di figure *integrae*, ma comunque nude. Dunque la nudità, totale o parziale – caratteristica peculiare anche delle statue antiche marmoree o bronzee, di ben più ampie dimensioni rispetto alle piccole gemme – si pone come un vero e proprio contrassegno dell'antico:

“Etiam effigiebus non tegumenta cernuntur eo profecto consilio ut artificium et temporum illorum insignia opera censerentur quae ipsa praesertim nudata iudicantur”³⁸.

Per quanto riguarda la figura umana, il nuovo sguardo cerca soprattutto corpi nudi. “Temporum illorum insignia opera”: la nudità delle figure è un marchio di antichità³⁹; se infatti, argomenta Leonello, il “tegumenti usus”, la moda del vestiario che varia di epoca in epoca le sue fogge, è una variabile, c'è invece un repertorio di soggetti, opere della natura, che non muta secondo la “temporum novitas”. Immutato resta il repertorio degli animali: “leones, aquilas, dracones, equi, rhinocerontes et multorum generum animantes”. Invariabili sono anche gli elementi naturali che entrano nella composizione pittorica: “silvae, flumina, montes, arbores, volucres, maria, fluctus, pisces, littora, aeriae nubes et turres et id genus”. Si noti come nel testo di Decembrio tra gli elementi del

³⁸ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* LXVIII, CXXII.

³⁹ Sul tema della nudità come contrassegno dell'antico, v. Himmelmann 1985.

paesaggio immutabili dalla “temporum novitas”, siano menzionate anche le “turres”: il profilo turrato dei castelli e delle mura, lungi dall’essere visto come un riferimento ad architetture reali e storicamente connotate, è considerato poco più che una naturale articolazione del paesaggio, che lo movimenta tanto quanto le “aeriae nubes”. Riguardo a questi elementi la variazione rispetto al “naturale vestigium” consiste nell’aggiunta di dettagli che tuttavia non distolgono l’attenzione dall’interesse ‘anatomico’ e naturalistico:

“Si forte coronatam aquilam videris, vel gemino utrinque vertice despectantem, elephantem castelliferum, aut praestanti forma cervum cum aureo monili cornibusque florigeris, aut pardos tygresve frenatas currum cum triumphante Baccho trahentes ipsoque seminudo, non tantum vestis et ornatus quam lineamentorum oris nudi vel corporis subtilitatem contempleris. Cuiusmodi nervi thorive consistent, quales venarum ambitus vel intensiones, quae cutis pilorum plumarumve significatio”⁴⁰.

Molti passaggi di questo capitolo del *De politia litteraria* hanno precisi riscontri nella versione latina del *De pictura* di Alberti⁴¹, ma in realtà come nota Baxandall l’attenzione per il nudo in sé è molto più esplicita nel monologo di Leonello contenuto nel trattato di Decembrio che nell’Alberti. Ad esempio Alberti nel descrivere una composizione mista di molte figure raccomanda la varietà di posizioni, ma anche la mescolanza fra figure nude e figure vestite, e aggiunge:

“Sintque nudi, si ita deceat, aliique: nonnulli mixta ex utriusque arte, partim velati, partim nudi adsistant. Sed pudori semper et verecundiae inserviamus. Obscoenae quidem corporis et hae omnes partes quae parum gratiae habent, panno, aut frondibus, aut manu operiantur”⁴².

Alberti insomma presenta preoccupazioni moralistiche per il nudo che nel *De politia litteraria* sono del tutto eluse: Decembrio si preoccupa invece di sottolineare, in una visione più storicizzata del problema, come il “tegumenti usus” non incontrasse il gusto del tempo: infatti variando il vestiario e le sue fogge – argomenta Leonello – ciò che pare naturale in un’epoca appare risibile già per la generazione successiva. La condizione a cui l’antico (e la nudità propria dell’antico) richiamano è quella dell’immortalità artistica.

Sottratta dunque la variabile dei costumi, e sottolineate le costanti degli elementi compositivi immutabili, l’artista moderno si trova impegnato nello

⁴⁰ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* LXVIII, CXXII.

⁴¹ Baxandall 1963, p. 307.

⁴² Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. C. Grayson, Roma-Bari 1975, pp. 75-76.

stesso cimento creativo dell'artista antico. Perché sono al mondo – dice Leonello – raffinatissimi pittori “antiquitatis aemuli”, impegnati come gli antichi a ridurre e a proporzionare la figura:

“Alios cum et pridem paucos videas antiquitatis pictores aemulos, qui exquisitissimi, omnem prius corporis staturam quam effingere volunt ita remetiuntur ut membrum membro nullum propius longiusve consistat”.

La rappresentazione della nudità – si afferma nel testo – consente altresì all'artista di dar prova della sua capacità, della sua bravura nel rendere la *subtilitas* dei corpi. Rispetto agli antichi essi devono affrontare gli stessi problemi compositivi, reinventando anche le tecniche andate perdute, proporzionando le figure e considerandole anatomicamente: perciò la configurazione delle pose dei corpi nudi costituisce l'esercitazione preventiva anche per le figure vestite, e perciò gli artisti più bravi – emuli degli antichi – provano:

“[...] quas corporis partes contractiores, quas vere remissiores intromissas et quali latent esse deceat, ut stando, sedendo, recumbendo, postremo cuiusque corporis motus vera simulatione naturalis sit aptitudo, tum demum vestimentorum aliosque corporis habitus superducunt”.

Dopo aver trattato in modo anatomicamente appropriato la figura, gli artisti “demum vestimentorum aliosque corporis habitus superducunt”. L'artista è chiamato dunque a progettare le figure nude e poi a rivestirle “suis locis habitus armaque disponere”. Così anche il Filarete consiglierà, nel caso di figure antiche, di costruire vesti appropriate e di farle indossare a manichini snodabili:

“E così ancora e' panni guarda il naturale. Anche di quegli che sono antichi ci è di buoni panni. In più modi si può imparare a fargli: quando n'hai da fare, da' vestire a uno di quello abito che lo vuoi fare, s'egli è moderno; e s'egli è antico, fa' come ti dirò. Da' d'averne una figuretta di legname che sia disnodata le braccia, le gambe e ancora il collo, e poi fa' una vesta di panno di lino, e con quello abito che ti piace, come se fussino d'uno vivo, e mettili indosso in quello atto che vuoi ch'egli stia, l'acconcia, e se que' panni non istessino come tu volessi, abbi la colla strutta e bagnalo bene indosso a detta figura; e poi acconcia le pieghe a tuo modo e falle seccare e staranno poi ferme. E se poi la vuoi fare in altro modo, mettilo in acqua calda e potrà' lo mutare in altra forma”⁴³.

⁴³ Filarete, *De architectura*, ed. A. M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972, pp. 676-77.

Ma la contesa non è – prosegue il testo del Decembrio – soltanto fra gli artisti di oggi e gli antichi: è una gara da giocare direttamente con la natura che serra le forme ammirevoli degli insetti nella resina dell’ambra “Phaetontiadum gummi compressa”. L’artista deve provarsi con lo spazio limitato: come fece al tempo di Alessandro Pirgotele che su una pietra di sardonice delle dimensioni di una minuscola unghia umana fece stare:

“Phebum cum lyra laurea que corona, quasi modulantem pellentesque [...] seque medium inter novem musarum chorum”.

La gara virtuosa è dunque fra l’artista e la limitatezza dello spazio: fra la resa della *subtilitas* delle forme rappresentate, e la *tenuitas* del suo tratto. Dietro a questo discorso non si può non sentire l’eco della gara tra Apelle e Protogene narrato da Plinio nella *Naturalis Historia* in cui i due pittori gareggiano sulla tela, tracciando linee sempre più sottili, l’una dentro l’altra. L’agone non si svolge direttamente tra i due artisti, ma fra gli artisti e lo spazio: le linee sempre più sottili tracciate l’una dentro l’altra, *effugientes*, in modo da sfondare mediante l’effetto ottico della lucente, creare l’effetto-*eminentia* che perfora la dimensione materiale dello spazio⁴⁴.

Agone con gli antichi, gara con i contemporanei, mimesi della tecnica miniaturistica della natura: in tutti questi campi l’artista ingaggia la sua competizione. Così scrive il Porcellio, segretario e poeta di corte di Alfonso I a Napoli, in chiusura della poesia *In laudem Pisani Pictoris* del 1449:

“Pace loquar veterum pictorum, et pace novorum. / Aequisperat veteres, vincit et ille novos. / Vive decus pictorum et gloria, et alter Apelles / cuius ob ingenium tempora prisca virent”.

LA FIRMA *PISANUS PICTOR*

Anche il rilancio dei modelli antichi chiamati a dare rinnovato rigore allo stile artistico e letterario, è dunque al centro dei dibattiti del circolo estense, così come ci vengono restituiti nel dialogo letterario di Angelo Decembrio. E il

⁴⁴ L’aneddoto è letto e interpretato da Gombrich [1976] 1986, pp. 19 ss. Da notare il fatto che la tela su cui i due pittori del IV sec a.C. esercitano la loro perizia tecnica, secondo Plinio, pur nella sua essenziale astrattezza (“inani similem”) aveva acquisito già in antico il valore, non solo testimoniale e antiquario, di ‘opera d’arte’, e come tale era custodita come pezzo pregiatissimo nella galleria augustea: “Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis spatiosae nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem” (Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 83).

ritratto ideale dell'artista e la teorizzazione della sua poetica corrispondono puntualmente alle caratteristiche e alle qualità di Pisanello, in particolare del Pisanello medaglista. Si tratta infatti di un pittore osservante della *picturae ratio*, che mutua dai soggetti antichi – dalle gemme e dalle monete con i profili dei Cesari, sul cui elogio si chiude la discussione nel capitolo di cui abbiamo parafrasato e citato i brani salienti – lo schema compositivo dell'opera. Un artista attentissimo quindi alla qualità pittorica del manufatto, alla sottigliezza del tratto e al dettaglio che nella dimensione miniaturistica si cimenta non solo con i primi, antichi, *artifices*, ma lancia la sua sfida virtuosistica alla prova della natura. Nel senso di una straordinaria abilità tecnica in agone titanico con la natura, si intende anche l'esagerata lode di Leonardo Dati, poeta fiorentino e segretario del cardinal Orsini a Roma, che probabilmente nel 1432 compose un epigramma *In laudem Pisani pictoris* in cui si legge: "Pisanum ad sidera laudo / dicere si fas est etiam ut Promethea vincat"⁴⁵.

Rispetto alla moneta antica di conio, che ha pur sempre una funzione pratica e un valore economico ben definito, la medaglia celebrativa di Pisanello mantiene soltanto la funzione semantica e simbolica, non venale dell'oggetto, ricaricandolo di tutti i suoi valori immateriali: la medaglia scopertamente veicola – sia nella contemporaneità che, soprattutto, verso i posteri – la trasmissione delle fattezze del principe, il traslato simbolico della sua impresa, e la diffusione del suo nome⁴⁶. Si tratta quindi della gloria, intesa classicamente come *gloria-kleos*, rinomanza che si propaga nei secoli, come scrive Basinio da Parma in un'elegia dedicata a Pisanello:

"Qui facis ingenuas rerum, Pisane, figuras / qui facis aeternos vivere posse viros, / optime pictorum, qui sunt, quicumque fuere / quique etiam magnae gloriae erunt. / Tu facis heroas divinae munera famae. / Tu facis aeternum nomen habere duces"⁴⁷.

Ma accanto al nome del committente, Pisanello riserva al suo proprio nome una collocazione e una rilevanza grafica del tutto inesistenti nei reperti numismatici classici. Ed è proprio la firma dell'artista posto sul verso della medaglia che costituisce un elemento di innovazione e di originalità rispetto al modello classico. Notano Ernst Kris e Otto Kurz nel loro importante lavoro sulla "leggenda dell'artista":

⁴⁵ L'epigramma è pubblicato da ultimo in Mazza 1996, p. 226.

⁴⁶ Sulla reinvenzione del genere medaglistico come veicolo stabile e durevole della gloria del committente, nel contesto del dibattito sul primato delle arti della prima metà del XV secolo, si vedano Trenti Antonelli 1991; Gasparotto 1996; Lollini 2010, in particolare pp. 42 ss.

⁴⁷ Sulla connessione tra le medaglie pisanelliane e l'elegia del Basinio v. Trenti Antonelli 1991.

“È noto come [la memoria del nome dell’artista] non sia un uso universalmente invalso. Non lo si trova né presso tutti i popoli né in tutti i periodi [...]. Il fatto che il nome di un artista sia ricordato o meno non dipende dalla grandezza e perfezione delle sue realizzazioni [...] quanto piuttosto dal significato attribuito all’opera d’arte. [...] In termini molto generali si potrebbe dire che la sollecitazione a nominare il creatore di un’opera d’arte indica che tale opera non svolge più unicamente una funzione religiosa, rituale o, in senso lato, magica, che non serve più per un solo scopo, ma che il suo pregio è ormai, fino a un certo punto, svincolato da tali rapporti di funzionalità. In altre parole, l’intuizione di un valore autonomo dell’arte in quanto dimensione indipendente del lavoro creativo”⁴⁸.

La firma dell’artista si trova già comunemente su manufatti a partire dall’età arcaica. Artisti e umanisti del XV secolo non avevano però la possibilità di studiare i repertori archeologici, ma andavano a caccia di notizie e di *exempla* nei testi di Plinio e di Luciano, che rimarcavano l’importanza che l’*artifex* antico conferiva bensì al successo, ma soprattutto alla gloria futura del suo proprio nome. Il primo aneddoto relativo a una firma di artista è quello raccontato da Luciano su Sostrato, l’architetto del Faro di Alessandria, che incise il nome del potente committente Tolomeo sullo strato deteriorabile di intonaco a gesso, mentre sulla pietra sottostante incise il proprio:

“Scrivi non guardando solo al presente, per avere lodi e onori dai tuoi contemporanei, ma guarda ai secoli a venire e dai posteri aspetta una ricompensa delle tue fatiche [...]. Guarda a quell’architetto di Cnido come ha fatto: dopo aver costruito la torre del Faro, opera più grande e più bella di ogni altra [...], dopo averla finita scrisse il suo nome ma lo nascose sotto l’intonaco, sul quale scrisse il nome del re. Era certo di quello che poi in effetti avvenne: che l’intonaco sarebbe caduto con il tempo e sarebbe comparsa la scritta ‘Sostato figlio di Dessifane, di Cnido, [dedica] agli dei salvatori in aiuto ai naviganti’. L’architetto non guardava al suo tempo, né alla sua breve vita ma a questo tempo nostro e all’eternità – per quanto starà in piedi quella torre rimarrà la memoria della sua arte”⁴⁹.

⁴⁸ Kris, Kurz [1934] 1989, p. 3; sulla firma d’artista in età medievale importanti aggiornamenti critici nel volume Donato 2009.

⁴⁹ Luciano, Πώς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν XXV, 61-62: “μη πρὸς τὸ παρὸν μόνον ὄρων γράφε, ὡς οἱ νῦν ἐπαινέσονται σε καὶ τιμήσουσιν, ἀλλὰ τοῦ σύμπαντος αἰῶνος ἐστοχασμένος πρὸς τοὺς ἔπειτα μᾶλλον σύγγραφε καὶ παρ’ ἐκείνων ἀπαιτεῖ τὸν μισθὸν τῆς γραφῆς [...]. ὄρας τὸν Κνίδιον ἐκείνον ἀρχιτέκτονα, οἷον ἐποίησεν; οἰκοδομήσας γὰρ τὸν ἐπὶ τῇ Φάρῳ πύργον, μέγιστον καὶ κάλλιστον ἔργων ἀπάντων, [...] οἰκοδομήσας οὖν αὐτὸ τὸ ἔργον ἐνδοθεν μὲν κατὰ τῶν λίθων τὸ αὐτοῦ ὄνομα ἔγραψεν, ἐπιχρίσας δὲ τιτάνῳ καὶ ἐπικαλύψας ἐπέγραψε τοῦνομα τοῦ τότε βασιλεύοντος, εἰδώς, ὅπερ καὶ ἐγένετο, πάνυ ὀλίγου χρόνου συνεκπεσούμενα μὲν τῷ χρίσματι τὰ γράμματα, ἐκφανησόμενον δέ,

Gli umanisti imparano sui testi antichi che la relazione tra committente e artista è un contratto vantaggioso per entrambi: l'opera veicola la gloria dell'uno e dell'altro: come in antico, l'artista cerca l'occasione per mettere in luce la sua specifica *arete*, cogliendo nella brama di gloria del committente, una sua propria occasione di gloria. Questo propriamente accade nelle medaglie di Pisanello, che colloca il suo nome, con la qualifica contestualmente assai significativa di *pictor*, accanto al nome del Signore, attribuendosi, evidentemente in accordo con il committente, una collocazione di pari dignità⁵⁰. La gloria, dunque, è l'ambito della complicità più profonda fra principe e artista. Una conferma viene dalla doppia firma sulla medaglia dell'imperatore Giovanni Paleologo: sul *verso* della medaglia, alla firma in latino, che diventerà la sigla convenzionale dell'artista in tutte le sue opere medagliistiche, OPUS PISANI PICTORIS, troviamo accostata la traduzione in greco ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΠΙΣΑΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ, evidentemente per garantire la leggibilità del nome dell'artista al destinatario ma anche presso i Bizantini – in particolare ai dotti ellenofoni già migrati nella nuova patria italiana – nonché per esibire la padronanza della lingua che tutti gli intellettuali, in quel torno d'anni, ritenevano indispensabile imparare e conoscere⁵¹. Ma la scelta della traduzione della firma in greco rimarca anche la connessione e l'interdipendenza tra la rinomanza dell'autorevolissimo destinatario della medaglia (sul *recto*: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΟΜΑΙΩΝ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ), e la gloria del nome dell'artista.

LA REINVENZIONE DELL'‘EMBLEMA’ NELLE MEDAGLIE PISANELLIANE

Pisanello è comunemente considerato l'inventore della medaglia rinascimentale, ispirata all'antico⁵². Esistono in realtà sporadici precedenti, di cui il più importante è il conio di una medaglia celebrativa in argento, ispirata al tipo del sesterzio romano, da parte di Francesco II da Carrara per commemorare la conquista di Padova nel 1390⁵³.

‘Σώστρατος Δεξιφάνους Κνίδιος θεοῖς σωτήρσιν ὑπὲρ τῶν πλωϊζομένων· οὕτως οὐδ’ ἐκεῖνος ἐς τὸν τότε καιρὸν οὐδὲ τὸν αὐτοῦ βίον τὸν ὀλίγου ἑώρα, ἀλλ’ εἰς τὸν νῦν καὶ τὸν αἰ. ἀχρι ἂν ἐστήκη ὁ πύργος καὶ μένη αὐτοῦ ἡ τέχνη’.

⁵⁰ Sulla firma OPUS PISANI PICTORIS rimando a Syson 1998.

⁵¹ L'ipotesi che sia stato Bessarione il consulente per le scritte in greco sulla medaglia è stata avanzata da Olivato 1992.

⁵² Panvini Rosati 1973; Scher 1999; Syson, Gordon 2001, pp. 86 ss.

⁵³ Cieri Via 1988; Syson, Gordon 2001, pp. 109 ss.



Medaglia per Francesco II Carrara (recto), argento, 1390.



Fratelli Limburg (Paul, Herman, Johan Limburg), *Medaglia per Costantino (recto e verso)*, argento, 1402, London, British Museum.

Un altro precedente rilevante, anche dal punto di vista del soggetto, sono i due medaglioni di Costantino ed Eraclio che i fratelli Limbourg eseguono per celebrare, come è stato dimostrato, la visita della delegazione bizantina a Parigi nel 1400: nei due preziosi esemplari che ebbero una grande fortuna nel XV e XVI secolo Manuele II Paleologo è assimilato agli illustri precedenti dei due imperatori romani⁵⁴.

Ma è certamente Pisanello che inventa uno stile di composizione ispirato alle monete imperiali, ellenistiche e romane, i cui canoni resteranno validi per almeno un secolo.

Pisanello, artista alla corte del potere a Verona, a Venezia, a Rimini, a Ferrara, a Roma, a Mantova, vive già nel clima del recupero dell'antico: ma è il clima fervente di curiosità e di scoperte delle corti del primo Quattrocento, non

⁵⁴ Weiss 1963, p. 137.

ancora segnato dalla percezione dello strappo con il passato e dall'inquietudine del presente. Un amore per l'antico fortemente intriso di stilemi bizantini, temperati dalla mediazione veneziana: non a caso fra le prime opere medaglistiche disegnate dal *Pisanus pictor* è la medaglia commissionatagli da Giovanni VIII Paleologo⁵⁵.

Stando ai dati documentari⁵⁶ non è inverosimile che già nel 1423 Pisanello, che stava lavorando probabilmente tra Verona e Firenze, avesse incontrato Giovanni VIII Paleologo durante la sua prima visita a Venezia. Pisanello aveva già lavorato a Venezia per completare gli affreschi della Sala nuova del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, iniziati da Gentile da Fabriano, e, residente in quel periodo a Verona, aveva verosimilmente contatti continui con la Serenissima. L'incontro giustificerebbe il fatto che quando l'imperatore bizantino tornerà a Venezia nel 1438 con il grande seguito di prelati e dignitari per recarsi al Concilio di Ferrara, la sua medaglia celebrativa sarà commissionata proprio al *Pisanus pictor*.

Il rapporto con l'antico non è, dunque, soltanto l'avidità di ricopiare forme e posture dai sarcofagi e dai monumenti rimasti (soprattutto a Roma), ma anche, direttamente, il rapporto con la *Roma secunda*, la 'Roma greca' di Bisanzio, mediante il suo più illustre rappresentante: e quella che viene considerata quasi unanimemente la prima medaglia rinascimentale è proprio l'opera che Pisanello crea per Giovanni VIII Paleologo tra il 1438 e il 1439. Altre ipotesi critiche, basandosi su una lettera da Roma di Pisanello al duca di Milano, riconoscono il primo *opus* medaglistico di Pisanello nel conio per Filippo Maria Visconti: l'inizio dell'attività del *Pisanus pictor* come medaglista sarebbe da anticipare dunque al 1431⁵⁷.

L'obiezione fondamentale all'ipotesi che la prima opera medaglistica di Pisanello sia la moneta celebrativa per il *Basileus Rhomaion*, giunto a Ferrara nel 1438 per il Concilio si fonda, oltre che su motivazioni stilistiche, sul più cogente ragionamento che un personaggio della levatura politica del Paleologo non avrebbe mai affidato una committenza simbolicamente importante come la sua medaglia celebrativa a un artista che non avesse già dato ottima prova delle sue qualità in questa tecnica. Si suppone dunque che nel 1438 Pisanello

⁵⁵ Sulla probabile conoscenza da parte di Pisanello dei due medaglioni di 'Costantino ed Eraclio' v. già Hill 1905, pp. 108-109.

⁵⁶ Battilotti 1996, pp. 237-238.

⁵⁷ Syson 1994b, p. 53 n. 36, e più in generale Syson 1994a; Rugolo 1996a, pp. 138 ss., pp. 144-46. Sulla *inventio* della medaglia pisanelliana si veda ora Jones 2011.



Pisanello, *Medaglia per Giovanni VIII Paleologo* (recto e verso), bronzo, 1438.

Sul *recto*: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΟΜΑΙΩΝ Ο ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ.

Sul *verso*: OPUS PISANI PICTORIS · ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΠΙΣΑΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ.

avesse già un curriculum specifico e una fama di medaglista tale da consentirgli di acquisire la prestigiosa committenza.

L'ipotesi che Pisanello avesse incontrato l'imperatore già nel 1423, durante la prima visita del Paleologo a Venezia, se plausibile, giustificherebbe una serie di dati che sembrano incongruenti: innanzitutto la questione della commissione di un'opera celebrativa così importante affidata a un artista privo di esperienza nei conî metallici; ma anche la retrodatazione dell'inizio dell'attività medaglistica di Pisanello all'inizio degli anni '30 del Quattrocento. Che la prima opera medaglistica sia quella del Paleologo o invece quella di Filippo Maria Visconti, è indubitabile il fatto che le opere riproducono lo schema compositivo delle monete dei Cesari che in quegli anni venivano collezionate nelle corti, piuttosto che ricalcare la tipologia della numismatica bizantina di cui la zecca dello stesso Paleologo in quegli anni coniava gli ultimi, artisticamente sempre più rozzi e approssimativi, esemplari.

La medaglia per il Paleologo è importante non solo come primo esemplare e schema di riferimento per la reinvenzione della medaglia rinascimentale. Il ritratto dell'imperatore effigiato da Pisanello avrà una fortuna imprevedibile, che durerà per almeno cinquant'anni. Il profilo del Paleologo ricopiato puntualmente dalla medaglia pisanelliana tra il 1443 e il 1444 da Giovanni Badile negli affreschi di San Gerolamo in Santa Maria della Scala a Verona, diventerà il ritratto-tipo del 'sovrano orientale' per oltre un secolo. Così l'imperatore

di Bisanzio, mediante l'effigie pisanelliana, presta le sue fattezze al Costantino de *La battaglia di Costantino e Massenzio* di Piero della Francesca, in San Francesco ad Arezzo (si ricordi che l'ultimo imperatore di Bisanzio porta il nome – fatale – di ‘Costantino’: Costantino XI Paleologo, fratello di Giovanni VIII, che regna dal 1449 al 1453)⁵⁸. Ma poi diventa il personaggio che assiste seduto alla *Flagellazione* di Piero, ora nella Pinacoteca di Urbino (opere datate dopo la metà degli anni '50 del Quattrocento); la figura persiste anche più tardi e ricompare come Erode in altri cicli tratti dalle storie evangeliche, finché Maometto II usurperà oltre al trono anche i tratti fisiognomici dell'ultimo imperatore dei Romei⁵⁹.

La scelta delle dimensioni della medaglia risponde a due ragioni, entrambe riferibili ai valori estetici imparati sui testi e sui reperti antichi: la misura ridotta impone la sfida virtuosa dello spazio, la funzione celebrativa rilancia l'antica sfida della gloria alla brevità del tempo. Anche le coordinate compositive derivano direttamente dal modello antico delle monete e delle pietre incise. Sul *recto* Pisanello adotta la figura di profilo. Il modulo iconografico della rappresentazione di profilo dipende da una doppia suggestione: da una parte c'è l'esempio dei *Caesarum capita* sulle monete antiche⁶⁰, ma dall'altra c'è anche la convenzione iconografica ancora vigente della positura di profilo del donatore nella pittura, soprattutto nelle pale d'altare⁶¹. Ma il rilancio di questa tipologia ha anche un significato più squisitamente retorico-sintattico, ovvero formale. La tecnica della rappresentazione pittorica a partire dalla riproduzione del profilo della figura viene discussa anche dall'Alberti⁶² sulla scorta delle indicazioni di Quintiliano⁶³ e di Plinio, come una soluzione atta a marcare l'*eminentia* della figura⁶⁴.

La testa di profilo che nelle monete dei Cesari era il solo *caput* fino alla base del collo, nei profili di Pisanello tende a diventare busto: un allargamento che, appena accennato in alcuni profili di Leonello, arriva a comprendere nella maggior parte dei ritratti le spalle e una buona porzione del petto. I busti delle medaglie

⁵⁸ La ripresa dalla medaglia di Pisanello nel *Costantino* di Piero è stata notata per primo da Warburg [1914] 1966, pp. 291-292; sul punto rimando a Centanni, Pedersoli 2006; sulle relazioni iconografiche tra il ritratto pisanelliano e le miniature di alcuni codici della Biblioteca Malatestiana v. Lollini, Lucchi 1995.

⁵⁹ Pedersoli [2002] 2013³; Ronchey 2013.

⁶⁰ Weiss 1968; Tellini Perina 1995, pp. 364 ss.

⁶¹ Cieri Via 1988, p. 109; Syson, Gordon 2001, cit. pp. 101 ss.

⁶² Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. C. Grayson, Roma-Bari 1975, II 26.

⁶³ Quintiliano, *Inst. Orat.* X, 2, 7: “non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumscriberet”.

⁶⁴ Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.* XXXV, 15; v. Gombrich [1976] 1986, p. 22.

di Pisanello, e soprattutto i tipici ridondanti copricapo, fanno pensare che il pittore rilanciasse, complicandola, la sfida già antica allo spazio anche concentrando virtuosisticamente in un ambito ridottissimo elementi eccedenti, superflui, fuori scala come gli abbondanti capelli⁶⁵. Il “tegumenti usus” della moda cortese si giustappone così, nella ristretta superficie del conio, all’attenzione per il “naturale vestigium” sottolineato dal *De politia litteraria* del Decembrio.

Ma sui primissimi, straordinari, esemplari del nuovo genere medaglistico non compaiono soltanto i volti e le imprese guerriere di principi, di duchi e di imperatori del tempo: in evidenza sono anche i ritratti di giovani donne, precocemente educate agli studi classici soprattutto nelle corti di Mantova, di Ferrara, e destinate a diventare protagoniste della rinascita artistica e culturale delle corti italiane del XV secolo. Un’opera medaglistica che ripropone in modo felicissimo l’ispirazione classica per la gloria di una giovane Signora è la medaglia eseguita nel 1447 per Cecilia Gonzaga.

Specie nelle opere di impronta più decisamente simbolico-allegorica, Pisanello ricorre a quelli che, parafrasando il Decembrio, potremmo definire gli elementi costanti e invariabili del repertorio iconografico: animali, dunque, elementi naturali o ambientali, ad esempio rocce e castelli, ma anche figure mitologiche o allegoriche. Nel *verso* le figure – in quanto simboli inattuali – possono essere, come in antico, nude. E anche per queste *inventiones* allegoriche o simboliche Pisanello trae le prime suggestioni dalle figure all’antica dei reperti archeologici. L’eleganza quasi ellenica dei nudi pisanelliani deriva la sua particolarissima qualità dalla copia diretta di modelli antichi, di cui ci danno testimonianza i disegni.

Così è certamente per la figura nuda di giovane giacente, sul *verso* di una medaglia di Leonello, derivata direttamente dal modello della figura maschile *recubans*, ora davanti alla scalinata del Campidoglio, che in epoca successiva fu trasformata nel Tevere capitolino. In questo caso la ripresa potrebbe non avere soltanto un valore formale: nei repertori di *Memorabilia* medievali, infatti, nel *Tiber capitolinus* veniva riconosciuto Saturno. La scelta di collocare questa figura nell’impresa di Leonello potrebbe alludere anche all’età dell’oro, rinnovata dal principe estense.

Probabilmente dallo stesso sarcofago romano di Adone, già a Roma e ora conservato nel Palazzo Ducale di Mantova⁶⁶, da cui Pisanello aveva copiato

⁶⁵ v. Lollini 1995.

⁶⁶ Cavallaro 1988a, p. 95.



Pisanello, *Medaglia V per Leonello d'Este* (verso), bronzo, circa 1441-1444.

Pisanello, *Saturno o Liber*, disegno, Berlin, Kupferstichkabinett.



Sarcofago con scena della caccia del cinghiale Calidonio, II sec. d.C., Roma, Palazzo dei Conservatori, dettaglio.

Pisanello, *Medaglia II per Alfonso V d'Aragona* (verso), iscrizione: VENATOR INTREPIDUS, bronzo, 1449.

l'immagine di Venere del codice Vallardi, o forse da un sarcofago conservato a Palazzo dei Conservatori a Roma con la caccia del cinghiale Calidonio, l'artista copia probabilmente anche l'immagine della belva che diventa il prototipo del cinghiale attaccato dal *venator intrepidus* del verso di una medaglia di Alfonso d'Aragona⁶⁷.

Pisanello considerava gli originali romani come una riserva di spunti formali: in questo senso è lecito far riferimento a un'ispirazione all'antica anche

⁶⁷ Blass Simmen 1995, p. 112; Rugolo 1996a pp. 185-186 accosta la figura del giovane *venator* a una miniatura del cod. Ross. 555, datato 1436, nella quale viene rappresentato un giovane macellaio al lavoro, nell'atto di scannare un verro. Ma vedi ora Cordellier, Py 1998.

quando non sia possibile rintracciare con sicurezza il modello archeologico tramite un disegno.

La fonte classica è fondamentale per interpretare anche il *verso* di un'altra medaglia di Leonello, in cui vengono rappresentate due figure nude maschili, stanti, che portano due ceste cariche di rami d'ulivo. La plasticità e la consistenza carnale dei nudi ricalca puntualmente la tecnica formale di un bassorilievo con il corteo di Bacco e Arianna che nel Quattrocento si trovava a Roma a Santa Maria Maggiore, e che ora è al British Museum di Londra⁶⁸.

Il rilievo, che pure fu copiato da artisti di scuola pisanelliana, presenta sul lato destro della composizione una figura stante di vecchio nudo, che porta sulle spalle un putto, e in sequenza verso sinistra una figura di satiro ritratta di lato: entrambi i nudi sono assimilabili formalmente, specie per il profilo morbido dei glutei, alle due figure maschili della medaglia 'degli ulivi' di Leonello. Le figure pisanelliane portano sulle spalle due ceste e perciò ripetono, del vecchio con in spalla il bambino del sarcofago, anche la postura piegata del collo e curvata delle spalle, sebbene risultino, rispetto a quello, entrambe ruotate. Accostabile a questa immagine è anche la postura di un satiro in un sarcofago che raffigura un corteo trionfale di Dioniso, oggi al Palazzo dei Conservatori a Roma⁶⁹.

Il confronto con i rilievi funerari di epoca romana convince a riconoscere anche il *liknon* dionisiaco – il cesto-culla del piccolo Dioniso presente nel repertorio dell'iconografia dionisiaca⁷⁰. In questo caso si può ipotizzare che l'artista da quel repertorio abbia tratto ben più di una suggestione formale. Nella medaglia di Leonello le figure che portano il peso delle due ceste, traboccanti di rami d'ulivo, si stagliano su un fondo roccioso, dove l'unico arredo sono due vasi che raccolgono gocce di pioggia che cadono da due nuvole; o forse bracieri d'incenso, da cui si alza verso il cielo il fumo sacro che si addensa nelle nuvole. Si tratta di una scena fortemente connotata in senso mistico, in cui bene entra come elemento compositivo la *cista mystica* della rinascita.

⁶⁸ Scalabroni 1988, pp. 161 ss.

⁶⁹ Merkelbach [1988] 1991, p. 290.

⁷⁰ Si confronti il putto che trasporta in testa il *liknon* coperto nel sarcofago di Monaco, datato alla metà del II sec. d.C., e si veda anche e.g. il *liknon* in cui il piccolo Dioniso viene cullato da due satiri, uno più giovane, armato di fiaccola, l'altro barbuto e più anziano, in un sarcofago di Cambridge, pubblicato da Merkelbach [1988] 1991, p. 275.



Pisanello, *Medaglia II per Leonello d'Este* (verso), bronzo, circa 1441-1444.

Sarcofago romano con scena bacchica, II sec. d.C., da Roma, Santa Maria Maggiore, London, British Museum, dettaglio.

Sarcofago romano con scena bacchica, II sec. d.C., Roma, Palazzo dei Conservatori, dettaglio.

Cesare Ripa, *Iconologia*, allegoria di "Dignità".



La posa curva sotto il peso delle due figure maschili stanti ricorda anche quella che nel testo del Ripa sarà l'allegoria della "Dignità":

“Donna ben ornata, ma c’habbia grandissimo sasso sopra le spalle, il qual sasso sia ornato in molti fregi d’oro e di gemme: stia con la testa e le spalle alquanto curvate”;

E questa è la spiegazione, che ben si addice ai pisanelliani portatori di ulivo:

“Dal che si comprende chiaro quello che molto chiaro vede chi la prova, che gli honori non sono altro che pesi e carichi (e però si prende molte volte questa parola, carichi, in lingua nostra in cambio d’honori) et è felice colui che sà portarli senza guastarsi la schiena et fracassarsi le ossa”⁷¹.

Il significato allegorico dell’emblema sarebbe dunque il peso degli onori – nel caso specifico i pesanti carichi dell’ulivo, ovverosia della pace – che curvano le spalle ma conferiscono nobile dignità. I sarcofagi, quindi, come repertori di pose e di modelli. Ma è logico ipotizzare che la maggior parte delle ispirazioni dall’antico, sia sul piano formale che sul piano iconografico, venisse a

⁷¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1593, *ad voc.* “Dignità”.

Pisanello dalla collezione di monete e gemme di Leonello⁷²: là l'artista trovava a disposizione un repertorio di segni elementari che seppe utilizzare per vitali reinterpretazioni dell'antico.

La collezione numismatica di Leonello è confluita nel Medagliere Estense conservato ora presso la Galleria Estense di Modena. La mancanza di documentazione cronologica dei fondi e di un catalogo aggiornato rende assai problematica la consultazione, l'analisi dei reperti (che ammontano a più di 30.000 esemplari, di diversa età e provenienza, mescolati fra loro) e un corretto confronto⁷³. Sui soggetti di alcune gemme di proprietà di Leonello siamo informati dal prezioso brano del *De politia litteraria*: durante la discussione alcuni oggetti vengono descritti in modo abbastanza dettagliato. Viene citata una gemma – ovvero, per quanto si è detto sopra, un cammeo – in cui è raffigurato un leone rampante che tiene fra le zampe una spada: “[...] in hac gemma conspicietis leonem erectum pedibus manibus ensem comprehendentem”. Troviamo un riferimento quindi ai molti “capita humanorum”; in alcuni anelli si vedono raffigurati “domurum insignia heroumque circoscriptiones”. In una pietra, più particolareggiatamente, è inciso il volto della Gorgone con serpenti: “[...] videris hoc in lapillo Gorgoneos vultus, colubris invice elucantibus”; sull'altra faccia di questa stessa pietra c'è una nave a vele spiegate con i rematori “[...] alia in parte velatam cum remigibus navem in pelago”⁷⁴.

Una nave con la vela spiegata – già presente in conî imperiali romani con il motto LAETITIA TEMPORUM – compare nel verso della medaglia di Leonello con il giovane e il vecchio seduti. La mediazione allegorica che fa della nave il simbolo del successo del Signore deriva direttamente dall'antica metafora del *princeps* – e in generale del capo di una comunità politica – come *gubernator*, il timoniere che sa governare la nave-città per condurla felicemente in porto attraverso i pericoli e le tempeste. La vela spiegata dell'impresa di Leonello non è però attaccata, come comunemente si ritiene, a un “albero saldamente fissato a terra a sostegno della vela”⁷⁵, bensì a una colonna: la vela attaccata alla colonna è infatti una delle possibili combinazioni che traducono emblematicamente la rapidità e la fermezza indicati dal FESTINA LENTE, il motto augusteo che tanta fortuna ebbe in età umanistica⁷⁶.

⁷² Rosenberg 1991, p. 44; Woods Marsden 1990, pp. 11-37.

⁷³ Sul medagliere estense v. Corradini 1985, pp. 179-187.

⁷⁴ Angelo Decembrio, *De politia litteraria* LXVIII.

⁷⁵ Cavallaro 1988c, p. 104.

⁷⁶ Wind [1958] 1971, pp. 122 ss.



Pisanello, *Medaglia IV per Lionello d'Este*
(verso), bronzo, circa 1441-1444.

Secondo Svetonio, Augusto ripeteva spesso la massima in greco (ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ⁷⁷); Gellio spiega che attraverso questo motto l'imperatore siglava anche le sue lettere: "Monebat ut ad rem agendam simul adhiberetur et industriae celeritas et diligentiae tarditas, ex quibus duobus contrariis fit maturitas"⁷⁸. Nella numismatica si trova il motto FESTINA LENTE in monete di Vespasiano e Domiziano, con un altro emblema, il delfino accoppiato all'ancora: velocità e saldezza. Sulla medaglia di Leonello il significato di ponderatezza e prontezza, già esplicito nella coppia colonna/vela, è ribadito dalla presenza del vecchio e del giovane, a esprimere una matura elasticità, secondo l'ideale della prudenza unita alla vitalità espressa nella figura del *paedogeron*, che è *puer* e insieme *senex*. Dal punto di vista della sintassi compositiva, l'artista inserisce un ulteriore elemento di complicazione del significato allegorico: il vecchio infatti sta dalla parte della vela, il giovane della colonna e non l'opposto come richiederebbe il senso che, necessariamente, spinge a riconoscere nel vecchio l'allegoria di virtù come costanza, saldezza, prudenza (colonna) e nel giovane l'allegoria della prestezza, velocità (vela). L'inversione risponde però anche a una *ratio* squisitamente formale: il profilo curvo della vela, infatti, viene richiamato, quasi in prosecuzione, dalla linea curva della schiena del vecchio; così come la dirittura della colonna si riproduce nella diritta spina dorsale del giovane, ben evidenziata dalla posa

⁷⁷ Svetonio, *Vita Aug.* XXV, 5.

⁷⁸ Gellio, *Noct. Att.* X, 11; una copia delle *Noctes Atticae* (ora alla Biblioteca Ambrosiana di Milano: ms. SP 10/28) fu eseguita da un miniatore estense, per un committente certamente legato alla corte: v. Mariani Canova 1996.

bensì seduta, ma molto sostenuta e niente affatto rilasciata⁷⁹. In questo caso dunque il significato allegorico, già confermato nelle due coppie di immagini (colonna/vela; giovane/vecchio), si incrocia più che abbinarsi alle ragioni di composizione formale dell'opera. Ci troviamo di fronte a un bell'esempio di applicazione del principio formale della *concinnitas* che la trattatistica coeva raccomandava nella pittura per traslato dalla retorica⁸⁰.

Molto spesso la suggestione classica si riduce a uno spunto formale che nella nuova composizione entra come elemento di una combinazione in cui si complicano vari segni, tratti da fonti diverse. È il caso del grifone, emblema di Perugia, sul verso della medaglia di Braccio e Niccolò Piccinino.

Le virtù marziali del committente – insieme a quelle del gemello, Braccio da Montone – vengono esaltate nella composizione che assembla i fratelli ai figli di Marte e il grifone perusino alla lupa di Roma – la cui presenza iconografica nel primo Quattrocento è bene attestata – e che Pisanello doveva avere ben presente se è vero che la lupa di bronzo si trovava allora in Laterano, collocata su una mensola⁸¹. Se lo schema compositivo della medaglia di Piccinino ripete dunque l'iconografia della lupa con i due gemelli, la sagoma del grifone dipende invece da un'altra, diversa, matrice classica. Il profilo del mostro, più che ripetere, come è stato affermato, l'iconografia medievale, dipende invece



Pisanello, *Medaglia per Niccolò Piccinino* (verso), bronzo, circa 1439-1440.

Lupa capitolina, bronzo, Roma, Musei capitolini.

Statere greco da Sicione, circa 350-330 a.C.

⁷⁹ Rugolo 1996a, p. 150.

⁸⁰ Baxandall [1971] 1994, pp. 172 ss.

⁸¹ Magrì 1988, p. 207.



Pisanello, *Medaglia I per Leonello d'Este* (verso), bronzo, circa 1441-1443.

esattamente dall'iconografia della Chimera, visibile in diversi conî greci ellenistici ripresi nella monetazione di Augusto, di Tiberio, di Domiziano e di Marco Aurelio⁸². Fatta salva la differenza fra il muso leonino della chimera e la testa d'uccello del grifone, la postura dell'animale fantastico, la sagoma incavata del ventre, la coda anguiforme, costituiscono un insieme di puntuali analogie formali.

Pisanello mostra una sicura padronanza dei segni antichi, che gli consente di plasmare nuove forme e di reinventare significati in cui resiste la forte impronta derivata da una lunga consuetudine di frequentazioni di oggetti e di testi antichi: questa impronta però può tradursi anche nella ricezione di un singolo dettaglio o di un suggerimento formale. L'importante era il risultato e la sua parentela di ispirazione con l'antico, non la fedeltà – e tanto meno la riconoscibilità – della citazione.

Le suggestioni tratte dall'antico si uniscono all'insegnamento filosofico-allegorico dei testi classici, che proprio in quegli anni cominciano a essere letti anche in questo senso.

Sul *verso* di un'altra medaglia di Leonello troviamo, in una cornice che raffigura panoplie appese alle fronde di ulivo, un triplice volto infantile: sulle armi deposte, che fanno da corona, si impone il volto di questo fanciullo che è stato oggetto delle più diverse interpretazioni.

⁸² Jaquemin 1986, ill. 45, 46, 77.

Nella simbologia del *triceps* si intrecciano diverse suggestioni iconografiche: la prima, direttamente derivata dalla tradizione classica, deriva dal raro *Ianus Triceps*, presente sul verso di un denario di un imperatore *philosophos* come fu Adriano⁸³. Una seconda suggestione è senza dubbio quella derivata dall'iconografia trinitaria, raffigurata tradizionalmente con i tre volti, infantili o barbati, ma quasi sempre uguali fra loro⁸⁴: tra i molti esempi è da citare per la prossimità cronologica, il triplice volto trinitario nella parte superiore di uno sportello di tabernacolo del Filarete, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, datato al 1440. Una terza derivazione è stata individuata nel *signum triciput* ricordato da Macrobio nei *Saturnalia* e ripreso dal Guarino nella figura di Calliope (musa che riassume la sapienza di tutte le altre “tribus compacta vultibus”). E quello che nell’*Hortus Deliciarum* era l’elmo della Filosofia – composto dalla triplice maschera dell’Etica, della Logica, della Fisica – diventa facilmente una triplice testa⁸⁵. Ed è ancora il tricipite volto della Sapienza, il *Triceps Mercurius* che sarà negli *Emblemata* di Alciato, e poi nelle *Immagini* del Cartari, contrapposto alla volubilità della *Fortuna*. Leonello, il principe-filosofo, è rappresentato emblematicamente dunque dal triplice volto infantile che simboleggia l’onniscienza radiale della sapienza, *omnispiciens* e stabile come non può essere invece la capricciosa fortuna. Si tratta dunque senza dubbio ancora di un richiamo alla *prudentia* e alla *sapientia* del *princeps*: ma un richiamo del tutto scevro da qualsiasi angoscia cronologica. Il volto triplice del *puer* ha soltanto una lontana parentela iconografica e iconologica con quelli che saranno i tre volti delle età della vita: cioè, come nel dipinto di Tiziano, l’allegoria della prudenza che attraversa salda e costante le diverse stagioni dell’uomo.

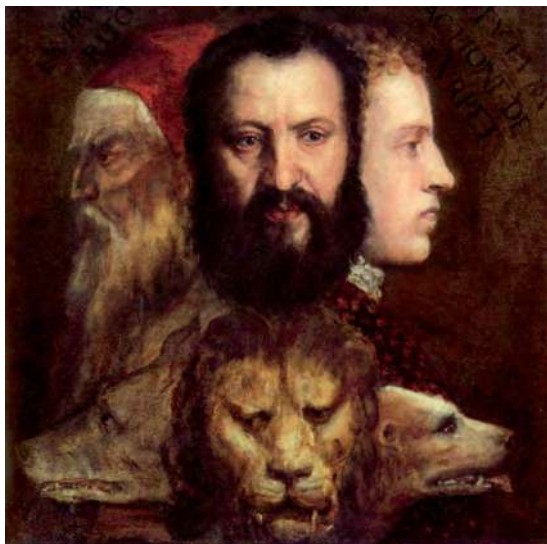
La più chiara (e forse semplicistica) definizione è nel Ripa, a proposito dell’allegoria del “Consiglio”:

“Le tre teste che nella sinistra mano tiene di Cane, di Leone e di Lupo sono figura dei tre tempi del passato, del presente e del futuro, come espone Macrobio nei *Saturnalia* lib. I cap.20. Perché la testa di leone posta in mezzo, dimostra il tempo presente, essendo la natura ed conditione sua gagliarda nell’atto presente, che è posto trà il passato, et l’avvenire, il capo di Lupo denota il tempo passato, come animale di pochissima memoria a quale si

⁸³ Simon 1990, ill. 21.

⁸⁴ Cieri Via 1988, p. 111.

⁸⁵ Sul *signum triceps*: Panofsky [1930] 2010, pp. 23-65; Panofsky [1969] 1992, pp. 109 ss.; Baltrušaitis [1972] 1973, p. 6; Puppi 1990, pp. 347-348.



Tiziano, *Allegoria della Prudenza o Tre età della vita*, circa 1565-1570, olio su tela, London, The National Gallery.

riferisce alle cose passate. La testa di Cane significa il tempo avvenire, che ci fa carezze et festa per la speranza di ricevere qualche utile da noi, la qual speranza riguarda sempre le cose avvenire. Ponemo queste tre teste figura delli tre tempi in mano al Consiglio perché il Consiglio è di tre parti, altro Consiglio pigliasi dal tempo passato, altro dal futuro et altro dal presente”⁸⁶.

I tre volti di Pisanello, invece, realizzati per Leonello, ma progettati anche per Alfonso d’Aragona⁸⁷ significano una prudenza che non sperimenta la sua virtù nello scorrere del tempo: del tutto fuori dall’orizzonte teorico di Pisanello è infatti il sentimento del tempo come devastante e irrecuperabile *chronos*. Il sistema simbolico di Pisanello, come si vede soprattutto nelle medaglie di Leonello, non conosce tempo che non sia il tempo in figura di fanciullo aionico, immutabile e sereno, anche al di là del *proprium* del genere della medagliistica, in sé vocato all’eternazione ‘monumentale’ degli effigiati. Anche altrove non si dà rappresentazione delle trasformazioni e delle devastazioni dell’età, se non per le figure *concordes* del giovane e del vecchio nel verso della medaglia di Leonello; i quali però, lungi dal rivelare una qualsiasi ombra di tormento, stanno *insieme*, distesi e rilassati, al riparo da qualsiasi pensiero di corruzione: insieme, dunque – perché le figure vanno lette simultaneamente,

⁸⁶ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1593, *ad voc.* “Consiglio”.

⁸⁷ Rugolo 1996a pp. 151-153.

in quanto coppia – contemplan la vela della nave felicemente spiegata, ma saldamente ancorata alla stabile colonna. Non c'è tempo che devasta, ma un tempo che salva, tempera e matura la giovanile *celeritas*.

Anche nella medaglia del *triceps*, mediante il volto immutato e multiverso di un *sapientissimus puer*, viene celebrato un aspetto della sapienza del principe: la prudenza giovane ma aionica, panoptica della filosofia.

Ma a parte queste suggestioni mistico-filosofiche tratte dall'iconografia tardo-antica, il mondo classico a cui Pisanello guarda è certamente la Roma imperiale. Non è un caso che quella che fino a ora è stata considerata la prima prova medagliistica di Pisanello sia la medaglia celebrativa di Giovanni VIII Paleologo: come si è visto le più recenti acquisizioni critiche hanno convincentemente dimostrato che l'imperatore di Bisanzio, a Ferrara nel 1438 per il Concilio e poi a Firenze, probabilmente commissiona l'opera perché il *pictor* aveva già dato prova in precedenza di particolare abilità tecnica nel campo della fusione. Qui però, al di là della questione del primato cronologico della medaglia, interessa sottolineare che dall'incontro con il Paleologo Pisanello impara, o conferma, il senso di una continuità ininterrotta fra Roma e Bisanzio. C'è un'eredità senza alcuna soluzione formale o istituzionale, fra i principi romani e i principi romei. La scritta sul *recto* della medaglia definisce il Paleologo ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΟΜΑΙΩΝ [“Re e Imperatore dei Romani”]. In questa prospettiva che *recta via* congiunge il presente con lo spazio e il tempo dell'impero romano d'Oriente, niente fa ostacolo al rilancio delle forme antiche per i principi di oggi: l'antichità di Roma si ripresenta alla contemporaneità nelle vesti dell'imperatore della seconda Roma. Senza questo sfondo di riferimento, la percezione attuale e vivida di una durata, le medaglie di Pisanello risulterebbero molto più oscure e enigmatiche.

Il mondo classico di Pisanello è dunque, principalmente, il *saeculum aureum* imperiale, degli Augusti, che continua senza soluzione storica nei *basileis Rhomaion* bizantini. D'altronde Costantinopoli non è ancora caduta, l'*aevum* non si è ancora concluso: lo sguardo dell'artista si può distendere attraverso i secoli, senza incontrare ostacoli o stacchi. L'idea di un mondo pacificato che ricorre con tanta insistenza nella simbologia degli emblemi, riattualizza con naturale facilità il concetto della *pax augusta*, del tempo in cui il *princeps*, appese le armi alle fronde, può dedicarsi allo studio liberale. In cui anche la guerra è solo un tramite per procurare il trionfo, quindi per preparare la pace.

Le medaglie di Pisanello raccontano un mondo che, nei tempi ultimi di Bisanzio, si rappresenta ancora come gli *aurea saecla* di Augusto e di Costantino

Porfirogenito, che a sua volta si richiama direttamente alla prima età imperiale, ai primi dodici Cesari: un mondo pacificato in cui le guerre sono solo parentesi necessarie, occasioni per il principe di dimostrare il suo valore, per poi tornare allo stato della pace. Svanisce in questa rappresentazione fortemente idealizzata la tensione fraticida delle tumultuose battaglie che in quegli anni impegnano i Signori l'uno contro l'altro: lo spirito marziale è contenuto in una episodicità che lo rende più rituale che reale, più funzionale all'educazione del Signore che alla condotta di una guerra effettiva. La guerra sfuma come accidente transeunte, che non riesce a turbare l'atmosfera di questa dimensione astorica – o piuttosto: metastorica – in cui tutto spira pace, magnanimità, concordia. Secondo un disegno del Codice Vallardi conservato al Louvre, Alfonso doveva essere rappresentato con il *triceps* aionico (poi utilizzato per la medaglia di Leonello) sullo spallaccio dell'armatura, con accanto l'elmo di Minerva, su cui sta sempre vigile la civetta: dea in armi sì, ma per custodire la pace, e Alfonso sarà rappresentato anche dal motto TRIUMPHATOR ET PACIFICUS.

Questo è il messaggio consegnato alle medaglie: una traduzione – che oscilla tra le sponde della fantasia post-cavalleresca e dell'allegoria proto-rinascimentale – dello stesso messaggio che gli imperatori della prima e della seconda Roma consegnavano alle loro monete: a leggere le quali si ha pure l'impressione di



Pisanello, DIVVS ALPHONSVS REX | MCCCCXLVIII | TRIUMPHATOR ET PACIFICVS, disegno, Codice Vallardi, Paris, Musée du Louvre.

una serie di imperatori tutti pacifici, preoccupati soltanto, se necessario, di restaurare la pace nell'orbe e di garantire la solidità dei confini del mondo, domando episodiche sedizioni solitamente remote.

Pisanello ripropone questa impostazione anche nella celebrazione nuziale del pacifico Leonello/leone, reso mansueto da un Amore erudito che a sua volta lo erudisce, insegnandogli a leggere da un rotolo. E un inno alla pace è anche nella, precedente, medaglia di Leonello: la medaglia degli ulivi che abbiamo già analizzato più sopra. Sul *recto* i rami di ulivo intervallano, decorativamente, il nome e il titolo del Signore che ne circondano il profilo; e sul *verso* la coppia di figure maschili è impegnata concordemente a sostenere sul capo il peso delle *cistae* della rigenerazione, cariche di rami di ulivo. La pace implica uno sforzo e un impegno costante e la spesa di tutta la prudente energia del principe. Ma lo schema ideale della pace si sovrappone anche



Pisanello, *Medaglia per Francesco Sforza* (verso), bronzo, circa 1441-1442.



Pisanello, *Medaglia per Pier Candido Decembrio* (verso), bronzo, 1447-1448.

alla reale bellicosità di Francesco Sforza, la cui impresa reca la testa di cavallo, unita a una spada e a tre libri chiusi: i molti libri, depositi provvisoriamente per la guerra, attendono comunque il principe al suo ritorno all'ozio.

Certo l'ideale connubio tra *arma* e *litterae*, che garantisce il bene sommo della pace, si trova realizzato soltanto nel modello ideale di *princeps*, Leonello: raramente le allegorie riescono a esprimere – come per Leonello – un punto di felice equilibrio fra la tensione marziale e gli *studia humanitatis*. In questa oscillazione, sull'estremo della vita dedicata totalmente allo studio è esemplare la medaglia celebrativa dell'erudito Pier Candido Decembrio, fratello di Angelo, STUDIORUM HUMANITATIS DECUS, che porta sul verso un libro avidamente compulsato, come mostrano i numerosi segnalibro.

Leonello rappresenta l'*aurea medietas*, l'esempio armonico del Signore dedito alla sapienza e agli *studia humanitatis*, che però porta in un suo emblema, appeso alle fronde, l'elmo come segno di una deposta, ma virtualmente presente, qualità marziale. Comunque, nella maggior parte delle imprese pisanelliane, anche in quelle degli altri, più bellicosi committenti, un tema ricorrente è quello della pace. Tutto è pace: o se non è pace, è attesa dell'ozio e della pace.

Già nella simbologia imperiale romana, per altro, e in particolare nell'iconografia numismatica, la guerra, lungi dall'essere esaltata come esperienza in sé, costituisce quasi il pretesto per la celebrazione del trionfo, la cerimonia che sigla simbolicamente le qualità dell'*imperator* e la restituzione del mondo a una ritrovata armonia, arricchita e consolidata da quell'impresa.

Esplicitamente, sulla medaglia del 1449 di Alfonso d'Aragona, troviamo sul verso un'allegoria della *Liberalitas Augusta*, laddove Pisanello aveva progettato in un primo tempo di mettere i tre visi filosofici (come attesta il disegno del codice Vallardi al Louvre): si tratta di un paesaggio montano e roccioso in cui campeggia una fiera aquila, circondata da altri uccelli rapaci che aspettano la divisione della preda. La simbologia, che associa la generosità dell'aquila alla subordinazione e all'avidità degli avvoltoi, è un *topos* dei bestiari antichi. Sul recto della stessa medaglia, sotto il ritratto di profilo tra un elmo e una corona, troviamo il motto TRIUMPHATOR ET PACIFICUS: sia nel disegno che nella realizzazione in bronzo il profilo del sovrano è volto dalla parte della corona e l'elmo si trova alle sue spalle. A significare che le armi sono una fase transitoria necessaria per il rafforzamento del potere, e il *triumphus* è un passaggio rituale per il ripristino della *pax*.

Anche in un'altra medaglia di Alfonso, eseguita per celebrare la presa di possesso di Napoli nel 1443, troviamo sul verso un'iscrizione in cui il re riconosce nella



Pisanello, *Medaglia I per Alfonso d'Aragona* (recto e verso), bronzo, 1449.

qualità etica della *fortitudo* la cifra della lode e del successo, e la rappresentazione di un sereno ed edificante trionfo: due pariglie di cavalli tirano un carro, alla cui guida sta una figura alata con una verga in mano. Il genio alato alla guida di un carro è un tema iconografico bene attestato nella simbologia imperiale e tardo-antica⁸⁸. Ma il carro con la quadriga per antonomasia è il carro solare, come si legge nel *De politia litteraria*, laddove viene citata una gemma, di cui farebbe menzione Plauto, in cui è raffigurato “orientem Pheobum cum quadrigis regem in solio sedentem”. Nell’impresa di Alfonso il carro regale è certo il carro del trionfo imperiale, ma anche il carro dell’apoteosi celeste del *princeps*: e quindi, con presentimento già rinascimentale, il carro dell’anima⁸⁹. Il trionfo mondano – che proprio a partire da quegli stessi anni trovava concreta realizzazione nella ‘liturgia’, inscenata all’antica, dell’entrata di papi e principi nelle città – si sublima nella trasposizione allegorica, e lo spirito indirizza la quadriga verso la sua meta solare. La cerimonia dell’*adventus* imperiale, per altro, è allusivamente richiamata anche dalla citazione veterotestamentaria FORTITUDO MEA ET LAUS MEA DOMINUS ET FACTUS EST MICH I IN SALUTEM che compare come motto della medaglia: si tratta di un versetto dei Salmi (117, 14) che si conclude con l’invocazione “Benedictus qui venit in nomine Domini” (117, 26) e che si collega, nel Vangelo, al trionfale ingresso di Cristo in Gerusalemme: un *adventus animae* che rispecchiava programmaticamente – come ha magistralmente illustrato Ernst Kantorowicz – il modello imperiale romano⁹⁰.

⁸⁸ Ad esempio, in un decadranno argenteo di Siracusa, si vede un demone alato con la verga in mano, proteso a guidare i cavalli di una quadriga: Hinner 1954, tav. 10, n. 28.

⁸⁹ Cieri Via 1988, p. 112.

⁹⁰ Kantorowicz [1961] 1995, pp. 105 ss.



Pisanello, *Medaglia per Alfonso d'Aragona* (verso), bronzo, 1449.
 Iscrizione: FORTITUDO MEA ET LAUS MEA
 DOMINUS ET FACTUS EST MICH I IN SALTEM.

Per l'invenzione della medaglia rinascimentale Pisanello usa ampiamente il repertorio classico, ma come risorsa, non come modello coattivo: simboli e spunti compositivi vengono completamente ripensati e riformulati, sia nel dettaglio dei significati, sia nell'insieme della composizione.

Nelle opere medaglistiche di Pisanello, non è ancora fissata, come sarà in seguito, la necessità della compresenza di figura e motto con la precisione che troveremo nelle pagine dei trattatisti successivi⁹¹. Mentre, a differenza delle monete imperiali (ma non di quelle bizantine) il nome del personaggio effigiato e i suoi titoli, compaiono sempre sul *recto*, sul *verso* Pisanello soltanto in qualche caso accompagna la figura con un motto. Ma la convenzione non è affatto stabilizzata: in alcuni casi possiamo trovare sul *verso* una legenda che sta a metà tra la titolazione e l'enunciazione dell'impresa; in altri casi troviamo il motto inserito sul *recto*.

Nella medaglia per Vittorino da Feltre, compare sul *verso* la scritta MATHEMATICUS ET OMNIS HUMANITATIS PATER, che si accompagna alla figura del generoso pellicano che nutre i figli con il suo sangue⁹². Ma nelle medaglie per Alfonso V d'Aragona Pisanello si comporta in modo non uniforme: in quella che porta sul *verso* la figura del giovane nudo che attacca il cinghiale, sopra corre la scritta VENATOR INTREPIDUS⁹³. Così è presente il motto LIBERALITAS AUGUSTA nella medaglia in cui vediamo l'aquila e intorno gli sparvieri, che reca per altro sul *recto* una titolazione aggiunta

⁹¹ v. *supra*, pp. 170 ss.

⁹² Puppi 1996, pp. 173-174.

⁹³ Puppi 1996, pp. 184-186.

al DIVUS ALPHONSUS REX che recita TRIUMPHATOR ET PACIFICUS: quasi un secondo motto. Lo stesso avviene nella medaglia per Pier Candido Decembrio⁹⁴: la scritta sul *recto* STUDIORUM HUMANITATIS DECUS è al limite fra il motto e il titolo onorifico.

Ma più frequenti sono i casi in cui Pisanello omette il motto sul *verso*, e rinunciando a questo elemento lascia quello che Piccinelli definirà uno “schietto geroglifico”⁹⁵. È il caso di quattro medaglie per Leonello d’Este: quella che porta sul *verso* l’emblema della vela e colonna, *senex et puer*; quella che porta sul *verso* il *vultus triceps*; quella che porta sul *verso* la lince bendata, quella che porta sul *verso* l’anfora con le due ancore sullo sperone di roccia e la figura maschile distesa.

Priva di motto anche la medaglia del 1433-1434 per Sigismondo Malatesta con il guerriero stante tra i cespugli di rose a cui sono appesi scudo ed elmo. In tutti questi casi la figura dell’impresa è accompagnata soltanto dalla firma OPUS PISANI PICTORIS, che perciò spicca in ancor più notevole evidenza.

Rispetto all’impresa completa o alla “figura schietta” o “geroglifico” una tipologia ancora diversa è costituita da un gruppo di medaglie pisanelliane sul cui *verso* manca il motto, ma compare una data. È il caso dell’altra medaglia per Sigismondo, con il cavaliere e la rocca sul *verso*, in cui compare la data del 1445. È il caso anche della medaglia per Cecilia Gonzaga su cui compare su una stele la data 1447⁹⁶.

Nei casi in cui è segnata la data pare che questa abbia la funzione di un esatto sostituto del motto. A completare il senso della figura, viene indicata la data in cui è avvenuto l’evento che dota di senso l’immagine: nel caso di Sigismondo il conferimento del titolo di Capitano dell’Armata pontificia, nel caso di Cecilia il voto monastico.

Resta il fatto che in Pisanello, la convenzione non è ancora netta e definita. Anche per quanto riguarda lo schema compositivo e la necessità della compresenza emblema-motto, il *Pisanus Pictor* si prende tutte le libertà di scegliere, di volta in volta, la soluzione che funzionalmente e compositivamente gli appare migliore.

⁹⁴ Puppi 1996, pp. 176-183.

⁹⁵ Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico o sia università d’imprese*, Milano 1653.

⁹⁶ Puppi 1996, pp. 150-172.

FELIX MEDIETAS

Lo stile di Pisanello è l'esito finale di una tradizione destinata a essere progressivamente obliterata: quella tradizione cortese e cavalleresca che aveva veicolato attraverso il Medioevo forme e figure della classicità, magari stravolgendone i tratti, e che era poi stata fecondata dagli stimoli delle nuove scoperte umanistiche. Pisanello e il suo stile, che pure era stato tanto apprezzato e lodato dai contemporanei, era destinato a quel precoce oblio che, a partire dall'errore sul suo nome proprio commesso da Vasari, oscurerà non solo la fama della sua grandezza ma farà dimenticare perfino il nome di battesimo dell'artista. Vasari stesso, per altro, dichiara che nel 1550, all'epoca della prima edizione delle *Vite*, le informazioni che aveva potuto raccogliere sull'artista erano ancora più scarse di quelle rimediate a diciotto anni di distanza, in occasione della seconda edizione dell'opera. Così Giorgio Vasari:

“Ma tornando a Vittore Pisano, le cose che di lui si sono di sopra raccontate furono scritte da noi senza più, quando la prima volta fu stampato questo nostro libro, perché io non avevo ancora dell'opere di questo eccellente artefice quella cognizione e quel ragguaglio avuto, che ho avuto poi [...] Nella chiesa di S. Nastasia di Verona [...] si vede dipinto il nome d'esso Pisano, il quale usò di chiamarsi quando Pisano e quando Pisanello, come si vede e nelle pitture e nelle medaglie di sua mano”⁹⁷.

Il nome stesso di “Antonio” verrà restituito a Pisanello soltanto nel primo decennio del nostro secolo e accettato dalla critica un ventennio più tardi⁹⁸. Questo perché Pisanello, artista sincronico al suo tempo, perfettamente organico rispetto al gusto delle corti (e di fatto riconosciuto e incensato in vita quanti altri mai) è in ritardo o piuttosto in sfasatura e in contrappunto rispetto alla temperie culturale dell'incipiente e presto trionfante Rinascimento.

La relazione con le fonti classiche di Pisanello è tutt'altro che rinascimentale: ovvero è tutt'altra rispetto a quella che nel Rinascimento prevarrà. Giusto nell'epoca in cui era viva l'emozione della riscoperta dei testi e delle figure antiche, Pisanello condivide con il suo tempo il contatto tattile e visivo con le forme classiche. Artista di corte di Leonello, sodale del Guarino e del Decembrio, Pisanello è certo umanista, ma di un umanesimo tutto

⁹⁷ Giorgio Vasari, *Vita di Gentile da Fabriano e di Vittore Pisanello veronese, Pittori in Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1568.

⁹⁸ Solo nel 1939 il nome di Antonio sarà unanimemente accettato grazie all'autorevolezza di Venturi 1939, pp. 1-2; ma già Biadego aveva restituito il nome di Antonio nei suoi preziosi e meticolosi studi documentari pubblicati tra il 1907 e il 1910.

suo. Specie nelle medaglie, riconosce nella classicità i suoi modelli, ma li considera un repertorio iconografico e non un codice chiuso e obbligato: li tratta perciò come elementi di una lingua viva, una lingua che va liberamente riparlata.

Il Rinascimento seguirà un'altra via: l'amore per il passato classico, diventerà anche – come voleva il Guarino per i testi letterari – un recupero attento dei princîpi, una ricostruzione attenta delle forme, una ricerca affannosa di tecniche e di regole normative. In ogni campo espressivo l'artista cercherà di imitare l'antico, di riprodurlo riconvertendo addirittura, quando esista, la traccia puntuale dell'*ekphrasis*, o almeno di rifarlo secondo le norme proprie del genere, ricavate dalle stesse fonti antiche, dirette o indirette: opere d'arte o trattatistica antica sulle arti. Il Rinascimento sarà, o vorrà essere, l'era della filologia del passato: recuperare e ricostituire i testi, rifare secondo le regole auree dell'arte, ritrovare il *metodo* e ricomporre in base a esso. E quindi l'artista rinascimentale sarà, necessariamente, in competizione con l'antico.

Pisanello aveva fatto tutt'altro: il suo rapporto con il passato non era gravato da alcuna componente problematica, nessuna ombra. Il segreto della sobrietà quieta e appagata, della leggiadria del suo stile compositivo consiste nel fatto che la tradizione classica per Pisanello è una risorsa, non un modello. In questo senso l'artista declina, in modo tutto proprio (ma pienamente riconosciuto dal maestro Guarino) la pratica ecfastica, importata dalle scuole di Bisanzio. E così l'*ekphrasis*, prima di diventare riconversione letterale e ossessiva del testo, si traduce, nello stile pisanelliano, nell'esercitazione metaforica di osservazione del reale nei suoi dettagli più minuti. Ancora la gara, tutta artificiosa, è con la natura. Scrive il Guarino nel suo carme in lode a Pisanello:

“Eguagli le opere della natura, sia quando raffiguri uccelli o quadrupedi; se rappresenti violente tempeste o mari calmi, giureremmo di veder biancheggiare la schiuma dell'acqua e di sentir tuonare le rive [...] dipingendo una scena di notte, fai volare dappertutto uccelli notturni [...]. Se dipingi un'opera ambientata nell'inverno, tutto rabbrivisce per i rigori glaciali e quasi cigola l'albero senza fronde”⁹⁹.

⁹⁹ Guarino Veronese, *Carmen 55*, vv. 33-43 (in *Epistolario*, ed. a cura di R. Sabbadini, Venezia 1915, pp. 554-557): “Quis naturae opera, cunctis mirantibus, aequas. / Seu volucres, seu quadrupedes, freta saeva quietaque / Aequora describis, spumas albere, sonare / Littora iuremus; sudorem tergere fronte / Tento laboranti; hinnitus audire videmur / Bellatoris equi, clangorem horrere tubarum. / Noctis opus pingens circum volitare volucres / Nocturnas facis et nusquam apparere diurnas; / Astra, globum lunae cernas, sine sole tenebras. / Si gesta hyberno fingis, glacialibus horrent / Omnia frigore, frendet sine frondibus arbor”.

Il *topos* della “pittura viva” verrà ripreso in molti altri componimenti dedicati a Pisanello dagli umanisti del tempo: Tito Vespasiano Strozzi, allievo del Guarino, e Basinio da Parma. L’entusiasmo degli umanisti per l’arte di Pisanello consiste nel riconoscimento di uno sguardo attentissimo al modello – sia esso la natura, la fisionomia di un volto, un’immagine antica – ma purtuttavia non neutrale, mai convenzionale, perché teso a restituire una captazione sensoriale, uno sguardo, un moto, il profumo di una stagione – in cui l’osservatore riconosce la vibrazione di una sua propria emozione. È quella estetica del piacere dell’opera d’arte che Manuele Chrysoloras teorizzava già nella sua epistola VIII, un testo che aveva avuto ampia circolazione tra gli umanisti italiani: l’artista, con la sua sensibilità mobile, plastica, percepisce più e meglio degli altri ed è capace di estendere il meccanismo della vibrazione estetica dal modello alla materia inerte. L’artista è “quasi un ginnasta dei sentimenti”¹⁰⁰. Pisanello interpreta e traduce in modo perfetto l’esercitazione all’osservazione e alla riproduzione del reale, in gara contro la stessa natura, propugnata dagli umanisti. E non si tratta di algido esercizio di una dote di abilità tecnica: le sue opere pittoriche, i suoi disegni, le sue medaglie, si prestano a essere osservate e ammirate nei dettagli, si prestano a essere raccontate. “L’andamento dell’*ekphrasis* – nota Baxandall – sembra corrispondere molto bene alla qualità della sua pittura”¹⁰¹, e ciò nell’osservatore provoca piacere, secondo il principio, già aristotelico, della *sympatheia*, evocata dalla mimesi artistica.

Questo stile così conforme al principio umanistico della “pertinenza narrativa”, secondo la lezione teorica di Chrysoloras e di Guarino, proietta immagini uniche, in cui i diversi elementi compositivi si tengono insieme armonicamente in forza dei principi, ancora tutti umanistici, del *decus* e della *concinnitas*; così Baxandall a proposito dello stile compositivo pisanelliano:

“Il decoro nello sviluppo della narrazione è una questione di *concinnitas* interna che lega tra loro tutti i soggetti rappresentati, più che il riferire ognuno di loro a un univoco fine narrativo”¹⁰².

Probante è il suo modo di rifare la medaglia classica. Come si è visto, i materiali iconografici antichi – simboli e spunti compositivi – vengono completamente ripensati e riformulati, sia nel dettaglio dei significati, sia nell’insieme della

¹⁰⁰ Baxandall [1971] 1994, p. 125.

¹⁰¹ Baxandall [1971] 1994, p. 138.

¹⁰² Baxandall [1971] 1994, p. 138.

composizione. Dell'antico, certo, resta l'impronta: ma un'impronta del tutto rivitalizzata. Resta l'eco, riprodotta a distanza, di un'armonia.

Bisanzio, dunque, la Roma contemporanea, e non soltanto la Roma antica delle collezioni numismatiche presenti nelle corti, presta a Pisanello lo schema per la medaglia celebrativa proto-rinascimentale: uno schema che avrà un successo grandissimo. Pisanello, che apre questa via, inventa un'altra antichità: più bizantina che romana. È un varco che altri attraverseranno tracciando diversi percorsi: più tardi, nel secondo Quattrocento, gli artisti del Rinascimento maturo andranno a cercare come modello per le loro medaglie le monete veramente antiche dei Cesari, a volte ricopiandone puntualmente segni e simboli. Un esempio serve a misurare insieme il debito e la distanza dei canoni rinascimentali rispetto all'arte di Pisanello. A distanza di mezzo secolo, nel 1495, Gian Cristoforo Romano progetta una medaglia per la coltissima Isabella d'Este, seguendo, in certa qual misura, lo schema indicato da Pisanello; ma in altro senso la medaglia di Isabella rappresenta una scelta del tutto diversa rispetto ai fondamenti della poetica pisanelliana. Si tratta infatti di un'opera in cui un modello antico – una moneta di età imperiale che faceva parte del Medagliere Estense – viene puntualmente citato ed esattamente riprodotto, a iniziare dalle dimensioni: certo il modello antico viene attualizzato con l'aggiunta del segno astrologico e risemantizzato per mezzo del motto¹⁰³. Ma l'opera, pur così moderna, risponde obbediente alla tirannia della mimesi del modello classico. Ciò che non avveniva affatto nella libera reinvenzione delle medaglie di Pisanello. E proprio per questo loro carattere di inosservanza filologica della fonte, già all'epoca di Isabella le medaglie di Pisanello dovevano sembrare antiquate ('medievali' diremmo noi)¹⁰⁴.

Pisanello testimonia un metodo diverso dell'umanesimo proto-rinascimentale rispetto alla via maestra che imposta le direttive filosofiche e teoriche della Rinascita. L'artista riscopre il classico, prende spunto da esso, lo ammira, ma non lo copia, non lo ripete: lo rifà, spontaneamente, senza cercare di ripeterne le regole formali. Anche dalla collezione numismatica estense (così come dai sarcofagi di cui copia le forme) Pisanello prende, dell'antico, l'impronta e riplasma concettualmente, prima che pittoricamente, nuovi simboli che riescono a essere segni nuovi e univocamente fruibili, che acquisiscono nuove valenze di senso pur corrispondendo teoricamente alla densa istanza

¹⁰³ v. *infra*, pp. 425 ss.

¹⁰⁴ v. *infra*, pp. 439-440.

di significato dei segni antichi. E ciò fa ispirato dalla grande lezione di Guarino, che aveva appreso nel suo soggiorno a Costantinopoli la vitalità di un passato non ancora finito. Pisanello non ripete l'antico, ma recupera forme ancora pregne di significati che si sono amalgamati alla materia originale nel lungo e felice percorso della medievalizzazione dei classici.

In ciò esponente perfetto dell'estetica cortese, dell'antico Pisanello coglie e rivive, soprattutto, un sistema di valori liberamente tratto dalle versioni tarde, già medievalescenti, della classicità: virtù, armi, saggezza, magnanimità, prudenza, liberalità, coraggio, amore. La gioia della riscoperta delle radici antiche dei valori cavallereschi non lascia spazio né tempo per la riflessione meditata e per gli interrogativi sulla purezza delle fonti. Antico è tutto quanto dal mondo classico fortunatamente e miracolosamente è arrivato fino all'oggi: un frammento di sarcofago o di colonna, rimasta culturalmente invisibile per secoli; una moneta che è giunta attraverso i millenni ancora carica del suo carisma simbolico; una gemma da toccare per ritrovare la sagoma di un profilo antico. E poi Svetonio, ma anche il *Tristano*, Curzio Rufo, ma anche l'*Alessandro* romanzo delle corti – indifferentemente¹⁰⁵. Pure già umanista, Pisanello vuole recuperare e far rivivere anche le forme dell'antico senza però impegnarsi in una gara di emulazione competitiva con quel metro: si mette perciò nella misura antica – proprio come restringe l'orizzonte compositivo della sua pittura nell'area stretta della medaglia – si cala in quelle coordinate strutturali e, dall'interno di quelle, crea. È questa, intrapresa dal *Pisanus Pictor*, una pista destinata a precoce insabbiamento.

Il trauma della caduta di Bisanzio – vissuta come catastrofe annunciata che segna insieme la fine storica di Roma, ma anche la cesura definitiva dalla Grecia, dalla sua lingua e dalla sua cultura – farà trionfare prestissimo la via maestra della Rinascita: la riproposizione del passato come oggetto di citazione e come paradigma informativo del presente. A partire dalla metà del Quattrocento la tradizione classica impone i suoi modelli alla cultura europea con il metodo delle regole, non già con quello dell'impronta. Ma il diverso timbro dell'amore per il classico che si risente nell'arte di Pisanello testimonia che esisteva un'altra possibile via, la via insegnata da Manuele Chrysoloras e veicolata in Italia dal Guarino: anziché imporre sul contemporaneo la griglia dura dell'antico, Pisanello aveva ancora la libertà di stirare il presente verso il passato,

¹⁰⁵ Tisconi Benvenuti 1991, pp. 63-79.

trovando le analogie che potevano nobilitare la contemporaneità e insieme riscattare l'antico dall'oblio.

Lo stile dell'artista compiaceva infatti il gusto dei suoi contemporanei anche per questo suo sguardo moderno – ovvero intriso della lezione umanistica – rivolto alla classicità: l'antico di Pisanello era nuovo, ma di una novità che non comprometteva la serenità della convenzione, bensì mirava ad arricchirla di ulteriori risorse, senza nessun turbamento e nessuna spesa di inquietudine. Uno sguardo quieto e sereno che, rivolto anche al passato, tuttavia non perdeva l'incanto del reale. In questo senso la percezione e l'utilizzo dell'antico in Pisanello si può considerare come un'estensione dell'estetica cortese del piacere.

La spiegazione del successo di Pisanello nel suo tempo coincide con la motivazione dell'oblio che colpì l'artista dopo la sua morte: entrambi – successo e oblio – dipendono proprio da quella speciale qualità dello sguardo che Pisanello posò sull'antico. Pisanello guarda all'antichità come gusto, come delizia, come nuova risorsa di piacere. Era uno sguardo effimero, possibile solo per un tempo breve: l'intervallo, ancora incosciente (perché ancora non segnato dal trauma storico della fine di 'Roma' del 1453), della crisi di passaggio all'estetica dell'Umanesimo maturo. Dopo Pisanello, e forse anche grazie a lui, quello sguardo curioso e intelligente sarebbe divenuto l'occhio rinascimentale, non più un occhio incantato che gusta e gode l'antico, ma un occhio afflitto dalla passione del passato: più avvertito e intenso, ma anche molto meno libero.

Un *topos* critico individua nella misura di un'equilibrata *medietas* fra Gotico e Rinascimento la chiave dello stile di Pisanello; la traccia ermeneutica della *medietas* può in effetti essere utile per capire i caratteri e i limiti dell'originalità di Pisanello. Rispetto all'antico la sua novità corrisponde esattamente all'antica *inventio*: cioè alla capacità di ritrovare e riproporre modelli o spunti già utilizzati in passato, in contesti del tutto originali. Ma nella storia del passaggio tra Umanesimo e Rinascimento, nel momento in cui la relazione con il passato classico diventa l'elemento significante di una nuovissima sensibilità del tempo, la *medietas* di Pisanello si può intendere solo nel senso ossimorico e paradossale, di una *liminaris medietas*. La felicità espressiva del suo stile, che coniuga l'amore per il passato con la libertà della reinvenzione, è frutto di un concerto di circostanze uniche – età, formazione, genio individuale, contingenza storica – che pone la vita di Pisanello in una fortunatissima e strettissima congiuntura cronologica, nel punto esatto del passaggio da un'epoca all'altra, ma un punto che resta miracolosamente salvo dalla coscienza della crisi.

La *medietas* di Pisanello è dunque la strana *medietas* di frontiera, di colui che sta sull'orlo di un abisso, ma per la direzione retroflessa dello sguardo può

consentirsi il lusso di non saperne il tormento. La quieta relazione dell'artista con il tempo che Pisanello ancora intrattiene verrà capovolta dalla rivoluzione rinascimentale. L'umanista, quale Pisanello è, può guardare ancora al passato, latinamente, come a un *ante*: ciò che ci sta davanti agli occhi, di cui conosciamo tutto lo svolgimento e possiamo perciò apprendere e vedere. Il futuro invece è il *quid* insondabile di tempo su cui l'artista non si interroga, perché sta *post*: ineditabile, dietro le sue spalle. Al passato dunque, e in special modo al passato remoto dell'antico ancora vivo nella greca Bisanzio, ci si può affidare fiduciosi di certezze. E proprio in questo senso Pisanello fu celebrato dagli umanisti del tempo. Nota Baxandall:

“Uno dei fatti più sconcertanti della storia dell'arte del '400 è che gli umanisti indirizzarono elogi a Pisanello più che a ogni altro artista della prima metà del secolo; da questo punto di vista – che sembra poi quello fondamentale – fu Pisanello e non Masaccio, l'artista ‘umanistico’”¹⁰⁶.

Ma in questo senso Pisanello, che pure fu riconosciutissimo in vita, è tuttavia, culturalmente, uno sconfitto. Il suo nome, che pure egli aveva avuto l'ardire di mettere sulle medaglie accanto a quello del committente per condividere alla pari la gloria del Signore, scomparve per secoli. E le ragioni della sconfitta e dell'oblio si spiegano proprio indagando il tono peculiare della relazione che Pisanello intrattenne con il passato, in un'epoca in cui il rapporto con la classicità costituirà proprio il metro di misura del successo e dell'insuccesso delle teorie e dei prodotti artistici. Pisanello è interprete infatti di un altro possibile umanesimo, un umanesimo meno classicista che dopo di lui non ci fu mai. Né, dopo la caduta di Costantinopoli del 1453, poteva più esserci.

E nel suo progetto di libera ricreazione dell'antico Pisanello fu originale inventore di forme. In un'antichità non già remota, ma ancora favolosa in quanto non perfettamente depurata dalle incrostazioni medievali, Pisanello aveva trovato uno schema in cui far posare la mobilità del presente. Nel suo rapporto con il passato non c'è tensione, non c'è dramma. Per il *Pisanus Pictor* l'antico è fonte di fantasie e di forme, una nuova occasione di invenzione di simboli e di figure: un nobile modo di dire il presente, di confortarlo. Pisanello salva la precarietà degli eventi trascrivendoli nel presente durativo, che è la lingua universale dell'antico: perciò la sua arte – come le sue figure – rimane isolata in una parentesi sospesa in un'attualità astratta, in cui ogni conflitto è abolito, inconsapevolmente risolto. Ma Pisanello era giunto all'estremo di

¹⁰⁶ Baxandall [1971] 1994, p. 133.

quell'esperimento: più oltre non c'era spazio per nessun erede che continuasse su quella strada, se non al prezzo di attardamenti che denunciano, una volta di più, le diverse velocità e modalità della tradizione. Uno iato separa Pisanello, il suo rapporto felice con il tempo, dalla passione tesa, dalla profonda inquietudine che anima le opere dei grandi artisti del Rinascimento¹⁰⁷.

Leon Battista Alberti, più giovane di pochi anni, gioca già la sua attualità in un altro tempo. Nella sua estetica del passato il presente è compresso nella tensione del salto verso l'antico, coatto in una dimensione di contemporaneità aoristica – il momento denso e infinito del *kairos* – che tende a dissipare la distanza fra presente e passato. Sarà l'Alberti però – sofisticatissimo sensore del nuovo sentimento epocale, capofila e paradigma dell'altra via, la linea vincente del Rinascimento classicista – che trasmetterà alla posterità un segno che assume un alto valore di raccordo simbolico tra un'era e un'altra: quasi una traccia memoriale del modello cortese-umanistico che soccombe all'idea della rinascenza. La cosa più sua – la medaglia di un Matteo de' Pasti fortemente segnata dalla lezione di Pisanello – è, sotto il profilo formale, un autentico omaggio segnico al *Pisanus Pictor* e al suo stile: nel *recto* il profilo dell'artista – che si considera derivato da un autoritratto – reca una sigla stilistica così



Matteo de' Pasti, *Medaglia per Leon Battista Alberti* (verso), bronzo, circa 1446-1450.

Iscrizione: OPUS MATTHAEI PASTII VERONENSIS · QUID TUM.

¹⁰⁷ Sull'inquietudine come cifra della "liberazione [rinascimentale] a fronte della sicurezza e della tranquillità della fede medievale nella provvidenza" v. le pagine illuminanti di Cassirer [1927] 2012, pp. 88 ss. e *passim*.

marcata da aver indotto più di uno studioso ad attribuire il ritratto dell'Alberti proprio alla mano di Pisanello. Nel *verso* l'emblema dell'occhio alato rilancia, nella forma dell'impresa pisanelliana, la cifra densa del geroglifico filosofico¹⁰⁸: è un occhio distratto da qualsiasi fissità, che vaga avido di conoscenza verso avanti, nell'*ante* del passato, ma sfonda anche l'orizzonte del *post*, sfidando agile il buio del futuro. Sopra all'occhio, il motto – l'ellittico QUID TUM? – traduce le formule pacatamente augustee delle medaglie pisanelliane in un'interrogazione senza risposte, su cui riverbera il nuovo, tormentato, sentimento del tempo.

Il problema del *quid tum* di Leon Battista Alberti traghetta così cripticamente la serena invenzione formale di Pisanello, la forma emblematica da lui ricreata, nel cuore inquieto del Rinascimento.

¹⁰⁸ Sull'impresa dell'occhio alato nella medaglia di Leon Battista Alberti, v. Cassani 2014.

IL RITRATTO DI MAOMETTO II

UN CARATTERE STRAORDINARIO

Storia e leggenda si fondono nella biografia di Maometto II. Dobbiamo al grande affresco di Edward Gibbon, e poi all'ancora fondamentale studio di Franz Babinger¹, la ricostruzione del profilo dell'affascinante personaggio, a partire da testimonianze a lui contemporanee. Figlio, secondo diverse fonti, di una principessa cristiana² che faceva parte dell'harem del padre, Murad II, fin da bambino il giovane principe diede mostra di un carattere forte e indipendente: recalcitrante rispetto allo studio del Corano, privatamente definiva il Profeta "un impostore" e mostrava una seria insofferenza nei confronti dei precetti della religione, malcelata negli atti pubblici in un'osservanza di facciata. Già dalla prima adolescenza giravano diverse voci sulla spietatezza e la tenacia del suo carattere: la sua determinazione gli costerà, poco più che bambino, la nomea di assassino dei due fratelli che avrebbero avuto la precedenza dinastica su di lui. Con il tempo si moltiplicarono le storie sulla sua ferocia: saranno i quattordici paggi "fatti sventrare davanti a lui per scoprire chi di essi avesse mangiato un melone"; o la *fabula* allegorica della bellissima schiava alla quale il sultano personalmente taglia la testa per dimostrare "ai suoi giannizzeri che le donne non avrebbero mai soggiogato il loro padrone"; o lo schiavo decapitato perché Gentile Bellini, il più illustre degli artisti occidentali convenuti alla sua corte, potesse osservare il meccanismo dei muscoli del collo.

¹ Babinger [1953, 1957²] 1967²; Gibbon [1776-1789] 1820-1824, vol. I, cap. LXVIII.

² Paolo Giovio et Andrea Gambini, *Commentarii delle cose de' Turchi, con gli fatti e la vita di Scanderbeg*, Vinegia, Aldus, MDXLI: "Molti estimarono che non credessi più nella fede di Mahometto che in quella di Christo o dei Gentili, per esser' allevato in infanzia da sua Madre, qual fù la figliola del Dispoto Lazario di Servia e teneva la fede Christiana e gli si imparava l'Ave Maria e il Pater Nostro". La più recente edizione del testo di Giovio è Michelacci 2005, ma l'*editio princeps* del testo di Giovio è ora consultabile anche in rete su Google Books.

Circondato da una squadra di eccellenti precettori che lo educarono alla conoscenza di cinque lingue – l’araba, la persiana, la caldea o l’ebraica, la latina e la greca – crebbe nutrito di aneddoti e di esempi tratti dalla storia greca e romana: nei confronti dei protagonisti della storia antica “ardeva di nobile emulazione” e studiava assiduamente soprattutto la vita e le azioni di Alessandro, di Augusto, di Costantino. L’inventario dei volumi della Biblioteca del Topkapi, in molti casi commissionati dallo stesso Maometto, è una testimonianza della ricchezza e della vastità dei suoi interessi nei campi della letteratura greca, bizantina, ebraica, araba, persiana³. Diventato sultano a 21 anni (dopo che per due volte il padre Murad aveva abdicato al trono, e per due volte vi si era reinsediato) conquistò presto la dedizione dei sudditi: il suo potere, il suo prestigio, la fama delle sue doti militari, si consolidarono dopo la conquista di Costantinopoli.

Nelle fonti anti-ottomane le straordinarie qualità del sultano sono viste come una spaventosa collana di vizi: “nemico della giustizia, irrispettoso dei patti, sleale, spergiuro, ingannatore, menzognero, soggetto a scatti di ira furibonda, avido, feroce, sadico, mai sazio di stragi”. Ossessionato, sempre dalla guerra, Maometto è il nemico della pace (“hostis pacis”), capace soltanto di godere dei “fera bella” – questo il suo ritratto morale in un poemetto composto da un umanista bresciano, Ubertino Puscolo, che si trovava a Costantinopoli durante la presa della città⁴:

Ma al di là degli stereotipi sugli innumerevoli vizi del barbaro nemico, dai testimoni più attenti del suo tempo ricaviamo un profilo ben diverso. Nicolò Sagundino, in una orazione tenuta il 25 gennaio 1454 al cospetto di Alfonso d’Aragona nelle sue vesti di diplomatico al servizio della Repubblica Veneta (orazione di cui possediamo il testo che fu inviato dallo stesso Nicolò a Enea Silvio Piccolomini), descrive il sultano come melanconico e di bell’aspetto; dal suo volto spirava un’aura di *humanitas* e di dolcezza, in contraddizione con la ferocia anticristiana; la sua intelligenza era mobile e pronta; la sua attività continua e instancabile⁵.

³ Rogers 2005, pp. 81-83.

⁴ Ubertino Puscolo, *Constantinopolis*, vv. 267-276 (ed. parziale in Pertusi 1976, vol. I, pp. 200-213; ed. integrale a cura di G. Bergantini 1704, consultabile in rete su www.perseus.tufts.edu): “Iustitiae infensus, pietas sibi nulla fidesque, / Sed fraudes inerant animo: non foedera firma / Noverat, incertus promissis, perfidus, asper, / Periurus, fallax, furibundus, fervidus ira, / Terribilis, cupiens cunctis dirisque videri, / Gaudere a teneris humano sanguine, multa / Caede virum laeto pasci super omnia vultu. / Venerat in mentem quicquid fervebat obire, / Si crudele foret, ferro sibi cuncta domare / Sperans: hostis erat pacis, fera bella placebant”.

⁵ Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonsum [...] oratio* (Venezia, 25 gennaio 1454), in

IMITATIO ALEXANDRI E IL PROGETTO COSMOCRATICO

Nell'*Excidio e presa di Costantinopoli*, Jacopo Languschi così tratteggia il profilo del sultano:

“El signor Maumetho è giovane di 26 anni, ben complexionato, et de corpo più presto grande che de media statura; nobile in arme, di poco riso, di magnanima liberalità, ostinato nel proposito, audacissimo in ogni cosa, aspirante a gloria quanto Alexandro macedonico”⁶.

Alessandro era, naturalmente, in primissima fila nella galleria di *viri illustres* su cui Maometto si era formato. Ed esattamente come accade nel biografismo su Alessandro, le fonti sul carattere e il comportamento del sultano di dividono e oscillano tra la lode dei suoi costumi, sobri e moderati, e la stigmatizzazione delle sue esplosioni di ira furibonda. Come Alessandro è sempre in moto ed è capace di agire con incredibile rapidità ma anche con grande ponderazione e cura. Così Nicola Sagundino:

“Semper aliquid agit, aliquid molitur, semper in negotio est, vel excogitando, vel deliberando, vel mira celeritate incredibilique cura et diligentia ea exequendo, quae quidem facienda”.

Come Alessandro, in ogni occasione, specie durante le spedizioni militari, dà prova di magnanimo coraggio e di spesa totale di sé ed è sempre in prima fila ad affrontare per primo ogni avversità, sempre alla testa dei suoi soldati, sempre pronto a intervenire al volo senza sentire freddo, caldo, fame, fatica:

Pertusi 1976, vol. II, pp. 130-132: “Rex ipse Teuchrorum [...] naturae est et habitus melancholici, staturae mediocris, formae satis honestae, lineamenta prae se ferentis insitae profecto humanitatis atque dulcedinis, tametsi adversus Christianos acerrime saevire videtur [...]. Ingenium habet peracutum et gravem. Vita moresque eius [...] continentem [...] et sobrium appellare non admodum dubitaveris [...]. Semper aliquid agit, aliquid molitur, semper in negotio est, vel excogitando, vel deliberando, vel mira celeritate incredibilique cura et diligentia ea exequendo, quae quidem facienda statuisset [...] sibi ipsi vitaeque haud parcendo, ut plerumque, ubi res praesentiam desiderat principis et exposcit, nec difficultate itineris, nec inclementia celi, nec inundatione aquarum, nec asperitate deterritus montium, non aestu, non frigore, non fame, non siti defatigatus, non dicam currere, sed potius volare. In tot tantarumque rerum perenni, ut ita dixerim, ministracione, et litteris et philosophiae operam dare conatur. Habet apud se in philosophia virum doctissimum, lingua Arabem, qui quotidie certo tempore principem adeundi et aliquid auditu dignum ei legendi potestatem habet. Tenet praeterea duos medicos, quorum alter latine, alter grece est eruditus. His familiarissime utitur eorumque ductu veteris historiae cognitionem habere voluit, neque visus est Lacedaemoniorum, Atheniensium, Romanorum, Carthaginensium aliorumque regum et principum rebus gestis accomodasse animum. Alexandrum Macedonem et Caium Cesarem praecipue imitandos delegit, quorum res gestas in linguam suam traduci effecit, in quibus legendis vel audiendis mirum in modum delectatur. Emulatione enim gloriosa quadam illisse parem conatur ostendere, glorieque et laudis studio inflammari videtur atque ardere”.

⁶ Jacopo Languschi, *Excidio e presa di Costantinopoli*, in Pertusi 1983, pp. 172-175.

“Sibi ipsi vitaeque haud parcendo, ut plerumque, ubi res praesentiam desiderat principis et exposcit, nec difficultate itineris, nec inclementia celi, nec inundatione aquarum, nec asperitate deterritus montium, non aestu, non frigore, non fame, non siti defatigatus, non dicam currere, sed potius volare”.

La *Historia turco-byzantina* di Doukas ci restituisce anche l'inquietudine del suo animo: Maometto che neppure di notte riposa, ma gira in incognito per le vie delle città dell'impero, per carpire le voci e gli umori dei suoi sudditi, pronto per altro a eliminare all'istante di propria mano chi lo avesse riconosciuto⁷. Un aneddoto che pare cavato da una delle versioni del *Romanzo di Alessandro*, come ricompare anche nella *Epistula* di Enea Silvio Piccolomini (con la quale il papa propone al sultano di convertirsi al cristianesimo e diventare così un imperatore potente quanti altri mai nel passato⁸). Nella lettera del papa Piccolomini la vicenda è attribuita all'amico e diadoco di Alessandro, Antigono:

“Una volta Antigono, uno dei successori di Alessandro che divenne re dell'Asia, mentre era in una battuta di caccia si cambiò d'abito, lasciò i compagni e dopo aver vagato tra i villici, dormì in incognito in un vile tugurio; mentre beveva [con i villici suoi ospiti] interrogò i presenti su se stesso, come se si trattasse di un altro, e così sentì dire da loro di tutti i mali che aveva commesso. La mattina dopo, andarono a cercarlo e lo trovarono. E avendo visto la veste regale che gli avevano portato, disse: ‘Datemi la porpora’; e non appena indossata, aggiunse: ‘La verità su di me, non l'ho udita mai, se non stanotte’”⁹.

Nell'*Epistula* lo stesso Enea Silvio Piccolomini richiama più volte, con grande maestria retorica, l'esempio di Alessandro che evidentemente sapeva caro a Maometto, anche ribaltando dialetticamente il paradigma e indicando i crimini del modello che Maometto dovrebbe evitare:

“Alessandro fece crudelmente mettere in carcere il filosofo Callistene, che aveva detto il vero rifiutandosi di concedere il culto divino a un essere umano;

⁷ Doukas, Βυζαντινὴ Ἱστορία XXXV, 4: “πολλάκις ἐσπέρας γενομένης σὺν δυοῖ καὶ μόνοις ἰππεύων, ἐν ἄλλοις πεζοῖς, ἄπασαν τὴν Ἀδριανοῦ ἐν σχήματι στρατιώτου μετερχόμενος, ἀκουὼν τὰ λεγόμενα περὶ αὐτοῦ [...]”.

⁸ v. *infra*, pp. 279 ss.

⁹ Pio II, *Epistula*, 24.2: “Antigonus aliquando, unus ex successoribus Alexandri qui regnavit in Asia, inter venandum mutata veste, relictis comitibus, errabundus apud agrestes homines in vili tugurio pernoctavit incognitus, et combibens, de seipso tanquam de altero percunctatus astantes, omnia quae fecerat mala ab eis audivit. Mane, quaesitus atque inventus, cum vestem allatam et regium ornatum vidisset, ‘Date – inquit – purpuram’. Quam ut primum induit: ‘Verum de me, nisi hac nocte, nunquam audivi’”. Per tutte le citazioni dell'*Epistula*, si fa riferimento al testo e alla parafrase della edizione Sanz 2003.

e anche Clito, che aveva ricordato le glorie di Filippo, trafisse con la lancia. Questi esempi incutono paura agli uomini: dato che vedono che va meglio agli adulatori rispetto a chi dà consigli giusti, si limitano agli scherzi e dicono solo quello che compiace [al sovrano]”¹⁰.

Fin da bambino Maometto rivive l’ansia e l’ambizione del piccolo Alessandro di superare nelle sue imprese la gloria del padre Filippo. Narra un aneddoto che Murad II avrebbe dato mandato al figlio di non portare guerra ai Greci perché altrimenti sarebbe stato colpito da una maledizione; ma con una battuta degna dell’Alessandro plutarceo, Maometto avrebbe risposto: “Se vuoi maledirmi, padre, fa’ pure. Io appena sarai morto farò guerra all’imperatore di Costantinopoli e diverrò il Signore del Mondo”.

Un altro aneddoto, fra i molti, degno di Alessandro (se non direttamente esemplato sulle storie del condottiero macedone) è un episodio riportato nella *Zonta* di Marco Barbaro al *Giornale* di Nicolò Barbaro. Dopo la conquista di Costantinopoli, Maometto, travolto del servilismo e della piaggeria dei membri della corte del suo rivale Costantino, bramosi di rendersi graditi al vincitore, avrebbe dapprima finto di accettare gli omaggi dei cortigiani, per poi punire il loro tradimento contro il Re a cui non avevano saputo prestare i loro servizi, restandogli fedeli:

“Et dicesi che uno gran baron greco, per farsi grato a esso Turco, gli mandò doi sue figlie con uno piato per una in mano, pieni de dinari, onde il Turco facea grande onore a ditto barone, et mostrava averlo molto grato. Vedendo li favori che avea costui, altri nobili grechi, ciascuno tolse quella quantità de denari che puotè, et per gratificarsi gli la portò a donare; lui accettò li presenti, et li portatori di essi metteva in grado onorato; ma cessato che fu tali presenti, el fece tagliare la testa a quanti lo avea presentato, dicendo, che erano stati gran cani, a non avere voluto prestarli al suo signore, et avere lasciato perdere la città”¹¹.

L’episodio del tranello teso ai cortigiani sleali ricalca puntualmente la punizione che Alessandro, secondo diverse fonti, fra le quali il *Romanzo di Alessandro*,

¹⁰ Pio II, *Epistula*, 24.2: “Calisthenem philosophum crudelibus modis lacerum in custodiam rapuit Alexander, qui vera loquens divinum cultum homini denegavit, et Clitum, Philippi laudes commemorantem, lancea transfodit. Timent homines exempla, et, videntes melius adulatoribus succedere quam recta monentibus, ad nugas se convertunt et quae placeant loquuntur”.

¹¹ Marco Barbaro, *Zonta al Giornale di Nicolò*, ed. E. Cornet, Wien 1856, p. 66; l’episodio è riportato anche in ps.-Sphrantzes, *Chronicon maius* III, 11-12 che riporta anche il nome del notevole bizantino traditore e servile verso il vincitore: Loukas Notaras.

avrebbe inflitto ai satrapi infedeli di Dario, dopo averli allettati promettendo una ricompensa per i responsabili dell'assassinio del Gran Re¹².

Fin dal primo momento della sua intronizzazione, dunque, nonostante il patto di pace sancito dal padre Murad II con Venezia nel 1446, l'obiettivo primo e unico di Maometto è la conquista di Costantinopoli. Il desiderio di Maometto per la Città si iscrive in un progetto strategico e geopolitico di ampio respiro, ma per il giovane e ambiziosissimo sultano diventa anche un assillo, un'ossessione che non gli lascia tregua: una pagina della *Storia* di Doukas lo ritrae sveglio la notte, a fare piani per l'assalto e a "disegnare con penna e inchiostro il circuito delle mura della città"¹³. La passione della conquista prende una piega para-erotica: lo storico Tursun Beg che con tutta probabilità era al seguito di Maometto durante la conquista della Città, nella sua *Storia del signore della conquista* riferisce delle fasi dell'accerchiamento e dell'assedio, con il linguaggio e le figure di un vero e proprio corteggiamento appassionato che il sultano riserva alla città come fosse una sua "fidanzata novella":

"Per sposare la fidanzata novella – per conquistare Costantinopoli – ordinò che si allestissero tutti gli strumenti necessari per aprire la fortezza [...]. Passò quell'inverno nell'incertezza tormentosa con il pensiero rivolto all'idolo che corteggiava"¹⁴.

Nella elaborata fantasia allegorica la Città è una "vergine" che respinge "le richieste di matrimonio avanzate da re stranieri" (ovvero dai popoli convenuti in sua difesa o alla sua conquista) per accogliere infine il suo unico conquistatore¹⁵. Ma non si tratta soltanto di un'allegoria: anche i toni delle cronache di parte filo-ottomana riverberano la coloritura erotica del desiderio del sultano per la Città e persino il quadro truce delle violenze e degli stupri praticati contro le giovani donne fatte prigioniere (riportati dalle fonti greche con dovizia di orridi dettagli¹⁶), diventa, nella versione di parte ottomana, un surreale, lussuoso, teatro delle meraviglie – la visione di un paradiso in terra

¹² *Rom. Alex.* II, 21.

¹³ Doukas, Βυζαντινή Ιστορία XXXV, 6: "Τὰς πάσας οὖν νύκτας ἐκείνας οὐκ ἔλιπε διανυκτερεύων καὶ μεριμνῶν τὰ κατὰ τῆς Πόλεως, λαμβάνων ἐν χερσίν καὶ μέλανα καὶ σκιαγραφῶν τὴν περιοχὴν τῆς Πόλεως [...]"

¹⁴ Tursun Beg e Ibn Kemal, *Storia del signore della conquista*, edizione (parziale e in sola traduzione italiana) in Pertusi 1976, vol. I, p. 313, p. 323.

¹⁵ Tursun Beg e Ibn Kemal, *Storia del signore della conquista*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 315.

¹⁶ v. *supra*, pp. 26 ss.

di cui i guerrieri godono dopo la vittoriosa battaglia, in una sorta di trionfo cosmologico della bellezza incarnata in esemplari femminili di tutte le razze del mondo:

“Trassero fuori da tutti i palazzi che uguagliavano il palazzo di Salomone e si avvicinavano alla sfera del cielo, trassero nelle strade strappandole ai letti d’oro, dalle tende tempestate di pietre preziose, le beltà greche, franche, russe, ungheresi, cinesi, khotanesi, cioè in breve le belle dai morbidi capelli, uguali alle chiome degli idoli, appartenenti alle razze più diverse, e i giovinetti che suscitavano turbamento, incontri paradisiaci [...] ragazzi dall’alta taglia e dalle gote tinte di rosa [...] dalle ciglia simili ad arcate, dal naso affilato [...] dalle tempie ricurve [...] fanciulle simili alle stelle della Lira, fresche come il gelsomino, dalle guance violette, dai capelli ondulati, dalla statura di cipresso, dal volto simile al sole, dalla fronte paragonabile alla luna, dal petto prepotente, fanciulle che possiedono la natura di Marte, la grazia di Giove, la faccia di Orione, la cintura del Sagittario, le ciglia della costellazione della Vergine e i capelli dei Pesci, la maniera di muoversi dei pavoni. Le loro gote sono tinte di rosa [...], i loro seni sono rotondi [...], i loro occhi languidi e maliziosi [...], le gambe ben tornite [...], i loro movimenti sono ondeggianti [...], nere, rosse, bionde. Quasi spingessero dinanzi a sé leonesse, leopardi e branchi di antilopi, i ghazi facevano marciare avanti a sé con violenza le fanciulle, che facevano splendere i loro gioielli, ed i giovanetti”¹⁷.

Allegoresi e lettura simbolica si esercitano anche su altri aspetti degli eventi epocali in atto, ad esempio sulle motivazioni profonde della caduta della Città. Con intenzioni propagandistiche diverse, le fonti filo-ottomane e le fonti greche anti-unioniste (che da anni si battevano contro la politica di Giovanni VIII e di Costantino XI) convergono su un punto: la sorte di Costantinopoli è dipesa dal volere dello stesso Dio. Alle voci che proclamano che la catastrofe della città è opera della volontà di Dio¹⁸, fanno eco le voci ottomane che proclamano: “quando Dio vuole un evento, prepara i mezzi perché esso avvenga”¹⁹.

La percezione che la conquista ottomana sarà definitiva e che la Città non potrà più essere riconquistata sarà chiara e netta in Occidente soltanto dopo il 1464²⁰ – dopo il fallimento del progetto di un reinsediamento sul trono bizantino di Tommaso Paleologo, despota di Morea, e dopo la sfortunata

¹⁷ Tursun Beg e Ibn Kemal, *Storia del signore della conquista*, in Pertusi 1976, vol. I, pp. 326-327.

¹⁸ A partire dal già ricordato “volente Deo” di Nicolò V, *Testamentum*, in Pertusi 1976, vol. II, p. 148.

¹⁹ Tursun Beg e Ibn Kemal, *Storia del signore della conquista*, in Pertusi 1976, vol. I, p. 315.

²⁰ v. *infra*, pp. 263 ss.

crociata capitanata da Sigismondo²¹. Ma già a due mesi dalla caduta di Costantinopoli, il 21 luglio del 1453 Enea Silvio Piccolomini così siglava solennemente, preconizzando con terrore lo sbarco in Puglia che sarebbe avvenuto soltanto 17 anni più tardi, l'inizio del "Turchorum imperium":

"Ha deciso di invadere l'Italia il prossimo anno; già predispose una grande flotta e provvede a tutto quanto è alla guerra necessario; ha deciso che il passaggio sarà da Durazzo a Brindisi [...]. Gli Italiani sono stati padroni dell'Italia, ora inizia l'impero dei Turchi"²².

E subito dopo la presa di Costantinopoli nasce e cresce rapidamente in Maometto un progetto di espansione occidentale dell'impero, che punta nella tappa successiva alla conquista di Roma.

Il disegno di Maometto, che lo porterà nel decennio successivo a cercare in vario modo di anettere militarmente l'Italia all'impero ottomano, è confermato da varie fonti che segnalano precocemente la minaccia. In una lettera datata 23 giugno 1453, Angelo Lomellino, podestà genovese di stanza a Pera, scrive al fratello:

"Dalla conquista di Costantinopoli ha assunto tanta arroganza che gli sembra di dover diventare in breve il signore del mondo intero, e va dicendo apertamente che non passeranno due anni e giungerà fino a Roma"²³.

E così scrive Nicola Sagundino ad Alfonso d'Aragona, nella già citata *Oratio* del gennaio 1454:

"E da qui non contento dei confini dell'amplissimo regno avito ereditato dai suoi padri, medita di estendere ulteriormente il suo nome e la sua fama e di fare irruzione nei regni cristiani [...]. Perciò, re cristianissimo, non so dove, per quale giudizio o consenso o permesso di Dio, dopo aver ottenuto una tale vittoria a Costantinopoli, al di là di ogni speranza, attesa e supposizione, diventò più arrogante e diventò crudele contro la cristianità, come se pensasse gli fosse lecito dar mano a qualsiasi impresa e potesse conseguire facilmente

²¹ Una articolata ricostruzione del contesto storico e politico in cui la crociata viene affidata al Malatesta, è in Ronchey 2006a, pp. 334-337; Ronchey 2006b; Ronchey 2013, pp. 884-886.

²² "Italiam anno proximo invadere statuit, classem ingentem struit, bello quoque necessaria providet, transitum ex Durachio in Brundisium sibi delegit [...]. Fuerunt Itali rerum domini, nunc Turchorum inchoatur imperium", Enea Silvio Piccolomini, *Lettera a Leonardo Benvoglianti* del 25 settembre 1453, in Pertusi 1976, vol. II, p. 64.

²³ "De captione Constantinopolis tantam insolentiam cepit, que videtur se facturum in brevi dominum totius orbis, et large dicit non transibunt anni duo que intendit venire usque Romam": Angelo Lomellino, *Lettera da Pera* del 23 giugno 1453, in Pertusi 1976, vol. I, p. 48.

tutto ciò che vuole: e osa sognare, soprattutto, di estinguere la cristianità e di rivendicare il potere su tutto il mondo. A questo progetto indirizza tutti i suoi pensieri, tutte le sue decisioni e per ciò predispone e prepara truppe di ogni tipo, marittime e terrestri, spinto da alcune predizioni e profezie che gli promettono che espugnerà il regno d'Italia e la città di Roma e che dal cielo gli è concesso di conquistare la sede di Costantino: e il senso vero e giusto è che questa sede sarebbe Roma, non Costantinopoli, come se, presa con la violenza a figlia, potesse ora prendersi anche la madre²⁴.

Nel riferire ad Alfonso i numeri e l'assetto organizzativo dell'immenso esercito che il sultano sta concentrando per sferrare l'attacco alla "madre Roma" dopo aver conquistato con la violenza la "figlia Costantinopoli", Nicola mette in evidenza come Maometto II fosse bene informato sulle relazioni conflittuali tra gli Stati italiani, come pure sulla geografia dei territori che intendeva assoggettare²⁵. Nella relazione dell'avvertito diplomatico leggiamo anche che l'idea di Maometto di allargare sul fronte occidentale i confini del suo impero è diventata la nuova, ansiosa, ossessione del sultano: "Id sibi in animo fixerat, id cupit, huc aspirat, ad id omnes suas cogitationes, cuncta conveniunt consilia"²⁶.

Isidoro di Kiev, a Costantinopoli nei mesi dell'assedio come legato pontificio deputato a celebrare l'unione delle Chiese e quindi rifugiato a Candia, da dove scrive le sue lettere al papa e a importanti personaggi del tempo, riconosce che l'idea di un'espansione occidentale dell'impero – e in generale l'orizzonte cosmocratico delle ambizioni di Maometto II – si nutre della lettura quotidiana degli *exempla* tratti dalle varie *Vite* di Alessandro:

"Cum autem in Italiam Turcus omnino transire deliberat cum fortissima manu exercitoque maximo, trecentas enim triremes et parvas et magnas implevisse dignoscitur et naves onoraria maximas amplius qual viginti, pedestrem etiam

²⁴ "Hinc regni aviti ac patrum umquam amplissimi finibus non contentus, latius nomen famamque propagare molitur et in christiana regna irrepere seseque in illa insinuare proterve induxit animum. Nam, christianissime rex, ubi, nescio quo Dei iudicio, quo consensu, qua permissione, Constantinopolitana potitus sit victoria, praeter spem, praeter expectationem opinionemque omnium, iam inolescere coepit et in nomen insevire christianum, ut omnia aggredi sibi licere iam putet seque consecuturum facile speret quae velit; principaliter tandem christiana extinguere et imperium orbis vindicare sibi audeat somnietque. Ad haec omnes cogitationes, cuncta consilia dirigit, ad haec apparatus omnes copiasque maritimas et pedestres componit struitque, innixus vaticiniis et predictionibus quibusdam, per quae sibi regnum Italiae ac urbis Romanae expugnationem promittunt ac sibi concedi coelitus Constantini sedem; hanc vero Romam esse, non Constantinopolim videri aequum valdeque congruere, quasi filiam vi ceperit, hanc etiam matrem, capere posse", Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonso [...] oratio* (25 gennaio 1454), in Pertusi 1976, vol. II, p. 132.

²⁵ Corongiu 2007, p. 190.

²⁶ Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonso [...] oratio* (25 gennaio 1454), in Pertusi 1976, vol. II, p. 138.

exercitum et equestrem numero infinitum, et haec tu vera puta, ego futura non dubito, Alexandri siquidem vitam quotidie audit arabice, graeae et latine”²⁷.

La passione emulativa che muoveva Maometto nei confronti di Alessandro doveva essere un *topos* molto diffuso se così suona, del tutto esplicita, in una lettera pseudo-epigrafa, parte di un romanzo epistolare tutto da studiare, composto da novanta lettere che Maometto avrebbe inviato ai potenti del suo tempo e che Laudivio Zacchia sostiene di aver tradotto in latino²⁸ e che poco meno di cento anni più tardi Ludovico Dolce proporrà in un fortunato volgarizzamento²⁹. Indicando nell’*imitatio Alexandri*, il suo principale, e raggiunto, obiettivo, così avrebbe scritto “il Turco a Zancassano Re de’ Persi”:

“Io sono pervenuto con l’esercito alle strettezze della Cilicia, ove Alessandro Magno con memorabil rotta vinse Dario. Et havendo aguagliato di felicità, e di gloria di fasti illustri lo stesso Alessandro, non vogliamo prometterci altra fortuna della guerra”³⁰.

Il progetto di un’espansione occidentale, con l’obiettivo dell’annessione di Roma all’impero ottomano, ricalcava dunque l’ultimo disegno cosmocratico di Alessandro, bruscamente interrotto dalla morte a Babilonia, così come era attestato da diverse fonti storiche e, soprattutto, leggendarie³¹. E Maometto andrà vicino alla realizzazione dell’impresa: dopo un nuovo – indispensabile – trattato di pace che garantiva l’astensione dalla guerra da parte di Venezia siglato nel 1479, gli eserciti ottomani ottengono una importante vittoria con la battaglia di Otranto del 1480, che poteva essere il preludio alla conquista dell’Italia meridionale³². Ma Maometto, come Alessandro, morirà proprio mentre con lo sbarco in Puglia e l’inizio della campagna in Occidente stava per compiersi il suo sogno cosmocratico: già infermo nel 1480, non è alla guida dei suoi eserciti che sbarcano nella baia dei Turchi a Otranto, e muore nel 1481, dopo aver sofferto negli ultimi anni per una grave forma di “hydropesia”, ma in realtà, con tutta probabilità per un veleno somministratogli da un medico per conto del figlio Bajezid che il padre stesso, a sua volta, aveva tentato di eliminare per evitare che fosse lui l’erede del trono ottomano³³.

²⁷ Isidoro di Kiev, *Epistola composita per ser Pasium [...]*, 177-184, in Pertusi 1976, vol. I, p. 878.

²⁸ Il testo delle *Epistulae* di Zacchia fu pubblicato nel 1473 a Napoli presso Arnold von Brussel.

²⁹ Ludovico Dolce, *Lettere del Gran Mahumeto. Imperador de’ Turchi, scritte a diversi Re, prencipi, signori e Repubbliche, con le risposte loro, ridotte nella volgar lingua*, Venigia appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1563.

³⁰ Ludovico Dolce, *Lettere del Gran Mahumeto*, p. 11.

³¹ Babinger [1953, 1957²] 1967², pp. 539-540.

³² Babinger [1953, 1957²] 1967², pp. 425 ss.

³³ Per la ricostruzione delle circostanze della morte di Maometto, avvenuta il 3 maggio 1481, vedi da ultima Corongiu 2007, p. 203.

L'ILLUSIONE DELLA RIVINCITA: UNA BATTAGLIA PER IMMAGINI

Negli anni immediatamente successivi alla caduta di Costantinopoli, Pio II investiva su Tommaso Paleologo per una riscossa che avrebbe dovuto fare perno sul despotato di Mistrà.

“Pio II mirava a una posta altissima: superare con una sola mossa i due massimi problemi della politica medievale – a chi andasse tra i sovrani europei l’eredità giuridica del titolo imperiale romano, su quale base si fondasse il potere temporale dei papi – riunendo la sovranità della prima e della seconda Roma in un’unica entità di diritto, la cui costituzione veniva data per certa. L’obiettivo di Pio II era dislocare l’eredità giuridica dei cesari trasferita mille anni prima sull’istmo tra Asia e Europa ormai saldamente presidiato dal sultano turco, in un ambito territoriale più vicino, ridotto e controllabile, incastonandola in una struttura statale rinnovata, gestita e garantita dalle potenze occidentali. La cattedra della sede di Pietro e lo scettro della cristianità orientale si sarebbero dovuti riunire simbolicamente in una ‘Nuova Bisanzio’. Il suo sovrano sarebbe stato Tommaso Paleologo, il fratello minore di Giovanni VIII e di Costantino XI, l’ultimo degli eredi Paleologi al titolo di Costantino, che di lì a poco Bessarione avrebbe accolto in Italia”³⁴.

Che Tommaso Paleologo fosse il “naturalis dominus” del nuovo impero (così lo definisce Bessarione in una lettera del maggio 1462³⁵) trova una conferma iconografica in un dettaglio che non è stato mai segnalato dalla critica con il dovuto rilievo.

Tra il 1454 (data del contratto) e il 1469 (data del pagamento) Piero della Francesca dipinge per la chiesa agostiniana di Sansepolcro il *Polittico di Sant’Agostino*: il pannello con San Michele Arcangelo, ora alla National Gallery di Londra, è l’esito di uno smembramento dell’opera avvenuto in seguito allo spostamento degli agostiniani e finito su mercato antiquario alla fine del XIX secolo³⁶.

Il confronto con la straordinaria scelta iconografica dell’affresco della *Battaglia di Costantino e Massenzio* nella basilica di San Francesco ad Arezzo, in cui il profilo di Costantino il Grande viene fatto coincidere con il profilo dell’imperatore bizantino (e il profilo e le insegne di Massenzio, tra cui il demoniaco drago sullo stendardo³⁷, richiamavano i tratti distintivi di Maometto II), è la

³⁴ Ronchey 2013, p. 874.

³⁵ Ronchey 2013, p. 874, n. 2 e p. 875.

³⁶ Betti, Frosinini, Refice 2010; Banker 2014, pp. 64 ss.

³⁷ Sul drago come immagine emblematica della minaccia turca, v. Ronchey 2013, p. 880, n. 23.



Piero della Francesca, *L'Arcangelo Michele*, tecnica mista su tavola, anni '60 del Quattrocento, London, The National Gallery.

miglior prova di quanto Piero, nel torno d'anni circa il 1453, fosse impegnato a riacordare la sua impresa d'artista con la rivoluzione geopolitica in atto³⁸.

Nel pannello l'angelo guerriero tiene in mano la testa del drago appena decapitato e con i piedi ne calpesta il corpo. La figura che vince sul mostro si ricollega certamente all'iconografia convenzionale dell'Arcangelo guerriero, capo supremo delle milizie celesti a difesa di Dio e antagonista primo di Satana. Ma i piedi del Michele di Piero, abbigliato non casualmente come un generale romano (o meglio, per dirla con Kantorowicz, come un "santo in uniforme"³⁹) sono avvolti in calzari di porpora, privilegio esclusivo dell'imperatore bizantino, la stessa porpora che si intravede sbucare dalla staffa del 'Costantino' di Arezzo.

L'arcangelo guerriero è forse anche una allusione all'imperatore che porta il suo stesso nome, Michele Paleologo, che nel XIII secolo aveva dato inizio alla dinastia che avrebbe governato la città fino al 1453 e alla quale, proprio negli anni in cui a Piero viene affidata l'esecuzione del *Polittico* e del ciclo di Arezzo, erano affidate le speranze di riscatto di un "salvataggio occidentale di Bisanzio"⁴⁰, speranze che si alimentavano insieme all'illusione della nuova crociata contro i Turchi, proclamata da Pio II a conclusione del Concilio di

³⁸ Sull'identificazione tra Costantino il Grande e Costantino XI Paleologo, *via* ritratto di Giovanni VIII Paleologo, v. Pedersoli [2002, 2006] 2007³; Centanni, Pedersoli 2006. Sull'interpretazione e la datazione del ciclo di Arezzo in relazione alla caduta di Costantinopoli vedi, da ultima, Ronchey 2013, pp. 880-882.

³⁹ v. *supra*, pp. 61-62.

⁴⁰ Sul progetto di "salvataggio occidentale di Bisanzio" e sull'interpretazione della *Flagellazione* di Urbino in connessione con la Dieta di Mantova, v. Ronchey 2000; Ginzburg 2001; Ronchey 2006b; Ronchey 2008.



Piero della Francesca, *Battaglia di Costantino e Massenzio*, affresco, 1452-1453, Arezzo, basilica di San Francesco.



Confronto tra i calzari di San Michele Arcangelo e il dettaglio del calzare di Costantino.

Mantova. Piero, che probabilmente nella *Flagellazione* rappresenta i potenti del tempo convenuti a salvare Cristo dall'umiliazione della tortura di fronte al trono dell'imperatore di Bisanzio, nel suo Arcangelo in armi, vittorioso contro il nemico, richiama i Paleologo a ripetere l'impresa del glorioso antenato Michele che nel 1261 aveva riconquistato Costantinopoli scacciando l'usurpatore di allora – il latino Baldovino.

MAOMETTO, IL NUOVO IMPERATORE

Già all'indomani del faticoso 29 maggio 1453, mentre Maometto II predispone e prepara i suoi piani di conquista dell'Occidente, gli stati italiani, travagliati da divisioni e rivalità, uno a uno si mettono in fila per riallacciare

contatti e relazioni con il nuovo, potente, interlocutore. Se infatti sul piano storico, simbolico e culturale, la presa di Costantinopoli è percepita dai contemporanei come un trauma epocale e la fine dell'impero romano è avvertita come una cesura netta e definitiva, sul piano diplomatico ed economico l'evento non pregiudica certo gli scambi e i vari, assortiti, commerci tra le diverse potenze occidentali e la sponda orientale del Mediterraneo, che prontamente si riavviano dopo la conquista della Città e prosperano quasi senza interruzione. Per fare un solo esempio: a neanche un anno dalla conquista, il 18 aprile 1454, viene siglato un trattato con Venezia che rinnova le condizioni stipulate con Murad II, consentendo alla Serenissima di tenere un Bailo a Costantinopoli, tanto che, come è stato osservato, il volume di affari della Serenissima con Costantinopoli a dieci anni dalla conquista era nettamente superiore rispetto all'ultima fase dell'impero bizantino⁴¹.

Anche sul piano simbolico e culturale, l'aspirazione di Maometto a diventare il nuovo Re del Mondo era stata fin dall'inizio stimolata anche dall'incoraggiamento di intellettuali e potenti occidentali, che dopo il 1453 si impegneranno, per diversi fini, a sollecitare nel sultano l'*imitatio Alexandri*.

Esemplare – anche nel senso negativo di uno smaccato opportunismo – è la posizione di Giorgio da Trebisonda. Nel 1438 il greco scriveva infiammate epistole al papa Eugenio IV e a Giovanni VIII per esortarli all'unione delle Chiese contro la minaccia turca; ancora nel 1442 aveva scritto ad Alfonso d'Aragona per incitarlo a recuperare i 'luoghi santi' che rischiavano di cadere in mano agli infedeli, e nel 1452 al papa Nicolò V per esortarlo a intervenire contro la minaccia di Maometto. Ma già nel luglio del 1453, a poco più di due mesi dalla caduta di Costantinopoli, Giorgio invia a Maometto il suo trattato *Sulla verità della fede cristiana* in cui invita il sultano a fondere in una sola religione Islam e Cristianesimo, e così diventare Signore di tutta la terra. Questo l'*incipit*:

“Molte le ragioni che mi hanno spinto e convinto a osare prendere la penna e scrivere alla tua potenza, eminenza, altezza, o Re dei Re, grandissimo sovrano e grandissimo emiro, sultano Maometto. Prima di tutto il tuo grande impero e la tua potenza, e la grandezza del tuo animo e il tuo coraggio, e insomma, la meravigliosa virtù e la cura regale con cui la tua fulgida maestà spinge tutti gli uomini alla fede e alla ortodossia [...]. Io ammiro la potenza e l'autorità che Dio ti ha dato; per questo ho desiderato e desidero scrivere la storia delle tue

⁴¹ Rogers 2005, p. 81.

gloriose imprese, affinché per sempre sia esaltato il tuo nome più di quello di Alessandro il Macedone”⁴².

Giorgio da Trebisonda afferma che le virtù di Maometto sono superiori a quelle di Costantino il Grande “per stirpe, per sapienza, per forza fisica, per coraggio spirituale”: alle tre grandi religioni corrispondono i popoli ebraico, cristiano, musulmano; ma gli Ebrei sono pochi e dispersi e se solo Maometto riuscirà a mettere insieme la scienza e la cultura dei Cristiani con la potenza dei Maomettani “sarà esaltato da tutti gli uomini, in cielo e in terra, e sarà ascritto alla schiera degli angeli. Nessuno meglio di te, meraviglioso emiro, potrà compiere una simile impresa”. Perciò Maometto è chiamato a diventare “più grande e famoso di tutti i re e gli imperatori del mondo” e di fronte alla sua grandezza “diverranno piccoli Alessandro il Macedone, Cesare Augusto e lo stesso Costantino”⁴³.

Maometto non darà molto credito al personaggio dalla linearità, ideologica ed etica, traballante e dai trascorsi poco limpidi (fra l’altro, Giorgio era stato perseguito e processato più volte e due volte incarcerato per torbide storie di plagio, truffa e delazione), smanioso di offrirgli i suoi servizi, ma il greco insisterà e ancora negli anni ’60 manderà almeno altre due lettere a Maometto, e un esemplare della sua *Comparatio Aristotelis et Platonis*.

Sempre sul fronte dell’incensamento del sultano, ispirato nel caso anche da motivi famigliari pressanti, Francesco Filelfo – che aveva sposato la figlia di Chrysoloras e che era già stato più volte alla corte di Murad per missioni diplomatiche – nel marzo del 1454 scrive una lettera a Maometto per ottenere la liberazione della suocera Manfredina Chrysoloras e delle sue due figlie, e accompagna la lettera con un’ode al destinatario:

“A te Iddio, re di tutti i governanti su tutta la splendida terra conceda di vivere gli anni di Nestore [...] tu, luce dei dominatori [...] il tuo grande valore ha raggiunto tutta la terra”⁴⁴.

⁴² Giorgio da Trebisonda, Περὶ τῆς τῶν Χριστιανῶν πίστεως [...], in Pertusi 1976, vol. II, p. 72: “πολλὰ ἔστι τὰ παρακινήσαντα καὶ πείσαντά με τολμήσας λαβεῖν κάλαμον καὶ γράψαι πρὸς τὸ σὸν κράτος καὶ τὴν σὴν ὑπεροχὴν τε καὶ ὕψος, ὡ βασιλεῦ βασιλέων, μέγιστε αὐθέντα καὶ μέγιστε ἀμρά, σουλτάνε Μαχουμετμεη. Πρῶτον μὲν ἡ μεγάλη σου βασιλεία καὶ δύναμις καὶ τὸ τῆς ψυχῆς σου μέγεθος καὶ ἀνδρεία καὶ, ἴνα δι’ ὀλίγων εἴπω, ἡ θαυμαστὴ σου ἀρετὴ καὶ σπουδὴ βασιλική, ἦν ἡ ὑπερλαμπρὴ σου αὐθεντεία ἔχει πρὸς τὸ ἐλκύσαι πάντας ἀνθρώπους εἰς εὐσέβειαν καὶ ὀρθοδοξίαν [...]. Θαυμάζω τὸ κράτος καὶ τὴν ἐξουσίαν, ἦν ἔδωκέ σοι ὁ Θεός. Διὰ τοῦτο καὶ ἐπιθυμῶ γράψαι τῶν ἀνδραγαθημάτων σου τὴν ἱστορίαν, ἵν’ αἰεπότε φέρηται σοὶ τὸ ὄνομα μᾶλλον ἢ Ἀλέξανδρου τοῦ Μακεδόνα”.

⁴³ Giorgio da Trebisonda, Περὶ τῆς τῶν Χριστιανῶν πίστεως [...], in Pertusi 1976, vol. II, p. 78: “καὶ φανεῖται μικρὸς πρὸς τὸ σὸν παραβαλλόμενος μέγεθος Ἀλέξανδρος ὁ Μακεδῶν καὶ Καῖσαρ Αὐγουστος καὶ Κωνσταντῖνος αὐτός”.

⁴⁴ Citato in Pertusi 1976, vol. I, p. XVII.

Suo figlio Gian Mario Filelfo comporrà il poemetto encomiastico *Amyris, de vita et gestis Mahometi Turcorum imperatoris*⁴⁵, e il greco Michele Critoboulos dedicherà a Maometto le sue *Storie* che narrano gli eventi tra il 1451 e il 1468: l'ambizione, dichiarata nel proemio, è assumere uno sguardo tucidideo sui fatti recenti, ma in realtà la prospettiva è del tutto sbilanciata nel senso di una esibita simpatia e ammirazione verso il sultano⁴⁶. Nelle pagine sulla presa di Costantinopoli, per altro, il greco non risparmia il racconto sulle violenze commesse dall'esercito turco, ma il sipario sul teatro della conquista si chiude con l'immagine di Maometto che piange sulla rovina della Città:

“Il Re [*i.e.* Maometto] quindi entrò nella città e ammirò la sua grandezza, la posizione, lo splendore e la bellezza [...]. Vide anche l'entità delle devastazioni, le case svuotate, le rovine dappertutto, le distruzioni. E lo invase una grande pena e un rimpianto per la distruzioni e il saccheggio; gli vennero le lacrime agli occhi e commosso, piangendo disse: ‘Quale città abbiamo lasciato saccheggiare e distruggere’⁴⁷.”

L'avallo più importante a Maometto viene direttamente (con coscienza più o meno allertata sulla responsabilità politica della scelta) dalla controversa figura di Giorgio Scholarios, l'acerrimo nemico di Gemisto Pletone, al quale si deve la *damnatio post mortem* del filosofo di Mistrà e, soprattutto, il rogo del testo delle sue *Leggi*⁴⁸. Secondo le fonti, in una prima stagione, negli anni del Concilio di Ferrara, Giorgio Kourteses (che prenderà soltanto dopo il 1449, da monaco, il nome di Scholarios), membro della delegazione bizantina in qualità di giudice generale di corte (Καθολικός Κριτής τῶν Ῥωμαίων) e di cancelliere dell'imperatore (Καθολικός Σεκρετάριος τοῦ Βασιλέως) era schierato sulle posizioni unioniste dell'imperatore Giovanni e del suo seguito; ma più tardi, nel 1444, lo stesso Giorgio avrebbe promesso sul letto di morte al suo maestro, Marco Eugenio d'Efeso – feroce fautore della linea anticattolica – di difendere la linea ortodossa e di battersi contro gli unionisti. Ritiratosi in convento, e assunto il nuovo nome, nel 1448 dopo l'ascesa al trono dell'ultimo Costantino, Scholarios continuò comunque il suo impegno sul fronte anti-unionista, fino all'ostilità esplicita verso la cerimonia di formalizzazione dell'unione delle

⁴⁵ Il testo dell'*Amyris* è disponibile in rete, su www.perseus.tufts.edu, nell'edizione Manetti 1978.

⁴⁶ Pertusi 1976, vol. II, pp. 228-249.

⁴⁷ Critoboulos, *Ἐγγραφή Ἱστοριῶν (De rebus per annos 1451-1457 a Mechemete gestis)*, 68, 2, in Pertusi, vol. II, p. 248: “ἑώρα δὲ καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἀπολλυμένων καὶ τὴν ἐρήμοισιν τῶν οἰκίων καὶ τῆς παντελῆ φθορὰν αὐτῆς καὶ τὸ ὄλεθρον· καὶ οἶκτος αὐτὸν ἐσήει καὶ μετὰ μελος οὐ μικρὸς τῆς ἀπωλείας τε καὶ διαρπαγῆς, καὶ δακρῦνον ἀφήκε τῶν ὀφθαλμῶν καὶ μέγα στενάξας τε καὶ περιπαθῆς· οἶαν, ἔφη, πόλιν ἐς διαρπαγὴν καὶ ἐρήμοισιν ἐκδεδώκαμεν. Οὕτως ἔπαθε τὴν ψυχὴν”.

⁴⁸ v. *supra*, pp. 89 ss.

Chiese, celebrata da Isidoro di Kiev il 12 dicembre 1452, a pochi mesi dalla caduta della città⁴⁹. Ma subito dopo la conquista di Costantinopoli fu Maometto II stesso a costringerlo a rinunciare al ritiro monastico per assumere il ruolo di Patriarca di Costantinopoli con il nome di Gennadio II. Per due volte Giorgio tentò di tornare al ritiro monastico e per due volte (nel 1462 e nel 1464) Maometto gli intimò di riprendere il suo ruolo. Il clima dell'interlocuzione tra il nuovo Patriarca e il sultano è apprezzabile grazie a una serie di scritti che Scholarios dedica a Maometto, in particolare il *Περὶ τῆς μόνης ὁδοῦ πρὸς τὴν σωτηρίαν τῶν ἀνθρώπων* (*Sull'unica via per la salvezza dei popoli*), presto compendiata e tradotta in turco, nella quale Scholarios dà conto a Maometto delle sue posizioni ireniste che predicano l'assoluta conciliabilità tra la dottrina del cristianesimo ortodosso e l'Islam ma, contemporaneamente, l'impossibilità di un'intesa tra cattolici e ortodossi. Ma anche nell'epistola *Ἐπὶ τῇ ἀλώσει τῆς Πόλεως*, la caduta della città – e, sull'altra faccia della medaglia, la vittoria di Maometto – sono da ascrivere totalmente ai peccati commessi dai Cristiani e al conseguente abbattersi su di loro della giustizia divina:

“Tutto quanto di tremendo è successo alla Città proviene patentemente da Dio e dalla giustizia celeste; e allo stesso modo la potenza, l'arte e la tecnica dei nostri nemici non vennero da altro se non da Dio”⁵⁰.

Dal punto di vista politico paiono del tutto evidenti, e sono comunemente riconosciute, le ragioni della scommessa di Maometto sull'intellettuale e teologo che era diventato una sorta di leader spirituale del partito anti-unionista di Costantinopoli. Ma una più scarsa attenzione è stata dedicata negli studi recenti all'aspetto simbolico di quella che, da parte di Maometto, è una vera e propria investitura del nuovo Patriarca di Costantinopoli⁵¹.

Il *Chronicon Maius* di Macario Melissenos è un'opera datata agli anni '70 del XVI secolo (poco dopo la battaglia di Lepanto) che viene spacciata per un testo risalente a più di un secolo prima e attribuita all'autorialità di Giorgio Sphrantzes, generale, protovestiario e storico dell'imperatore Costantino Paleologo, in seguito al servizio di Tommaso Paleologo in Morea, autore del *Chronicon* (ora comunemente definito come *Chronicon minus*) e testimone diretto degli eventi del periodo intorno alla caduta di Costantinopoli.

⁴⁹ Pertusi 1976, vol. II, pp. 240-241.

⁵⁰ Gennadio Scholarios, *Lettera sulla Presa di Costantinopoli*, 4: “Τὰ ἐπελθόντα τῇ μητροπόλει δεινὰ ἐκ τοῦ θεοῦ προδήλως ἐπλήθον καὶ ἐκ τῆς οὐρανοῦ δίκης, οὐκ ἄλλοθὲν ποθεν τὴν ἰσχὺν εἶχεν ἢ ἐπελθοῦσα καὶ κατεργασμένη ἡμᾶς τῶν ἐχθρῶν δύναμις πᾶσα καὶ τέχνη καὶ μηχανή”.

⁵¹ Un'eccezione è Çolak 2008, pp. 3 ss.

L'opera raccoglie e rifonde una serie di importanti testimonianze, alcune delle quali sono con tutta probabilità per noi altrimenti irrecuperabili⁵². Nel *Chronicon* dello pseudo-Sphrantzes, troviamo in particolare una serie di descrizioni sull'atteggiamento tenuto da Maometto nei giorni successivi al 29 maggio 1453 che sono degne di attenzione.

Così sono descritti nel *Chronicon* i provvedimenti presi da Maometto all'indomani della conquista di Costantinopoli. Il sultano emette come primo provvedimento una sorta di editto di pacificazione e tolleranza che riporta in città i profughi che avevano abbandonato le loro case, restituendo loro proprietà e rango e reinserendoli nella vita sociale come se nulla fosse mutato:

“Nel terzo giorno dopo la caduta della Città, il sultano celebrò la sua vittoria con un trionfo molto festoso e ordinò che tutti, adulti e bambini, che si erano nascosti in qualche rifugio in città, venissero allo scoperto e sarebbero stati liberi e non avrebbero subito alcuna restrizione; e ugualmente quanti erano fuggiti dalla Città – come si è detto, per paura della guerra – uno per uno li fece tornare alle loro case e concesse loro di vivere ciascuno secondo il suo rango e la sua religione, nel modo di prima”⁵³.

Secondo la *Historia politica et patriarchica Constantinopoleos* di Manuel Malaxas, contenuta nell'importante antologia *Turcograeciae Libri Octo* pubblicata in doppia versione neo-greca e latina da Martinus Crusius nel 1584 a Basilea, la formula dell'editto di tolleranza di Maometto sarebbe stata “ὅποιον θελουν να κάμουν κατὰ τὴν πίστιν τους” – “Vos vero facite, Patriarcham, quaecumque voletis ex praescripto religionis vestrae”⁵⁴.

Ma il provvedimento più interessante, dal punto di vista istituzionale e simbolico, riguarda le modalità di insediamento del nuovo Patriarca di Costantinopoli; vale la pena di leggere e analizzare con attenzione la descrizione dettagliata dell'investitura del Patriarca, così come avveniva nel cerimoniale bizantino:

⁵² Sul *Chronicon minus* di Sphrantzes e sul *Chronicon maius* (ps.-Sphrantzes) v. Phidippides 1980, pp. 6-13; Maisano 1989, Maisano 1990, Maisano 2008.

⁵³ ps.-Sphrantzes, *Chronicon Maius* III, 13, 2-3: “Ποιήσας οὖν τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ τῆς ἀλώσεως ὁ ἀμπαρᾶς θριαμβὸν καὶ χαρὰν μεγάλην διὰ τὴν νίκην τὴν κατὰ τῆς πόλεως καὶ κελεύσας, ἵνα ἐξέλθωσι πάντες ἄνθρωποι, μικροὶ τε καὶ μεγάλοι, οἱ ὄντες κεκρυμμένοι ἐν τισὶ τόποις κρυφοῖς τῆς πόλεως, καὶ ἐλευθεροὶ καὶ ἀνενόητοι ὡσιν, ὁμοίως καὶ πάντες, ὅσοι ἐκ τῆς πόλεως ἔφυγον, ὡς προείπομεν, διὰ τὸν φόβον τοῦ πολέμου, ἕκαστος αὐτῶν ἐπιστρέψῃ εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ καὶ βιώσῃ ἕκαστος κατ' αὐτὴν τάξιν καὶ θρησκείαν αὐτοῦ, ὡς καὶ πρότερον ἦν”.

⁵⁴ Martinus Crusius, *Turcograeciae*, p. 107.

“Il nostro costume e la cerimonia tradizionale prescrivono che spetta ai re cristiani far dono al Patriarca appena eletto di un pastorale d’oro decorato con perle e con pietre preziose e di un cavallo scelto dalle stalle reali, sellato e decorato con ricche finiture regali: il cavallo era bardato con un tessuto di seta bianca e oro. Dal palazzo imperiale il Patriarca, accompagnato e acclamato dal suo seguito, si dirigeva verso il Patriarcato e là avveniva la designazione ufficiale da parte degli alti prelati – questo era il costume e la regola. Colui che doveva divenire Patriarca prendeva il bastone patriarcale dalle mani dell’imperatore in questo modo: l’imperatore era seduto sul trono imperiale, l’assemblea dei prelati stava in piedi, a capo scoperto, e a quel punto il primo sacerdote del palazzo faceva la benedizione di ridotta estensione; poi interveniva il Gran Ciambellano e intonava il canto ‘Quando c’è la presenza dell’imperatore...’ e così via, e poi interveniva il portatore di torcia con un altro coro e intonava il canto ‘Il re dei cieli...’, e così via. Alla fine degli inni, l’imperatore si alzava in piedi, con il pastorale nella mano destra, l’eletto era invitato a farsi avanti e quindi, affiancato il metropolitano di Cesarea e quello di Eraclea, si inchinava tre volte davanti a tutti, quindi si avvicinava all’imperatore e al suo cospetto si prostrava come di rito. A questo punto l’imperatore alzando leggermente il pastorale diceva: ‘La Santa Trinità che ha concesso a me il regno ti dichiara Patriarca della Nuova Roma’. E così il Patriarca riceveva il suo potere e la grazia dalle mani regali. Poi iniziavano i cori che per tre volte ripetevano: ‘Sii il nostro Signore per molti anni’. La cerimonia terminava con il Patriarca che procedeva, fra le torce verso il *Divanoulo* (il grande candelabro), e quindi trovava il cavallo pronto e se ne andava”⁵⁵.

⁵⁵ ps.-Sphrantzes, *Chronicon Maius* III, 13, 3-4: “Προϋπήρχε δὲ καὶ τάξις καὶ συνήθεια τοῖς βασιλεῦσι Χριστιανοῖς, ἵνα δωροποιῶσι τῷ χειροτονηθέντι πατριάρχῃ νεωστὶ δεκανίκιον χρυσοῦν μετὰ λίθων πολυτίμων καὶ μαργάρων ἐγκεκοσμημένον καὶ ἵππον ἐκλεκτὸν ἐκ τῶν βασιλικῶν μετὰ ἐφιππίου καὶ ἐφεστρίδος βασιλικῆς ἐγκεκοσμημένον πολυτελῶς· καὶ μετὰ χασδίου λευκοῦ καὶ χρυσοῦ σκεπόμενος ἦν ὁ ἵππος. Καὶ ἐκ τοῦ παλατίου τοῦ βασιλικοῦ μετὰ πάσης τῆς συγκλήτου ἐξερχόμενος ὁ πατριάρχης καὶ εὐφημούμενος ἐν τῷ πατριαρχεῖ ἑπανάστρεφεν. Καὶ ἡ χειροτονεῖα ἐγένετο παρὰ τῶν ἀρχιερέων, ὡς τάξις καὶ νόμος ἦν. Ἐλάμβανε δὲ ὁ μέλλων γενέσθαι πατριάρχης ἐκ τῶν τοῦ βασιλέως χειρῶν τὸ δεκανίκιον τοιοῦτοτρόπως καθεζομένου τοῦ βασιλέως ἐπὶ τοῦ βασιλικοῦ δίφρου καὶ πᾶσα ἡ σύγκλητος ἰστάμενοι ἀσκεπεῖς καὶ ὄρθοι, καὶ ὁ μέγας πρωτοπαπᾶς τοῦ παλατίου ἐποίηε Εὐλογητόν, εἶτα καὶ μικρὰν ἐκτενήν· καὶ ὁ μέγας δομέστικος ἔψαλλε τὸ δῖπον γὰρ βασιλέως παρουσία καὶ τὰ ἐξῆς, εἶτα τὸ δόξα ὁ λαμπαδάριος ἐκ τοῦ ἐτέρου χοροῦ καὶ νῦν τὸ ὁ βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν καὶ τὰ ἐξῆς. Μετὰ δὲ τέλος τοῦ τροπαρίου, ὁ βασιλεὺς ἀνίστάμενος, ἔχων ἐπὶ τὴν δεξιὰν τὸ δεκανίκιον, ὁ δὲ ὑποψήφιος ἐρχόμενος καὶ ἐκ τοῦ ἑνὸς μέρους αὐτοῦ ὁ Καισαρείας, ἐκ δὲ τοῦ δευτέρου ὁ Ἡρακλείας μητροπολίτης, καὶ ποιεῖ πρὸς πάντας μετανοίας τρεῖς, εἶτα προσέρχεται τῷ βασιλεῖ καὶ ἐνώπιον τούτου ποιεῖ τὴν προσήκουσαν αὐτῷ προσκύνησιν. Καὶ ὁ βασιλεὺς τὸ δεκανίκιον ὀλίγον ὑψῶν ἔλεγεν· Ἡ ἀγία τριάς ἡ τὴν ἐμοὶ βασιλείαν δωρησαμένη προχειρίζεται σε εἰς πατριάρχην νέας Ῥώμης. Καὶ οὕτως ἐκ τῶν βασιλικῶν χειρῶν ὁ πατριάρχης ἐλάμβανε τὴν ἐξουσίαν καὶ τὴν εὐχαριστίαν τῷ βασιλεῖ ἐδίδου. Εἶτα οἱ χοροὶ ἔψαλλον τὸ εἰς πολλὰ ἔτη δέσποτα ἐκ τρίτου καὶ ἀπόλυσιν. Καὶ ὁ πατριάρχης κατερχόμενος μετὰ λαμπάδων ἐπὶ τὰ διβάβουλα, εὐρίσκων τὸν ἵππον ἡτοιμασμένον ἀνέβαινεν ἐπ’ αὐτόν”.

Maometto, a quanto riporta la fonte, appena tre giorni dopo la conquista, ordinò che i pochi membri delle gerarchie sacerdotali e laiche presenti in città (evidentemente tutti del partito anti-unionista) scegliessero un nuovo Patriarca e quelli “elessero peralzata di mano il sapientissimo ed eruditissimo Giorgio Scholarios, che era ancora un laico, e lo denominarono Gennadio”⁵⁶.

E dopo l’elezione, che aveva realizzato precisamente il suo *desideratum*, Maometto secondo Crusius si sarebbe informato di quale fosse il rito bizantino dell’investitura e l’avrebbe sommariamente riprodotto⁵⁷. Secondo il resoconto contenuto nel testo dello pseudo-Sphrantzes (che pare meglio informato sui dettagli della vicenda) il sultano avrebbe predisposto una sorta di trappola per il neo-patriarca che fu irretito nel palazzo imperiale come coprotagonista di una versione informale dell’antico rituale:

“Così il sultano sacrilego volle agire come se fosse l’imperatore della Città, proprio come facevano gli imperatori cristiani: mandò a chiamare il Patriarca perché fosse suo ospite per cenare e conversare con lui. Arrivato il Patriarca, il tiranno lo accolse con grandi onori. Conversarono a lungo e [Maometto] fece al Patriarca promesse smisurate. Quando arrivò il momento che il Patriarca doveva andarsene via dal palazzo, il sultano gli fece dono del prezioso pastorale d’oro e gli chiese di accettarlo. Quindi uscì con il Patriarca fino all’esterno della reggia: il Patriarca era incerto se accettare o non accettare, ma trovò il cavallo tutto pronto e ben bardato e salì su di esso. [Maometto] aveva ordinato che tutti i dignitari della reggia uscissero accompagnando in corteo il Patriarca. Arrivarono così fino al recinto della chiesa dei Santi Apostoli, alcuni precedendo, altri seguendo il Patriarca a cavallo. Il sultano aveva concesso come chiesa patriarcale la chiesa dei Santi Apostoli: infatti la meravigliosa e divina Santa Sofia, il monumento più famoso [della Città], paradiso in terra, famosa in tutto il mondo, il sultano l’aveva convertita nella sua propria moschea”⁵⁸.

⁵⁶ ps.-Sphrantzes, *Chronicon Maius* III, 13, 3: “ὁμοίως προστάξας ἵνα ποιῶσι καὶ πατριάρχην, ὡς σύνθητες καὶ τάξεις αὐτῶν ἦν γὰρ προαποθανῶν ὁ πατριάρχης, καὶ ἐκλέξαντες οἱ ἐντυχόντες ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ὀλίγοι πάνυ ἔτεροι ἱερωμένοι καὶ λαϊκοὶ τὸν σφώτατον καὶ λογιώτατον κύρ Γεώργιον τὸν Σχολάριον, λαϊκὸν ἔτι ὄντα εἰς πατριάρχην ἐχειροτόνησαν, ὃν καὶ Γεννάδιον ἐπωνόμασαν”.

⁵⁷ Martinus Crusius, *Turcograeciae*, p. 108.

⁵⁸ ps.-Sphrantzes, *Chronicon Maius* III, 13, 5-7: “Οὕτως δὲ καὶ αὐτὸς ὁ ἀλιτήριος θέλων ποιῆσαι ὡς βασιλεὺς τῆς πόλεως καθὼς ἐποίουν καὶ οἱ χριστιανοὶ βασιλεῖς, τὸν πατριάρχην προσεκαλέσατο, ἵνα συγκαθίσῃ μετ’ αὐτοῦ τοῦ ἀριστήσαι καὶ ὁμιλῆσαι. Καὶ ἐλθόντος τοῦ πατριάρχου, ἐδέξατο αὐτὸν ὁ τύραννος μετὰ μεγάλης τιμῆς· καὶ πολλὰ ὁμιλήσαντες ἀναμεταξύ, καὶ ἐπαγγελίας ἀμετρήτους ἐπηγγείλατο δοῦναι τῷ πατριάρχῃ. Ὡς δὲ ἤγγικεν ὁ καιρὸς τοῦ ἐξελεθῆναι τὸν πατριάρχην ἐκ τοῦ παλατίου, ἐκβαλὼν ὁ ἀμηράς δέδωκεν αὐτῷ δῶρον τὸ πολύτιμον ἐκεῖνο τὸ δεκανίκιον καὶ ἐπαρεκάλεσεν αὐτὸν δεχθῆναι τοῦτο. Καὶ κατήλθε μετὰ πατριάρχου ἕως κάτωθεν τῆς αὐλῆς, θέλων καὶ μὴ θέλων ὁ πατριάρχης καὶ τὸν ἵππον εὐτρεπισμένον ἔχων ἀνεβίβασεν αὐτόν· καὶ προσέταξεν, ἵνα πάντες οἱ ἄρχοντες τῆς αὐλῆς αὐτοῦ ἐξέλθωσιν εἰς συνοδίαν τῷ πατριάρχῃ. Καὶ οὕτως ἄχρι τοῦ

Non si tratta dunque (come la storiografia tra XVIII e XIX secolo, a partire da Edward Gibbon, stigmatizza) della visione scandalosa, che sarebbe stata imposta ai Greci sbalorditi e offesi, dell'Infedele seduto sul trono dell'imperatore bizantino, nell'atto di consegnare il pastorale al Patriarca, pronunciando l'implausibile formula: "La Santa Trinità che ha concesso a me questo regno [...]". Leggendo con attenzione il testo dello pseudo-Sphrantzes, intendiamo come il cerimoniale bizantino tradizionale sia accuratamente descritto soltanto come premessa storica dell'episodio che riporta con dovizia di dettagli il resoconto di come Maometto fosse riuscito a imporre subdolamente un protocollo – la consegna del pastorale e il tragitto con il cavallo delle stalle imperiali – che ricalcava punto per punto il rito previsto. Non tanto, dunque, una parodia – dissacrante e profanatoria – della cerimonia tradizionale, ma la chiara e mirata intenzione di Maometto di mettere in scena una mimesi del rito e di proporsi come il successore *de facto* del *basileus* bizantino.

A chiusura di questa operazione Maometto disponeva di concedere una serie di privilegi per i Greci ortodossi, che saranno conservati fino ai primi decenni del XVI secolo; al punto che i Cristiani di rito greco potevano interpretare la recente catastrofe come la sconfitta della fazione cattolica e sostenere che soltanto una metà di Costantinopoli era stata conquistata, mentre l'altra metà (quella controllata dalla Chiesa ortodossa) aveva sostanzialmente negoziato la capitolazione⁵⁹.

La strategia di Maometto che consisteva nel far intravedere il sottile filo di una – sconnessa e accidentata ma tutto sommato plausibile – continuità istituzionale, era destinato negli anni immediatamente successivi a trovare un aggancio anche da parte occidentale. Se infatti sul piano diplomatico e commerciale le relazioni degli stati italiani ed europei con il nuovo impero furono prontamente riallacciate fin dai primi giorni successivi al maggio 1453, sul piano culturale il cambio di prospettiva rispetto all'impero ottomano ebbe una dige-

σεπτῷ ἀποστολείου συνῶδουσιν αὐτὸν τινες προπορεύμενοι καὶ τινες ἐπόμενοι αὐτῷ· αὐτὸ γὰρ τὸ τῶν ἀποστόλων τέμενος δέδωκεν ὁ ἄμηνος εἰς πατριαρχεῖον. Τὸν δὲ περικαλλῆ καὶ θεῖον ναὸν τῆς Θεοῦ σοφίας, τὸ περιβόητον κειμήλιον, τὸν οὐρανὸν τὸν ἐπίγειον καὶ τὸ ξένον ἄκουσμα ἐποίησεν ὁ ἀλιτήριος ἴδιον αὐτοῦ προσκύνημα”.

⁵⁹ Così nota Gibbon [1776-1789] 1820-1824, vol. VI, p. 510: “The churches of Constantinople were shared between the two religions: their limits were marked; and, till it was infringed by Selim, the grandson of Mahomet, the Greeks enjoyed above sixty years the benefit of this equal partition. Encouraged by the ministers of the divan, who wished to elude the fanaticism of the sultan, the Christian advocates presumed to allege that this division had been an act, not of generosity, but of justice; not a concession, but a compact; and that if one half of the city had been taken by storm, the other moiety had surrendered on the faith of a sacred capitulation”.

stione leggermente più lenta ma che avanzava sicura verso il riconoscimento, sotto ogni profilo, dell'autorità del sultano. Così nota Luigi D'Ascia:

“La vecchia retorica dell'‘orda asiatica’, evidentemente, non serve più per un conflitto di egemonia mediterranea che esige una pianificazione accurata e razionale, fondata sul rispetto per l'avversario. L'impero turco, che ancora a papa Piccolomini appariva un coacervo eterogeneo tenuto insieme dall'elemento cristiano rinnegato, si presenta nelle pagine del Giovio come una costruzione politica organica le cui basi materiali e la cui ideologia religiosa convergono in funzione dell'efficacia militare. Frenare l'espansione ottomana costituisce, senz'altro, una delle principali giustificazioni dell'egemonia imperiale in Italia dopo il congresso di Bologna; ma si tratta di una sfida fra uguali, nobilitata da un elemento di generosità umanistica, più che di un ritorno all'entusiasmo popolare e religioso dell'epoca delle crociate”⁶⁰.

NON EST NISI RELIGIO UNA IN RITUUM VARIETATE

Non tutti gli intellettuali che si avvicinano, in un modo o nell'altro, a Maometto II dopo la conquista di Costantinopoli sono opportunisti o interessati per motivi diversi a conquistare i favori del sultano. A partire dagli anni '60 del Quattrocento, quando è sempre più chiara la percezione dell'impossibilità di una conquista occidentale di Costantinopoli, si fa strada l'idea che un punto di accordo con Maometto – anche sul piano culturale e persino sotto il profilo religioso – sia possibile e praticabile.

Già nel *De pace fidei*, un trattato redatto negli ultimi mesi del 1453, Nicola da Cusa predicava la convertibilità dell'islamismo al cristianesimo secondo la formula “religio una in rituum varietate”.

Intorno al 1460 lo stesso Nicola dedica a Pio II la *Cribratio Alchorani* (*Analisi del Corano*) che per l'intento e i contenuti è, insieme all'epistola di Pio II del 1461 (che alla *Cribratio* è certamente per più di uno spunto debitrice), uno dei testi più importanti per ricostruire il clima che inizia a prevalere a partire da quegli anni⁶¹. Il senso dell'opera è dimostrare a Ebrei, Musulmani, Indi e ad altri credenti che ogni altra religione presuppone o implicitamente contiene nei libri sacri le verità della dottrina cristiana: pertanto tutte le religioni sono ridicibili al cristianesimo.

⁶⁰ D'Ascia 2010, p. 101.

⁶¹ Per il testo della *Cribratio* si fa riferimento all'edizione Hopkins [1990]1994².

Per la sua disamina del testo sacro dell'Islam, Nicola dichiara di basarsi sulla versione latina del Corano da lui recuperata a Basilea, commissionata nel 1141 da Pietro il Venerabile, l'abate di Cluny che per primo aveva promosso la traduzione e la conoscenza dei testi islamici in Occidente⁶²: la versione latina – afferma Nicola – è stata verificata e integrata confrontando il testo sull'originale arabo in occasione di una sua visita a Costantinopoli. Nello stesso codice del Cusano che contiene la trascrizione della traduzione del Corano è contenuto anche un dialogo, a cui fa cenno Nicola nel prologo del suo trattato, denominato convenzionalmente *Disputatio Christiani*, composto da una lettera del maomettano Al-Hashimi, e della risposta di Al-Kindi, difensore della cristianità.

Dopo aver proposto una ricostruzione della genesi e del contesto in cui viene scritto il testo sacro dell'Islam, vagliando anche le varie ipotesi sull'autorialità di Maometto, Nicola sottopone il Corano a un'analisi puntuale e serrata, volta a dimostrare che anche sugli snodi concettuali più importanti e sugli stessi dogmi che qualificano la dottrina cristiana – la Trinità; la doppia natura umana e divina di Cristo; il ruolo di Maria e il suo titolo di *Theotokos* – il testo islamico propone una sorta di traduzione, operata dal profeta Maometto (e non direttamente parola di Dio) utile a divulgare il verbo divino tra gli infedeli, liberandolo dall'eccesso di difficoltà dei testi canonici. Dal Corano per altro Nicola trae importanti spunti di conferma della vera parola di Dio contenuta nel Vangelo: infatti se l'ipotesi di partenza è che del Corano va assunto soltanto quanto concorda con il vero verbo divino contenuto nel Vangelo, d'altra parte l'analisi del Corano serve anche a confermare l'*Evangelii veritatem*⁶³.

Verso la fine del terzo e ultimo libro della *Cribratio* Nicola include una vera e propria *Suasio* rivolta a Maometto II:

“Eri cristiano e abiurasti alla fede cristiana per poter assumere il ruolo di imperatore. Ma tu non dici di aver abiurato Cristo, ma di credere meno in lui di prima. Tu credevi infatti che Cristo fosse il vero figlio di Dio, ora secondo

⁶² *Cribratio Alchorani*, Prologus I: “Feci quam potui diligentiam intelligendi librum legis Arabum, quem iuxta translationem per Petrum abbatem Cluniacensem nobis procuratam Basileae habui”. La copia di Nicola della versione latina del Corano è contenuta nel *Codex Cusanus* 108, cc. 31r-117r: Hopkins 1992, p. 1008; sulle glosse apposte da Nicola sul testo del Corano, sia per la stesura del *De pace fidei* sia per la stesura della *Cribratio*, v. Gázquez 2015.

⁶³ *Cribratio Alchorani* I, 16. Nota Luigi D'Ascia: “Il cardinale non è interessato a compilare una summa della dottrina islamica [...], bensì a interpretare quella dottrina da un angolo visuale ben preciso: l'irraggiamento della verità evangelica, Cristo come principio cosmico e criterio di verità. Cusano non redige un compiaciuto catalogo di opinioni erronee, ma si attiene essenzialmente a quanto dell'Islam è recuperabile in contesto cristiano” (D'Ascia 2001, p. 96).

il precetto arabo, non lo credi. Ma non hai abnegato alla fede nell'unico Dio e ne sei ancora fermamente convinto. Credevi poi che Maria, la madre di Gesù Cristo fosse la *Theotokos*, ovvero colei che ha partorito Dio; ora dici che la Vergine Maria è la madre di Cristo, non di Dio. Credevi che Cristo fosse stato crocifisso a Gerusalemme da Ponzio Pilato per la nostra salvezza e hai visitato il luogo della sua sepoltura a Gerusalemme, hai visto i prodigi che erano accaduti nell'ora della sua morte come la pietra spaccata dal terremoto; ma ora neghi che sia morto, anzi aggiungi che sarebbe ancora vivo. Hai visitato devotamente più volte il luogo della natività presso la stalla a Betlemme; ma ora neghi che sia vero e dici che Cristo nacque sotto una palma, in una località deserta. È davvero strano: sei diventato sultano non per sminuire le lodi e l'esaltazione di Cristo e della madre sua, la Vergine Maria. [...] Hai creduto un tempo che Gabriele fu mandato da Dio alla Vergine Maria a Nazareth e che le annunciò come avrebbe partorito il figlio di Dio, Gesù; ora credi che Amram fosse il padre di Maria e che, di conseguenza, lei non sia stata quella di cui parla il Vangelo, essendo di più di mille anni successiva alla prima Maria. E se dici che il Corano su ciò è in errore, ne consegue che sia vero invece il Gabriele del Vangelo, mentre il Gabriele del Corano mente. Considera la possibilità che Maometto sia stato ingannato dagli Ebrei che aveva intorno a sé che lo persuasero che Maria madre di Cristo fosse la sorella di Aaron, e se lo ingannarono su questo punto, anche su molti altri è possibile che l'abbiano ingannato, anche perché era quasi del tutto a digiuno della storia di quei tempi. La gloriosissima Vergine Maria si aspetta da te che tu le restituisca l'onore che da Dio le era stato dato e che era stato conclamato nel terzo sinodo ai tempi dell'imperatore Teodosio e nel quarto sotto l'imperatore Marziano. Guarda all'esempio di quei famosi imperatori, Teodosio, Marziano, Costantino e gli altri che si impegnarono con tutte le loro forze per procurare gloria alla Vergine e madre di Dio. Se sei imperatore, devi capire che torna a tuo onore che tu faccia lo stesso, anche perché a questa missione sei obbligato dal Vangelo in cui prima credevi, professione che è ora confermata e comprovata dalla tua accettazione del Corano. Tu forse dirai: – Non sia mai, non sia mai che rifiuti il dovuto onore alla Vergine Maria. Non è questo il modo in cui interpreto il Corano; tanto che coloro che bestemmiano il nome di Maria comando che vengano messi a morte. Ma non è chiaro il modo in cui Gesù Cristo è stato generato da una vergine. E io ti rispondo: – Il modo dell'incarnazione del Verbo trascende l'umana intelligenza. Ma poiché il Vangelo dice 'Il Verbo si è fatto carne', questo devi credere, se credi nel Vangelo. E basti questo, se credi nella madre di Cristo, che Cristo è il Verbo di Dio incarnato nella Vergine, nel modo in cui Dio ciò ha messo in atto. Se tu in ogni tuo atto imporrai che tutti credano nel Vangelo, allo stesso modo in cui al tempo di Maometto credevano nel Vangelo e glorificavano Maria gli Egizi, gli Africani, i Romani, gli Asiatici, e prima e dopo Maometto tutti i Cristiani (o la maggior parte di loro), il tuo potere sarà giusto, e piacerà a Dio, a Cristo e alla purissima Vergine: a infinite anime procurerai salvezza e pace, a te stesso procurerai una lode immortale e

la vita eterna. Deve venire il tempo (come abbiamo detto più sopra, in base al Corano) in cui non ci sarà altra fede se non la fede di Cristo. Dai tu inizio a questo tempo e ti seguiranno tutti i principi della terra, anche quelli della setta maomettana. Si dirà allora: – Ecco, Dio ha permesso che avvenissero il male perché ne venisse del bene. La fede del Vangelo è stata sempre disprezzata dagli idolatri orientali. La legge degli Arabi quasi suo malgrado è venuta a concordare con il Vangelo e, poiché per quanto celatamente riconosce il Vangelo, ha condotto al culto dell'unico Dio. Ora a Dio piacquero che il Vangelo che è stato approvato e riconosciuto, per quanto ammantato di molte sciocchezze, nel Corano, dal momento che in quello stesso libro in tanti punti è comprovato, venga alla luce. Così coloro che prima hanno opposto una forte resistenza saranno ricondotti dalla legge degli Arabi al Vangelo, alla gloria del gran Dio, dei Re dei Re, del creatore dell'universo”⁶⁴.

⁶⁴ *Cribratio Alchorani* III, 17: “O tu solthane Babyloniae princeps gentis magnae, considera cur tibi ascribis custodiam legis Arabum commissam. Fuisti aliquando Christianus, et abnegasti (ut aptus esses ad principatum) fidem christianam. Non fateris te Christum abnegasse, sed minus credere de eo quam prius. Credebas enim eum filium Dei verum, modo secundum legem Arabum non credis. Non abnegasti fidem unitatis Dei, quam habuisti, et tenes modo. Credebas Mariam matrem Iesu Christi esse Theotocon genitricem scilicet Dei: modo dicis, Virginem Mariam esse matrem Christi, sed non Dei. Credebas Christum in Hierusalem per Pontium Pilatum crucifixum pro nostra salute, visitasti locum sepulturae in Hierusalem, vidisti signa quae acciderant mortis hora, scilicet scissuram petrae ex terrae motu, modo negas eum mortuum, et adstruis eum adhuc vivum. Vidisti devote et saepe locum nativitatis circa praesepe in Bethleem: modo negas hoc verum, dicens, sub palma quadam in loco solitario Christum natum. Mira res est. Factus es Solthanus, non ut imminuas laudes et exaltationem Christi, et matris eius Mariae virginis. Loca illa quae ad laudem constructa sunt in perpetuam memoriam crucifixionis et nativitatis Iesu, quae perhibent testimonium continuum mille annorum et plurium (ne detrahas laudi) esse finis, et te per illa convinci non erubescis. Credidisti aliquando Gabrielem missum a Deo ad Virginem Mariam in Nazareth, et ei annuntiasse quomodo ipsa paritura esset Iesum filium Dei, modo credis Amram patrem Mariae, et per consequens ipsam non esse illam de qua Evangelium dicit, quae secuta est illam primam Mariam plus quam mille annis. Et si dicis Alchoran in hoc errasse, consequens est quod Gabriel evangelicus sit verus, et Gabriel Alchoranicus sit mendax. Considera si Mahumet per Iudaeos sibi assistentes deceptus fuit, qui illi persuadebant, Mariam matrem Christi sororem Aaron fuisse, in multis eum decipere potuisse, tanquam penitus ignarum historiarum temporum. Expetit a te virgo gloriosissima Maria, ut restituas ei honorem a deo datum, et in tertia synodo sub Theodosio, atque quarta sub Martino imperatoribus declaratum. Respice in illos gloriosos imperatores, Theodosium, Martianum, Constantinum, et caeteros, qui gloriam virgini et matri Christi summo studio augere procurarunt. Si princeps es, adverte haec esse honoris tui, ut similiter facias, cum ad idipsum obligeris ex Evangelio prius per te professo, et nunc in acceptatione Alchoran de novo firmato, et approbato. Diceres fortassis: Absit absit, quod ego debitum honorem Mariae Virgini dare recusem. Neque enim sic intelligo Alchoran. Ideo blasphemantes ipsam, mando mortis supplicio tradi. Sed deest intelligentia circa modum generationis Iesu Christi de virgine. Respondeo: Modus incarnationis Verbi excedit humanum intellectum. Sed cum Evangelium dicat, verbum caro factum, hoc utique a te credi oportet, si Evangelio credis. Et istud sufficit, si credis matrem Christi, qui Christus est Verbum Dei in virgine incarnatum, modo quo deus hoc operatus est. Si itaque praeceperis in omni imperio tuo omnes credere Evangelio, modo tali quo Aegyptii, Afri, Romani, Asianique crediderunt, et glorificaverunt virginem Mariam tempore Mahumet, et ante post omnes Christiani, aut maior eorum pars, iustum erit mandatum tuum, Deo et Christo et virgini intemeratae fore acceptum, et infinitarum animarum tribues salutem et quietem, tibi que laudem immortalem et vitam perpetuam. Evenire debet tempus (ut supra dictum est ex Alchoran) quo non erit nisi fides Christi. Incipe tu accedere, et sequentur

Maometto è dunque richiamato a tornare alla fede cristiana, alla quale avrebbe abiurato nonostante la fede della madre e la sua prima educazione religiosa, per accedere al ruolo di sultano dell'impero ottomano.

Interessantissimi i riferimenti ai pellegrinaggi che Maometto stesso avrebbe fatto ai luoghi santi a Gerusalemme e a Betlemme, che Nicola riporta come fossero notizie scontate e di pubblico dominio. Altre fonti attestano per altro di un culto di Maometto per reliquie cristiane e di una particolare sua devozione alla Vergine Maria, un'icona della quale era conservata dal sultano in una sorta di piccola cappella privata, a cui forse, più tardi, andò ad aggiungersi anche una Madonna di mano di Gentile Bellini⁶⁵.

Il vantaggio di un ritorno alla fede cristiana che Nicola prospetta al sultano è molteplice e si gioca su diversi fronti. Sul piano religioso innanzitutto: data la lettura concordataria del nucleo teologico del Corano rispetto a quello del Vangelo, fatte salve le "sciocchezze" di cui il testo sacro dell'Islam sarebbe infarcito, imputabili allo scadente contesto culturale e alla accidentata composizione del testo (di cui danno conto i primi paragrafi della *Cribratio* dedicati allo *status quaestionis* sulla genesi e sulla questione dell'autorialità del Corano), a Maometto il Cusano propone di fare un passo decisivo per l'affermazione del culto dell'unico Dio rispetto alla millenaria resistenza al monoteismo delle 'idolatrie orientali'. Ma la proposta risulta allettante anche sul piano della gloria personale: Nicola prospetta l'iscrizione del nuovo *princeps* nella linea genealogica dei grandi imperatori romani del passato come Costantino e Teodosio che, sull'affermazione del cristianesimo, avevano costruito anche la loro propria grandezza. Maometto è insomma chiamato a inaugurare una nuova era voluta dallo stesso Dio il quale, assicurando il successo all'esercito ottomano, ha siglato inequivocabilmente il suo volere e il mandato al sultano di avviare il nuovo corso di un monoteismo universale. La caduta di Costantinopoli in mano ai musulmani è così trasfigurata in un progetto di provvidenza globale, e a distanza di soli sette anni da quel fatidico 29 maggio 1453, il pensiero e le parole del filo-unionista Nicola vengono paradossalmente a coincidere

te omnes orbis et sectae illius principes. Tunc dicitur: – Ecce Deus permisit fieri mala, ut evenirent bona. Fides Evangelii ubique ab idololatriis orientalibus sprete fuit. Venit lex Arabum, quasi nolens consentire in ipsam, et ad cultum eos unius Dei, approbato tamen occulte Evangelio, conduxit. Nunc placuit Deo, quod approbatum Evangelium, coopertum multis ineptiis in Alchoran (quemadmodum approbatur saepe in eodem libro) in lucem ueniat. Ita ducentur de lege Arabum ad Evangelium prius fortissime resistentes, ad gloriam magni Dei, regis regum, creatoris universi”.

⁶⁵ La testimonianza è del frate veneziano Francesco Suriano ed è discussa e commentata in Chong 2005b, pp. 111-113.

con l'interessata versione dei fatti offerta all'indomani della disfatta dalla setta ortodossa anti-unionista che, come si è visto, leggeva nella sconfitta dei 'Greci' la volontà punitiva di Dio contro i fautori dell'unione delle Chiese; con tutt'altra forza teorica, e con tutt'altra altezza di intenti, è lo stesso Nicola ora ad avallare l'idea di un consenso divino sulla vittoria di Maometto, a patto che a quella segua la conversione al cristianesimo: "Ecce Deus permisit fieri mala, ut evenirent bona"⁶⁶.

Intorno al 1460, e comunque nello stesso torno di tempo in cui Nicola componeva la sua *Cribratio*, Pio II – il papa umanista Enea Silvio Piccolomini che aveva convocato nel 1459 il Concilio di Mantova per smuovere i principi europei e le signorie italiane nella direzione di un deciso interventismo militare contro l'impero ottomano – attende al contrastato inizio della crociata che partirà soltanto nel 1464 e sarà capitanata paradossalmente da Sigismondo, il Signore di Rimini che in quegli stessi mesi era stato condannato al rogo in effigie proprio da Pio II. Quella strana crociata che, armata malamente e con poca convinzione dagli stati alleati, avrà un esito del tutto fallimentare e porterà come unico trofeo in Occidente le spoglie di Gemisto Pletone, che Sigismondo collocherà nella sua 'corte funebre', nella terza tomba della fiancata destra del Tempio Malatestiano. In quella complessa e tormentata situazione diplomatica e politica internazionale, Pio II fa una mossa che sul piano concettuale, se non sul piano dell'effettivo riflesso strategico, è eccezionale: il papa scrive una epistola a Maometto in cui invita il sultano a convertirsi alla fede cristiana⁶⁷.

L'*Epistula* si pone all'interno di una tradizione di studi ermeneutici e filosofici di lettura del fenomeno islamico come eresia cristiana, e in quanto tale in qualche misura ricomponibile nel seno della Chiesa di Roma, che aveva avuto una tappa importante con un decreto del Concilio di Vienne del 1311, che prevedeva fra l'altro l'istituzione di cattedre di arabo nelle Università di Roma, Bologna, Oxford, Parigi: fra XIII e XV secolo si era sviluppata una vivace contesa teologica e culturale, non priva di interessanti approfondimenti anche di tipo filologico, sulla riconducibilità del Corano alla lettera del Vangelo⁶⁸. Ma l'iniziativa del papa Piccolomini ha nella *Cribratio* di Nicola il modello di

⁶⁶ *Cribratio Alchorani* III, 17.

⁶⁷ Sulla genesi dell'*Epistola* di Pio II nella fitta rete di suggestioni e pressioni, culturali diplomatiche e politiche, di quello scorcio d'anni, v. D'Ascia 2001, pp. 16-20.

⁶⁸ D'Ascia 2001, p. 4.

ispirazione più diretto e prossimo dell'*Epistula*⁶⁹ anche se, come hanno notato i lettori più acuti dei due testi, viene da pensare che:

“La presentazione didattica, manualistica della *Cribratio* nella dedicatoria cusaniiana (‘quaedam rudimenta scitu digna’) sia un espediente di *captatio benevolentiae*, dietro cui si nasconde un discorso irenistico del tutto autonomo e anche opposto a quello che andava svolgendo il papa ‘crociato’⁷⁰.”

Pio II si appoggia infatti soprattutto a un testo ben più mediocre dal punto di vista filosofico e teologico, ma più potente dal punto di vista ermeneutico: il *Tractatus contra principales errores perfidi Machometi et Turcorum sive Saracenorum* di Juan de Torquemada, testo composto in quello stesso giro di mesi “dal tono ostentatamente crociato”⁷¹. Nel *Tractatus* il primo Maometto, lo “pseudo-profeta” islamico è identificato con la bestia dell’Apocalisse, e il pontefice è arruolato non già come promotore di una nuova era concordataria e irenistica in cui sia compreso anche, come voleva Cusano, il Corano, ma come capo in testa a una nuova crociata:

“A differenza di Cusano, Torquemada non distingue fra l’uomo e il Libro, fra Maometto e il Corano: malafede e impostura sono i motivi dominanti di tutta la sua presentazione dell’Islam, suddivisa in cinque capitoli più generali e in quaranta capitoletti dedicati ognuno alla confutazione di un errore specifico”⁷².

Difficile valutare il senso e gli obiettivi della lettera a Maometto di Pio II che, a quanto risulta, non fu mai recapitata al destinatario. È plausibile che, a differenza della *Cribratio*, l’epistola fosse stata concepita e scritta per esercitare una pressione “sui principi cristiani neghittosi e gli Italiani turcofilo”⁷³ che tentavano nel sostenere la crociata che il papa aveva bandito, a conclusione della dieta di Mantova, nel gennaio del 1460, ma che stentava a partire e che partirà soltanto nel 1464. In questo contesto, l’epistola non è probabilmente né una vera lettera, indirizzata al potente Maometto, né, soltanto, una esercitazione retorica di intonazione pseudo-sofistica. A ben leggere il testo si tratta di un libello propagandistico che il papa potrebbe aver agitato come uno spauracchio contro principi europei e signorie italiane che sul piano economico e commer-

⁶⁹ Sull’importanza dell’influsso della *Cribratio* sul testo di Piccolomini, v. D’Ascia 2001, pp. 20 ss.; sulle differenze di impostazione e di finalità tra le due opere, cfr. D’Ascia 2001, pp. 93 ss.

⁷⁰ D’Ascia 2001, p. 96.

⁷¹ Una ricognizione sul *Tractatus* di Torquemada con una succinta sintesi dei contenuti e un primo inquadramento delle fonti e dello *status quaestionis* è in Adeva Martín 2007; sui contenuti del trattato di Torquemada e la sua influenza sull’*Epistula* di Pio II, v. anche D’Ascia 2001, pp. 110 ss.

⁷² D’Ascia 2001, p. 111.

⁷³ D’Ascia 2001, p. 89.

ziale, come si è visto, avevano riallacciato proficue relazioni sin dall'indomani del 29 maggio 1453 (se mai erano state interrotte) con la nuova potenza affacciata sulle rive del Mediterraneo, e che anche sul piano diplomatico e politico erano ormai di fatto schierati sul fronte della *Realpolitik*. Scrive Luigi D'Ascia, che all'*Epistola* ha dedicato lo studio più dettagliato e importante:

“L'intervento di papa Piccolomini è una reazione indiretta a quella turcofilia umanistica e pragmatica, intrinsecamente irreligiosa, che andava rafforzandosi nell'Italia del Quattrocento. All'accettazione naturalistica della potenza ottomana come 'realtà effettuale' Pio II contrappone l'‘esperimento fittizio’ di una rinnovata consacrazione religiosa del potere temporale attraverso l'alleanza politica fra la Chiesa e i Turchi convertiti”⁷⁴.

In sostanza a differenza dell'autentico fine concordatario che Nicola persegue nella *Cribratio* – in cui il Corano è letto come una sorta di ‘Vangelo apocrifo’ che emendato dalle *ineptie* e dagli errori può essere ricondotto nel solco del Verbo cristiano – l'appello a Maometto II di Pio II è una sorta di esercitazione retorica rivolta a ribadire, soprattutto verso i principi cristiani, il primato della Chiesa e l'obbligo del passaggio per il crisma pontificio per qualsiasi alleanza che i principi occidentali avessero in animo di stringere con l'impero ottomano. In questo senso, scrive ancora D'Ascia:

“L'autentico obiettivo di Pio II nel comporre questo singolare appello alla conversione del sultano turco non era confermare la certezza della fede cristiana, bensì sottolineare con forza che qualsiasi collaborazione politica con l'impero ottomano richiedeva il consenso e per così dire la benedizione della Santa Sede”⁷⁵.

L'appello di Pio II a Maometto è dunque, con tutta probabilità, un *exemplum fictum*. Sotto l'eleganza formale e la raffinatezza retorica propria degli scritti del papa umanista il messaggio è una non tanto velata minaccia rivolta all'Occidente: la ventilata possibilità di un'alleanza epocale tra il Vaticano e l'impero ottomano azzererebbe, di fatto, con una sola mossa il ruolo dei principi e delle signorie italiane e spazzerebbe lo scacchiere internazionale lasciando in campo soltanto il papa e il sultano, che dallo stesso papa avrebbe ricevuto la legittimazione formale del suo potere.

Pio II non si risparmia di ricorrere, nella sua elaborata *suasoria*, a *exempla* che si sanno graditi a Maometto: richiama perciò l'impresa di Alessandro che

⁷⁴ D'Ascia 2001, p. 1.

⁷⁵ D'Ascia 2001, p. 116.

Maometto potrà superare imponendo, su un impero di dimensioni pari a quello del Macedone, il verbo del monoteismo. Quel che conta infatti, anche per il conquistatore del mondo, non è la grandezza del suo dominio terreno ma l'“amicizia” con Dio:

“Giustamente Aristotele scrive ad Antipatro a proposito di Alessandro, invitandolo a non farsi glorie per i tanti eserciti, per le sue vittorie e per aver soggiogato il mondo intero; ma pensi piuttosto che, chiunque abbia una giusta conoscenza di Dio, è degno di una gloria non inferiore a quella che egli stesso ha acquistato con le sue tante imprese e con la sua grande potenza. Anche nell'*Etica*, poi, dice che il sapiente è l'uomo più amico a Dio: e nessuno può essere ritenuto sapiente, se è lontano dalla giusta fede”⁷⁶.

La lettera del papa Piccolomini con tutta probabilità non venne mai spedita, e verrà pubblicata soltanto nel 1475, quando il mondo era completamente mutato e il senso e l'obiettivo delle scritto era oramai sepolto. Il papa aveva deciso per sé un'altra strada, che non riuscirà a perseguire fino in fondo: morirà ad Ancona aspettando, fra gli estenuanti rinvii dei sedicenti alleati, la partenza della flotta della crociata, in testa alla quale avrebbe potuto cercare “una ‘buona morte’ in *partibus infidelium*”⁷⁷.

Ma se è difficile valutare la conoscenza dell'appello rivolto da Pio II a Maometto e il suo possibile riflesso nel pensiero del sultano, la sua influenza, sul piano culturale, nella sensibilità occidentale è di grande rilevanza. A pochi anni di distanza, quando oramai gli appelli alla crociata “si riducono ad esercizio retorico in funzione di situazioni diplomatiche contingenti”⁷⁸, Marsilio Ficino farà proprie molte delle argomentazioni dell'*Epistula a Maometto* in quel suo “colloquio interconfessionale” (la definizione è di Luigi D'Ascia⁷⁹) che è il *De Christiana religione*, fino ad arrivare alla declinazione sincretistica estrema della *prisca theologia* nell'opera di Pico:

“La riflessione irenistica, animata da una curiosità erudita per lingue orientali e cose coraniche, si sviluppa invece in contesto dotto, politicamente neutro, non senza implicazioni anti-ebraiche ed anti-talmudistiche, mettendo a profitto

⁷⁶ Pio II, *Epistula ad Machomet*, 25.1: “Recte ad Antipatrum de Alexandro scribit Aristoteles, monens ne pro tot exercitibus victoriisque et subiugatione orbis terrarum gloriatur, sed cogitet quod, si quis de deo recte cognoscat, non minori gloria dignus est quam ipse pro tantis rebus gestis tantaque potentia. Et in *Ethicis* sapientem inquit esse amicissimum deo. Sapiens autem nemo existimandus est, qui a recta fide est alienus”.

⁷⁷ D'Ascia 2001, p. 91.

⁷⁸ D'Ascia 2001, p. 23.

⁷⁹ D'Ascia 2001, p. 23.

la ricca biblioteca araba, ebraica e ‘caldea’ del convento domenicano di San Marco. Nel 1481 il Corano latino del Ficino era nelle mani del Pico [...]: il ‘principe della Concordia’, che apre la sua *Oratio de hominis dignitate* con la citazione di ‘Abdala saraceno’ e che possedeva un Corano arabo in caratteri ebraici”⁸⁰.

Nel grande passaggio del libro IV del *Principe* in cui Niccolò Machiavelli riprende un *topos* fondativo della ideologia greca, fin dalle pagine di Erodoto – la libertà dei cittadini nella città occidentale *versus* la schiavitù di tutti i sudditi del re orientale – nel mentre richiama puntualmente la differenza tra l’impero di Dario e quello di Alessandro, definirà bene la distanza tra il modello del principato occidentale e il paradigma del contemporaneo modello imperiale asiatico nel quale “tutta la monarchia del Turco è governata da uno signore, li altri sono sua servi”. Ma la considerazione del dispotismo orientale non gli impedirà di riservare al sultanato uno sguardo ispirato a una considerazione laica:

“Ovunque [...] i riferimenti machiavelliani ai sultani turchi documentano un’assoluta oggettività scevra di pregiudizi nei confronti del ‘barbaro’ e dell’“infedele”⁸¹.

La considerazione positiva che Machiavelli rivolge al “presente signore” dell’impero ottomano, Selim figlio di Bajazed e nipote di Maometto, trova nei *Discorsi sopra la prima Deca* la sua ragione nel riconoscimento delle qualità del sultano, destinato a superare lo stesso avo:

“Baisit, sultan de’ Turchi, come che fussi più amatore della pace che della guerra, potette godersi le fatiche di Maumetto suo padre; il quale avendo, come Davit, battuto i suoi vicini, gli lasciò un regno fermo, e da poterlo con l’arte della pace facilmente conservare. Ma se il figliuolo suo Sali, presente signore, fusse stato simile al padre, e non all’avolo, quel regno rovinava; ma e’ si vede costui essere per superare la gloria dell’avolo”⁸².

Sulla stessa linea e più oltre andrà Paolo Giovio, sodale di Machiavelli nell’eteria degli Orti Oricellari, che nei suoi *Commentarii delle cose de’ Turchi*, pubblicati a Venezia nel 1531 e dedicati a Carlo V, in occasione della proposta del papa Clemente VII di bandire una nuova crociata contro i Turchi che nel 1530 avevano messo sotto assedio Vienna, si fonda sul fatto che l’autore ha usato:

⁸⁰ D’Ascia 2001, p. 24.

⁸¹ D’Ascia 2001, p. 46.

⁸² Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* I, XIX.

“Una lunga et singular diligentia con aiuti de grandissimi Principi et relation di eccellenti Capitani, Soldati, Ambasciatori, et altre condition’ d’huomini, per haver’ verissima notitia del le cose scritte”⁸³.

Dalla profonda e attenta conoscenza delle fonti sorge un testo ispirato a una prospettiva che mette in luce la pericolosità del nemico non disprezzandolo o derubricando la sua grandezza, ma elogiandone le qualità in modo improntato a lucidità ed equanimità. Lo stesso Giovio non mancherà di riproporre il tema dell’*imitatio* delle gesta di Alessandro e di Cesare, ponendo Selim in diretta continuità con il nonno Maometto, ma proponendo anche il sultano come *exemplum* di virtù degna degli antichi:

“[Selim] estimava sopra tutto de’ capitani antichi Alessandro Magno e Cesar Dittator e di continuo leggeva le lor faccende tradotte in lingua turchesca: era di natura severo et inexorabile, sempre pensoso et non mai precipite et specialmente in essequire la sua crudeltà, qual in molti casi era fondata in molta giustitia [...] diceva [...] che non era prudente colui che interponeva spatio in essequire il suo proposito, perché si perdeva con l’indugiar l’occasione et nasceva impedimento contrario al principal disegno: in somma fu rarissimo huomo nell’arte militar et nel reggimento dei popoli, perché voleva si facessi giustitia in ogni luogo”⁸⁴.

E stando a Giovio, sempre sulla scorta dell’esempio avito, anche il più grande fra i successori di Maometto, Solimano, il figlio di Selim, avrebbe riaffermato la continuità tra il suo potere e quello degli imperatori di Bisanzio:

“Ho inteso da huomini degni di fede che spesso dice che a lui tocca di ragione l’imperio di Roma e di tutto Ponente per essere legittimo successore di Costantino Imperatore qual trasferì l’imperio in Costantinopoli”⁸⁵.

Del tutto scevro da pregiudizi, Giovio propone un profilo di Solimano il Magnifico che porta a perfezione la tendenza a riconoscere nel sultano ottomano le virtù di un imperatore dai tratti “auguste”⁸⁶:

“Ha sentimento meraviglioso di tutte le cose, et ornato di molte virtù, et manca di quelli segnalati vitij di crudeltà, avaritia et infidelità, quali sono stati in Selim, Baiazet et Mahometto suoi antecessori. Sopra tutto è religioso et liberale, con le quali duoi parte facilmente si vola al cielo, perché la religione

⁸³ Paolo Giovio, *Commentarii*, ed. Michelacci 2005, p. 71.

⁸⁴ Paolo Giovio, *Commentarii*, pp. 143-144.

⁸⁵ Paolo Giovio, *Commentarii*, p. 156.

⁸⁶ D’Ascia 2010, p. 102.

partorisce iustitia et temperantia et la liberalità compra gli animi dei soldati, et semina speranza di certo premio in tutte le conditioni de gli huomini quali cercano per virtù salire a miglior fortuna”⁸⁷.

Al punto che Giovio arriva ad affermare, almeno sul piano militare, la superiorità dei Turchi sui Greci e sui Romani:

“La disciplina militar è con tanta iustitia et severità regulata da’ Turchi che si può dir che avanzino quella de gli antichi Greci et Romani”⁸⁸.

IL CARRO DEL VINCITORE

La storia delle fitte e intense relazioni tra Maometto II e l’Occidente si gioca sia sul fronte storico-letterario, sia sul fronte artistico. E se in Occidente, sin dall’indomani della presa di Costantinopoli si attesta il disegno di un profilo ‘alessandrino’ o addirittura ‘augusteo’ di Maometto (e poi dei suoi successori), dall’altra parte è Maometto stesso che, per parte sua, si impegna in prima persona nella promozione della propria immagine, avallando l’idea, almeno sul teatro occidentale, di se stesso come continuatore dell’impero bizantino.

Questa storia si lascia ricostruire mediante i ritratti che il sultano commissiona per sé e che si incrociano con gli interessati omaggi che artisti e Signori italiani (da Sigismondo Malatesta a Lorenzo de’ Medici) rivolgono al nuovo imperatore, riconoscendo di fatto la legittimità al suo potere.

Si tratta di un investimento, tutto rinascimentale, che lo stesso Maometto punta sulla promozione della propria immagine⁸⁹. Anche grazie alla sua educazione varia e aperta alle suggestioni delle letterature greca e latina ma anche dell’arte occidentale, è attestata l’indifferenza di Maometto nei confronti del tabù della riproduzione della figura umana, proprio dell’ala più integralista della cultura islamica: un taccuino di disegni di mano di Maometto conservato al Topkapi mostra la passione già del principe bambino per la riproduzione di figure di uomini e di animali⁹⁰. È stato ipotizzato che la passione di Maometto per l’arte delle corti italiane, e in particolare la sua specifica passione antiquaria, in relazione alle monete antiche, abbia potuto avere un forte incentivo anche

⁸⁷ Paolo Giovio, *Commentarii*, ed. Michelacci 2005, pp. 156-157.

⁸⁸ Paolo Giovio, *Commentarii*, ed. Michelacci 2005, p. 169.

⁸⁹ Chong 2005a, pp. 66-69; Berkant 2011, pp. 16-27.

⁹⁰ Berkant 2011, pp. 16 ss.; v. n. 49 con aggiornamento bibliografico sulla proibizione della rappresentazione figurativa nell’arte islamica.

dalla frequentazione di Ciriaco d'Ancona, che soggiornò a Istanbul quando il principe era poco più che un adolescente⁹¹.

L'amore per l'arte che fa del giovane sultano un patrono di artisti, sul modello dei principi delle corti rinascimentali italiane⁹², è incentivato dagli omaggi dei commercianti fiorentini di stanza a Pera, che gli consentono di mettere insieme una collezione di incisioni d'arte italiane⁹³. La passione artistica si declina, in particolare, nel senso di un desiderio di ritratti che, sull'esempio degli uomini famosi dell'antichità (*in primis* l'adorato Alessandro), garantissero la durata della sua fama. In questo senso Maometto, a partire dagli anni '60 del Quattrocento, non appena stabilizzato l'assetto militare e amministrativo del nuovo impero, ma anche in coincidenza con la parziale immobilità dovuta a uno stato cronico di idropisia (la malattia destinata ad aggravarsi negli anni e a portarlo alla morte nel giro di un decennio⁹⁴), si attiva in molte direzioni, presso diverse corti italiane, per avere artisti che possano eseguire il suo ritratto⁹⁵. E non è un caso che il primo supporto di cui Maometto fa richiesta per il ritratto che doveva garantirgli una gloria imperitura sia la medaglia all'antica – il genere più di moda tra i Signori delle corti italiane che Pisanello, appena due decenni prima, aveva reinventato e portato a perfezione⁹⁶.

Il primo ritratto noto di Maometto è in una medaglia databile tra il 1460 e il 1470, attribuita a Marco Guidiziani⁹⁷, un artista veneziano di cui sono poco note le vicende biografiche e di cui si conoscono quattro medaglie: il condottiero Bartolomeo Colleoni, il doge Pasquale Malipiero (due diversi esemplari), il cavaliere Orsato Giustinian – tutte opere comprese nel torno d'anni tra il 1455 e il 1462⁹⁸.

Guidiziani, proprio nel periodo della sua carriera in cui è attivo a Venezia come medaglista di importanti protagonisti della storia del tempo (1455-1462), potrebbe essere stato incaricato, o più probabilmente potrebbe aver proposto spontaneamente la sua opera, come omaggio al sultano.

⁹¹ Raby 1982, p. 172.

⁹² Raby 1982.

⁹³ Raby 1982, p. 5.

⁹⁴ Berkant 2011, pp. 18 ss.

⁹⁵ Sui rapporti diplomatici, in particolare con gli Sforza, in relazione alla richiesta di artisti, v. Corongiu 2007.

⁹⁶ v. *supra*, pp. 199 ss.

⁹⁷ Spinale 2005, p. 60.

⁹⁸ Crisafulli, Mezzaroba 2009, pp. 20-22.



Anonimo (Marco Guidizani?),
*Medaglia per Maometto II
giovane (recto e verso)*, bronzo,
circa 1460, Oxford, Ashmolean
Museum. Sul *recto*: MAGNUS
& ADMIRATUS SOLDANUS
MACOMET BEI.



Pisanello, *Medaglia V per
Leonello d'Este (verso)*.

Nella scritta sul *recto* ricorre l'aggettivo *admiratus* che si trova adottato come titolo ufficiale di Maometto in alcuni documenti di scambio con le corti occidentali, forse giocando su una pseudoetimologia 'admiratus/*amir*' (ovvero Emiro)⁹⁹.

Sul verso una figura maschile nuda, semidistesa su un fondale roccioso, tiene alzata con la mano sinistra una torcia accesa, in un atto che è stato interpretato come gesto di vittoria verso la roccaforte che si vede sullo sfondo. Esplicito il richiamo formale alla medaglia pisanelliana per Lionello d'Este.

Come si è visto, la medaglia pisanelliana probabilmente ha il suo modello nel fiume *recubans* che Pisanello copia a Roma, così come attestato anche da un disegno di Berlino¹⁰⁰, ma la figura sdraiata potrebbe essere identificata, già nell'ispirazione dello stesso Pisanello, come una rappresentazione di *Liber-Bacco/Alessandro*¹⁰¹. Si potrebbe allora ipotizzare non solo una ripresa formale ma una intenzione semanticamente connotata: l'attributo della torcia che il giovane impugna vittoriosamente, sullo sfondo del palazzo espugnato,

⁹⁹ Spinale 2005, p. 70.

¹⁰⁰ v. *supra*, pp. 227-228.

¹⁰¹ Spinale 2005, p. 70.

è più comprensibile se si ipotizza una identificazione con Alessandro durante il bacchanale che porta all'incendio di Persepoli¹⁰². Potrebbe trattarsi insomma di un ulteriore esempio della strategia di rappresentazione di Maometto come 'nuovo Alessandro', in particolare una rappresentazione delle ambizioni di estensione dell'impero ottomano verso est, nel territorio persiano, ambizione che vedrà la sua realizzazione soltanto nel 1534 con la conquista di Baghdad da parte del pronipote di Maometto, il grande Solimano il Magnifico.

La limitata fortuna della medaglia, che propone per altro un ritratto di Maometto fisiognomicamente poco allineabile alla serie degli altri suoi ritratti che ci sono pervenuti, porta a pensare che il sultano, ammesso che fosse entrato in possesso di un esemplare, non sia rimasto soddisfatto della mediocre qualità dell'opera.

Un'altra medaglia, in sospetto di interpolazione se non di realizzazione postuma almeno per quanto riguarda il verso, è quella realizzata su commissione di Jean Tricaudet de Selongey.

Sul verso un ritratto giovanile (o ideale?) del sultano, paragonabile a quello della medaglia precedente, attorno al quale corre la scritta con il nome di Maometto e i titoli. Sul verso l'immagine di tre teste d'aquila (che ricordano le tre corone che compariranno sulla medaglia di Gentile Bellini e forse da quelle dipendono) con la scritta – eseguita in diversa grafia – con la firma del medaglista.



La cosiddetta *Medaglia Tricaudet* di Maometto II (*recto* e *verso*), bronzo, circa 1460.

Sul *recto*: MAGNUS PRINCEPS ET MAGNUS AMIRAS SULTANUS D[omi]N[u]S MEHOMET.

Sul *verso*: IEHAN TRIEAUDET DE SELONGEY A FEYT FAIRE CESTE PICE.

¹⁰² Molto più cauta l'interpretazione di Raby 1987, pp. 174-175.

Se dunque queste due prime medaglie non possono essere considerate come commissioni dirette del sultano, certamente provano la precocità dell'omaggio di artisti e Signori occidentali che su richiesta, o più probabilmente *motu proprio*, fanno eseguire e pervenire a Maometto: opere che evidentemente sanno ben gradite al sultano.

I primi documenti che testimoniano di una istanza esplicita e puntuale da parte di Maometto in relazione ad artisti occidentali datano al 1461 quando, mediante il commerciante veneziano Girolamo Michiel, perviene a Sigismondo Malatesta la richiesta di avere a Istanbul Matteo de' Pasti, versatile artista all'apice della sua fama – scultore, miniatore, architetto – che dopo aver girato per le corti di Firenze e Ferrara si era stabilito dal 1446 alla corte del Signore di Rimini¹⁰³. Sigismondo non perde tempo e, come commentano i contemporanei, preoccupati della libertà strategica e tattica di cui dava prova continuamente il Signore di Rimini “perseverando negli suoi usati costumi di cercar cose nuove”¹⁰⁴, approfitta dell'occasione per corrispondere calorosamente alla richiesta del potente interlocutore.

Parte da Rimini Matteo de' Pasti, portando con sé una copia del *De re militari* di Roberto Valturio – l'importante trattato sull'arte bellica che contiene anche disegni e istruzioni per la costruzione di nuove macchine da guerra. L'esemplare del volume che Matteo porta con sé inizia con una lettera dedicatoria al sultano – scritta da Valturio per conto del Signore (“pro illustri et Magnifico Principe et Domino Sigismundo Pandulfo Malatesta”) la quale, anche fatta la tara della retorica del genere, è dal nostro punto di vista una fonte importantissima per le notizie che riporta, in relazione ai desideri e alle passioni di Maometto. La lettera contiene una serie di espressioni di ammirazione per il sultano, con il quale Sigismondo afferma di entrare in contatto per la prima volta in questa occasione (“cum nullus mihi superiore tempore usus tecum ac necessitudo intercessisset”): sono affermazioni di inadeguatezza all'amicizia di un “tantus Princeps” (“ex me ipso nihil afferre possem quod amicitia tanti principis dignum videretur”), ma anche esternazioni di un'esagerata e incontenibile passione (“nec tacendo quiescere prae amore et

¹⁰³ Fonti e documenti sullo scambio Maometto II/Sigismondo sono stati pubblicati, discussi e analizzati originariamente da Soranzo 1909, Soranzo 1910, Campana 1928; uno *status quaestionis* con la ripubblicazione di alcuni testi e documenti, fra i quali la lettera di accompagnamento del Valturio, è in Raby 1987, pp. 175-176; pp. 187-190; sulla triangolazione Valturio-Maometto-Sigismondo v. Cardini 2006, pp. 13-17. Sull'attività di Matteo de' Pasti come miniatore v. Lollini 2009.

¹⁰⁴ Così in una lettera di Francesco Sforza, Duca di Milano, al suo ambasciatore di Napoli, pubblicata in Yriarte 1882.

desiderio quo in te flagrabam maxime poteram”), che si concludono con un vero e proprio ossequio e l’augurio che il Signore di Rimini possa essere annoverato nella cerchia dei più stretti e deferenti accoliti (“si non indignissimum iudicas, inter tuos me tibi obsequentissimos deditissimosque innumere”)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Questo il testo integrale dell’epistola così come si può ricostruire dalla collazione tra le edizioni condotte su diversi esemplari (in particolare l’edizione Raby 1987 messa a confronto, per emendare alcuni patenti errori di trascrizione, con Yriarte 1882, Soranzo 1909 e con l’edizione parziale di D’Ascia 2010): “Ad Illustrissimum et Excellentissimum Dominum Machomet Bei Magnum Admiratum et Sultanum Turchorum Roberti Valturii Ariminensis pro illustri et Magnifico Principe et Domino Sigismundo Pandulfo Malatesta, cum librorum rei hujusce militaris ac Mathœi Pasti Veronensis transmissione Epistola. Cupienti mihi, Principum universi orbis decus admirabile ad te aliquid scribere, idque cognita et perspecta mihi ex multorum nec obscuris nec incertis hominum sermonibus ingens fama plurimae et accumulatae virtutis tuae facile suaderet, cum nihil sit quod tam delectet tamquam ad se hominum mentes alliciat, nihil sane occurreret quod quidem ad te scribendum putarem. Nam si ut ad amicum et familiarem, verebar ne parum prudentis videretur, cum nullus mihi superiore tempore usus tecum ac necessitudo interessisset. Sin ad extraneum aut alienum aut ignotum longoque a me terrarum tractu disjunctum, loquacis et inepti, quod neque ullum quidem necessarium haberem epistolae argumentum. Si autem te, ut saepe solet ad majorem, litteris provocarem, ne me jure contemneres; quippe qui veluti aquilae vespertilio vel Athlanti Pygmaeus assurgens, ex me ipso nihil afferre possem quod amicitia tanti principis dignum videretur. Sic nec tacendo quiescere prae amore et desiderio quo in te flagrabam maxime poteram, neque tibi tam vehementer bello et armis onerato supervacaneis litteris meis obstrepere audebam. Sed hanc quidem diuturni silentii hesitationem et cunctationem meam nuper tu substulisti penitus mihi que non modo ad te scribendi facultatem, verum etiam te laudandi et in coelum efferendi si tempus et epistularis brevitatis pateretur, materiam uberrimam attulisti. Nam cum superioribus diebus et nuntiis plurimis et litteris nobilis Veneti Hieronymi Michaelis factus essem certior te admodum sculpturis ac coelaturum ductilibus in memoriam priscorum excellentium virorum et illustrium ducum ac imperatorum, quorum effigies admirari simili modo persaepe cogor, cum rem mutam atque loquentem praesentibus reddant et posteris praecleara sane res mihi visa est tantoque Principe digna ad immortalitatem, quamvis cupiam forsitan levior videatur, eam tamen ego magni momenti magnique ponderis tecum sentieris fore iudicem quamquam video Ciceronem quoque nostrum harum rerum cura scribere ad Atticum ut signa perquirat quibus ornet Academiam suam, ingenui et generosi quoque animi esse puto delectari illis rebus in quibus artificum manus spirant fermae naturae similitudinem quasi virtutum incitamenta quaedam expresserunt. Quod Alexandrum Magnum Macedonum Regem inclitum non aliter ac tu in hujusmodi fecisse percelebre est. Hic enim Rex harum quas modo diximus cupidissimus rerum, non ab omnibus pingi se vel fingi voluit. Quinimo edicto vetuit ne quis praeter Apellem pingeret, aut alius Lysippo duceret aera fortis Alexandri vultum simulantia. Neque id ab re, sed consulte quidem. Nam eodem teste auctore, nec magis expressi vultus per aenea signa quam per vatis opus mores animique virorum clarorum apparent. Qua in re cum Mathaeum Pastum Veronensem plures iam annos contubernalem et comitem meum, mirificum harum rerum artificem, ad te pingendum effingendumque mitti summopere postules, crebro virtutum suarum amore succensus, eum omnibus in rebus ita diligenter ut se mihi praestitit ac praebuit, summa scilicet fide, singulari modestia, et impari hac tempestate eruditione, meis maxime officiis ac beneficiis ornatum et auctum, a pluribusque nostrae hujus Italiae ac Galliae cupitum petitumque Principibus, et ad hunc usque diem nulli concessum, ad te solum, sua etiam sponte, mittendum curavi. Et quamquam ipsius virtutum praestantia hominem hunc abunde tibi commendet, eundem tamen totum in fidem ac benevolentiam tuam trado atque ita commendo ut majori cura, studio ac sollicitudine animi commendare non possim. Tuum est igitur illum tua humanitate ac solita benignitate complecti. Vellem nunc, invictissime Princeps, et maxime cuperem eam mihi ab immortalis Deo facultatem dari ut in hoc primo desiderio tuo rerumque nostrarum, in hocque primo Mathei nostri hujus adventu, eximium tibi aliquod munus et tua maiestate dignum exhibere possem. Verum cum eius magnitudo tanta sit ut non facultatem modo meam, sed etiam omnem humanam vim facile excesserit, hoc

Espressioni certo di rito, tipiche del genere dell'epistola dedicatoria, che non sembrano però soltanto formule genericamente retoriche e incensatorie, e neppure, soltanto, esternazioni enfatiche strumentalmente interessate a ossequiare il ruolo del sultano, conquistandone il favore, ma suonano piuttosto come un sincero omaggio alla sua personalità. Una personalità il cui profilo, le cui passioni e la cui sensibilità dovevano essere ben noti in Occidente se Valturio autore della lettera *pro* Sigismondo può far riferimento al desiderio del sultano di avere per sé sculture e medaglie alla maniera degli uomini famosi dell'antichità e dei più famosi condottieri ("factus essem certior te admodum sculpturis ac coelaturis ductilibus in memoriam priscorum excellentium virorum et illustrium ducum ac imperatorum"), una pratica che porta gloria nel presente e nel futuro, in vista dell'immortalità del nome ("quorum effigies admirari simili modo persaepe cogor, cum rem mutam atque loquentem praesentibus reddant et posteris praeclara sane res mihi visa est tantoque Principe digna ad immortalitatem"). Il modello richiamato è – una volta ancora – Alessandro che non solo investì nella sua immagine ma scelse accuratamente, in Lisippo e Apelle, gli artisti a cui affidarne l'esecuzione in esclusiva ("Quod Alexandrum Magnum Macedonum Regem inclitum non aliter ac tu in huiusmodi fecisse percelebre est. [...] Quinimo edicto vetuit ne quis praeter Apellem pingeret, aut alius Lysippo duceret aera fortis Alexandri vultum simulantia")¹⁰⁶.

In risposta all'istanza di quello che Sigismondo al tempo pensa possa diventare un suo potentissimo alleato, su precisa indicazione del sultano viene inviato Matteo de' Pasti. Nella introduzione dell'artista presso il sultano, bene è espressa tutta la stima e l'affetto di Sigismondo per Matteo, uomo eccezionale per genio artistico, ma apprezzato anche per la sua cultura, per la lealtà e per la modestia della sua indole, che era stato richiesto, e mai concesso, dai principi di tutte le corti di Italia e di Francia; ma ben si avverte anche la sollecitudine del Signore perché il suo *contubernalis* sia trattato con benevolenza e cortesia,

unum mihi esse videtur, si quod per me tibi satisfieri pro dignitate quodam modo potest, idcirco te etiam debito aliquo munere privem quare quod unum in me erat, quodque gratissimum tibi fore putavi, decrevi te meorum studiorum mearumque voluptatum participem facere, et rerum militarium opus diffusum quidem et eruditum quibus prae caeteris non solum nostrae huius aetatis, sed superioris aevi ducibus et imperatoribus sine controversia uno omnium ore praecellis et merito praedicaris, tuae maiestati demandare statuo, quod obsecro tua divina humanitate gratissimis ulnis et mente benigne suscipias. Non enim aurum aut gemmas pollicemur, quae nobis nulla sunt, et tu minime expetis. Sed quod unum possumus, unum hoc opus, multorum nobilium ducum dictis factisque refertum unum hoc praeter hunc animum et ingentem hancque totam quaecumque est facultatem meam ad te, si mori me etiam tibi libeat, ornandum illustrandumque devotissime confero. Vale ad vota, Princeps Serenissime; et si non indignissimum iudicas, inter tuos me tibi obsequentissimos deditissimosque annumeres⁷.

¹⁰⁶ Sui *topoi* celebrativi del potere v. Lollini 2010.

e sia compensato con un riconoscimento economico adeguato alla maestosa magnificenza del sultano (“eximium tibi aliquod munus et tua maiestate dignum exhibere possem”).

Il volume che contiene l'importante opera di Valturio – e che sarà il motivo per cui ufficialmente Matteo de' Pasti sarà intercettato dai Veneziani a Creta e arrestato con l'accusa di spionaggio – non è altro che un omaggio ulteriore che il Signore di Rimini fa a Maometto, dopo avergli concesso il miglior artista di corte, non avendo “oro o gemme” da mandare in dono al sultano (“non enim aurum aut gemmas pollicemur, quae nobis nulla sunt, et tu minime expetis. Sed quod unum possumus, unum hoc opus”).

Matteo parte “ad te pingendum effigiendumque” ma nel testo è posto in evidenza il preciso interesse non solo per i ritratti pittorici e per le sculture che Matteo potrà eseguire, ma anche per le medaglie (“coelaturis ductilibus”) che il sultano desidera per sé.

Dopo la cattura a Creta, Matteo è trasferito a Venezia dove viene velocemente processato e prosciolto (in una vicenda dai contorni giudiziari e diplomatico-politici tutt'altro che chiari): il volume di Valturio viene però sequestrato, e Pio II chiede di esaminare l'incunabolo. La vicenda (che secondo alcune fonti avrebbe incluso anche il sequestro di un “colfo designato”, ovvero di una mappa dell'Adriatico che l'artista aveva con sé¹⁰⁷) offre così il destro al papa per rinfocolare, anche sul fronte del tradimento politico, le accuse contro Sigismondo che sarà scomunicato e bruciato in effigie il 26 aprile 1462 a Roma¹⁰⁸. Il testo di Valturio comunque riesce ad arrivare in qualche modo a Maometto perché una copia del *De re militari*, stampata a Vienna nel 1475, si conserva nella Biblioteca del Topkapı¹⁰⁹.

Come artista arriva invece a Istanbul, nel 1478, Costanzo da Ferrara (Costanzo di Moysis), altro allievo di Pisanello, di origini veneziane e attivo prima alla corte ferrarese e poi a Napoli, e inviato a Istanbul da Ferrante (Ferdinando I) di Aragona in risposta a una richiesta di Maometto che, a quanto risulta dai documenti, doveva essere stata generica e non nominale come quella relativa a Matteo de' Pasti¹¹⁰.

¹⁰⁷ Soranzo 1909; Soranzo 1910.

¹⁰⁸ Sugli strascichi della vicenda e l'agitazione del papa e dei principi italiani per una possibile alleanza di Sigismondo con Maometto, si veda D'Ascia 2001, pp. 27-28; p. 117; p. 224.

¹⁰⁹ Raby 1987, p. 191, n. 24; Rogers 2005, p. 82 (cfr. Weiss 1964b).

¹¹⁰ Su Costanzo di Moysis/da Ferrara alla corte di Maometto, v. Raby 1987, pp. 176-178; Norris 1984,



Costanzo da Ferrara, *Medaglia per Maometto II* (recto e verso), bronzo, circa 1481, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Sul recto: SULTANUS MOHAMETH OTHOMANUS TURCORUM IMPERATOR.

Sul verso: HIC BELLI FULMEN POPULOS PROSTRAVIT ET URBES · CONSTANTIUS F[ECIT].



Costanzo da Ferrara, *Medaglia per Maometto II* (recto e verso), bronzo, 1481, Oxford, Ashmolean Museum.

Sul recto: SULTANUS MOHAMMETH OTHOMANI UGULI BIZANTII IMPERATORIS 1481.

Sul verso: MOHAMETH ASIE ET GREITIE IMPERATORIS YMAGO EQUESTRIS IN EXERCITUS · OPUS CONSTANTII.

Costanzo esegue per Maometto una medaglia di cui esistono due versioni: una, firmata CONSTANTIUS F., non datata, di cui esiste un unico esemplare conservato nella collezione Kress presso la National Gallery di Washington, è considerata la prima versione dell'opera; una seconda firmata OPUS CONSTANTII è datata 1481.

Al di là della qualità delle due versioni, sarà da notare che il 1481 è l'anno della morte di Maometto e ciò fa pensare che, almeno per quella fusione, si tratti di una medaglia commemorativa. Mentre nella prima, e più riuscita versione, l'appellativo BELLI FULMEN e la menzione dei popoli e delle città "prostrati" da Maometto, così come la spada che il sovrano impugna, è una patente celebrazione della virtù marziale che garantisce la potenza cosmocratica del TURCORUM IMPERATOR, nella seconda il titolo ASIE ET GREITIE IMPERATOR – un oggettivo riconoscimento ma anche una delimitazione dei territori su cui il sultano esercita il suo *imperium* – potrebbe essere il segnale di una destinazione occidentale¹¹¹: la medaglia potrebbe essere stata prodotta in Italia, dopo il ritorno di Costanzo a seguito della morte di Maometto¹¹².

pp. 394-396; Chong 2005b, pp. 126-127.

¹¹¹ Sulle due versioni della medaglia di Costanzo, v. Spinale 2005, pp. 71-73, con bibliografia.

¹¹² Spinale 2005, p. 71; Chong 2005b.



Confronto tra la figura sul verso della *Medaglia per Giovanni VIII Paleologo* e quella sul verso della *Medaglia per Maometto II* (versione firmata COSTANTINUS F), entrambe appartenenti alla Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

In entrambe le versioni compare sul verso, con minime varianti, una raffigurazione dell'*imperator* a cavallo in un paesaggio scabro e roccioso. Se l'immagine del *basileus* a cavallo, come si è visto¹¹³, appariva già in uno dei primi prototipi di medaglia all'antica (il medaglione che i fratelli Limbourg eseguono nel 1400 per celebrare la visita di Manuele II Paleologo a Parigi), il modello per questa medaglia di Maometto era però molto più vicino e attuale: nell'*inventio* dell'immagine-impresa dell'imperatore, l'allievo di Pisanello non poteva non avere in mente il verso della medaglia che il maestro aveva dedicato nel 1438 a Giovanni VIII Paleologo.

Intenso e realistico il ritratto che Costanzo propone sul *recto* della medaglia: il volto di Maometto non ha più il tratto svelto e astratto delle medaglie celebrative coniate a distanza degli esemplari Tricaudet o della medaglia attribuita a Guidizani, che abbiamo analizzato più sopra. I tratti del profilo, incisi e marcati, la possanza del collo e del busto, l'imponenza della postura, restituiscono un'immagine di forza e di pacata potenza.

Alla mano di Costanzo è stato anche attribuito, non senza incertezze, un ritratto in miniatura conservato al Museo del Topkapi, che presenta forti somiglianze con il ritratto delle medaglie dell'artista, non solo dal punto di vista fisiognomico ma anche nella restituzione della particolare, auratica e possente, postura del sultano. La critica si divide sulla attribuzione a Costanzo o a un maestro miniatore turco che all'artista veneziano, e in particolare al suo ritratto ufficiale del sultano fissato nel bronzo della medaglia, si sarebbe direttamente ispirato, declinando l'impronta dell'artista italiano in modo "delicato e lineare"¹¹⁴.

¹¹³ v. *supra*, pp. 222 ss.

¹¹⁴ Berkant 2011, pp. 22-25; v. anche Rogers 2005, pp. 87-92.



Costanzo da Ferrara (attribuito), *ritratto in miniatura di Maometto II*, in *Sarayı Albümü* ('Albo del Conquistatore'), Hazine 2153, f.145, 1481, Istanbul, Biblioteca del Palazzo Topkapi.



Costanzo da Ferrara (o Gentile Bellini), *Scriba o Artista seduto*, circa 1480, inchiostro, acquerello e oro su carta, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Dell'esperienza presso la corte ottomana, Costanzo, come farà nello stesso torno d'anni anche Gentile Bellini, riporta in Italia intense suggestioni di esotismo. A lui, o in alternativa allo stesso Gentile, è attribuito lo splendido *Scriba o Artista seduto*, conservato a Boston¹¹⁵.

¹¹⁵ Una scheda dell'opera in Chong 2005a, p. 122.

Nello stesso biennio in cui Costanzo è attivo a Istanbul, Maometto invita anche Gentile Bellini. Dopo la pace siglata da Maometto con Venezia il 23 aprile del 1479, il 1 agosto 1479 un ambasciatore del sultano si presentò a Palazzo Ducale, nella Sala del Maggior Consiglio. Nota Marin Sanudo nei suoi *Diari*:

“A dì primo Agosto vene un orator Judeo del signor Turco con letere. Vuol la Signoria li mandi un bon pitor. Li fu mandato Zentil Bellini ottimo pitor qual andò colle galle di Romania e la Signoria li pagò le spese e parti a dì 3 settembre”¹¹⁶.

Il rinomato pittore veneziano arriva a Istanbul a bordo di una galera, “cum duobus eius sociis, vel famulis”¹¹⁷: in risposta all’istanza del potente neo-alleato, la Serenissima manda il suo artista più rinomato, che riveste anche il ruolo di una sorta di “ambasciatore culturale”¹¹⁸.

A poco meno di vent’anni dalla prima richiesta del sultano, registrata nell’epistola dedicatoria di Sigismondo/Valturio, il desiderio di Maometto di avere un ritratto da un artista italiano sembra diventato oramai una vera e propria ossessione compulsiva. Da cronache e scambi epistolari del tempo troviamo la notizia, che confluirà anche nelle *Vite* di Vasari, che Maometto avrebbe messo alla prova il rinomato artista veneziano chiedendogli di eseguire un autoritratto¹¹⁹. La storia sa molto di aneddoto di repertorio sui rapporti tra il re e l’artista e, se anche la notizia fosse vera, dell’autoritratto che Gentile avrebbe eseguito come test della propria abilità si sono perse le tracce.

Gentile starà comunque a corte dal 1479 al 1481, fino a poco prima della morte di Maometto,¹²⁰ e al pittore veneziano si deve l’opera che sarà destinata a diventare l’immagine più famosa del sultano in Occidente: il ritratto pittorico, datato 25 novembre 1480.

Come è stato notato, Maometto è ripreso di tre quarti “as in Venetian dogal portraits”¹²¹. Così legge Franz Babinger il ritratto di Bellini e, mediante quello, l’ultima fase della vita del sultano:

¹¹⁶ Marin Sanudo, *Sommarii di Storia veneta*, Venezia, Biblioteca Marciana, cl. CII, cod. 157, fol. 88r.

¹¹⁷ Una tabella cronologica degli avvenimenti storici e della successione delle relazioni attestate dalle fonti documentarie, tra Venezia e Istanbul (intrecciate con le relazioni Istanbul-Firenze), nel periodo tra il 1478 e il 1480, è in Raby 1987, pp. 178-180.

¹¹⁸ Thuasne 1988; Chong 2005b, p. 107.

¹¹⁹ Chong 2005b, pp. 108-109.

¹²⁰ Chong 2005b, pp. 106-119; Raby 2007, pp. 90-119.

¹²¹ Campbell 2005, p. 78.



Gentile Bellini, *Ritratto di Maometto II*, olio su tela, 1480, London, The National Gallery. In basso a destra: MCCCCLXXX DIE XXV MENSIS NOVEMBRIS; in alto a sinistra si intravedono alcune lettere, originariamente in porpora, molto danneggiate anche dai rimaneggiamenti ottocenteschi, che si lasciano interpretare come nomi ed epiteti del sultano e dell'artista; si legge: VICTOR ORBIS.

“Il dipinto di Gentile Bellini, terminato cinque mesi prima della morte del sultano, mostra l'acuto naso aquilino che pende sul labbro superiore [...]. L'occhio freddo, crudele, sensuale guarda molto lontano, la faccia ha un aspetto fiacco, triste, pallido in cui si esprimono chiaramente le sofferenze di un grave inguaribile male. Philippe de

Commynes, il diplomatico e storiografo francese che era acuto osservatore e disponeva di ampie e buone relazioni, disegna un ritratto quasi orripilante del Conquistatore gravemente ammalato: ‘Persone che l'hanno visto mi hanno riferito ch'egli fu colpito da una mostruosa gonfiezza alle gambe che gli veniva verso l'estate: esse diventavano grosse quanto il corpo di un uomo, senza che fosse possibile guarirla; e poi essa scompariva di nuovo. Nessun chirurgo seppe capire che cosa fosse, ma si diceva che vi contribuisse molto il suo bestiale gozzovigliare e che poteva essere una punizione di Dio. Perché non si notasse quanto egli fosse sciupato e perché i suoi nemici non lo disprezzassero, egli si faceva vedere di rado e restava chiuso nel suo Serraglio'. Quanto più aumentava la sua corpulenza, e le gonfiezze idropiche e le manifestazioni linfatiche, alle quali probabilmente si deve far risalire la sua malattia, rendevano difficile ogni movimento, tanto più raramente egli montava a cavallo e tanto più a lungo si tratteneva nelle stanze del suo palazzo in compagnia di poeti ed eruditi e di uomini della cui simpatia riteneva di essere sicuro. In tali anni egli dovette rinunciare al mestiere della guerra e dedicarsi ad attività attinenti ai suoi progetti per l'avvenire o a studi del passato o rivolte a istruirsi su paesi lontani sui quali finora egli non aveva potuto metter le mani”¹²².

Nella cornice architettonica che inquadra il ritratto sono state riconosciute notevoli analogie con la decorazione del portale della chiesa di San Zaccaria

¹²² Babinger [1953, 1957²] 1967³, p. 623-624.

a Venezia¹²³. Ai due lati della cornice sono poste simmetricamente tre corone a destra e tre a sinistra; ricamata al centro del drappo, incrostato di pietre preziose, appoggiato sul parapetto, si staglia una settima corona. Sullo stesso drappo si trovano quattro fiori composti di pietre preziose. Questa l'interpretazione iconologica fornita di recente da un giovane studioso:

“Quattro fiori di pietre preziose, adagiate sul tappeto ricordano la leggenda del sogno di Osman I, diffusasi proprio nell'epoca di Mehmed II: il fondatore della dinastia, appunto Osman I, si invaghì della figlia di un importante personaggio, ma non gli fu concessa la mano della fanciulla. Quella notte Osman sognò che la mezza luna, uscita dal corpo del padre della ragazza, entrando, splendente, nel proprio stesso corpo, facesse nascere un albero maestoso: quattro fiumi scorrevano ai suoi piedi, mentre con la propria chioma venivano coperte le quattro parti del mondo. Un vento impetuoso si alzò e spinse le fronde dell'albero, lanciformi, verso 'l'imperiale città' di Costantinopoli, che stava come una pietra preziosa tra due zaffiri (i due mari) e due smeraldi (le due sponde); essa costituiva il castone dell'anello del dominio universale che il fondatore dello Stato afferra per metterselo al dito. Svegliatosi si recò dal padre della ragazza, gli raccontò il sogno e ottenne il consenso alle nozze. [...] Inoltre vediamo ventiquattro piccole perle, lo stesso numero delle tribù discendenti da Oguz, mitico antenato degli ottomani”¹²⁴.

Secondo l'attenta lettura di Berkant, nell'iconografia del ritratto – voluto esplicitamente da Maometto per fissare la sua immagine iscrivendola nel novero degli altri principi italiani ed europei a lui contemporanei – alla simbologia esplicita del potere cosmocratico si riannoda anche una iconografia di matrice orientale che nella decorazione del drappo ricorda, anche ai sudditi ottomani, la fiaba profetica di Osman e, insieme, con la presenza delle sei corone più una, il fatto che Maometto è in ordine genealogico il settimo sovrano della sua stirpe.

Certo è che Maometto dovette gradire l'opera del maestro veneziano, dato che essa con tutta probabilità restò nel palazzo imperiale fintantoché non fu venduta dal figlio, Bajazed II, insieme ad altre opere considerate estranee ai precetti islamici sull'arte¹²⁵. L'eco del gradimento e del successo dell'opera arriva fino a Vasari che riporta che:

¹²³ Campbell 2005, p. 78.

¹²⁴ Berkant 2011, p. 26; una lettura iconologica, non del tutto convincente, dei colori e della foggia del turbante e delle vesti del sultano è in Pedani 1997, pp. 8-11.

¹²⁵ Sulle vicende collezionistiche dell'opera, approdata a Londra nella seconda metà del XIX secolo, v. Pedani 1997, p. 4. Sulla dispersione delle opere di stile occidentale sotto il regno di Bajazed II, figlio di Maometto, v. Raby 1982, p. 8.

“Gentile che ritrasse esso imperator Maumetto di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo. [...] Fu tanta la meraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso”¹²⁶.

Sappiamo da fonti documentarie che, pochi giorni dopo l’ambasceria del 1 agosto 1479 con la richiesta di un “pitor”, il 13 di agosto la richiesta viene rilanciata con una nuova specificazione: l’artista (è incerto se si tratti dello stesso di prima o di uno aggiuntivo) dovrà essere “unum sculptorem et funditorem aeris”¹²⁷. A Istanbul Venezia mandò unicamente Gentile che, nonostante non avesse una grande esperienza come medaglista, si trovò impegnato a cimentarsi anche nel progetto di una medaglia per il sultano.

Sul diritto un ritratto di Maometto in cui apprezziamo una postura leggermente curva e affaticata e un profilo un po’ smagrito, certo meno possente e incisivo di quello della medaglia di Costanzo, ma non ancora così affilato e sofferente come sarà quello del ritratto pittorico dello stesso Gentile, forse successivo alla medaglia, che registra i tratti dell’ultimissima fase della malattia del sultano¹²⁸.

Al rovescio il titolo di EQUES AURATUS COMES: la firma dell’artista rimanda al titolo onorifico che, secondo le fonti, Gentile avrebbe ottenuto da Maometto al momento della sua partenza da Istanbul. In una lettera in latino di Maometto II al doge di Venezia, datata 15 gennaio 1481, il sultano, al momento del rientro a Venezia dell’artista, riconosce i grandi meriti del pittore e lo fregia del titolo di “miles auratus” (altrimenti, “eques auratus”). La critica è divisa sull’autenticità del documento ma è comunque propensa a considerarlo una copia e traduzione, eseguita da mano occidentale, di una contemporanea



Gentile Bellini, *Medaglia per Maometto II (recto e verso)*, bronzo, fine 1479-inizio 1480, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
 Sul *recto*: MAGNI SOULTANI MOHAMETI IMPERATORIS.
 Sul verso: GENTILIS BELLINUS VENETUS EQUES AURATUS COMESQ[ue] PALATINUS F[ecit].

¹²⁶ Giorgio Vasari, *Vita di Jacopo, Giovanni e Gentile Bellini pittori viniziani*.

¹²⁷ Raby 1987, p. 178.

¹²⁸ Spinale 2005, pp. 74-75.

lettera autografa¹²⁹. Il fatto che lo stesso Gentile firmi come EQUES AURATUS COMESQUE PALATINUS la sua medaglia per Maometto pare una buona conferma della autenticità, se non del documento, dell'alta onorificenza concessa dal sultano all'artista veneziano.

L'iscrizione circonda tre corone incolonnate una sull'altra, secondo l'impaginazione delle due triplete di diademi che compaiono nel ritratto pittorico dello stesso Gentile. Il confronto con la successiva medaglia fiorentina di Bertoldo di Giovanni, direttamente dipendente da questa di Gentile, ci consente di individuare con certezza nelle tre corone tutt'altro significato rispetto alle sei del ritratto pittorico: si tratta infatti, propriamente, dei regni di Asia, Grecia e Trebisonda a indicare che, dopo la caduta di Costantinopoli del 1453, Maometto aveva perfezionato la conquista dei territori del precedente impero bizantino, vincendo anche le ultime resistenze nel Peloponneso, con la consegna di Mistrà da parte di Demetrio Paleologo, nel 1460, e le ultime forze residuali dell'impero bizantino che si erano arroccate sul Mar Nero, con la conquista di Trebisonda del 1461.

Nel marzo del 1480 giunge a Firenze un messo di Maometto per chiedere l'invio di vari artisti alla corte del sultano¹³⁰. La richiesta, per motivi non del



Bottega di Apollonio di Giovanni, *Cassone con la conquista di Trebisonda*, post 1461, New York, Metropolitan Museum of Art.

¹²⁹ Rogers 2005, pp. 94-95; Chong 2005b, pp. 114-115.

¹³⁰ Raby 1987, pp. 179-182.



Bertoldo di Giovanni, *Medaglia per Maometto II* (*recto* e *verso*), bronzo, circa 1480, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Sul *recto*: MAUMHET ASIE AC TRAPESUNZIS MAGNEQUE GREITIE IMPERAT[or].

Sul *verso*: GREITIE TRAPESUNTY ASIE | OPUS BERTOLDI FLORENTIN[i] SCULTORIS.

tutto chiari, non trova pronta corrispondenza, ma Maometto avrà presto ugualmente un significativo omaggio dai Medici e sarà la terza, importante, opera medagliistica di un artista italiano nel giro di soli due anni.

Le dimensioni del bronzo sono quasi esattamente sovrapponibili a quelle della medaglia di Gentile, così come il ritratto sul *recto* pare ricalcato su quello dell'artista veneziano¹³¹. Evidentemente un esemplare della medaglia di Gentile era giunto alla corte dei Medici e, per il ritratto della medaglia di Bertoldo, eseguita dall'artista a distanza e quindi senza la possibilità di ritrarre Maometto dal vero, aveva fatto fede il profilo ufficiale che si era affermato per l'autorità dell'artista veneziano¹³².

Nella medaglia fiorentina l'*inventio*, e in generale l'investimento concettuale e simbolico, è tutto speso nel *verso*. Una figura maschile che porta uno strano abbigliamento ibrido con brache e mantello militare romano sta in piedi, su un carro trionfale, con la mano sinistra alzata a esibire una piccola vittoria alata; con la destra tiene al laccio, legate insieme, tre figure nude femminili, intorno alle quali corrono i nomi GREITIE TRAPESUNTY ASIE. Il carro è trainato da un tiro di due cavalli, a loro volta condotti da un Marte *gradivus*

¹³¹ Raby 1987, p. 182.

¹³² Raby 1987, pp. 182-183; Spinale 2005, pp. 76-77.

che con la destra tiene alla briglia i cavalli e con la sinistra esibisce un trofeo di armi nemiche. Sotto, appaiono due figure *recubantes*: sono le allegorie dei due continenti, o in alternativa dei due mari, di cui Maometto si proclama Signore nella scritta che appare a lettere incise in arabo all'entrata del Topkapi حاكم البحار اثنين والقارات “Signore dei due continenti e dei due mari”¹³³.

Se pure non è stato identificato precisamente il modello antico dell'iconografia del verso, la figurazione trae certo ispirazione dai repertori di antichità – monete e gemme – in possesso dei Medici. L'opera è infatti un omaggio, politico e personale, di Lorenzo che commissiona la medaglia all'artista in segno di ringraziamento per l'estradizione dell'assassino di Giuliano, morto nel 1478 nell'attentato della congiura dei Pazzi¹³⁴.

Si tratta di quel Bernardo Bandini di cui Poliziano ci restituisce un icastico ritratto sallustiano “perditus homo, audax, impavidus, quem et ipsum dilapidata re familiaris in omne praecipitem ageret”¹³⁵; Bernardo, che aveva ucciso di sua mano Giuliano, fu estradato da Maometto nel dicembre 1479. Così è riportata la notizia nel testo di una *Cronaca* fiorentina:

“Addì XXIII di dicembre 1479, alle ore 10 ne venne preso di Turchia Bernardo di Bandini Baroncelli. Venne dal Turco, menato per Antonio di Bernardetto de' Medici, el quale andò per lui, come Ambasciadore. [...] Addì 29 detto fu impiccato alle finestre del Capitano detto Bernardo Bandini con una veste alla Turchesca indosso azzurra, come ne venne preso in Turchia”¹³⁶.

La notizia dell'esecuzione di Bandini per ordine di Lorenzo “legato con catene e vestito come un Turco” è confermata dalla nota contenuta nel “Libro dei Giustiziati”, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze¹³⁷, ma testimone di eccezione è un disegno di Leonardo che raffigura l'impiccato e ne precisa l'abbigliamento in un appunto:

“Berrettino di tanè / farsetto di raso nero / cioppa nera foderata / giubba turchina foderata di gole di volpe / e 'l collare della giubba / soppannato di velluto appicchiet / tato nero e rosso / Bernardo di Bandini / Baroncigli / calze nere”.

¹³³ Spinale 2005, pp. 76-77.

¹³⁴ Raby 1987, pp. 180-182.

¹³⁵ Angelo Poliziano, *Coniurationis commentarium / Commentario della congiura dei Pazzi* (ed. a cura di L. Perini, Firenze 2012).

¹³⁶ *Croniche di Giovanni di Iacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli, pubblicate, e di annotazioni, e di antichi monumenti accresciute, ed illustrate da Fr. Ildefonso di San Luigi*, Firenze 1785, pp. 195-196.

¹³⁷ Biblioteca Nazionale di Firenze, “Libro dei giustiziati”, MS II, 1 p. 138, n. 435.



Leonardo da Vinci, *Bernardo Bandini Baroncelli impiccato*, disegno, 1479, Bayonne, Musée Bonnat.

Si tratta dunque, certamente, di un omaggio personale del Magnifico che dopo mesi di pressione diplomatica per il tramite di emissari mandati a Istanbul *ad hoc*, era riuscito nell'intento di catturare l'assassino dell'amato fratello che, come era accaduto per la prima mandata di trucidate esecuzioni all'indomani della congiura, doveva essere anche esibito pubblicamente come esempio del trattamento che spettava agli attentatori al potere dei Signori di Firenze.

Certo è che nel torno di quei mesi del 1480, nella complicata scacchiera di alleanze e ostilità intrecciate tra gli Stati italiani, la medaglia di diretta commissione medicea, in cui Maometto è rappresentato come imperatore vittorioso sulle tre regioni dell'Asia e Signore dei due continenti, non è soltanto l'omaggio di cortesia fatto da un principe a un altro principe per un favore personale. Nel

maggio del 1480 la medaglia fiorentina viene consegnata a Istanbul, con una ambasceria ufficiale; alla fine del luglio dello stesso anno i Turchi sbarcano a Otranto e l'11 agosto conquistano la città che per più di un anno sarà il teatro di scontri sanguinosi tra le truppe pontificie e l'esercito degli occupanti ottomani.

In questo contesto, il peggior nemico della cristianità veniva omaggiato dai Medici come indiscusso imperatore d'Oriente alla testa di un "*imperium* legittimo, non [di un] *dominium* tirannico"¹³⁸. Se può essere eccessivo supporre, come pure è stato fatto, un disegno di complicità indiretta della signoria fiorentina con lo sbarco ottomano a Otranto, certo è che la medaglia di Bertoldo di Giovanni sancisce il riconoscimento di un potere di fatto destinato a consolidarsi nel tempo.

¹³⁸ D'Ascia 2001 p. 33. Sui rapporti tra Lorenzo e Maometto vedi anche Babinger 1963a. In generale, per la rappresentazione di Maometto II da parte degli artisti occidentali, promossa dallo stesso sultano e incoraggiata dagli omaggi delle potenze italiane, si vedano Raby 1982; Raby 1987; Berkant 2011, pp. 16-27.

Anche dopo la morte di Maometto la legittimità dell'impero ottomano diventa via via sempre più indiscussa e la complicità, o la minaccia di alleanza, con il potente impero orientale saranno sempre più utilizzate come armi di scambio nel gioco complicato e mutevolissimo delle relazioni diplomatiche e strategiche degli stati italiani: poco più di un decennio più tardi, nel 1494, Ludovico il Moro tenterà, senza successo, di convincere i Turchi ad attaccare Venezia¹³⁹.

Intanto, Istanbul è diventata un crocevia internazionale di intellettuali provenienti da tutti gli stati italiani. Nel gennaio del 1480 parte un'altra richiesta di artisti per Venezia¹⁴⁰: fino agli ultimi giorni prima della sua morte, è vivo il desiderio di Maometto di avere a corte artisti occidentali.

E gli artisti occidentali – segnatamente i due pittori veneziani alla corte di Maometto, Costanzo da Ferrara e Gentile Bellini – lasciano l'impronta della loro poetica anche sullo stile degli artisti ottomani. Nel *Maometto con la rosa* del pittore e miniaturista di corte Sinan Bey, conservato al Topkapi, i tratti del volto del sultano risentono senza dubbio del ritratto di Gentile Bellini; la postura di Maometto a gambe incrociate è tipicamente orientale; l'atto di odorare la rosa combina insieme lo stile delle corti italiane con un gesto tipico del repertorio orientale.

Il *Maometto con la rosa* è la sintesi perfetta, in versione orientale, della serie che ha il suo prototipo nella medaglia di Costanzo e il suo esemplare più importante nel ritratto di Gentile Bellini.



Nell'altra direzione, Gentile importa nel linguaggio della pittura veneziana stilemi e *mood* dello stile di corte di Istanbul, innescando spunti di esotismo nell'arte italiana del tempo¹⁴¹. Al suo ritorno a Venezia Gentile non solo porta con sé motivi e forme orientalizzanti, ma stando alle fonti smercia anche diversi ritratti del sul-

Sinan Bey (attribuito), *Ritratto in miniatura di Maometto II* (detto 'Conquistatore con la rosa'), in *Sarayı Albümü* ('Albo del Conquistatore'), 1481, Istanbul, Biblioteca del Palazzo Topkapi.

¹³⁹ Babinger 1963b, p. 29; D'Ascia 2001, p. 29.

¹⁴⁰ Sul mecenatismo di Maometto resta un punto di riferimento Raby 1980.

¹⁴¹ Sugli influssi orientali nell'arte occidentale, a partire dall' 'orientalismo' di Gentile Bellini, v. Howard 2000; Howard 2005, pp. 24-35; Carboni 2007.



Scuola di Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto*, olio su tela, 1510-1520, collezione privata.

Bottega di Gentile Bellini, *Ritratto del sultano Maometto II con un giovane dignitario*, olio su tavola, circa 1480, collezione privata.

tano: due ritratti di Maometto sono attestati a Venezia a metà del XVI e a metà del XVII secolo in casa Zen e Della Vedova¹⁴².

E nella sua ultima opera per la Scuola di San Marco, che sarà terminata dal fratello Giovanni – la straordinaria *Predica di San Marco ad Alessandria*, conservata a Brera – sullo sfondo di una Basilica di San Marco travestita da moschea orientale, l'apostolo arringa la folla di persone vestite con esotiche vesti turchesche¹⁴³, e Gentile rappresenta se stesso (in primo piano a sinistra), nel corteggio dei dignitari veneziani che fanno anacronisticamente da 'guardia del corpo' al Santo, con al collo il collare che esibisce l'insegna dei *comites* del sultano¹⁴⁴.

È in questo clima che si consuma in Occidente la sovrapposizione tra il profilo di Maometto e quello dell'imperatore bizantino. E se già Costantino XI aveva usurpato i tratti somatici del suo predecessore Giovanni VIII nell'affresco di Piero ad Arezzo (che rappresenta lo scontro tra il Turco e l'ultimo imperatore cristiano nella trasfigurazione storica della battaglia tra Costantino il Grande e Massenzio¹⁴⁵), lo stesso profilo di Giovanni VIII, che grazie alla medaglia di Pisanello era diventato il ritratto dell'imperatore di Bisanzio

¹⁴² Pedani 1997, p. 4, n. 2.

¹⁴³ Sui disegni di Gentile Bellini, collegabili alla *Predica di San Marco*, v. Chong, Campbell 2005.

¹⁴⁴ Chong 2005b, pp. 116-117.

¹⁴⁵ Centanni, Pedersoli 2006; Ronchey 2013, pp. 880-881.



Gentile e Giovanni Bellini, *Predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto*, olio su tela, 1504-1507, Milano, Pinacoteca di Brera.



Michael Wolgemut, *Maometto come Giovanni VIII Paleologo*, xilografia sovradipinta, dal *Liber Chronicarum* di Harmut Schedel, Nurnberg, 1493, f. 256v.

Michael Wolgemut, *Maometto come Paleologo*, xilografia, dal *Liber Chronicarum* di Harmut Schedel, Nurnberg 1493, f. 256v (versione non sovradipinta).



Bottega del Pollaiuolo, *El Gran Turco o Maometto come Giovanni VIII Paleologo*, incisione, circa 1470, Berlin, Kupferstichkabinett.

Bottega del Pollaiuolo, *El Gran Turco o Maometto come Giovanni VIII Paleologo*, incisione sovradipinta, primi anni '70 del XV secolo, Istanbul, Biblioteca del Museo Topkapi, ms. H 2153 (da Rogers 2005, p. 87).



El Gran Turco, ceramica fiorentina, metà del XV sec., London, British Museum.

Profilo dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo (o Gran Turco?), ceramica ferrarese, metà del XV sec., Venezia, collezione privata.

tout court, si presta a far da modello al ritratto del sultano, proposto di fatto, anche con l'inequivocabile potenza dell'immagine, come successore dei *basilis* bizantini¹⁴⁶.

Il fatto che la sovrapposizione tra i tratti del sultano e quelli dell'imperatore di Costantinopoli fosse ben nota allo stesso Maometto, e da lui accettata e gradita, è comprovato dal fatto che nella Biblioteca del Topkapi si conserva una stampa fiorentina dei primi anni '70 del XV secolo, intitolata *El Gran Turco*, che riproduce i tratti di Giovanni VIII Paleologo.

E nelle maioliche di moda a partire dagli anni '60 del XV secolo i profili di Maometto e di Giovanni VIII Paleologo nuovamente si confondono.

I cortocircuiti nell'immaginario occidentale e orientale, nell'ultimo quarto del XV secolo, sono attivi in entrambi i sensi dell'identificazione, in una contaminazione che supera separazioni geografiche, storiche e culturali e produce fenomeni di felice anacronismo: in un bassorilievo della bottega del Verrocchio, Alessandro indossa un mirabolante cappello che certo è, in qualche misura, suggestionato dall'immagine del Gran Turco dell'incisione della bottega del Pollaiuolo¹⁴⁷. Così se il sultano, che si identificava con Alessandro il Grande, assume i tratti dell'imperatore bizantino, ecco che Alessandro il Grande nel bassorilievo verrocchiesco esibisce lo stesso elmo fantastico del Gran Turco.

Intanto alla corte ottomana l'identificazione anche fisiognomica tra Alessandro e Maometto diventerà via via sempre più immediata e indiscussa. Così accade in una splendida illustrazione della traduzione turca del *Firdusi*, il persiano *Libro dei Re*.

¹⁴⁶ Pedersoli 2001; Pedersoli [2002, 2006] 2007²; Ronchey 2013.

¹⁴⁷ Chong 2005b, p. 67.



Bottega di Andrea del Verrocchio, *Alessandro il Grande*, marmo, ca. 1483-85, Washington, National Gallery of Art.

L'episodio – presente anche nelle varie redazioni occidentali del *Romanzo di Alessandro* – si svolge nella favolosa reggia della Regina Candace: Alessandro si presenta al cospetto della bellissima ospite sotto le mentite spoglie di un messaggero, ma la Regina lo riconosce grazie a un ritratto che aveva fatto eseguire di nascosto tempo prima. Nell'illustrazione del *Firdusi* turco, eseguita dal maestro miniatore di corte Nakkaş Osman, Candace – nella miniatura seduta a gambe incrociate su un sontuoso trono/divano – mostra a un

semi-camuffato Alessandro il ritratto che rivela la sua vera identità: ma, nel riverbero di un gioco di specchi a distanza che moltiplica l'effetto già straniante della *fabula*, i tratti fisiognomici dello smascherato Alessandro – nitidi nel suo ritratto – sono evidentemente i medesimi di quelli del grande Maometto II.

I TURCHI NUOVI TEUCRI: L'IMMAGINARIO TROIANO.

“PER VENDICAR LA MORTE DI TROIANO SOPRA RE CARLO IMPERATOR ROMANO”

Un interessante spunto mitografico inserisce la caduta di Costantinopoli nella storia di una vendetta millenaria che i Turchi avrebbero consumato sui Greci, quasi tremila anni dopo la presa di Troia.

Michele Critoboulos, il greco di Imbro passato ai servizi di Maometto e autore della *Ευγγραφή Ιστοριών*, il cui manoscritto autografo è conservato nella Biblioteca del Serraglio di Istanbul, racconta che nel 1462, nel corso della campagna vittoriosa contro Lesbo e Mitilene, Maometto si sarebbe recato a Troia¹⁴⁸. Tra le diverse rovine del sito visitate dal sultano, Critoboulos menziona le tombe di Achille e Aiace. Onorando la memoria dei due famosi eroi omerici caduti a Troia, Maometto innanzitutto ricalca il *topos* di Alessandro

¹⁴⁸ Sui resti archeologici che Maometto II avrebbe visitato a Troia v., da ultimo, Brian Rose 2013, pp. 283 ss.



Nakkaş Osman, *La Regina Candace smaschera Alessandro mostrandogli il suo ritratto*, miniatura dal *Libro dei Re di Firdusi*, ms. H1522, fol. 410a, 1560-1570, Istanbul, Topkapı Palace Museum.

che, di fronte alle vestigia degli stessi Achille e Aiace, rimpiangeva di non avere al suo seguito un Omero per cantare le sue gesta. Ma, stando alla fonte, Maometto avrebbe anche pronunciato queste parole:

“Di questa città e dei suoi abitanti, dopo tanti anni, Dio ha stabilito che io fossi il vendicatore. Infatti ho sconfitto i loro nemici e ho distrutto le loro città e ho fatto di tutti questi il bottino dei Misi. Perché erano Greci, Macedoni, Tessali, Peloponnesiaci coloro che in antico distrussero questa città: i loro discendenti hanno pagato la giusta pena, alla fine nel giro degli anni, la violenza fatta allora e molte volte contro i nostri concittadini dell’Asia è diventata ora, grazie a me, violenza contro di loro”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Questo il passaggio completo che tratta della visita di Maometto a Troia nella *Storia* di Michele Critoboulos (Ευγενική Ιστοριών IV, 72-73): “Αφικόμενος ἐς τὸ Ἴλιον κατεθεᾶτο τὰ τε ἐρείπια τούτου καὶ τὰ ἴχνη τῆς παλαιᾶς πόλεως Τροίας καὶ τὸ μέγεθος καὶ τὴν θέσιν καὶ τὴν ἄλλην τῆς χώρας ἐπιτηδειότητα καὶ ὡς ἐκεῖτο γῆς καὶ θαλάσσης ἐν ἐπικαίρῳ, προσέτι δὲ καὶ τῶν ἠρώων τοὺς τάφους ἰστόρει, Ἀχιλλεύς τε φημι καὶ Αἴαντος καὶ τῶν ἄλλων, καὶ ἐπήνεσε καὶ ἐμακάρισε τούτους τῆς τε μνήμης καὶ τῶν ἔργων καὶ ὅτι ἔτυχον ἐπαινέτου Ὀμήρου τοῦ ποιητοῦ· ὅτε λέγεται καὶ μικρὸν συγκινήσας τὴν κεφαλὴν εἰπεῖν· ἐμὲ τῆς πόλεως ταύτης καὶ τῶν αὐτῆς οἰκητόρων ἐν τοσοῦτοις περιόδῳ ἐτῶν ἐκδικητὴν ἐταμιεύετο ὁ θεός· ἐχειρωσάμην γὰρ τοὺς τούτων ἐχθρούς καὶ τὰς πόλεις αὐτῶν ἐπόρθησα καὶ Μυσῶν λείαν τὰ τούτων πεποίημαι. Ἕλληνες γὰρ ἦσαν καὶ Μακεδόνες καὶ Θετταλοὶ καὶ Πελοποννήσιοι οἱ ταύτην πάλα πορθήσαντες, ὧν οἱ ἀπόγονοι τοσοῦτοις ἐς ὕστερον περιόδῳ ἐνιαυτῶν νῦν ἐμοὶ τὴν δίκην ἀπέτισαν διὰ τε τὴν τότε ἐς τοὺς Ἀσιανούς ἡμᾶς καὶ πολλακίς γενομένην ἐς ὕστερον ὕβριν αὐτῶν”.

Nelle fonti del tempo l'identificazione para-onomastica Turchi/Teuchri diventa un luogo comune: "Rex Teuchrorum" chiama Maometto Nicola Sagundino¹⁵⁰ e l'assimilazione Turchi/Teuchri compare anche più volte nei testi di Enea Silvio Piccolomini. Leonico Chalcondyles chiude il capitolo sulla caduta di Costantinopoli della sua *Historia* con queste parole:

"Questo è quanto avvenne ai Greci di Bisanzio e questa pare essere la catastrofe più grande che sia mai accaduta in tutto il mondo, che supera in dolore tutte le altre, prossima soltanto a quella di Troia – anzi si dice che i barbari abbiano fatto giustizia sui Greci per i morti di Troia. E così i Romei credono che si tratti di una vendetta per la catastrofe avvenuta un tempo a Troia"¹⁵¹.

In questa lettura, ideologicamente orientata, la conquista di Costantinopoli è dunque interpretata come una riconquista di Troia che Maometto avrebbe condotto, compiendo a distanza di millenni la rivincita dei Troiani sugli Achei. Se dunque sul fronte iconografico l'immagine di Maometto è di fatto quella di un *Constantinus continuatus*¹⁵², sul piano epico-storiografico il cortocircuito è diverso e, in certo senso, contraddittorio rispetto al precedente. Mediante l'assimilazione Turchi/Teuchri si produce infatti l'idea che la conquista di Costantinopoli avrebbe fatto nemesi dell'antica sconfitta, secondo uno schema che investe Maometto del ruolo del vendicatore degli antichissimi diritti dei Troiani, e vede nei Bizantini/Romei gli ultimi discendenti dei Greci invasori.

L'effetto è la produzione di un intricato e intrigante schema ermeneutico che ha ricadute non secondarie sul piano della politica internazionale¹⁵³.

Maometto quindi è il nuovo Alessandro, ma è anche vendicatore dei Troiani: comunque, l'impresa di Maometto si iscrive in una tradizione epico-letteraria tutta occidentale.

¹⁵⁰ Nicola Sagundino, *Ad serenissimum principem [...] Alfonsosum [...] oratio* (Venezia, 25 gennaio 1454), in Pertusi 1976, vol. II, p. 128.

¹⁵¹ Leonico Chalcocondyles, *Ἀπόδειξις Ἱστοριῶν*, in Pertusi 1976, vol. II, p. 227.

¹⁵² Mutuo l'espressione da Ronchey 2013.

¹⁵³ D'Ascia 2001, p. 116: "Le manifestazioni sporadiche di turcofilia [...] avevano in comune il riconoscimento di Maometto II come 'vero' imperatore d'Oriente. La presa di Costantinopoli comportava di fatto per il sovrano turco l'assunzione dell'eredità dei Paleologi. Quell'eredità implicava anche una forma di diritto sull'Occidente e in particolare sull'Italia, a doppio titolo: per l'origine 'troiana' (quindi asiatica e 'turca') dei Romani e per la continuità fra l'impero romano e quello bizantino. Attraverso il mito genealogico ed il parallelo, insistito e nobilitante, fra Maometto e Alessandro o Cesare veniva legittimato un eventuale dominio turco sull'Italia. I turcofilo attendevano un miglioramento delle condizioni politiche italiane dal ripristino di un'autorità imperiale forte, che non esitasse a combattere le pretese temporali della Chiesa".

Questo immaginario ha importanti riflessi anche nelle strutture compositive e nell'ideologia dei poemi cavallereschi sulle crociate la cui produzione torna di moda, non casualmente, a partire dagli anni in cui il riconoscimento politico dell'impero ottomano è un dato di fatto.

Così è per il *Morgante* stampato a Firenze tra il 1478 e il 1483, composto, come recita il titolo¹⁵⁴, per Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo che proprio in quei mesi stava trattando con il sultano per l'estradizione del Bandini. Nel poema così viene raccontato l'incontro tra il gigante eponimo del poema comico e Orlando che bussa alla porta del 'palazzo' della selvatica e barbara creatura "fatto di frasche di scheggie e di terra":

"Orlando picchia, e daràgli disagio,
per che il gigante dal sonno si sferra;
vennegli aprir come una cosa matta,
ch'un'aspra visione aveva fatta.
E' gli pareva ch'un feroce serpente
l'avea assalito, e chiamar Maometto;
ma Maometto non valea niente;
onde e' chiamava Iesù benedetto,
e liberato l'avea finalmente"¹⁵⁵.

Già nell'incubo, dunque, Morgante aveva sperimentato una sorta di pre-conversione innescata dall'efficacia del nome di Gesù, rispetto a quello di Maometto, invocato come scaccia babau. E nel breve colloquio che segue, pronta e subitanea è l'esplicita conversione del gigante che starà al fianco di Orlando fino a quando non morirà per il morso al piede di un granchiolino.

Nel *Morgante* si mette continuamente in discussione la rigidità dei confini religiosi e morali, ma anche di quelli geografici giacché, come ci insegna il diavolo Astarotte dieci anni prima della scoperta dell'America:

"Un error lungo e fioco,
per molti secol non ben cognosciuto,
fa che si dice 'd'Ercul le colonne'
e che più là molti periti sonne.
Sappi che questa oppinione è vana,
perché più oltre navicar si puote"¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Morgante maggiore composto per Luigi Pulci fiorentino. Et aggiunto per lui in molte parte ad contemplatione della Excellentissima Madonna Lucretia che fu donna di Miser Piero di Cosimo de' Medici.*

¹⁵⁵ Luigi Pulci, *Morgante* I, vv. 39-40.

¹⁵⁶ Luigi Pulci, *Morgante* XXV, vv. 228-229.

E non sarà un caso che in bocca al diavolo Astarotte ma anche al prode Rinaldo, si trovino dichiarazioni di tolleranza universale:

“Dunque sarebbe partigiano stato
 in questa parte il vostro Redentore,
 che Adam per voi quassù fussi formato,
 e crucifisso Lui per vostro amore?
 Sappi ch’ognun per la croce è salvato;
 forse che il ver, dopo pur lungo errore,
 adorerete tutti di concordia,
 e troverrete ognun misericordia.
 Basta che sol la vostra fede è certa,
 e la Virgine è in Ciel glorificata.
 Ma nota che la porta è sempre aperta
 e insino a quel gran di non fia serrata,
 e chi farà col cor giusta l’offerta,
 sarà questa olocaüsta accettata;
 ché molto piace al Ciel la obbedïenzia,
 e timore, osservanzia e reverenzia.
 Mentre lor ceremonie e devozione
 con timore osservorono i Romani,
 benché Marte adorassino e Iunone
 e Giuppiter e gli altri idoli vani,
 piaceva al Ciel questa religione
 che discerne le bestie dagli umani”¹⁵⁷.

Tutti salvi, dunque, grazie a Cristo – Cristiani e Islamici, ma anche gli antichi che credevano negli dei pagani.

E così non sarà un caso che nella costruzione del personaggio di Agramante, condottiero dell’esercito degli infedeli nell’*Orlando Innamorato*, Matteo Boiardo proponga per lui una genealogia che deriva da Alessandro il Grande (e dalla “fantina” di Alessandria d’Egitto Elidonia, che approda in “Africa” incinta di un figlio di Alessandro) e che dia al padre del campione del campo nemico il nome di “Troiano”¹⁵⁸.

Sulla stessa scia, nel gioco di collegamenti, pasticci, ribaltamenti e sorprese, in cui si dipanano, uno dall’altro, i poemi cavallereschi italiani di quegli anni, l’*Orlando Furioso* dichiara la motivazione della guerra di Agramante nella no-

¹⁵⁷ Luigi Pulci, *Morgante* XXV, vv. 233-235.

¹⁵⁸ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato* II, vv. 5-16.



Coppia dal gruppo dei Tetrarchi, altorilievo in porfido, inizi IV sec. d.C., Venezia, Piazza San Marco.

Cesare Vecellio, *Troiano antichissimo*, incisione da *De gli Habiti Antichi, et Moderni di Diverse Parti del Mondo. Libri due fatti da Cesare Vecellio e con discorsi da lui dichiarati*, Venezia, Zenaro, 1590, p. 15.

tissima strofe di apertura del poema con il distico: “per vendicar la morte di Troiano / sopra Re Carlo, imperator romano”¹⁵⁹. Laddove non può essere sottovalutata la sovrapposizione allusiva tra Carlo/Agramante e Costantino XI/Maometto. Per citare soltanto un’altra suggestiva evidenza, la conversione di Ruggiero e il suo passaggio al campo di Re Carlo avverrà quando il guerriero saprà dalla voce del mago Atlante di essere anch’egli discendente dei Troiani e che Agramante però era stato l’assassino di suo padre¹⁶⁰.

L’onda lunga di questa tradizione arriva fino a un ultimo, interessantissimo, cortocircuito iconografico: nel 1590 Cesare Vecellio nel suo *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, propone come costume di un “Troiano antichissimo” la riproduzione dell’*habitus* – costume e posa – di uno dei Tetrarchi predati dai Veneziani a Costantinopoli nel bottino del 1204 ed esibiti, accanto al portale di accesso principale di Palazzo Ducale, come uno dei segnapoli più eloquenti della *translatio imperii*.

Ma Cesare Vecellio riporta anche una versione alternativa dell’approdo dei Tetrarchi a Venezia. È la leggenda secondo la quale le statue di porfido sarebbero state predate da una nave che aveva condotto a Venezia quattro principi greci:

“Quattro Prencipi figliuoli de’ Re della Grecia, et altre nationi, i quali non potendo succedere ne’ regni paterni; che per leggi pervenivano alli

¹⁵⁹ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* I, v. 1.

¹⁶⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* XXXVI, vv. 70-78.

primogeniti, dopo haver fatto bottino del migliore de gli errarij, e Thesori paterni unitamente si imbarcassero in una nave per procacciarsi un nuovo paese, e regno”.

I quattro pretendenti all’immaginario ‘trono di Grecia’, divisi due a due, si sarebbero quindi ingannati e uccisi reciprocamente: alla loro morte, i Veneziani avrebbero prelevato dalla loro nave le quattro statue-ritratto insieme ad altre “sculture e cose preziose di Grecia”¹⁶¹. Ma nelle maglie della rete di questo inestricabile intreccio storico-allegorico, l’“habito” proprio dei “Prencipi Greci” è “antichissimo, e propriamente usato da’ Troiani, e poi da’ Romani antichi”. I quattro sono principi antichi dunque, e portano un abito da principi greci e romani, che nel cortocircuito immaginale e simbolico diventa *tout court* l’abito degli “antichissimi” Troiani.

In questo labirinto dei richiami iconografici e simbolici – un gioco di specchi che sovrappongono e confondono immagini – il ritratto di Maometto era venuto a coincidere con il ritratto dell’imperatore di Bisanzio, e il sultano era divenuto una sorta di *Constantinus continuatus*, ma contemporaneamente il

¹⁶¹ Cesare Vecellio, *De gli Habiti Antichi, et Moderni di Diversi Parti del Mondo*, Venezia 1590, ff. 15r-15v: “È cosa molto dilettevole il considerare i capricci de gli antichi Romani, e non è dubbio, che gli Habiti loro ci porgono per la lontananza del tempo maggior diletto, che non fanno i moderni, i quali del continuo habbiamo avanti à gli occhi. Per tanto quelli, che sono venuti a Venetia, se pur haveranno havuto qualche diletto di veder cose notabili, non haveranno lasciato à dietro di considerare quelle quattro figure di porfido di rilievo pieno, armate, le quali sono dinanzi alla porta del Palazzo di San Marco; e furono portate insieme con altre statue, sculture e cose preziose di Grecia, e dalle parti più lontane quà à Venetia, quando questa potentissima Republica andava allargando i termini del suo Imperio con lieto grido del nome suo, e con felice corso delle sue imprese. Dicesi, e forse favolosamente, che queste quattro figure rappresentassero le persone de’ quattro Prencipi figliuoli de’ Re della Grecia, et altre nationi, i quali non potendo succedere ne’ regni paterni; che per leggi pervenivano alli primogeniti, dopo haver fatto bottino del migliore de gli errarij, e Thesori paterni unitamente si imbarcassero in una nave per procacciarsi un nuovo paese, e regno: e per fortuna dicesi pervenissero nel fine del golfo Adriatico nelle lagune di Venetia, dove volendo pigliar qualche ristoro, e rinfrescamento, è fama, facessero tra loro consulto, con due de’ detti Prencipi venissero à pigliar rinfrescamento qua à Venetia, e due ne restassero in nave; e che per ambizione di goder due di loro soli tutto il Thesoro, che portavano, quelli che vennero per li rinfrescamenti, attossicassero le vivande; e quelli due altri, che restorno in barca, si risolvessero alla venuta, che quelli due facevano in nave, di ucciderli, si confecero; e poi si messero à mangiar le vivande attossicate di modo, che due dal veleno, e gli altri dal ferro restorno morti: per il che gli habitatori di Venetia di quei tempi pigliassero detta nave, e vi trovassero un gran thesoro insieme con queste quattro figure di porfido; che dicevano significare il consiglio, che fu fatto da quei Prencipi Greci nella presa di Troia. Questo ho voluto dire, acciò si sappia, che questo Habito è antichissimo, e propriamente usato da’ Troiani, e poi da’ Romani antichi. Si vede poi il sopraposto Habito, che i Troiani; e poi gli antichi Romani andavano armati di corazza, e di cortella, ò storta e sono coperti da un paludamento, il quale fu poi posta uso dalli Consoli Romani: le loro scarpe erano simili a quelle, che si portavano al tempo di Alessandro Magno; si come attestano molte medaglie fatte, e battute in quei tempi: la berretta, che gli copriva la testa è tonda à guisa di quelle, che al presente usano gli Clarissimi Senatori Venetiani”; sull’opera di Vecellio v. Reolon 2013.

‘Teuchro’ Maometto è anche il vendicatore dei Troiani. E così a distanza di meno di un secolo dall’affermazione ottomana e dalla conquista di Costantinopoli, in un immaginario come quello veneziano sempre più felicemente disturbato da cortocircuiti storico-allegorici, precipita nell’icona marmorea degli imperatori bizantini la figurazione esemplare dei “principi greci”, di cui Maometto è di fatto il continuatore, ma quella stessa immagine presta il suo profilo anche al “Troiano antichissimo” di cui Maometto è, nella leggenda, il vendicatore.

LE PAGINE INCIPITARIE GRECA E LATINA DELL'*ILLIADE*
IN UN CODICE MINIATO DEL XV SECOLO

Alla Biblioteca Apostolica Vaticana è conservato un codice membranaceo miniato, contenente un'*Illiade* bilingue, testo greco (sempre sul *verso* dei fogli) e testo latino a fronte (sempre sul *recto*). Il codice, siglato Vat. gr. 1626, risulta incompleto per quanto concerne la decorazione miniata, prevista per le doppie pagine incipitarie di ciascuno dei ventiquattro canti; è datato, alle cc. 404v e 444v, 30-31 maggio 1477 e sottoscritto, negli stessi fogli, con il nome del bizantino Giovanni Rhosos, prolifico e dotto scriba proveniente da Creta, attivo a Roma, a Firenze ma soprattutto a Venezia, dove fu stretto collaboratore di Bessarione nello *scriptorium* marciano.

L'indagine paleografica ha identificato anche lo scriba della versione latina, evidentemente eseguita in un momento successivo, nel copista padovano Bartolomeo Sanvito. Per quanto riguarda l'esecuzione della decorazione, dopo diverse ipotesi, la critica ha recentemente proposto l'identificazione del miniatore in Gaspare da Padova¹, sulla base di due lettere, datate 1484, in cui l'artista reclama presso il marchese Federico Gonzaga il pagamento del lavoro eseguito per il fratello, il cardinale Francesco Gonzaga, su un manoscritto di Omero all'epoca non ancora completato (e che incompleto, forse proprio per il mancato saldo delle competenze, resterà)².

¹ I contributi critici più aggiornati su Gaspare da Padova e sul codice vaticano sono quelli di Iacobini, *Toscano 2010a*; Iacobini, *Toscano 2010b*.

² Il Vat. gr. 1626 è stato esposto nell'ultimo ventennio in occasione di due mostre: la prima presso i Musei Vaticani tra il 1996 e il 1997, la seconda a Padova nel 1999; in particolare sulle pagine miniate alle cc. 1v-2r, si vedano le due schede contenute nei cataloghi di quelle esposizioni: D'Agostino 1996; *Toscano 1999*.



Vat. gr. 1626, pagina incipitaria dell'*Iliade* in greco, c. 1v, circa 1477, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Vat. gr. 1626, pagina incipitaria dell'*Iliade* in latino, c. 2r, circa 1477, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

Le pagine miniate alle cc. 1v e 2r, contenenti i versi incipitari del canto I, offrono nel loro accostamento un esempio straordinario della diversa visualizzazione del testo greco rispetto alla versione latina e offrono insieme una chiara denuncia del tasso di consapevolezza culturale dell'artista che, in stretta collaborazione con il dotto copista, lavora alla decorazione.

Nella carta 1v, intorno al testo greco, corre un fregio che poggia su un basamento; sotto il margine superiore un'illustrazione a tre scomparti, interrotti e scanditi da quattro colonnine rosso porpora con capitello e una sovrastruttura dorata. La cornice corre a stretto nastro lungo il margine laterale destro (interno), nelle stesse proporzioni lungo il margine superiore e, raddoppiata di misura e molto più elaborata, lungo il margine sinistro (esterno): il motivo ripetuto, in variazione cromatica e dimensionale, è un tondo, composto a catena, che porta iscritto un rosone.

Sul margine sinistro la decorazione si articola e si movimenta in fasce diverse: in risalto, al centro, sono cinque tondi più grandi contenenti il primo e il quinto due motivi emblematici (le imprese gonzaghesche della tortorina e della piramide con lince, quest'ultima presente anche sulla medaglia del committente, il cardinale Francesco Gonzaga); i tre centrali il motivo-guida del rosone, ampliato e ancora variato. L'effetto complessivo della cornice-nastro è l'assimilazione della campitura del foglio a un tappeto orientale. Lo stato bidimensionale del campo-tappeto sta sospeso sul basamento che simula invece la tridimensionalità: si trova ripetuto il motivo di una panoplia, variata solo dalla rotazione e dal cromatismo (giallo e verde), e al centro campeggia, come patente sigla del committente, lo stemma dei Gonzaga, sormontato dal cappello cardinalizio di Francesco.

Nelle vignette della sezione illustrativa sono rappresentate tre scene pertinenti al primo canto del poema omerico: la prima contiene un paesaggio di tende dell'accampamento acheo e sullo sfondo Crise, il sacerdote di Apollo, in piedi di fronte ad Agamennone seduto, con in mano arco e frecce; nella seconda sullo sfondo il mare, la prua di una nave, l'accampamento sul lido, in cielo due figure alate che scoccano frecce e in primo piano tre soldati, di cui già uno è a terra, colpito dalla peste di Apollo; nella terza il fondale è ancora il campo acheo, Agamennone sta seduto e i soldati stanno conducendo via Criseide, la schiava sottratta al capo degli Achei per ordine del dio. L'iniziale miniata "M" del primo verso dell'*Iliade* ("Μῆνιν ἄειδε θεὰ [...]") richiama lo stile delle capitali miniate bizantine.

A fronte, alla carta 2r, il testo latino è iscritto in una sorta di edicola costruita con elementi di repertorio evocativi di architetture romane: sui lati, paraste coronate da ghirlande, decorate in oro su fondo blu, con capitello multicolore, un timpano con architrave sorretta da altre quattro paraste, che partiscono le tre scene parallele a quelle che si trovano nella stessa posizione a fronte, nel testo greco. L'edicola poggia su un piano erboso: due panoplie di diverso colore si affrontano ai lati, a incorniciare due putti che, iscritti in una doppia cornucopia, sorreggono, al centro, lo stemma gonzaghesco, tenendolo per i fiocchi e per il cappello. Putti e panoplie appese ornano anche le fiancate superiori del timpano. Le scene contenute nelle tre vignette sono, quanto a soggetto, sovrapponibili alle scene 'greche' a fronte; da sinistra a destra: Crise stante con arco e frecce e Agamennone; la punizione divina che si abbatte sui soldati dal cielo; Criseide condotta via al cospetto di Agamennone in trono. Il fondale raffigura il lido di Troia con l'accampamento acheo: nell'illustrazione di centro vediamo, capovolta, la stessa prua di nave che compare al centro nel trittico a fronte. Nel testo lo stile dell'iniziale miniata "I" ("Iram canē dea [...]") ricalca modelli latini, con classico motivo a racemi verdi e blu su fondo rosso.

Nell'operazione di passaggio dal greco al latino vengono trascinate e coinvolte anche le cornici, i motivi decorativi e il trittico di immagini illustrative. Quel-



Gaspare da Padova, dettaglio della lettera capitale "M", Vat. gr. 1626, c. 1v.

Gaspare da Padova, dettaglio della lettera capitale "I", Vat. gr. 1626, c. 2r.

lo che nel testo greco è una sorta di tappeto orientale, sospeso inverosimilmente su un basamento marmoreo, diventa 'in latino' una struttura architettonica romana, abbellita da putti, panoplie variegata appese al timpano, ghirlande decorative delle paraste, riprese anche come decorazione della "I" miniata: una sorta di monumento all'aperto (come pare suggerire il terreno erboso su cui poggiano le paraste di sostegno). La stessa arzigogolata decorazione in stile bizantino della capitale miniata "M" viene tradotta in stile romano nel riquadro che accoglie la capitale "I".

Ma l'effetto più sorprendente scaturisce dal confronto tra i due trittici posti nella fascia superiore dell'edicola: da una parte l'inquadratura è ritmata dalle colonnine bizantine, dall'altra dalle solide paraste quadrangolari romane. Dal punto di vista tematico le tre scene illustrate sono le stesse, la stessa è l'ambientazione, gli stessi sono i personaggi. Ma stilisticamente il miniatore compie una, affatto consapevole, opera di 'traduzione' che corrisponde esattamente all'impaginazione del testo originale greco e versione latina a fronte. Nella pagina di sinistra l'artista cerca di accompagnare la lingua originale dell'*Iliade* adottando una modalità stilistica 'greca', ovvero, nella concezione umanistica, bizantina: i personaggi sono caratterizzati da una certa rigidità posturale, raffigurati come se fossero in posa; l'uso del colore è molto calibrato per lasciare in risalto la prevalenza dell'oro scuro del fondo e dell'oro pallido del terreno



Gaspere da Padova, particolari della pagina incipitaria miniata dell'*Iliade* in greco, miniatura, Vat. gr. 1626, c. 1v.

Gaspere da Padova, particolare della pagina incipitaria miniata dell'*Iliade* in latino, miniatura, Vat. gr. 1626, c. 2r.

sabbioso, a cui si accompagna, senza scarti violenti di intensità cromatica, il blu delle tende, della carena della nave, del mare che sfuma nel cielo, e che continua in una della tonalità cromatiche prevalenti delle vesti.

Nella pagina latina le stesse scene sono animate da tutt'altro spirito e illuminate da un'altra luce; il fondale (che nell'originale a fronte era chiuso, sigillato dalla campitura dorata, o appena accennato nel riquadro centrale dal blu mare-cielo) ora è un vero paesaggio, animato e mosso da forme e colori: mare blu a contrasto con un cielo variegato, alberi, montagne sullo sfondo, terreno argilloso cosparso di vegetazione. Le tende degli Achei sono biancastre perché il colore è tutto speso nel cromatismo delicato del paesaggio e nelle vesti dei personaggi dalle tinte forti e vivide: rosso, giallo, azzurro intenso, viola.

Attori delle stesse scene rappresentate sulla pagina a fronte, ora i personaggi si muovono con una libertà che rompe qualsiasi icasticità. Nella prima scena Crise, 'in greco' rappresentato con in mano le armi tremende del suo dio e impegnato a interloquire con il capo degli Achei, 'in latino' è rappresentato invece più composto, con le stesse armi in mano *capite velato*, intento ad ascoltare un Agamennone che, se 'in greco' era rappresentato frontalmente, seduto su una sorta di rozzo sedile, con un lungo bastone nella mano destra e intento a dichiarare perentoriamente le sue ragioni – come mostra la mano sinistra alzata in un gesto che esprime decisione e autorevolezza – 'in latino' è ancora seduto – ma di profilo, quasi a voler caratterizzare il volto dell'*imperator* nello stile della monetazione romana – su un sontuoso seggio sostenuto da sfingi



Gaspare da Padova, *Dialogo tra Crise e Agamennone*, dettaglio delle pagine miniate dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 1v.
 Gaspare da Padova, *Dialogo tra Crise e Agamennone*, dettaglio delle pagine miniate dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 2r.

rosse, nella mano sinistra il corto scettro del comando, mentre l'*actio* della mano destra esprime piuttosto un gesto dialettico, di eloquenza interlocutoria volta a persuadere il sacerdote.

La composizione della scena centrale – la peste saettata dal cielo da una coppia di angelici 'Apolli' – nella versione latina è impostata specularmente rispetto alla prospettiva della versione greca, ma la differenza più evidente sta nell'impianto narrativo: 'in greco' la morte era icasticamente rappresentata dal soldato steso a terra in primo piano; 'in latino' davanti a due soldati in piedi sta un terzo, seduto e con l'armatura slacciata, mentre steso accanto è il busto di un



Gaspere da Padova, *La peste come punizione dal cielo*, dettaglio delle pagine miniate dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 1v.

Gaspere da Padova, *La peste come punizione dal cielo*, dettaglio delle pagine miniate dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 2r.



Gaspere da Padova, *Riconsegna di Criseide*, dettaglio della pagina miniata dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 1v.

Gaspere da Padova, *Riconsegna di Criseide*, dettaglio della pagina miniata dell'*Iliade*, Vat. gr. 1626, c. 2r.

quarto, già prostrato dal male. Anche in questo caso alla semplicità del 'greco' corrisponde in 'latino' una rappresentazione più dinamica delle fasi progressive della morte che, se il dio non sarà placato, colpirà inevitabilmente tutti i soldati.

Il confronto più interessante riguarda però la terza scena che illustra la consegna di Criseide: le due vignette sono sovrapponibili per tema, numero e pose delle figure, ma proprio nella precisa analogia dell'impianto compositivo tanto più si coglie l'evidente intenzionalità della *variatio* dei dettagli stilistici e posturali.

Lo sfondo, innanzitutto, dove rispetto al rigido fondo oro della vignetta 'in greco', il morbido e accogliente paesaggio della vignetta 'in latino' va a conferire tutt'altra fluidità alla scena che si svolge in primo piano. Lo scarto di stile, ribadito nel cromatismo più vario e sfumato della vignetta 'tradotta', si avverte anche nella armoniosa dinamicità della conversazione gestuale in atto tra i personaggi. Inoltre, nello scorrere dello sguardo da sinistra a destra a cui siamo richiamati dall'impaginazione a fronte, appare evidente come l'artista, giocando proprio sull'effetto-scorrimento della lettura, abbia voluto concedersi il gioco di costruzione di una sequenza progressiva, 'cinematografica': 'in greco' la schiava è evidentemente appena uscita dalla tenda, ancora scostata dietro di lei, e Agamennone, con un gesto molto controllato della mano destra, fa segno che sia consegnata ai soldati; 'in latino' vediamo il fotogramma immediatamente successivo: Agamennone sta ritirando la sua mano mentre il braccio e la mano di Criseide sono già stati afferrati dai soldati che la condurranno via. Il braccio teso della fanciulla e i gesti di Agamennone e dei soldati, che convergono tutti verso il braccio della schiava – elemento centrale della composizione – conferiscono alla scena una vivace scioltezza di movimenti, assente nella precedente istantanea greca.

Nella visione d'insieme e nei singoli dettagli delle due pagine a fronte, l'artista compie con incisiva ed efficace insistenza una vera e propria operazione di rappresentazione stilistica e traduzione dello scarto linguistico tra originale greco e versione latina, in cui lo stile bizantino sta per 'antichità' e per 'testo originale', mentre lo stile romano della versione latina sta per 'contemporaneità', e per 'testo tradotto'. Il presupposto implicito di questa operazione è la percezione di una imperturbata continuità tra la Grecia e Bisanzio, un'idea per noi al limite del paradosso storiografico ma che corrisponde alla percezione condivisa nella cultura umanistica.

Perché quella Bisanzio che presta immagini e luci dorate alla rappresentazione dell'antichità greca era ancora, fino a pochi decenni prima, la capitale di un

impero grande e potente; mentre quella Roma che presta forme e colori alla 'contemporaneità latina' è percepita come vicina e moderna in quanto campo sperimentale delle forme di una classicità ritrovata, richiamata a rinascere e riproposta come attualissima.

TRADIRE L'ORO

Risentimento, riflesso, citazione di Bisanzio: il fondo oro continuerà a venire impiegato nella pittura convenzionale come orpello divino per le aureole dei santi, ma, venuto meno il riflesso reale di Bisanzio, il ricorso nei dettagli a quel materiale prezioso che ancora illumina per bagliori l'opera pittorica dei grandi artisti del proto-rinascimento cadrà progressivamente in disuso. Dopo la data fatidica del 1453, nonostante le resistenze dovute alla richiesta della committenza e alle abitudini repertoriali, nella pratica pittorica la presenza dell'oro via via svanisce, come fosse la sigla di uno stilema antiquato.

L'oro di Bisanzio oramai è stato speso, si è trasmutato in forme rinate: fecondate nella rinascita, le forme antiche che non proiettavano ombre acquisteranno altra profondità e senso. Comincia il Rinascimento: il mondo antico è finito. Si può pensare di farlo rivivere.

MISTERI PAGANI NEL TEMPIO MALATESTIANO

STILNOVO RINASCIMENTALE: “SI”, SIGLA DELL’AMOR CORTESE

Il 31 maggio del 1433, giorno di Pentecoste, il papa Eugenio IV incorona a Roma Sigismondo re d’Ungheria, di Croazia e di Boemia e di Lussemburgo imperatore del Sacro Romano Impero. Di ritorno da Roma il vecchio imperatore fa sosta a Rimini, dove investe del titolo di cavalieri i giovani rampolli della casata Malatesta, bastardi di Pandolfo, il sedicenne Gismondo e Domenico Novello.

Con tutta probabilità è proprio dal 1433, dal momento della sua investitura a cavaliere, che Gismondo Malatesta (così chiamato alla nascita e così ancora nominato “Gismondo Malatesta” in gran parte della storiografia, fino al XIX secolo) giustappone al suo nome la sillaba “SI” siglando così, con una sorta di nuovo battesimo, la sua fedeltà all’imperatore¹.

Nel 1451 – quando inviterà Piero della Francesca, insieme ai più grandi artisti del tempo, a intervenire nel Tempio Malatestiano – il Signore di Rimini chiederà al pittore di rappresentare in affresco il momento della sua investitura².

Nell’opera di Piero il Signore di Rimini è raffigurato in preghiera di fronte a San Sigismondo: però il santo non corrisponde alla sua propria convenzione iconografica che lo vorrebbe rappresentato come un giovane re, ma ha i tratti somatici dell’imperatore del Sacro Romano Impero.

¹ Lo stesso Domenico Novello dopo il ‘battesimo’ dell’investitura a cavaliere muterà il nome in Malatesta Novello.

² Sulle prime, precocissime, azioni militari di Sigismondo, e sulle testimonianze antiche delle sue mirabili virtù, v. Folin 2010, pp. 20-22.



Piero della Francesca, *[Si]Gismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato davanti a San Sigismondo*, affresco, 1451, Rimini, Tempio Malatestiano.



Piero della Francesca, *San Sigismondo*, affresco, Tempio Malatestiano, dettaglio.



Pisanello, *Ritratto di Sigismondo di Lussemburgo*, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Albrecht Dürer, *Imperatore Sigismondo*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, dettaglio dal doppio ritratto di Carlo Magno e l'imperatore Sigismondo.

Nel Tempio Malatestiano la cifra “SI” ricorre più volte, all’esterno e all’inter-
no, come una sigla del committente.

A partire dalla storiografia di fine '800 si è voluto riconoscere alla sigla un
doppio significato. Non solo la fedeltà cavalleresca all'imperatore ma anche
un vincolo d'amore avrebbe portato il Signore di Rimini ad adottare il mono-
gramma come emblema.

Nel 1443 Sigismondo, già sposato in seconde nozze con Polissena Sforza
(dopo la morte della prima moglie Ginevra d'Este, avvenuta nel 1440),
incontra la giovanissima Isotta degli Atti. Polissena si rifugia in convento per
una peste incombente dove morirà nel 1449. A quella data, come si evince



Due esempi della sigla “SI” ricorrente all’interno e all’esterno del Tempio Malatestiano di Rimini.

da una lettera del padre di Isotta, la giovane amante di Sigismondo era già insediata a corte.

Nel 1445 Sigismondo commissiona al poeta Carlo Valturi una canzone d’amore per la, allora tredicenne, Isotta degli Atti. Pochi anni dopo Basinio raccoglierà nel *Liber Isottaeus* epistole in versi attribuite ai due amanti, al poeta stesso e al padre di Isotta; Porcellio nel *De amore Iovis in Isottam* mette in scena uno scambio epistolare in cui Giove stesso, preso d’amore, cerca di sedurre la bella Isotta che però resta fedele al suo amato Sigismondo.

L’amore di Sigismondo traspare dai suoi stessi versi, composti per l’amata in uno stile ispirato al modello del sonetto stilnovista, carico di uno spirito di passione tutto cavalcantiano³:

“O vagha e dolce luce anima altera!
 Creatura gentile o viso degno
 O lume chiaro angelico e benigno
 In cui sola virtù mia mente spera.
 Tu sei de mia salute alta e primiera
 Anchora che mantien mio debil legno
 Tu sei del viver mio fermo sostegno
 Turture pura candida e sincera.
 Dinanzi a te l’erbetta e i fior s’inchina
 Vaghi d’essere premi del dolce pede
 E commossi del tuo ceruleo manto.
 El sol quando se leva la matina
 Se vanagloria e poi quando te vede
 Sconficto e smorto se ne va con pianto”.

³ Sulla particolare qualità, erotica e ‘romantica’ dell’amore di Sigismondo e Isotta, e sui vari poemi di corte ispirati ai poeti dall’amore dei Signori, vedi il bel capitolo *Pagan Sex and Heroic Virtue* in D’Elia 2016, pp. 184-222.



Pisanello, *Medaglia I di Sigismondo Pandolfo Malatesta (recto e verso)*, bronzo, circa 1443.



Piero della Francesca, [*Si*] *Gismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato*, affresco, Tempio Malatestiano, dettaglio.

Piero della Francesca, *Ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, olio e tempera su tavola, circa 1451, Paris, Musée du Louvre.

Ritratto di Sigismondo, bassorilievo sul coperchio del sarcofago di Sigismondo nella cappella funebre nel Tempio Malatestiano a Rimini.

Matteo de' Pasti, *Medaglia per Sigismondo Pandolfo Malatesta e il Tempio Malatestiano (recto)*, bronzo, 1450.

In questo clima vanno lette anche le mirabili opere medaglistiche che Pisanello dedica a Sigismondo Malatesta. Sul *recto* della prima, datata circa 1443⁴, riconosciamo il profilo, bello e forte, di Sigismondo, che compone una serie coerente con gli altri ritratti che abbiamo del Signore di Rimini.

Nella galleria di ritratti di Sigismondo – la più invidiabile fra tutte quelle di qualunque altro Signore del Rinascimento per qualità degli artisti coinvolti e per diffusione degli esemplari⁵ – i profili pisanelliani vanno messi in serie con l'affresco di Piero della Francesca, il ritratto dello stesso Piero ora al Louvre, il bassorilievo nel coperchio del sarcofago di Sigismondo nella cappella funebre nel Tempio, la medaglia di Matteo de' Pasti.

⁴ Rugolo 1996a, pp. 165-166.

⁵ Un conteggio delle medaglie quattrocentesche conservate in diversi musei di tutto il mondo vede le medaglie con il ritratto di Sigismondo staccare di misura, per numero e varietà di esemplari, le medaglie di tutti i Signori contemporanei delle altre corti rinascimentali: Farina 2016.



Pisanello, *Medaglia II per Sigismondo Pandolfo Malatesta (recto e verso)*, bronzo, 1445.

Cronologicamente poco distaccata dalla prima, l'altra opera medaglistica che Pisanello dedica al Signore di Rimini reca sul verso la data del 1445, anno in cui il Malatesta, a 17 anni, ricevette la nomina a Capitano generale delle armate pontificie (pontefice Eugenio IV); come noto i rapporti di Sigismondo con lo Stato Vaticano cambieranno radicalmente nel 1455 con l'avvento al soglio pontificio di Callisto III, strettamente legato ad Alfonso di Borbone, il re di Napoli contro il quale Sigismondo aveva compiuto il *bellum italicum* cantato da Basinio nell'*Hesperis*, e saranno definitivamente compromessi nel 1458, con il papato di Pio II, Enea Silvio Piccolomini.

La figura guerriera ritratta in armi mentre cavalca sul verso riverbera la virtù ardente del valoroso guerriero. La posa del Signore a cavallo, che solleva con la destra non un'arma ma il bastone del comando dell'esercito di cui è appena divenuto Capitano, il cimiero svolazzante, la bardatura del destriero, ricordano bensì lo spirito guerriero di Sigismondo, ma anche la postura di un paladino impegnato trionfalmente in una giostra. La quinta è una fortificazione che è stata identificata, non senza incertezze, con il Castello riminese, in quel periodo restaurato, o con la Roccacontrada a Fermo, conquistata da Sigismondo proprio in quell'anno⁶, ma potrebbe rappresentare anche la straordinaria architettura del castello arroccato di San Leo, ai confini tra il ducato urbinato e il dominio riminese, che era stato conquistato con un colpo di mano da Federico di Montefeltro nel 1441: il controllo della rocca, la cui fortificazione era stata affidata a Francesco di Giorgio Martini, restava incerto e precario. Nel momento di massima gloria e potere di Sigismondo, ora Capitano dell'armata pontificia, la medaglia pisanelliana potrebbe rappresentare l'auspicio di una

⁶ L'ipotesi che si tratti della rocca di Rimini è la più condivisa: v. Bulgarelli 2010, pp. 93-94; Folini 2010, p. 22; e, fra gli altri, Cieri Via 1988, p. 109. L'ipotesi che si tratti di Roccacontrada era stata formulata da Hill 1905, pp. 162-163. Per lo *status quaestionis*, v. Rugolo 1996a, p. 167 e Bulgarelli 2010, p. 94 ss.



Matteo de' Pasti, *Medaglia per Isotta degli Atti velata e l'elefante (recto e verso)*, bronzo, 1446.

Sul *recto*: ISOTE
ARIMINENSIS FORMA
ET VIRTUTE ITALIE
DECORI.

Sul *verso*: OPUS MATHEI
DE PASTIS · MCCCCXLVI.

riconquista della rocca-simbolo del potere malatestiano, per la cui edificazione il Signore aveva speso impegno come mecenate e committente. Lo scudo con l'emblema di Sigismondo e il monogramma a lui caro appesi sulle pareti del castello, sono il segnale non già di un possesso solidamente acquisito, ma di una riconquista avvenuta o ventura. Ancora una volta una simbologia che richiama la virtù marziale che anima il Signore di Rimini.

Un elefante – realistico, non fantastico come quello che decora l'elmo nella prima medaglia pisanelliana – compare sul verso della medaglia che Sigismondo commissiona nel 1446 a Matteo de' Pasti per Isotta⁷.

L'animale, che tiene dietro docile alla sottile fune che lo tira da sotto la proboscide (che pure è stata male interpretata come il segno delle zanne) è un'elefante femmina e, fa notare Augusto Campana, elefantesse sono anche gli animali scolpiti nella cappella di San Sigismondo, laddove nella cappella degli Antenati gli elefanti sono anch'essi privi di zanne “ma in origine dovevano esserci (forse d'avorio), come è dimostrato dai relativi alloggiamenti ora vuoti”⁸.

Dalla aneddotica tardo-antica ai bestiarî medievali, l'elefante è l'animale simbolo di *prudencia*, di *firmitas*, di *sapientia*. Dalle sue virtù ‘intellettuali’ e dalla sua proverbiale longevità deriva il fatto che nelle illustrazioni del *Trionfo della Fama* di Petrarca spesso il carro è tirato da elefanti. Nella simbologia malatestiana è certo che, oltre al significato allegorico, l'elefante ricorda anche Scipione l'Africano di cui i Signori di Rimini si volevano discendenti.

Fama, saggezza, tenacia, memoria, immortalità: l'elefante è l'animale totemico del Signore di Rimini – e Isotta, ancor prima di diventare la sposa uff-

⁷ Syson, Gordon 2001, pp. 224-225.

⁸ Campana 1998, p. 200.



Cappella degli Antenati (o della Pietà o della Madonna dell'Acqua) con elefanti malatestiani e dado con medaglione del profilo di Sigismondo Malatesta entro ghirlande d'alloro, Rimini, Tempio Malatestiano.



Pisanello, *Medaglia I per Sigismondo Pandolfo Malatesta* (verso).

ziale di Sigismondo è già ‘elefantessa’ sulla medaglia che la rappresenta. La Signora di Rimini darà grandi prove per tutta la vita di forza, di sapienza, di tenacia non comune, di fedeltà militante: nel 1448-1450 è sul campo di battaglia, al fianco di Sigismondo, capitano alla guida delle armate lombardo-veneziane. Dopo la morte di Sigismondo, Isotta avrà da lui affidato il potere (come era già avvenuto durante

la campagna di Morea) con il figlio Malatesta Sallustio. Di lei una fonte più che ostile – proveniente dalla corte urbinata di Federico da Montefeltro – si troverà costretta ad ammettere: “A Madonna Isotta era remasto el stato e la forteza in mano ed era assai amata in quella terra de Arimino che è degnissima città”⁹.

All’inizio della storia d’amore con Isotta, Sigismondo aveva affidato a Pisanello il compito di rappresentare la sua prima, e forse la sua più autentica, ‘impresa’.

Forse un riferimento alla giovanissima fanciulla compare già, in cifra, sul verso della prima medaglia pisanelliana. L’immagine di un guerriero stante, completamente chiuso nella sua armatura, è però ingentilita dalla presenza di due arbusti di rose: alla destra del guerriero, sul cespuglio fiorito, è infilzato uno strano cimiero a forma di elefante; a sinistra, simmetricamente, è un altro roseto a cui è appeso lo scudo con inciso il monogramma intrecciato “SI”: segno di fedeltà all’imperatore, ma anche cifra che intreccia l’iniziale del suo nome a quello dell’amata Isotta, come vuole una lettura romantica dura a morire¹⁰. Il guerriero, pur ancora tutto armato, appende elmo e scudo agli arbusti di rose: la spada è nel fodero, il ‘figlio di Marte’ si arrende alla potenza di Amore.

Sigismondo e Isotta: lo scudo con le iniziali intrecciate appeso al roseto è il segno della desistenza dell’armamentario guerresco di fronte alla grazia di Amore. Ancora l’ardore guerriero campeggia come virtù principale, ma l’ar-

⁹ Pernis, Schneider Adams [1996, 2003] 2005.

¹⁰ Rugolo 1996b, p. 238. La lettura della sigla “SI” come “Sigismondo+Isotta”, molto in linea con le letture romanticheggianti di fine ’800 (v. per tutti Yriarte 1882), è stata recentemente messa in discussione e risulta ora nella critica assolutamente minoritaria: v. Neri 2012.

mato, pur pronto alla battaglia, è a riposo, la spada è abbassata e la sua figura è incorniciata dai simboli della prudenza, della saggezza, e dalla grazia delicata delle rose canine.

“SI” è la sigla che costella la chiesa francescana di Rimini ricostruita da Leon Battista Alberti e Matteo de’ Pasti, e arredata da Agostino di Duccio come un tempio profano, che accoglie le spoglie mortali dei due amanti, garantendo a Sigismondo e a Isotta l’immortalità in amore, ma anche fama imperitura alla loro impresa.

IL TEMPIO COME *MNEMA*

La formula che tiene insieme la struttura del Tempio Malatestiano di Rimini e ne fa un’opera eccezionale e cifrata sia dal punto di vista architettonico che sotto il rispetto filosofico, è un’equazione che raccorda forme e figure alle parole e alle idee che stanno dietro alla superficie della rappresentazione. Va prestata, innanzitutto, attenzione all’epigrafe dedicatoria:

T[YX]A[ΓΑΘΗ]
 ΣΙΓΙΣΜΟΥΝΔΟΣ ΠΑΝΔΟΥΛΦΟΣ ΜΑΛΑΤΕΣΤΑΣ
 ΠΑΝΔΟΥΛΦΟΥ ΠΛΕΙΣΤΩΝ ΤΕ ΚΑΙ ΜΕΓΙΣΤΩΝ
 ΚΙΝΔΥΝΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΙΤΑΛΙΚΟΝ ΠΟΛΕΜΟΝ ΠΕΡΙ
 ΣΩΘΕΙΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΟΥΤΩΣ ΟΙ ΠΡΑ
 ΧΘΕΝΤΩΝ ΑΝΔΡΕΙΩΣ ΚΑΙ ΕΥΤΥΧΩΣ ΘΕΩΙ
 ΑΘΑΝΑΤΩΙ ΚΑΙ ΤΗ ΠΟΛΕΙ ΤΟΝ ΝΕΩΝ ΩΣ ΕΝ
 ΤΟΙΑΥΤΗ ΠΕΡΙΣΤΑΣΕΙ ΤΥΧΩΝ ΕΥΞΑΜΕΝΟΣ
 ΜΕΓΑΛΟΠΡΕΠΩΣ ΑΝΑΛΩΣΑΣ ΗΓΕΙΡΕΝ ΚΑΙ
 ΜΝΗΜΑ ΚΑΤΕΛΙΠΕΝ ΘΝΟΜΑΣΤΟΝ ΤΕ ΚΑΙ ΟΣΙΟΝ

Questa è la trascrizione delle due iscrizioni gemelle poste sui pilastri angolari del Tempio¹¹. Nell’epigrafe, Sigismondo Malatesta consacra il Tempio come “monumento innalzato in memoria delle imprese da lui felicemente compiute nel corso del *Bellum Italicum*, dopo aver affrontato moltissime e ingenti battaglie, avendo salva la vita e riuscendo vincitore, avendo fatto voto di edificarlo in questo perimetro”. Il Tempio è dunque concepito come un grandioso ex-voto dedicato alla divinità e alla città di Rimini, per la vittoria conseguita da Sigismondo in quella che viene proposta in diretta nel poema

¹¹ Sulle epigrafi gemelle il contributo più completo e approfondito è Muccioli 2003.

epico *Hesperis* di Basinio come una campagna di liberazione e unificazione dei territori della penisola compiuta grazie al valore degli “Italiani”. Così, nel poema di Basinio, Sigismondo apostrofa i suoi soldati con infiammati accenti proto-nazionalistici durante una battaglia contro Alfonso:

“Itali fortissima semper / pectora, quos mecum voluit Fortuna superbos / Hesperiae populos nostris detrudere terris, / hic nunc ille dies nobis speratus, et illud / tempus, in arma viros quo ducere justa jubebat / Jupiter; audendum est: prima haec victoria”¹².

Propongo una trascrizione paleografica dell’iscrizione, compreso l’errore presente nella tabella posta sul fianco nord: nell’ultima riga la parola ΘΝΘΜΑΣΤΟΝ [che dovrebbe essere ΟΝΟΜΑΣΤΟΝ] porta due *theta* al posto dei due *omicron* iniziali. Da notare che, prima che le epigrafi siano messe in opera sui due pilastri angolari dell’edificio, il lapicida, che evidentemente copia meccanicamente caratteri di una lingua a lui non familiare, non trova nessuno che, capace di controllarne il testo, si accorga dello sbaglio a tempo per emendarlo se non, forse, intervenendo *in extremis* e parzialmente, nella tabella posta sul fianco sud¹³. Questa incertezza grafica ci rende accorti di un dato: nel 1450, data in cui il Tempio viene dedicato, non è affatto usuale trovare un’iscrizione così estesa in caratteri greci e in lingua greca¹⁴: si tratta con tutta probabilità – come osservò Augusto Campana – della “prima iscrizione in greco del Rinascimento italiano, cioè del Rinascimento europeo”¹⁵. C’è un’intenzione particolare da parte del committente nel presentare se stesso e la propria opera – le guerre vinte e il Tempio stesso – come un’impresa all’antica, ma non nella lingua della vicina antichità romana e latina, bensì nella più remota – e da poco recuperata alla conoscenza occidentale – lingua greca; ma manca un controllo sulle maestranze che, in fase di esecuzione, inseriscono un errore nel testo.

Dalla lettura del testo dell’iscrizione si ricava un’altra indicazione preziosa: il Tempio viene dedicato “al dio immortale e alla città” [ΘΕΩΙ ΑΘΑΝΑΤΩΙ ΚΑΙ ΤΗΙ ΠΟΛΕΙ]. La scritta dedicatoria dunque vota il Tempio a *questa città*

¹² Basinio, *Hesperis* III, 90-95. A una precoce visione nazionalistica italiana fa riferimento D’Elia 2016, pp. 128 ss.

¹³ Muccioli 2003, p. 77 nota che nel lato sud l’aggettivo pare scritto nella forma corretta ΟΝΟΜΑΣΤΟΝ ma i primi due *omicron* hanno la stessa dimensione della lettera *theta* e quindi “sembra quasi che il lapicida abbia avuto lo stesso modello, ma che nell’iscrizione del lato sud si sia o sia stato fermato in tempo, per cui l’errore resta, per così dire, a metà”.

¹⁴ Pontani 1992, pp. 139-149; cfr. anche Pontani 1996a, pp. 205-226, e Pontani 1996b.

¹⁵ Campana 1973-1974, p. 90; Campana 1998.

(ovvero a Rimini) ma non ΤΩΙ ΘΕΩΙ ΑΘΑΝΑΤΩΙ “a Dio immortale” bensì a ΘΕΩΙ ΑΘΑΝΑΤΩΙ¹⁶. La mancanza dell’articolo suggerisce che questo “dio immortale” sia certo il Dio cristiano, ma contemporaneamente rimanda anche a un’idea assoluta della divinità: quel principio divino che compare indicato nei testi neoplatonici – dalle *Enneadi* di Plotino fino a Gemisto Pletone (e poi a Marsilio Ficino) – di preferenza senza articolo determinativo.

Importante è anche il richiamo che torna per ben tre volte nel breve testo alla Tyche (τύχη ἀγαθῆ, εὐτυχῶς, τυχών):

“Nelle epigrafi la Fortuna è vista non già come entità cieca e imperscrutabile ma, al contrario, come entità che soccorre il signore. Sigismondo è sorretto dalla fortuna, anzi dalla buona fortuna, proprio perché è valoroso”¹⁷.

Tornando all’opera architettonica, uno dei dati più interessanti della storia della costruzione del Tempio è il fatto che per la realizzazione dell’edificio vengono impiegati materiali archeologici spogliati dalla vicina Ravenna e da Senigallia, ma anche marmi fatti arrivare a Rimini da Roma, dalla Grecia, dalla Dalmazia¹⁸.

Le difficoltà di tali trasporti sembrano escludere una motivazione economica per questo riuso: i marmi greci e romani vengono traslati da siti archeologici lontani, a prezzo di costi e di sforzi, non tanto per il valore commerciale delle pietre, ma neppure per il valore artistico del manufatto antico a testimoniare, in frammento, l’autorevolezza tecnica dello *spolium*. I marmi vengono recuperati come elementi di costruzione del Tempio per il valore che ha, in sé, la materia antica, come simboli concreti di un ritrovato rapporto tra il passato e il presente. È un riuso eccezionale, il primo di tali proporzioni e con tale rilevanza dal punto di vista quantitativo: recuperati dai monumenti del passato, i materiali di pregio, in quanto certificatamente antichi, si prestano al disegno di *renovatio* in senso rinascimentale della chiesa romanica. L’utilizzo così importante di marmi antichi è stato messo anche in relazione con la presenza di Agostino di Duccio che, a Venezia, aveva imparato l’uso dei marmi antichi incastonati come pietre preziose nelle fabbriche della Porta della Carta e della Ca’ d’Oro, a

¹⁶ Secondo Campana 1998, p. 199, il testo “richeggia un’analogia dedica nell’iscrizione di Napoli (IG XIV 714) che nell’ambiente culturale romagnolo nessuno poteva conoscere così bene come Ciriaco [d’Ancona]”. Muccioli 2003, p. 82 attenua l’interpretazione paganeggiante della dedica al “dio immortale”.

¹⁷ Muccioli 2003, p. 79.

¹⁸ Sui materiali di spoglio utilizzati per la costruzione del Tempio v. Canali 1995; Bulgarelli 2010, pp. 50 ss.

cui con tutta probabilità aveva collaborato con Bartolomeo Bon tra il 1446 e il 1449¹⁹. Lo stesso Sigismondo, per altro, tra il 1449 e il 1451 fu capitano dell'esercito della Serenissima, e per il Signore di Rimini nel libro IV dell'*Hesperis* di Basinio viene celebrato un – probabilmente immaginario o comunque molto trasfigurato – trionfo veneziano²⁰. Pietre antiche, dunque, non recuperate per il loro valore concreto (come materiale indiscriminato da reimpiegare) o per un loro pregio artistico (in forza della raffinatezza stilistica del reperto, incastonato nella nuova opera senza modificarne la forma); ad esse si riconosce una valenza insieme simbolica e materiale, *in re ipsa*: nei marmi tratti dai monumenti del passato consiste tangibilmente la sostanza di quell'antico che, totalmente riforgiato, interviene come elemento costruttivo nella nuova composizione.

La stessa *ratio* che presiede al reimpiego di materiali antichi nel Tempio corrisponde puntualmente a quanto accade nella struttura e nella decorazione interna dello stesso edificio. Così come la pietra greca o romana si presta a dare corpo a forme nuove, anche i temi architettonici, i soggetti mitografici e in generale l'idea dell'antico che si legge nel Tempio conseguono a una analoga intenzione di riuso dei 'reperti' antichi, ripresi nella loro essenzialità e materialità e richiamati a intervenire come elementi di una nuova composizione.

1447-1467: IL TEMPIO *OPUS INFECTUM*

Come noto, la prima attestazione di un intervento sulla duecentesca chiesa di San Francesco è limitata alla costruzione di una cappella funeraria per Isotta e, appena dopo, della cappella funeraria di Sigismondo. Per Sigismondo si tratta del progetto di una tomba gentilizia dedicata a San Sigismondo nella

¹⁹ Sul periodo di attività veneziana di Agostino di Duccio, dato pressoché per certo dalla critica e comprovato da molti indizi indiretti ma da nessun documento d'archivio, si veda Pisani 2009, pp. 33-34.

²⁰ Basinio, *Hesperis* IV, 308-329: "Jamque adventabant Veneti, regemque videbant, / plurima queis auro radiabat purpura textu. / Ut vero innumerae texerunt aequora cymbae, / undaque spumigeris incanduit eruta tonsis, / arrexere animum Sismundo tanta faventum / agmina visa procul: cunctae sine more carinae / tectae auro fulvis imitantur sidera velis, / et melius clara species ea fulsit in unda / namque videbantur tranquilli ardere profundi / aequora, propter aquas flammis per inane refusis, / nec non et fulvos prora monstrante Leones. / Classica rauca gravi resonant vada caerulea cantu, / ac laeto clamore viri; tum Regia Puppis, / Centauro cui nomen erat, suscepto ovantem / Sismundum, et multi victoris laude triumphum / conclamant: crebro resonant vaga caerulea plausu, / Tritonesque cava feriunt certamina concha; / atque ratem placidae pepulere per aequora Nymphae, / donec in optato tenuit gravis anchora portu. / Hinc ad nobilium miranda Palatia Patrum, / pergit et Imperii gazas miratur Eoas, / aurea quaeque videns fulvis laquearia tignis"; v. D'Elia 2016, pp. 60-61. La descrizione di un altro trionfo celebrato a Firenze per Sigismondo è nello stesso *Hesperis* VI, 42-115 e in Valturio, *De re militari* XII, 7.

chiesa francescana che già ospitava i resti degli avi Malatesta, la cui prima pietra fu posta, stando all'anonimo compilatore della *Cronaca malatestiana*, il 31 ottobre 1447:

“Quandam capellam in honorem et sub vocabulo S. Sigismundi in civitate nostra ariminensi partim in prophano et partim in sacro locis ecclesie domus S. Francisci ordinis fratrum Minorum”.

Qualche settimana prima, con una bolla datata 12 settembre 1447, il papa Nicolò V aveva autorizzato la giovanissima amante del Signore di Rimini, Isotta degli Atti, a “reparari et reformari” l’adiacente, trecentesca, Cappella degli Angeli²¹: alla fine del 1447 iniziano dunque i lavori per l’edificazione delle due cappelle che dovevano avere, entrambe, una destinazione funeraria²².

Con tutta probabilità non esiste un disegno di ristrutturazione predefinito e preordinato precedente alla progettazione delle due cappelle: tra il '48 e il '50, comunque, a seguito dei successi militari di Sigismondo in Italia contro Alfonso d’Aragona, si fa strada un progetto di ricostruzione più complesso e ambizioso che interessa sia l’interno che l’esterno dell’edificio²³.

A partire dal 1449 sono attestate a Rimini le presenze di Matteo de’ Pasti e di Agostino di Duccio che si firmano rispettivamente, all’interno del Tempio, come “architectus” e “lapidica”: in una iscrizione posta sulla trabeazione tra la prima e la seconda cappella (iscrizione ora scomparsa, ma ancora



Giovanni da Fano e miniatore rinascimentale riminese, *Il Tempio in costruzione*, miniatura in Basinio da Parma, *Hesperis*, ms. 630, c. 126r, circa 1462-1464, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal.

²¹ Sul cantiere del Tempio v. una buona ricapitolazione delle fasi, in base alle fonti, in Daniotti 2002, pp. 12 ss. Più in generale, v. Mitchell [1968] 2000, pp. 43 ss. e da ultimo, con completo e accurato *status questionis* critico, si veda Bulgarelli 2010.

²² Bulgarelli 2010, p. 49 ss.

²³ Lollini 2008; Bulgarelli 2010.

visibile nei primi decenni del XX secolo) si leggeva MATTHEI VERONENSIS DE PASTIS ILLUSTRIS ARIMINI DOMINI NOBILIS ARCHITECTI OPUS; nella fascia della cornice del sarcofago di Isotta si legge la firma dello scultore OPUS AUGUSTINI FIORENTINI LAPICIDIAE [sic!]²⁴.

La dedicazione ufficiale del Tempio data al 1450 – l'anno del Giubileo inciso più volte come data votiva all'interno e all'esterno dell'edificio che coincide con l'anno del riconoscimento, da parte del papa, della concessione apostolica alla città e della legittimità dei figli di Sigismondo: Roberto, avuto da un'altra concubina, e Sallustio, figlio di Isotta: la data segna forse anche l'anno del matrimonio tra Sigismondo e Isotta.

Probabilmente già dal 1450 interviene a riorganizzare e pianificare l'intera fabbrica secondo un nuovo disegno Leon Battista Alberti, che collabora in qualche forma con Matteo de' Pasti anche nell'interno del Tempio²⁵. La questione dell'autorialità del progetto del Tempio, nelle successive e discontinue fasi di realizzazione, è oggettivamente complicata e molto dibattuta: diverse ipotesi sono state delineate soprattutto in relazione all'ideazione complessiva del progetto, e quindi all'affiancamento e avvicendamento tra Matteo de' Pasti (il pregiato medaglista di corte, del quale per altro non si conoscono altre opere architettoniche) e Leon Battista Alberti. Una proposta interessante è quella avanzata di recente da Pier Giorgio Pasini²⁶, secondo il quale l'intervento di Alberti fu richiesto nel 1449, nel momento in cui i varchi aperti dalle due spropositate cappelle funebri per Isotta e Sigismondo e il conseguente sventramento della fiancata sud della chiesa francescana provocò seri problemi alla struttura. La soluzione trovata da Alberti fu quella della struttura-involucro: un elegantissimo e innovativo scrigno marmoreo dalle forme antiche, destinato a contenere, anche dal punto di vista della statica, i muri pericolanti della chiesa medievale. Sta di fatto che il progetto iniziale assume un'impronta tutt'affatto diversa rispetto al semplice ampliamento, che prevede il rimaneggiamento dell'intero edificio e la costruzione di una *peristasis* (come recita l'epigrafe). Quest'ultima non è però, in questo contesto, il colonnato che nei templi greci e romani circonda il *naos*, ma l'involucro marmoreo che avvolge e contiene, senza demolirla, la chiesa francescana che resta racchiusa al suo interno²⁷.

²⁴ Daniotti 2002, p. 24; Bulgarelli 2010, pp. 52-53; Campigli 2014.

²⁵ Bulgarelli 2010, pp. 75 ss.

²⁶ Pasini 2016: l'analisi dello studioso si fonda anche sui dati relativi ai danneggiamenti antichi della fiancata sud del Tempio, rilevati durante la ricostruzione dell'edificio dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale.

²⁷ Bulgarelli 2010, pp. 53 ss.



Esterno del Tempio Malatestiano a Rimini.

In tutte le fasi delle operazioni di intervento all'interno con le prime due cappelle funebri, e poi di ristrutturazione e rinnovamento generale dell'edificio, l'ipotesi più economica e coerente con quanto attestato dalle fonti – è quanto afferma esplicitamente Roberto Valturio – è di attribuire allo stesso principe la soprintendenza generale dell'impresa, se non dal punto di vista tecnico e strutturale, certamente sotto il profilo del disegno concettuale, iconografico e simbolico, dell'interno e dell'esterno, ma anche della collaborazione alla stessa progettazione.

Nella progettazione dell'involucro esterno del Tempio, oltre a molte altre citazioni da monumenti antichi visibili a Roma e altrove²⁸, sono richiamati

²⁸ Sulle svariate e diverse citazioni da modelli antichi nella struttura e nell'apparato decorativo del Tempio, v. Bulgarelli 2010, pp. 96 ss.; Augusto Campana, nei suoi ultimi contributi, leggeva nel definitivo progetto albertiano l'idea di proporre per l'edificio la struttura di una basilica proto-cristiana, secondo il modello della ravennate Santa Apollinare in Classe che aveva fornito parte dei materiali di costruzione per il Tempio.

puntualmente i modelli archeologici presenti a Rimini. Nella porta principale in facciata (che resta compiuta nel completamento superiore ma sospesa per quanto riguarda la funzionalizzazione dei due fornic laterali²⁹), è richiamato esplicitamente l'arco costruito nel 27 a.C. per celebrare il restauro della via Flaminia da parte di Augusto, che era stato inglobato nella cinta muraria medievale ed era divenuto una delle porte urbane di Rimini³⁰. Gli elementi compositivi del monumento augusteo sono concettualmente isolati, prelevati e quindi rimontati nel disegno del nuovo portale: la posizione del timpano dentellato di coronamento è invertita e subordinata all'arcata, così che, nel nuovo edificio, l'arcata include il timpano. Non manca nel nuovo portale la 'traduzione' dei piccoli clipei che ornavano ai lati il fornice: nell'arco antico i tondi contenevano, secondo il modo delle porte etrusche, le teste delle divinità come icone protettrici della città (così accade anche nella Porta di Perugia); ora i tondi contengono altri elementi, che per traslato mantengono un'analogia funzione: come fossero castoni di pietre preziose, racchiudono sezioni circolari ricavate da colonne di porfido, esibite come vere e proprie, pregiate, reliquie dell'antichità.

Roberto Valturio ricorda che l'arco è innanzitutto una *porta triumphalis*, un monumento alla memoria che però non rievocherebbe soltanto i trionfi militari e civili ma si proporrebbe come memoria funeraria e, insieme, segno di gloria³¹. Il portale principale in facciata, quindi, come una sorta di porta trionfale che dà accesso a un contesto semantico fitto di segni di glorificazione del committente: "Gli archi destinati a contenere i sepolcri malatestiani parlano di virtù presenti e della fama futura"³².

Dal ponte di Tiberio il progetto per il Tempio trae il passo per il ritmo delle arcate laterali che contengono le arche sepolcrali degli intellettuali di corte.

La ristrutturazione della chiesa francescana che porterà alla sua trasformazione anche esteriore principia, come si è detto, dall'interno e segnatamente da un intervento circoscritto a due cappelle funerarie: a partire dal primo rifacimento – forse già attuato nel 1450, all'epoca della dedizione del Tempio –

²⁹ Sul primo progetto che con tutta probabilità prevedeva che nei due fornic laterali dovessero essere alloggiati due sepolcri, v. da ultimo Bulgarelli 2010, pp. 88-89.

³⁰ Bulgarelli 2010, pp. 83-84.

³¹ Roberto Valturio, *De re militari* XII; sul tema della ripresa del trionfo e sulle porte trionfali nel Rinascimento v. Pinelli 1985 e Pisani 2009.

³² Bulgarelli 2010, p. 95.



Confronto tra la struttura compositiva dell'Arco di Augusto a Rimini e l'arcata centrale della facciata del Tempio Malatestiano.



Confronto tra il passo delle arcate del Ponte di Tiberio e quello delle fiancate laterali del Tempio.

architettura e decorazione saranno formulate in continuità e replicazione del modulo sperimentato nelle prime due cappelle realizzate per Isotta e per Sigismondo.

Ma il Tempio non è, soltanto, il luogo in cui modelli e materiali antichi vengono utilizzati in una costruzione originalissima; come testimonia Roberto Valturio è anche la realizzazione di una forte ispirazione sapienziale, anzi più esattamente “filosofica”, del committente, il Signore di Rimini:

“[...] Permultarum nobilium rerum imagines, quae nedum praeclaro lapicidae ac sculptoris artificio sed etiam cognitione formarum liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo huius saeculi principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis intuentes literarum peritus et a vulgo fere penitus alienos maxime possint allicere”³³.

L'autore del trattato *De re militari*, consigliere di Sigismondo e a lui legatissimo, fa riferimento ai “nascosti penetrali della filosofia” da cui il principe “acu-

³³ Roberto Valturio, *De re militari* XII.

tissimo” avrebbe tratto i principi per la sua impresa: il brano di Roberto Valturio è già stato messo in relazione con un altro, notissimo, passaggio del *De re aedificatoria* che Leon Battista Alberti componeva proprio in quegli anni, in cui l’umanista ribadisce l’intenzione che nei suoi edifici sacri non vi sarà cosa, dalle pareti al pavimento “che non sappia di pura filosofia”³⁴.

Il Tempio, simbolo perfetto della Rinascita, rimane tuttavia incompiuto: con il declinare della fortuna politica ed economica di Sigismondo nel 1460 e la sua cacciata dalla città, infatti, i lavori vengono interrotti, e in seguito la fabbrica verrà chiusa frettolosamente dai francescani. Nel 1464 Sigismondo, riammesso al servizio del papa, rientra a Rimini. Ma l’unico frammento che potrà aggiungere al suo *opus infectum* sarà la tomba di Gemisto Pletone.

1433: ORATIO FUNEBRIS. ALLE ORIGINI DEL RAPPORTO TRA GEMISTO PLETONE E I MALATESTA

La prima testimonianza, in ordine cronologico, chiamata in gioco nella ricostruzione dei rapporti tra Gemisto Pletone e i Malatesta, è un’orazione che Gemisto scrisse nel 1433 (quindi prima del suo arrivo in Italia) in occasione della morte di Cleope Malatesta, che era andata sposa a Teodoro Paleologo. L’esistenza di questo testo ha prodotto nella critica la *communis opinio* secondo cui i contatti di Gemisto Pletone con i Malatesta sarebbero stati precedenti al Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-1439 e al suo viaggio in Italia.

Il breve testo è uno dei documenti su cui si basa la ricostruzione della vicenda biografica della giovane sposa riminese, morta in giovanissima età a Mistrà e che è stata posta, in una ricostruzione molto suggestiva (anche se non del tutto plausibile), al centro di una congiura politico-dinastica³⁵. L’importante testo, di cui non esistono a oggi traduzioni o commenti³⁶, merita una lettura attenta che subito, sin dalle prime righe, smentisce l’ipotesi di una relazione pregressa tra Gemisto e i Malatesta: si tratta senza dubbio di un’epistola di occasione,

³⁴ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* VII, 10: “sed velim in templis cum pariete tum et pavimento nihil adsit quod meram philosophiam non sapiat”.

³⁵ Ronchey 2006reg; in generale per lo *status quaestionis* critico e bibliografico sulle vicende che ruotano intorno a Cleope, si veda Montanari 2009 e, soprattutto, il prezioso Ronchey 2006reg, particolarmente alle pp. 19-27, 41, 49-50, 68-71, 76-77, 93-96, 127-128.

³⁶ L’epistola, a quanto mi risulta, è disponibile nell’edizione settecentesca *Georgii Gemisthi Plethonis et Michaelis Apostolii Orationes Funebres duae*, ed. G. G. Fülleborn, Lipsiae 1793, e nell’edizione della *Patrologia* curata da J. P. Migne (*Series Graeca*, Paris 1866, pp. 939-952).

rivolta allo sposo della defunta e quindi destinata all'élite della corte bizantina di Morea, che si iscrive perfettamente nel genere delle orazioni funebri consolatorie. Dopo una citazione tratta dalla sapienza antica, e in particolare da Solone, l'autore propone un ritratto della principessa, del suo paese di nascita, della sua famiglia, delle sue qualità. La parte finale dell'epistola, infine, consiste in un trattatello consolatorio, non solo morale ma anche teologico-teoretico, sull'immortalità dell'anima.

Il ritratto di Cleope è introdotto da un rapido *excursus* sull'Italia, il paese di origine della principessa defunta: l'Italia – ricorda il filosofo – è il luogo da cui i Romani in antico conquistarono l'ecumene “portando i confini della loro egemonia a settentrione fino all'Istro, a mezzogiorno fino alle lande disabitate della Libia, a occidente fino all'Oceano, a oriente fino al Tigri”³⁷.

Proseguendo nella sua ricostruzione encomiastica della nobile genealogia di Cleope, l'autore specifica che in Italia, già culla dell'impero romano, “la casata della giovane con virtù e con abilità guerresca primeggia sulle città conquistate e si è acquistata gloria e fama universale”³⁸. Cleope arrivò dunque a Bisanzio portando con sé l'eredità e il lustro di tali natali, e si unì in Oriente allo “splendido e divino principe che era molto bello, essendo ella stessa bella nel corpo e nell'anima”³⁹. L'elogio della principessa italiana prosegue ricordando che ci sono alcune donne che sembrano belle, ma poi, proprio a causa della loro bellezza, il carattere turpe della loro anima si rivela ancora più deleterio che nelle altre. Cleope invece è un paradigma di *kalokagathia* in cui “lo splendore del corpo scompariva al confronto della splendida e divina bellezza della sua anima”⁴⁰.

La Signora giunta a Mistrà dal lontano Occidente è un modello assoluto di virtù e di grazia: il *kosmos* di Cleope sta nell'armonia di una serie completa di qualità che nell'epistola vengono descritte una per una, come intelligenza,

³⁷ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “ἐκείνη γὰρ ἐκ μὲν χώρας τῆς Ἰταλίας ἐγεγόνει ἥς τοὺς οἰκήτορας ἴσμεν Ῥωμαίους πάλαι ἐπομένους πολλῆς καὶ ἀρίστης σχεδὸν τῆς πάσης οἰκουμένης μοίρας κεκρατεκότας. Καὶ τῆς ἡγεμονίας αὐτῆς ὄρουστος μὲν ἄρκτον Ἰστρω. Πρὸς δὲ μεσεμβρίαν Λιβύης τοῖς ἀοικήτοις πρὸς ἔω Τίγρητι ποταμῶ πεποιημένους”.

³⁸ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “Γονέων δ' αὐτῶν ἔφω ἀρετῆ τε καὶ ἐμπειρία πολεμικῆ τοῦτο μὲν ὧν ἤρξαν πόλεων κεκρατηκότων αἰεὶ δὲ πρὸς ἅπαντας περὶ τὰ τοιαῦτα εὐδοκιμοῦντων”.

³⁹ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “Οὕτω δὲ ἐκ τοιούτων φουόσα τῆδὲ τε ἐλθοῦσα τῶ θειοτάτῳ ἡμῶν συνέκεσεν ἡγεμόνι καλῶ τε ὄντι καὶ ἀγαθῶ καλῆ τε κάγαθῃ σώμα καὶ ψυχῆν”.

⁴⁰ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “ἦδε πρὸς τοῦ σώματος κάλλει λαμπρῶ ὄντι πολὺ ἔτι λαμπρότερον τε καὶ θεϊότερον τὸ τῆς ψυχῆς κάλλους τὸ τοῦ σώματος ἀφαινέν”.

equilibrio, discrezione, nobiltà, religiosità, amabilità, distinzione (φρόνησις, σωφροσύνη, ἐπιεικεία, χρηστότης, εὐσέβεια, φιλανδρία, γενναιότης). Per ciascuna di queste virtù, per natura e per educazione, Cleope primeggiava e si proponeva come un esempio splendido, un modello per tutte le donne⁴¹.

Nel corso dell'elogio funebre Gemisto offre prove di tutte queste virtù: per quanto riguarda la σωφροσύνη di Cleope, la prova migliore sta nel fatto che la principessa “abituata ai lussi e alle mollezze, fu bravissima ad adattarsi alla sobrietà del nostro stile di vita, al punto che non dava nessun segno di superiorità, come fosse una delle nostre donne”⁴².

Il punto di vista di un autore bizantino che scrive negli anni '30 del Quattrocento ci restituisce una prospettiva molto interessante sull'Italia: rispetto allo stile di vita orientale sobrio, improntato a una misura di severità e di compostezza, l'Italia delle corti proto-rinascimentali è vista come il paese del lusso e degli agi. Gemisto qui ci offre la possibilità di misurare la distanza culturale tra Italia e Bisanzio, da una prospettiva rovesciata, che può apparire sorprendente rispetto al punto di vista occidentale.

Alla dote di meriti e di virtù di Cleope, Gemisto aggiunge la capacità di adattamento non solo allo stile di vita frugale della corte bizantina, ma anche la sua disponibilità ad adeguarsi alla liturgia della Chiesa orientale: riti e feste che Gemisto definisce come “i nostri misteri”⁴³.

La lettura dell'epistola, e in particolar modo dei passaggi relativi all'Italia presentata come un altrove favoloso e remoto, non lascia dubbi sul fatto – già implicito nel genere e nella destinazione dell'operetta – che Gemisto Pletone scrive espressamente l'epistola funebre come consolazione per Teodoro Paleologo, rimasto vedovo della giovane sposa. Non solo, dunque, l'epistola non ha come destinatari i Malatesta, ma l'autore, chiarissimamente a leggere il testo, non pensa di venire letto in Italia. Anche le esagerazioni – del tutto topiche e generiche – sulla gloria militare della casata hanno, evidentemente, la funzione retorica di amplificare il rango sociale della defunta e quindi di elogiare lo sposo e, nel contempo, consolarlo della grave perdita.

⁴¹ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “ὡς πρὸς ἕκαστον φύσει τε εὐ πεφυκυῖα καὶ μελέτην καὶ ἄσκεισιν προσειληφυῖα λαμπρὸν τι αὐτὴν ἄγαλμα ἐν γυναιξίν ἀπέδειξε”.

⁴² Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “ἢ ἐκ Ἰταλικῆς ἀνέσεως τε καὶ ῥαστώνης ἐπὶ τὸ κατεσταλμένον τε καὶ κόσμιον τοῦ ἡμετέρου τρόπου μεταβολὴ ἀκριβεστάτη, ὡς μηδ' ἂν μία τῶν παρὰ ἡμῖν γυναικῶν ὑπερβολὴν λιπεῖν”.

⁴³ Gemisto Pletone, *In dominam Cleopen [...] oratio funebris*: “ὅτι καὶ τῶν ἡμετέρων ἑωρτῶν τε καὶ ἱερῶν τοῖς ἀγιωτάτοις ἄρτι τοῦ ἀγιωτάτου τῶν ἡμετέρων μετεληφυῖα μυστηρίων”.

L'epistola comunque arriva in Italia ed è verosimile che fosse nota alla corte di Rimini dove i Malatesta potevano comunque fregiarsi di un simile componimento, che suggellava il prestigio del legame importante che mediante Cleope avevano contratto con i più alti ranghi della nobiltà bizantina⁴⁴.

Dunque se l'epistola al Paleologo per la morte di Cleope non può essere considerata una prova delle relazioni preesistenti tra Gemisto Pletone e i Malatesta, al contrario fu probabilmente proprio questa orazione che mise Sigismondo sulle tracce dell'erudito e che agevolò l'instaurarsi di un rapporto fra il filosofo e la corte di Rimini quando Gemisto, solo qualche anno più tardi, sbarcò in Italia per il Concilio di Ferrara.

Le relazioni tra la corte riminese e la 'repubblica filosofica' di Gemisto furono in seguito rinsaldate dalle frequentazioni di Ciriaco d'Ancona a Mistrà, testimoniate nello stesso Diario di viaggio di Ciriaco nel 1447⁴⁵.

MAGIKA LOGIA

Ristabilite le coordinate delle circostanze del primo collegamento tra Gemisto e i Malatesta, si apre la ricerca delle tracce che la sua lezione può avere lasciato nella cultura riminese, e in particolare nell'ispirazione filosofica che anima i soggetti del Tempio Malatestiano.

Una questione preventiva riguarda la disponibilità dei testi di Gemisto Pletone in Italia intorno alla metà del Quattrocento. Se tutta da indagare resta l'ipotesi di una effettiva diffusione del trattato *Sulle Leggi* (su cui si abatterà la condanna teologica da parte della Chiesa constantinopolitana e l'opera sarà mandata al rogo) c'è però un'operetta di piccole dimensioni del filosofo bizantino che sappiamo ebbe una notevole diffusione a partire dalla metà del Quattrocento e che avrebbe avuto un'importanza straordinaria anche nella

⁴⁴ In questo senso anche Basinio nomina Cleope nell'*Hesperis* VII, 72-81, laddove Sigismondo si sarebbe recato a Cipro per omaggiare la figlia di Cleope, Elena, Regina dell'isola: "[...] Sententia menti / visa viro melior Cyprum simulare repostam / cernere velle, procul Cleophaeae moenia natae / visere, quae Cypri regi gratissima conjux / una fuit, Cleophe, mediis quam pulchra Mycenis / edidit in teneras jucundi luminis oras, / quam pater Italia Graio dedit ire marito / foedere cognati priscos dignatus Achivos / sanguinis optato Malatesta superbus; at illam / Graiugenum patrias rex amplius abegit ad oras."

⁴⁵ Così scrive Ciriaco, *Diarius* V, 55: "At et cum equidem inde Gemistei Platonici dilectissimi nostri gratia Laconicam Mysithratem revisissem et procul ex itinere Laconicorum ruinas nobilium quondam oppidorum animo revolvendo considerans, existimabam quippe quod etsi nobiles antiquas illas insignes et ornatissimas urbes undique fere per orbem collapsas penitus nostro tempore vel deletas videre dolendum esset" (in Bodnar 2003, pp. 328-329).

rivoluzione filosofica ed estetica del Rinascimento italiano: una scelta commentata degli *Oracoli caldaici*.

Fin dagli anni '40, ovvero contemporaneamente al soggiorno fiorentino di Gemisto, a Firenze circolavano certamente alcune copie di questo testo: una copia dei *Magika logia* era a Firenze, come prova il ms. Laur. Med. 80, 24, con note marginali di Filelfo, *ante* 1492; una copia era posseduta da Marsilio Ficino e contenuta nel ms. Ricc. gr. 75 ai ff. 106-ss (i fogli, strappati, sono ora andati perduti); un'altra è nominata nel catalogo manoscritto della biblioteca di Lorenzo il Magnifico (Vat. gr. 1412, f. 39v).

È dunque certo che questa antologia di aforismi sapienziali attribuita ai Magi persiani che era stata portata da Gemisto da Bisanzio circolava nelle corti italiane. In questa operetta, piccola e preziosa, potranno essere ricercati alcuni degli spunti generali, teoretici ed estetici, che in qualche misura influenzarono anche la concezione filosofica che sta alla base della fondazione e della decorazione del Tempio di Sigismondo.

Del corpus dei *logia* attribuiti ai saggi zoroastriani – di cui è sempre sottolineata la consonanza con la filosofia di Platone e Pitagora – Gemisto sceglie trentaquattro brani, a cui nella sua edizione spesso restituisce la perduta forma metrica, e che – soprattutto – correda di un commento: ciascun *logion* è seguito da una nota, più o meno estesa (da pochissime parole fino a una quarantina di righe). Propongo di seguito la lettura di alcuni di questi testi che mi sembrano interessanti per entrare nella temperie filosofica in cui prende forma l'idea del Tempio.

Nella visione misterica di Gemisto, dio è invisibile, ma è percepibile il 'fuoco-sole' che da dio, come i fulmini dal cielo, si sprigiona (*Oracoli* XXIII, XXIV). Fuoco e fulmini sono *symbola* del divino: "suono" e luce del fuoco sono il riverbero materiale di un dio che si rivela, *in rebus*, come immanente:

"Ascolta, dalle profondità del cosmo, la voce sonante del fuoco"⁴⁶.

Il fuoco dà luce al mondo, così come il moto del Sole, attraverso le sfere dei pianeti, coordina l'armonia del cosmo. E ancora attraverso questa luce e questa voce dio si rivela. Dio parla a creature che hanno in sé una scintilla di quello stesso fuoco divino, ma la scintilla-anima è inseparabile dal corpo; nota Gemisto:

⁴⁶ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XXIV: "κατὰ βήνθεα κόσμου κλύθι πυρὸς τὴν φωνήν".

“I saggi che seguono Pitagora e Platone non pensano che la natura dell’anima sia separata dal corpo (τὴν ψυχὴν οὐ πάντῃ τινὰ χωριστὴν οὐσίᾳ παντὸς σώματος νομίζουσιν) ma che è assolutamente inseparabile da esso. La potenza è separabile ma l’atto è inseparabile”⁴⁷.

L’anima rende il corpo co-immortale (συναπαθανατίζουσιν) semplicemente con il tocco (τῆ προσεχῆ ἐπάφη). Il corpo è animato dall’είδωλον dell’anima razionale e a sua volta adorna l’anima mediante l’immaginazione e i sensi: sentendo vedendo percependo (φαντασίᾳ τε δὴ κεκοσμημένον καὶ αἰσθήσει). L’anima – ψυχὴ λογικὴ – è dunque unita al corpo per il vincolo della sua virtù dinamica più forte, la fantasia, e attraverso la facoltà immaginativa l’anima rende il corpo immortale e, di converso, attraverso il corpo mortale l’anima si fa umana.

L’uomo è l’unico essere che gode di questa co-appartenenza: sopra di lui stanno le essenze iperuranie, completamente separate dalla materia; sotto stanno le essenze irrazionali che esistono solo in dipendenza della materia⁴⁸. In mezzo – ἐν τῷ μεταξύ – nella dimensione della comunicazione e della interessenza, stanno uomini e demoni: le anime dei demoni sono come le anime degli uomini, ma non essendo mescolate alla natura mortale, sono γενναιοτέραι, più nobili e più generose di sé, più attive e meno accidiose nel compito di restituire alle essenze iperuranie l’azione che è loro propria.

Uomini e demoni condividono dunque il ruolo attivo e necessario di entità mediane tra la materia e il divino. Rispetto ai mortali, però, i demoni sono dotati di corpi superiori, com’è ad esempio per gli astri⁴⁹. Comunque però demoni e umani sono *media* rispetto al divino assoluto.

Creature mediane, uomini e demoni lasciano vedere anche la loro superficie. Una superficie che coincide con lo spirito (*pneuma*, lo spirito vitale), sottile e preziosa: da rispettare perché se ispessita, resa opaca, perde in trasparenza e in profondità. Demoni e uomini, quindi, proprio per la loro essenza mista e per la loro funzione mediatrice, come canali dello spirito sono “puri”, perché essenzialmente pura è anche la materia su cui esercitano potenza:

“La natura insegna che i demoni sono puri e così nobili e buoni sono i germogli della vil materia”⁵⁰.

⁴⁷ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XIV.

⁴⁸ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XIV.

⁴⁹ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XIV: “τὰς δὲ τῶν ἄστρον πολὺ ἔτι καὶ αὐτὸν τῶν γε δαιμονίων κρείττους οὐσας κρείττοισι καὶ χήμασι χρῆσθαι τοῖς οὕτω διὰ μέγεθος δραστηκῆς δυνάμεως λαμπροῖς τούτοις σώμασι”.

⁵⁰ *Or. Mag.* XIX: “ἡ φύσις πείθει εἶναι τοὺς δαίμονας ἀγνοῦς καὶ τὰ κακῆς ὕλης βλαστήματα χρῆστα καὶ ἐσθλά”.

Commenta Gemisto:

“La natura, ovvero la ragione naturale, insegna che i demoni sono puri e che è nobile tutto quanto proviene dal dio, poiché egli è in se stesso perfettamente buono; e così pure è nobile ciò che germoglia dalla vile materia, ovvero le forme che derivano dalla materia. Dice ‘vile materia’ non perché essa lo sia per essenza (come potrebbe essere per essenza vile la materia i cui germogli sono nobili e buoni?), ma perché è collocata all’ultimo grado delle essenze e partecipa meno di tutte del bene: indica quindi con ‘vile’ questo grado minimo di bene. L’oracolo intende dire che, se pure i germogli della vile materia, ultima essenza, sono nobili, molto di più saranno nobili i demoni che di tanto prevalgono sulla materia sia per il carattere razionale della loro natura sia perché non sono impastati di mortalità⁵¹.”

In questa rivalutazione della purezza e della nobiltà essenziale della materia l’anima non solo non soffre della presenza dell’involucro corpo, ma ne va fiera e orgogliosa:

“L’anima degli uomini un dio in se stessa può serrare non avendo niente di mortale, di dio è tutta inebriata: suo orgoglio è l’armonia che sostiene il corpo mortale⁵².”

“L’anima umana può serrare in qualche modo in sé un dio; ovvero può unirsi tenacemente a colui che è evidentemente il suo referente immediato e assimilarsi a lui con tutte le sue forze. Non avendo in sé niente di mortale, è tutta quanta inebriata di dio: ovvero è piena delle bellezze divine. Infatti se è legata a questa mortalità essa è bensì orgogliosa di quella armonia, ovvero del vincolo per il quale sussiste il corpo mortale. È orgogliosa: ovvero non se ne vergogna, ma ne va fiera. Poiché, essendo siffatta, svolge in tutto così bene le sue funzioni che gli esseri mortali sono uniti agli immortali mediante l’uomo, e il tutto è accordato in un’unica armonia⁵³.”

⁵¹ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XIX: “ἡ φύσις, ἥτοι ὁ φυσικὸς λόγος, πείθει εἶναι τοὺς δαίμονας ἀγνοοῦς καὶ ἀπλῶς πάντα τὰ ἐκ τοῦ θεοῦ αὐτοαγαθοῦς ὄντος προεληλυθότα χρηστὰ εἶναι, καὶ αὐτὰ τὰ κακῆς ὕλης βλαστήματα, ἥτοι τὰ τῆς ὕλης ἐξημμένα εἶδη. Κακὴν δὲ τὴν ὕλην φησίν, οὐ τῆ οὐσία (πῶς γὰρ ἂν καὶ εἴη τῆ οὐσία κακῆ, ἥς τὰ βλαστήματα χρηστὰ καὶ ἐσθλά;), ἀλλ’ ὡς ἐσχάτην ἐν ταῖς οὐσίαις τεταμένην καὶ τοῦ ἀγαθοῦ ἐπ’ ἐλάχιστον μετέχουσαν, τὸ ἐλάχιστον αὐτῆς ἀγαθὸν τῷ κακῷ σημαῖνον. Καὶ δὴ βούλεται τὸ λόγιον, εἰ καὶ τὰ κακῆς ὕλης βλαστήματα χρηστὰ τῆς ἐσχάτης δηλαδὴ οὐσίας, πολλῷ μᾶλλον οἱ δαίμονες, οἱ καὶ τοσοῦτον αὐτῆς ὑπερανέχοντες, τῷ τε λογικῷ τῆς φύσεως καὶ τῷ πρὸς τὴν θνητὴν φύσιν ἀμικτῷ”.

⁵² *Or. Mag.* XI, 35: “ψυχὴ ἢ μερόπων θεὸν ἄγξει πῶς ἐς ἑαυτὴν οὐδὲν θνητὸν ἔχουσα ὅλη θεόθεν μεμέθυσται Ἀρμονίαν αὐχεῖ γὰρ ὕψ’ ἢ πέλε σώμα βρότειον”.

⁵³ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XI: “ἡ ψυχὴ ἢ ἀνθρωπίνη θεὸν πῶς ἐς ἑαυτὴν ἄγξει ἥτοι ἰσχυρῶς ἐνώσει, τὸν ἑαυτῆς δηλαδὴ προσεχὴ προστάτην, τῇ πρὸς αὐτὸν κατὰ δύνάμιν ὁμοιώσει. οὐδὲν ἔχουσα καθ’ ἑαυτὴν θνητόν, ὅλη θεόθεν μεμέθυσται, ἥτοι πεπληρώται τῶν θεῶν καλῶν. εἰ γὰρ καὶ τῷ

Punto di incontro tra gli immortali e la materia, il corpo animato dell'uomo è il nesso che tiene insieme l'armonia del cosmo. E l'anima a sua volta si rafforza "riempendosi di mondo"⁵⁴. Perciò il corpo va curato, in quanto *kosmos* dell'anima.

"Il corpo mortale [...] raccomanda di non disprezzarlo come fosse cosa vile, ma di prendersi cura di esso finché rimane in questa vita, in modo che sia il più possibile sano e puro e che faccia sinfonia con la bellezza dell'anima"⁵⁵.

E il corpo, *kosmos* dell'anima, è chiamato dunque a "fare sinfonia" con tutte le altre bellezze. Notevole è il valore che il pensiero di Gemisto riconosce alle immagini, come rifrazioni delle fantasie irradiate dal padre divino nelle anime degli uomini. Le immagini sono:

"Simboli dalla mente del padre nelle anime seminati"⁵⁶.

E dunque, conferma Gemisto:

"La mente del padre, evidentemente il creatore diretto dell'essenza dell'anima, ha seminato le anime anche di simboli, ovvero di immagini delle forme intelleggibili: figure dalle quali ciascuna anima possiede sempre in se stessa i concetti delle cose che sono"⁵⁷.

Pertanto le immagini, in noi disseminate, in quanto 'segni di dio', ci insegnano il divino. Il passaggio attraverso il filtro della speculazione plotiniana ha provocato in Gemisto un ribaltamento della condanna platonica dell'immagine, come riflesso tre volte lontano dal vero. Nel pensiero neoplatonico che Gemisto Pletone veicola nel cuore del Rinascimento, immagini e simboli sono invece vere e proprie impronte di dio, tracce lasciate in noi dal divino.

θνητῷ τῷδε ἐνδέδεται ἀλλὰ καὶ οὕτω τὴν γε ἁρμονίαν ἣτοι τὴν ἔνωσιν ὑφ' ἧ τὸ βρότειον ὑπάρχει σῶμα, αὐχεῖ ἣτοι οὐκ αἰσχύνεται ἀλλὰ καὶ φρονεῖ τι ἐπ' αὐτῇ, ὡς ἂν αὐτῇ οὕσα ἡ τὴν τοιαύτην τῷ παντὶ λειτουργίαν λειτουργοῦσα, ὥστε τῶν θνητῶν τοῖς ἀθανάτοις ἐν τῷ ἀνθρώπῳ ἐνουμένων οὕτω καὶ τὸ πᾶν ἐς μίαν τινὰ ἁρμονίαν συγκροτεῖσθαι".

⁵⁴ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XII: "καὶ ἴσχει δὲ ἡ ψυχὴ κατὰ τὴν ἑαυτῆς δηλαδὴ αἰδιότητα πολλὰ πληρώματα τῶν τοῦ κόσμου κόλπων ἣτοι τῶν διαφορῶν ἑαυτῆς ἐν τῷ κόσμῳ χωρῶν ὧν πρὸς λόγον τῶν τῆδε αὐτῇ βεβιωμένων ἕκαστότε τυγχάνει".

⁵⁵ *Or. Mag.* XVb: "μηδὲ τὸ τῆς ὕλης σκύβαλον κρημνῷ καταλείψει. *Comm.*: ὕλης σκύβαλον τὸ θνητὸν σῶμα λέγει καὶ παρακελεύεται μηδὲ τοῦτο εἰκὴ κακῶς πρᾶττον περιορᾶν, ἀλλὰ φροντίζειν τι καὶ περὶ αὐτοῦ, μένοντα ἔτι ἐν τῷ/δε τῷ βίῳ ὅπως ὑγίανοι τε ἐκ τῶν δυνατῶν καὶ καθάρειον εἴη καὶ τ' ἄλλα τῷ τῆς ψυχῆς κόσμῳ συμφωνοῖ".

⁵⁶ *Or. Mag.* XVII: "σύμβολα πατρικὸς νόος ἔνσπειρεν ταῖς ψυχαῖς".

⁵⁷ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XVII: "ὁ πατρικὸς νοῦς, ὁ τῆς ψυχῆς δηλαδὴ οὐσίας προσεχῆς δημιουργός, οὗτος ταῖς ψυχαῖς ἐνέσπειρε καὶ τὰ σύμβολα, ἣτοι τὰς τῶν νοητῶν εἰδῶν εἰκόνας, ἔξ ὧν τοὺς τῶν ὄντων ψυχὴ ἕκαστη ἐν ἑαυτῇ αἰεὶ κέκτηται λόγους".

E il teatro della virtù dell'anima, il luogo della sua consonanza con il divino, è il mondo.

Le forme intelleggibili funzionano dunque come lo *inyx*, l'uccello usato nelle magie di incantamento amoroso che, torturato, con il suo verso lamentoso costringe l'amato a legarsi all'amante:

“Amorosi incantamenti pensanti,
per il padre pensanti, e per se stessi,
mossi a pensare da entità silenziose”⁵⁸.

E il filosofo chiosa:

“Chiama *inyges* le forme intelleggibili che pensano perché dipendono dal padre, e pensano anche da se stesse: e sono mosse al pensiero da 'volontà senza voce', ovvero immobili; infatti qui per movimento del pensiero non sembra voler dire cambiamento o dislocamento ma semplicemente la relazione rispetto alle cose pensate. E così con 'volontà senza voce' vuole dire immobili, perché la voce presuppone un movimento. Sembra dire che tali forme sono 'come immobili' e non hanno, come l'anima, una relazione per dislocamento con le cose pensate [...] Gli incantamenti sono imparentati al dio e sono purtuttavia forme separate, supporti inflessibili del cosmo. Li chiama *inyges*, e con il nome dell'incantamento amoroso rivela che il vincolo con cui stringono le cose a sé è magia d'amore”⁵⁹.

Sono già presenti tutti i fondamenti teoretici di una totale rivalutazione del sensibile che porteranno Marsilio Ficino a celebrare la forza di Amore come la forza che “trasfonde al mondo le scintille dello splendore ricevuto, e per queste scintille, tutti i corpi del mondo, secondo sua capacità, risultano belli”⁶⁰.

L'importanza data al corpo come *medium* del divino, e il conseguente investimento nell'immanenza del divino, doveva essere uno dei capisaldi filosofici al centro delle discussioni alla corte di Rimini se nella requisitoria contro Si-

⁵⁸ *Or. Mag.* XXXI: “νοούμενα ἴγγες πατρόθεν νοέουσι καὶ αὐταὶ / βουλαῖς ἀφθέγκτοισι κινούμενα ὥστε νοῆσαι”.

⁵⁹ Gemisto Pletone, *Comm. ad Or. Mag.* XXXI: “ἴγγας τὰ νοητὰ εἶδη καλεῖ, νοούμενα τε πατρόθεν, καὶ αὐτὰ νοούντᾳ κινούμενά τε πρὸς τὰς νοήσεις βουλαῖς ἀφθέγκτοις, ἤτοι ἀκινήτοις. κίνησιν γὰρ ἐνταῦθα νοήσεως, οὐ μετᾶβασιν βούλοισιτ' ἂν λέγειν, οὐδὲ διέξοδον, ἀλλ' ἀπλως τὴν πρὸς τὰ νοούμενα σχέσιν, ὥστε καὶ τὸ βουλαῖς ἀφθέγκτοις, τοῦτ' ἂν βούλοισι τὸ ἀκινήτοις, ὡς τό γε φθέγγεσθαι ἐν κινήσει ὄν. καὶ λέγοι ἂν που ὡς ἀκινήτως τὰ τοιαῦτα εἶδη, καὶ οὐ διεξοδικῶς ὡσπερ ἡ ψυχὴ τὴν πρὸς τὰ νοούμενα ἔχει σχέσιν [...] ἴγγας δὲ τοὺς τούτω συγγενεῖς νοῦς καὶ εἶδη τὰ χωριστά, ἃ δὴ καὶ ἀκαμπεῖς κόσμου ἀνοχῆας φησίν. ἴγγας δ' αὐτὰ καλεῖ, τῷ ἐρωτικῶ εἰς ἑαυτὰ τὰ τῆδε ἀναρτᾶν τῷ τῆς ἴγγος ὀνόματι τοῦτο ἐμφαίνοντα”.

⁶⁰ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore* II, 7; v. *supra*, pp. 89 ss.

gismo il papa Piccolomini, che il pontefice commissiona al giurista senese Andrea Benzi, tra i gli svariati capi di imputazione di tipo morale o di condanna politica, trova da rivolgere al Signore di Rimini una sola, precisa, accusa di eresia ideologica: l'adesione alle idee lucreziane (e prima epicuree) sulla mortalità dell'anima:

“Saepe in corona doctorum virorum de fide audet disputare. Nam quid illi non licet? Inter disputandum autem eo insaniam proruit ut extingui humanam animam cum corpore simul affirmet, inferos esse neget et inanem mortalibus metum iniectum dicat [...]. Dixit insipiens in corde suo non est deus aut cum Epicuro sentiens deum astruit non curare mortalia”⁶¹.

Il riferimento puntuale di Piccolomini è probabilmente a un preciso episodio: il simposio promosso da Sigismondo nel 1449, intorno al trattato *De immortalitate animae* di Giovanni da Ferrara, che fu invitato a discutere le sue idee con gli intellettuali della corte riminese⁶².

Nei dibattiti alla corte di Rimini i temi lanciati nel pensiero del Rinascimento italiano dalla scoperta del *De rerum natura* di Lucrezio⁶³ trovano corpi, forme e pietre in cui tornare a vivere.

1465: *IEMISTII BYZANTII RELIQUUM*

Se sui pilastri del Tempio la stele dedicatoria – in lingua greca – celebra le imprese in quella Ἰταλία in cui Sigismondo aveva avuto modo di sperimentare la propria virtù e fortuna, nella fiancata destra, nella fuga delle arche funerarie in cui Sigismondo aveva voluto sepolto i più importanti intellettuali della sua corte a stringersi intorno a lui anche in morte, c'è un'altra iscrizione, in latino, che nomina un'altra guerra compiuta dal principe di Rimini: la campagna di Morea, condotta da Sigismondo nel 1465 per conto dei Veneziani.

Dalla spedizione il cui esito bellico fu del tutto fallimentare, il principe di Rimini “ob ingentem eruditorum quo flagrat amorem” aveva portato con sé da

⁶¹ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, pp. 90-91. Il testo composto da Benzi, noto anche con il titolo *Discipula Veritatis*, è pubblicato nella raccolta di Epistole e Orazioni di Pio II al Concilio di Mantova, pubblicate nel 1487 a Milano, ora disponibile in rete <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/204/67/epistula-siue-oratio-pii-in-conuentu-mantuano/>>. La bolla di scomunica *Licet Natura* è molto più breve del testo *Discipula Veritatis* che consta di una quarantina di pagine a stampa. Sull'avversità politica di Pio II contro i Malatesta v. già Soranzo 1911 e Soranzo 1917-1918.

⁶² Sull'opera di Giovanni de' Cocchi (da Ferrara) e il dibattito riminese, v. D'Elia 2016, pp. 164-165 e pp. 261-263 (con bibliografia).

⁶³ v. *supra*, pp. 103 ss.

Mistrà i resti di Giorgio Gemisto Pletone (“Iemistii Byzantii philosophorum sua tempesta principis reliquum”)⁶⁴.

Il filosofo era sepolto nella sua Mistrà, ultimo ridotto della civiltà ‘greca’ dopo la caduta di Costantinopoli che la crociata guidata da Sigismondo aveva cercato di rivendicare alla romanità. Secondo una versione che recentemente ha trovato convincenti conferme documentarie in appunti lasciati a margine di alcuni manoscritti (in particolare dal discepolo e appassionato ammiratore e propugnatore del pensiero del maestro, Raoul Kavakis⁶⁵) Gemisto, pur quasi centenario, sarebbe morto suicida a fine giugno del 1454, a poco più di un anno dalla fine di Bisanzio e dopo che Giorgio Scholarios, insediato da Maometto II come nuovo vescovo di Costantinopoli, aveva fatto dannare al rogo la sua opera. Il giorno del suicidio del filosofo (o comunque il giorno della sua morte) così come viene confermato non solo da Kavakis, sarebbe il 26 giugno – come è stato suggerito di recente in una coincidenza, forse non casuale e comunque cavalcata dai seguaci di Gemisto, con la data della morte sull’Oronte di Giuliano imperatore⁶⁶.

Dunque ciò che resta di Gemisto Pletone, “principe dei filosofi del suo tempo”, viene portato da Sigismondo a riposare accanto ai savi e agli amici che in vita avevano fatto della Rimini malatestiana una delle più importanti corti della prima metà del Quattrocento, in gara con la Ferrara di Leonello d’Este (ma anche, superbamente, con la Firenze di Cosimo) per il primato nella rinascita dei temi e delle forme dell’antico⁶⁷.

L’iscrizione che celebra il recupero dei resti di Gemisto Pletone grazie all’amore e alla cura di Sigismondo reca la data del 1465 ed è in latino, quando invece l’iscrizione dedicatoria della fondazione del Tempio è in greco. Strana scelta l’epitaffio in latino, per l’omaggio al principe dei filosofi greci del tempo, sulla stesso monumento e a pochi metri da quella che, come abbiamo visto, è il più lungo ed elaborato testo epigrafico in greco che si trovi su un monumento rinascimentale italiano. Con tutta probabilità l’autore del testo dell’epigrafe fu Roberto Valturio⁶⁸: una precisa conferma lessicale e retorica

⁶⁴ Sulle “ossa di Pletone” v. Ronchey 2006a, pp. 157-158.

⁶⁵ Bacchelli 2007.

⁶⁶ Trovato 2013, che però mette bene in luce come non vi sia traccia di *imitatio Iuliani* nel pensiero e negli scritti di Gemisto. Sulla morte di Pletone v. anche Monfasani 2005.

⁶⁷ Sulla corte di Ferrara come modello della corte riminese, a partire dalle frequentazioni della corte di Niccolò da parte del giovanissimo Sigismondo e dalle sue prime nozze con Ginevra d’Este, v. D’Elia 2016, pp. 36-38.

⁶⁸ Campana 1998, p. 199.



Tempio Malatestiano, fiancata destra, II arca: IEMISTII BIZANTII PHILOSOPHOR. SUA TEMP. PRINCIPIS RELIQUUM / SIGISMUNDUS PANDULFUS MAL. PAN. F. BELLI PELOP. ADVERSUS TURCOR. / REGEM IMP. OB INGENTEM ERUDITORUM QUO FLAGRAT AMOREM / HUC AFFERENDUM INTROQUE MITTENDUM CURAVIT MCCCCLXV.

viene dalla locuzione “ob ingentem quo flagrat amorem” che riecheggia precisamente il “prae amore et desiderio quo in te flagrabam maxime poteram” a cui Valturio ricorre per descrivere l’ardente ammirazione che Sigismondo voleva esprimere a Maometto II, in occasione della spedizione di Matteo de’ Pasti a Istanbul⁶⁹.

Evidentemente nel 1465, al ritorno dalla sconclusionata crociata di Morea, Sigismondo non può più appoggiarsi a qualcuno che possa comporre in greco il testo dell’epigrafe sull’arca che accoglierà i resti del più grande filosofo greco del tempo. Negli anni ’50 diversi intellettuali avevano animato la vita culturale di Rimini: prima di tutti Ciriaco d’Ancona, al quale secondo Augusto Campana sarebbe da ascrivere il disegno della bella maiuscola greca delle epigrafi dedicatorie⁷⁰; ma anche il probabile autore del testo (se a compilarlo non fu lo stesso Ciriaco⁷¹) che fu, con tutta probabilità, Basinio da Parma⁷² che aveva imparato il greco da Teodoro Gaza: dal 1450 Basinio è, con l’amico Rober-

⁶⁹ Il testo dell’epistola dedicatoria scritta da Valturio per accompagnare l’omaggio di Sigismondo a Maometto, per il tramite di Matteo de’ Pasti è in questo volume, a pp. 290-291.

⁷⁰ Campana 1998, p. 199 che propone un confronto con il codice, di mano di Ciriaco, Laur. LXXX 22 f. 324v e con altri testi epigrafici.

⁷¹ Campana 1973-1974; sulla discussione sull’autorialità delle epigrafi, v. Folini 2010, pp. 36-37. Sulla paternità del testo e sulla stessa scelta del carattere epigrafico, contese tra Ciriaco d’Ancona e Basinio da Parma, v. Muccioli 2003, in particolare pp. 74-76.

⁷² Muccioli 2003, p. 85.

to Valturio, la personalità di punta della vita culturale riminese. Nel 1455 Basinio era stato infatti protagonista di un gioco letterario – i cui testi sono ancora tutti da studiare e da approfondire – sulla necessità della conoscenza del greco: una contesa che lo aveva visto opporsi al letterato napoletano Porcellio⁷³, e che aveva avuto Sigismondo come giudice di gara di eccezione⁷⁴.

Per l'epigrafe dedicatoria del Tempio, Sigismondo dunque, con tutta probabilità, si era avvalso della consulenza di Basinio che aveva dettato un testo chiaro, in ottimo greco, corretto e polito⁷⁵: seppure, come si è visto, la lingua era ancora tanto poco familiare che il lapicida, nell'ultimo rigo dell'epigrafe sul fianco nord, incorre nel macroscopico errore incidendo ΘΝΟΜΑΣΤΟΝ, al posto della forma corretta dell'aggettivo ΟΝΟΜΑΣΤΟΝ⁷⁶.

Il testo dell'iscrizione dell'epigrafe dedicatoria del Tempio, cronologicamente e formalmente un reperto eccezionale in relazione alla diffusione dell'uso del greco in Italia, costituisce una sorta di trofeo inciso sulla pietra, non solo dei successi militari di Sigismondo nel *Bellum Italicum*, ma anche della vittoria che Basinio avrà nella contesa sul primato del greco sul latino: la scelta risulta tanto più ardita se inserita nel contesto dell'animato dibattito sulla necessità dello studio del greco che, proprio in quegli anni, infiammava il circolo di intellettuali intorno a Sigismondo e faceva della corte di Rimini l'avamposto del dibattito culturale più avanzato del tempo, sulla questione del recupero della cultura antica mediante la lingua.

Basinio muore nel maggio del 1457 e, dopo di lui, in una corte che non era più all'apice dei suoi splendori, non doveva esserci più chi avesse una familiarità linguistica tale da essere in grado di comporre agevolmente in greco. Sta di fatto che il confronto tra l'iscrizione latina del 1465 che celebra la guerra di Morea e ricorda "Gemisto di Bisanzio", e l'iscrizione in greco composta intorno al 1450 che celebrava le gesta italiane di Sigismondo, sottolinea con ancora maggiore evidenza il significato e il valore della scelta del greco nell'epigrafe dedicatoria del Tempio.

⁷³ Sulle vicende biografiche e l'opera di Pandone Porcellio, v. Cappelli 2014.

⁷⁴ Sulle vicende biografiche e l'opera di Basinio, v. Campana 1965; sul tema, tutto da approfondire, della *querelle* sull'uso del greco testimoniata dalle fonti del tempo, v. Ferri 1920, p. 92; Donati 2001, p. 39.

⁷⁵ Sulla qualità del greco delle epigrafi vedi l'analisi lessicale e sintattica di Muccioli 2003, pp. 79-81.

⁷⁶ v. *supra*, p. 334.

“INFIDELIUM DAEMONES ADORANTIUM TEMPLUM”

I soggetti della decorazione delle singole cappelle e il progetto iconografico complessivo dell'apparato scultoreo del Tempio Malatestiano sono da almeno un secolo arena di esercitazioni ermeneutiche diverse. Tra le molte interpretazioni proposte, un'importante sponda di riferimento resta ancora la lettura proposta da Charles Mitchell del Warburg Institute di Londra, su sollecitazione di Augusto Campana, pubblicata nel 1951⁷⁷: secondo Mitchell i soggetti della decorazione del Tempio sarebbero stati direttamente ispirati al commento al *Somnium Scipionis* di Cicerone del neoplatonico Macrobio, del quale alla Biblioteca Malatestiana di Cesena – l'impresa straordinaria di Malatesta Novello – è conservata una copia⁷⁸.

Ma le varie interpretazioni e la ricerca delle fonti di ispirazione sono state spesso viziate da un pregiudizio sul carattere pagano (se non addirittura 'demonico') delle figure che affollerebbero la chiesa francescana per una volontà di dissacrazione del luogo sacro che avrebbe animato l'opera del principe committente; la cattiva fama di paganesimo che pesa su Sigismondo e sul Tempio si fonda su un'importante fonte contemporanea, la nota accusa rivolta al principe di Rimini dal papa Enea Silvio Piccolomini:

“Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci; verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur”⁷⁹.

È ormai dato acquisito dalla critica che l'attacco che Pio II muove contro Sigismondo (e che culminò con il processo al Malatesta per eresia, i cui atti furono istruiti da Nicola da Cusa, e con il rogo *in effigie* nel 1462) è soprattutto un atto dell'ostilità politica che, dalla fine degli anni '50 del Quattrocento, oppone Sigismondo al papa e, di converso, il papa al Signore di Rimini. Varrà anche la pena di ricordare che ad appena due anni dalla scomunica e dal rogo, Sigismondo sarà riabilitato e condurrà, come capitano al soldo dei Veneziani ma per conto del papa, la sfortunata crociata di Morea (1464-1466). Quanto agli “infidelium daemones” che popolerebbero il Tempio, tutta da sfatare è la leggenda di un progetto di paganizzazione del Tempio perseguito dal Principe committente o dai suoi artisti.

⁷⁷ Mitchell [1951] 2000.

⁷⁸ Mitchell [1951] 2000, pp. 8-28; su Malatesta Novello e la Biblioteca di Cesena si vedano gli studi raccolti in Pasini 2002.

⁷⁹ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* II, 66.

Nel 1461, nell'istruttoria del processo per eresia contro Sigismondo che deciderà di una secolare *damnatio* contro il Signore di Rimini, Pio II, oltre ad avvalersi della requisitoria di Andrea Benzi che abbiamo citato sopra, chiama a testimoni due tra i peggiori nemici di Sigismondo – Federico da Montefeltro e Alessandro Sforza.

Lo stesso papa Piccolomini aveva insinuato che la pessima indole del Signore di Rimini gli derivasse da turpissimi natali; si spinge ad affermare infatti che Sigismondo e il fratello Domenico non fossero neppure figli bastardi di Pandolfo:

“Su Carlo abbiamo ricapitolato varie cose degne di memoria e nei suoi costumi, fatta eccezione per la superbia, non sarà facile trovare qualcosa che possa essere biasimato. Ben diverso è quanto c'è da ricordare della vita di Pandolfo che non ebbe in nessun conto né la virtù né la religione [...]. Vigliacco e pronto a fuggire sul campo di battaglia, in casa era sempre ubriaco e insolente e si comportava come un ruffiano, trascorrendo la giornata in mezzo a puttane. Quando fu vecchio, impotente a dar corso alla sua libidine come avrebbe voluto, si faceva portare davanti donne nude e giovanetti che si accoppiassero perché i coiti altrui provocassero il suo piacere. Tra le puttane che frequentava ce n'era una molto bella che amava più delle altre. Essendo vecchio e non potendo soddisfarla fece venire Marchesino di Bergamo [...], giovane e aitante che faceva il buffone: lo faceva giacere come concubino con la sua concubina e gli concedeva di dormire come terzo nel letto con loro. In questo modo ha avuto i natali la nobilissima stirpe di Sigismondo Pandolfo e Domenico Malatesta, che ora sono i Signori della casata dei Malatesta. Pandolfo li allevò come fossero figli suoi, come se la puttana li avesse potuti concepire da un vecchio sterile. Marchesino invece sosteneva che era lui il padre e che anche la donna sosteneva questo in segreto, sebbene non volesse darne pubblica testimonianza per non sottrarre ai figli il principato. Per altro l'aspetto fisico e l'indole dei giovani sembra molto simile a quella di Marchesino. E comunque, sia Pandolfo o Marchesino il padre, la turpitudine della loro vita resta la stessa; ma certo di aspetto [Sigismondo] assomiglia a Marchesino”⁸⁰.

⁸⁰ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* X, 13: “Haec de Karolo digna memoratu repperimus in quo, prater superbiam, non facile invenias quod de moribus damnare queas. Pandulfi longe dissimilem vitam memorant, cui nec honestatis nec religionis cura fuerit. [...] In bello fugax et trepidus, domi temulentus et auidax et quasi ganeo ac turpissimus leno inter scorta victitans; cum senuisset, nec pro voluptate libidini posset operam dare, se coram nudas adduci iubebat feminas et adolescentes, qui eis admiscerentur, ut ex aliorum coitu suum provocaret. Inter scorta, quibus frequenter abutebatur, unum fuit forma egregium, quod prae ceteris amavit. Huic cum satisfacere non posset vetulus, Marchesinum – cuius supra meminimus – Bergamensem, aetate florida, moribus scurram, qui vicem suppleret suam, introduxit concubinumque concubinae adiecit, et saepe medium dormire permisit. Hinc nobilissima soboles nata:

Neppure bastardi – Sigismondo e il fratello Malatesta Novello – ma nella morbosa storiella riferita dal Piccolomini sarebbero “la nobilissima prole” di un buffone e di una puttana.

A carico del Signore di Rimini non sarà risparmiata l'imputazione di alcun vizio, crimine, delitto: il campionario va dalla rapina alla violenza, all'adulterio, all'incesto con una figlia, al parricidio, allo stupro di bambini, al sacrilegio e così via⁸¹.

“Ed ecco che per il nostro tempo, Sigismondo Malatesta può considerarsi non inferiore di Giuda Iscariota, figlio della perdizione, nato bastardo, turpemente allevato, peggio cresciuto – gran mostro orrendo; nessuna virtù che lo riscatti dai vizi della falsità e da ogni malvagità: ha fatto di tutto per sporcare la nostra epoca con ogni genere di crimine [...]. Adultero omicida parricida spergiuo traditore incestuoso sacrilego ladro piromane scomunicato blasfemo e insomma eretico: tante prove si possono raccogliere [...] e si possono enumerare molti esempi dei suoi tanti immani atroci nefandi crimini, tanti da meravigliarsene e da inorridire – anzi da soffrirne che una così orrida contagiosa tetra pericolosa bestia abbia contaminato l'Italia”⁸².

La fama dei delitti di Sigismondo è arrivata a ogni capo al mondo “non sine infamia nominis Italici” (p. 68), e:

“Per quanto abbia letto più e più volte testi di storia non ho mai trovato nessuno che si sia sposato con una donna, secondo il costume Romano, dopo averne assassinato due: al solo Sigismondo spetta questa palma di gloria”⁸³.

Sigismundus, Pandulfus ac Dominicus Malatesta, qui Malatestarum hodie principes habentur. Pandulfus pro suis educavit, tanquam ex arido sene meretricula concepisset; Marchesinus se patrem dixit, et ita clam protestatam feminam ait, quamvis liberis suis auferre principatum publico testimonio recusaverit. Ceterum liniamenta corporis et mores Marchesini in iuvenibus apparere, licet seu Pandulfum seu Marchesinum patrem dixeris, eadem manet turpitudine vitae; corporis forma Marchesino similior fuit”.

⁸¹ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* V, 12; un bel riassunto e commento dell'invettiva di Benzi è in Folin 2010, pp. 25-26.

⁸² *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, pp. 67-68: “Sed ecce iam alium nostro tempore Iudam non inferiorem Scariotae Sigismundum Malatestam, perditionis filium extra matrimonium natum, turpiter educatum, foedissem adultum monstrum horrendum ingens: nulla virtute redemptum a vitiis mendaciorum et totius iniquitatis mirabilem artificem qui nostram aetatem omni flagitiorum genere foedavit”; p. 76: “Quin Sigismundus adulter homicida parricida spurius proditor incestuosus sacrilegus latro incendiarius excommunicatus blasphemus atque hereticus esset expressitque multos casus ex quibus haec collegi possent. [...] Tot flagitiorum tantorum tam immanium tam atrocium tam nefandorum recensionem mirum in modum horuimus multumque vicem Italiae doluimus quae tam horridam bestiam tam virosam tam tetram tam periculosam tandiu pertulerit”.

⁸³ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 85: “Legi ego plures historias atque relegi, nec umquam inveni hominem qui more Romano uni iunctus uxori duas occiderit: Sigismondi soli haec gloriosa palma debetur”.

In questo senso “come fece Alessandro portando con sé Callistene e Aristotele perché cantassero le sue glorie o altri imperatori romani che portarono con sé poeti a illustrare le loro imprese”⁸⁴ anche Sigismondo fa un investimento su cantori prezzolati della sua gloria (il riferimento è, evidentemente, *in primis* a Basinio per il poema epico *Hesperis* e a Valturio per il *De re militari*) ma, data la materia immonda delle sue imprese, si rivolta in una epopea dei suoi vari crimini, che nella riscrittura di papa Piccolomini compone una sorta di poema epico rovesciato.

La requisitoria pur carica di accuse di vizi, crimini, delitti di ogni tipo, riserva spazio non solo e non tanto a imputazioni di tipo religioso, ma ad attacchi personali e – a dichiarare la natura politica dell’attacco a Sigismondo e al ruolo che la signoria di Rimini svolge in quegli anni, nel quadro delle relazioni tra gli Stati italiani – si concentra, in particolare, sulla stigmatizzazione della condotta militare di Sigismondo e, più in generale, della sua azione e strategia politica: in particolar modo dei tradimenti dei patti (*in primis* il “tradimento” contro Alfonso d’Aragona, da p. 68 in avanti) e della disinvolta elasticità con cui il Signore di Rimini sa gestire le sue alleanze.

Da qui la litania di insulti, in una catena asindetica, retoricamente efficace, degli orrori:

“Sigismundum ipsum Malatestam qui se Pandulfi filium nominat manifestum concubinarium fornicarium adulterum stupratorem incestuosum sacrilegum raptorem praedonem incendiarium ecclesiarum et piorum locorum spoliatorem invidiosum ambitiosum iracundum crudelem homicidam sanguinarium parricidam proditorem falsarium periurum gladiatorem sicarium perduellem religionis irrisorem blasphemum hereticum [...]”⁸⁵.

“Homo nefarius [...], fex Italiae, orbis venenum”⁸⁶, Sigismondo ha perpetrato “latrocinia, adulteria, homicidia, sacrilegia” e sovvertito ogni legge umana e divina divina⁸⁷. Ne deriva una condanna che si accende dei toni di una

⁸⁴ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, pp. 96-97: “Alexandrum illum orbis domitorem cum in Asiam proficisceretur Aristotelem secum et Callistenem suarum rerum scriptores adduxisse legimus. Idem et Romanos quosdam imperatores factitasse constat. Alii Ennium poetam, alii Architam, alii alios qui suas victorias illustrarent in provincias traxerunt. Quos vestigiis Sigismundus inhaerens poetis et oratoribus salaria statuit qui rerum a se gerendarum memoria[m] ad posterum referunt. Sed qualem illis materiam traderit nunc audivistis”.

⁸⁵ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 99.

⁸⁶ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 69.

⁸⁷ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, pp. 89-90.

maledizione biblica contro la “truculentissimam bestiam”⁸⁸ che nasconde sotto l’aspetto umano i tratti belluini e demonici dell’Anticristo:

“Cacciate da voi quella bestia velenosa: non è un uomo, come appare, ma sarà da pensare una belva, piuttosto, nata per un immane prodigio, una fiera rivestita di forma umana. O un demone forse, circondato di un corpo fantastico – certamente il figlio del Diavolo [...]. Scacciatelo e tenete lontano dalle vostre terre quell’animale, che è uno dei precursori dell’Anticristo”⁸⁹.

L’anatema contro il mostro, “mille mortis [...] dignum”⁹⁰, si concretizza in una maledizione che invoca per Sigismondo, poco caritatevolmente, l’anticipo delle pene dell’inferno con mille atroci sofferenze da patire in vita⁹¹. Dal punto di vista giuridico sarà interdetta a chiunque la sua sepoltura⁹² e precluso l’accesso a ogni ruolo e carica ai discendenti, di entrambi i sessi, fino alla quarta generazione⁹³.

Per tutti i suoi crimini Sigismondo sarà condannato al rogo in effigie con una vera e propria cerimonia di canonizzazione rovesciata, come scriverà nei *Commentari* lo stesso papa Piccolomini:

“Questi delitti, nuovi e inauditi prima a memoria d’uomo, meritano una procedura nuova. Nessuno fra gli uomini è disceso agli Inferi con una cerimonia solenne di canonizzazione. Sigismondo sarà il primo degno di un tale onore. Per editto del papa sia ascritto alla comunità degli Inferi in compagnia dei dannati e dei demòni”⁹⁴.

Si staglia in questa collana di delitti il doppio uxoricidio che Sigismondo avrebbe perpetrato, prima contro Ginevra, per imparentarsi con i più potenti Sforza di Milano, poi contro la stessa Polissena, non più per interesse ma per amore. Nella sua violenta requisitoria Benzi insiste sull’indole lussuriosa ispiratrice di tanti

⁸⁸ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 90.

⁸⁹ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 105: “Repellite a vobis venenosam bestiam: non est hic homo ut videtur sed baellua potius iudicanda ex portento nata immani aut fera forma hominum induta. Aut fortasse daemon fantastico corpore circumdatus illud certum quia diaboli filius est [...]. Repellite igitur ac procul arcete vestris ex finibus prodigiosum animal tanque unum ex precursoribus Antichristi [...]”.

⁹⁰ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 70.

⁹¹ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 99.

⁹² *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, p. 99.

⁹³ *Epistula contra Sigismundum Malatestam*, pp. 101-102: “Liberis aut Sigismundi utriusque sexus omnem dignitatis atque honoris aditum usque ad quartam generationem precludimus”.

⁹⁴ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* V, 12: “Rem novam et inauditam inaudita prius nostro seculo Sigismundi requirunt scelera. Mortalium nemo hactenus cum solemnitate canonizationis descendit ad inferos; prior Sigismundus hoc honore dignabitur: edicto pontificis inferne societati adscribetur damnatorum comes et demonum”.

delitti di Sigismondo, un argomento importante per convincere il concistoro a condannare il Signore di Rimini per eresia e mandarne al rogo l'effigie in Campo dei Fiori⁹⁵. Nell'atto di accusa la lussuria è presentata come una sorta di tara genetica dei Malatesta e viene evocato l'esempio più illustre della casata, quel Paolo Malatesta che con la cognata Francesca, travolti dalla forza d'amore, avevano già conquistato fama paradigmatica, grazie ai versi a loro dedicati nell'*Inferno* di Dante: Paolo e Francesca, la coppia degli amanti per eccellenza, puniti per quell'eccesso di passione che da sempre tormenta i Signori di Rimini⁹⁶.

Il quadro trucido tratteggiato con dovizia di dettagli e con profluvio di retorica da Pio II poco assomiglia alla rappresentazione che ricaviamo da molte altre fonti contemporanee di una corte e del suo principe su tanti fronti all'avanguardia nella storia del Rinascimento italiano.

SULLA FACCIATA DEL TEMPIO: UNA TOMBA PER IL FRATELLO 'SANTO'

Tra le svariate e mirabolanti accuse che Pio II muove a Sigismondo, c'è anche quella di aver cercato di sottrarre il potere al legittimo erede, il fratellastro Galeotto Roberto e, non essendoci riuscito con le armi, di averlo avvelenato⁹⁷.

Particolarmente velenosa anche in questo caso la ricostruzione proposta da Pio II, data la devozione che Sigismondo riservò al fratellastro, morto in odor di santità nel 1432 e per la cui beatificazione o canonizzazione Sigismondo si prodigherà con molti tentativi, senza riuscire a ottenere dal Vaticano il riconoscimento di un 'santo' o almeno di un 'beato' Malatesta che avrebbe senza dubbio rafforzato l'autorevolezza e il prestigio, anche in termini di consenso popolare, della casata al potere a Rimini.

Galeotto Roberto era divenuto Signore di Rimini nel 1429 alla morte dello zio, Carlo Malatesta. Pur reggendo con determinazione la Signoria, in anni di diverse turbolenze interne e di pressioni (in particolare da parte del papa Martino V che intimava la cessione allo Stato pontificio di tutti i territori concessi in vicariato ai Malatesta), fin dall'adolescenza Galeotto si era dedicato alla vita

⁹⁵ Sulla cerimonia di 'canonizzazione rovesciata' e sul rogo in effigie v. Folin 2010, pp. 26-27 e D'Elia 2016, pp. 1-12.

⁹⁶ Sul carattere passionale dei Malatesta, rispetto al profilo etico dei signori di Urbino, e in particolare sul contrasto tra Sigismondo e Federico da Montefeltro, v. Pernis, Schneider Adams [1996,2003] 2005.

⁹⁷ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* X, p. 318v: "Tandem morbum correptus interiit non sine infamia Sigismundi, quem veneno fratrem abstulisse crediderunt, cum armis deicere non potuisset".

ascetica; sposato dal 1427 con Margherita D'Este, non aveva consumato il matrimonio ed è oramai accertato sotto il profilo storiografico che nel 1431 chiese e ottenne di essere ordinato terziario francescano. A dispetto della calunnia propalata da Pio II, il rapporto di Galeotto Roberto con Gismondo e Domenico era molto stretto: fin dalla sua investitura, Galeotto si era prodigato per ottenere da Eugenio IV la legittimazione dei fratellastri, riconoscimento che i futuri Signori di Rimini e di Cesena avranno nel 1430; da quel momento, si imposta una sorta di reggenza in comune fra i tre fratelli che compaiono insieme in molte situazioni pubbliche, belliche o civili, e in tutte le celebrazioni della casata. Alla sua morte nel 1432, Galeotto Roberto chiederà di essere sepolto nella nuda terra nel sagrato della chiesa di San Francesco; la sua figura fu presto circondata da un'aura di santità, nutrita di leggende e testi agiografici che si accompagnarono a fenomeni di fervente religiosità popolare presso la tomba miracolosa del 'Beato Galeotto' (che per altro, come si è detto, tale non sarà mai riconosciuto da Roma)⁹⁸.

La calunnia riportata da Pio II sul fratricidio che sarebbe stato perpetrato da Sigismondo pare dunque completamente infondata. Diverse fonti testimoniano non solo dell'affetto in vita ma del culto di Sigismondo per il 'fratello santo'.

Incrociando in modo convincente testimonianze e fonti diverse, è stato ipotizzato che Sigismondo fra le prime ragioni per la ristrutturazione di San Francesco fosse stato anche motivato dall'idea di trovare una degna collocazione alla tomba del fratello che, per l'espressa scelta di umiltà di Galeotto Roberto, avrebbe dovuto stare comunque al di fuori della chiesa. Molto plausibile, in base alla lettura di un ampio brano dell'*Hesperis* e di un documento epistolare che contiene notizia della commissione di un sarcofago a Matteo de' Pasti, l'ipotesi che una delle due arcate poste ai lati del fornice centrale dovesse essere deputata ad accogliere la tomba del 'beato' Malatesta⁹⁹.

"In his renovation of San Francesco Sigismondo probably initially planned to place his half-brother's tomb in the facade of the church to make it a pilgrimage site and help the canonization process"¹⁰⁰.

⁹⁸ Un'opera agiografica redatta poco dopo la morte di Galeotto è il *Tractatus* (o *Legenda*) *de vita et morte religiosi viri beati Galeocti Roberti de Malatestis Tertii Ordinis Sancti Francisci*, di Nicola da Rimini, un francescano maestro di teologia, che lo conobbe personalmente; un'altra redazione in latino e il volgarizzamento della vita di Galeotto sarà scritta, poco più avanti, da un altro francescano, Mariano da Firenze; si veda in generale su Galeotto Roberto Malatesta la bella e chiara scheda biografica di Falcioni 2007.

⁹⁹ Ettlinger 1990.

¹⁰⁰ D'Elia 2016, p. 5; sulla relazione tra Sigismondo e Galeotto Roberto vedi anche pp. 30-31, 115-116.

Sigismondo, anche a non far conto dell'affetto personale per il fratello – e della riconoscenza per il fatto che Galeotto Roberto aveva lasciato ampio spazio alle sue gloriose e precocissime imprese in vita, e poi, con la morte prematura, campo libero alla sua successione – aveva tutto l'interesse a gratificare la devozione popolare per il 'santo' Malatesta includendo nella facciata del Tempio il suo sepolcro, già meta di pellegrinaggio¹⁰¹.

IL PROGETTO ICONOGRAFICO DEL TEMPIO

Il Tempio Malatestiano nasce dunque dalla convergenza di una doppia intenzione, che diventa perspicua nel progetto iconografico della decorazione interna: è il tentativo, preciso, puntuale e tenace, di armonizzare temi, soggetti e figure tratte dal repertorio cristiano, con temi, soggetti e figure che si ispirano al platonismo (che in realtà coincide piuttosto con il neoplatonismo) antico.

Dalla ricostruzione critica sulla *renovatio* della preesistente chiesa francescana – ricostruzione che ha fatto recentemente progressi importanti¹⁰² – risulta evidente che all'inizio non esiste un disegno complessivo di riedificazione, ma il progetto nasce progressivamente, a partire dai lavori sulle prime due cappelle di destra, tra le quali compare, come si è detto, la firma di Matteo de' Pasti, affrontata – tra le corrispondenti cappelle di sinistra – con quella di Agostino di Duccio. Di fatto prendendo spunto dalla cappella funeraria di Isotta, e poi, a seguire, dalla cappella di Sigismondo (1447-1449), prende l'avvio il disegno strutturale e decorativo che prevede un dialogo serrato tra le cappelle di destra e le cappelle di sinistra. Si tratta di un dialogo prima di tutto formale, ma anche semantico, condotto in base a un progetto iconografico complessivo giunto a noi incompiuto, il cui significato andrà ricercato secondo registri diversi.

Per un motivo di cronologia assoluta, utile anche nella strategia di questa mia proposta ermeneutica, il confronto tra il 'testo a fronte' parte dall'analisi della prima cappella "reformata" – la cappella di Isotta – e quindi dalla coppia di cappelle centrali¹⁰³.

¹⁰¹ Ertlinger 1990, pp. 138 ss.

¹⁰² Sulla storia delle cappelle malatestiane nel XIV secolo, v. Campana 1951; in generale sulla vicenda costruttiva del Tempio, v. Hope 1992 e, da ultimo, anche per aggiornamenti critici e bibliografici, Bulgarelli 2006; Bulgarelli 2010.

¹⁰³ Tra il 1447 e il 1448 prende avvio la ricostruzione della cappella delle Reliquie; nella primavera del 1448 inizia la riedificazione della cappella di Isotta, che termina, insieme con quella delle cappelle di San Si-

LA COPPIA CENTRALE (II COPPIA):
CAPPELLA DEGLI ANGELI/CAPPELLA DEI PUTTI

Al centro della parete destra, entrando, si trova la Cappella di Isotta o Cappella degli Angeli (che fu con tutta probabilità la prima a essere costruita, negli anni 1447-50), e a sinistra la Cappella dell'Angelo custode, o del Gioco dei Putti (costruita tra il 1455 e il 1456).

La Cappella di Isotta fu, com'è noto, la prima porzione della chiesa francescana a subire un importante rimaneggiamento, in occasione della concessione papale ottenuta dalla giovane Isotta degli Atti nel 1446. Sulla parete di sinistra è collocata l'Arca di Isotta, sostenuta da elefanti malatestiani; sullo sfondo una tappezzeria marmorea, con drappo azzurro e oro. Intorno al vano corre la scritta *TEMPUS LOQUENDI TEMPUS TACENDI* (*Ecclesiaste* 3, 7). Nell'arca riposa il corpo della amata Isotta, terza moglie di Sigismondo Malatesta, che morirà nel 1474.

Una descrizione dell'Arca di Isotta, sostenuta da elefanti, si trova nell'*Isotteo* di Basinio che così immagina e prefigura la sepoltura della giovane Signora di Rimini accanto a quella dell'amato:

“Illa quidem tempo geniorum excelsa quiescit
altoque iam niveis stat dea marmoribus
quam gemini insignes elephanti ad sidera tollunt
eternisque nitet marmor imaginibus.
Aede sacra requiescit, ubi sunt pignora cari
corporis: ossa gemunt vir mulierque simul”¹⁰⁴.

Sotto l'arca si legge l'iscrizione D[IVAE] ISOTTAE ARIMINENSI B.M. SACRUM MCCCCCL apposta nell'anno giubilare 1450, data della dedicazione ufficiale del Tempio¹⁰⁵. “Dea”: così nel carme di Basinio viene evocata la Signora di Rimini, e Pio II stigmatizzerà anche la divinizzazione di Isotta:

gismondo e delle Reliquie, l'anno seguente. Nell'ottobre del 1450, anno giubilare la cui data compare nelle iscrizioni del Tempio, furono messe in opera le due coppie di elefanti nella cappella di San Sigismondo, che fu consacrata il 1 marzo 1452; la decorazione della cappella di Isotta fu compiuta probabilmente tra il 1452 e il 1453. Alla fine del 1454 Agostino di Duccio dava inizio alla decorazione della cappella della Madonna dell'Acqua. Nel 1455 erano in via di rivestimento le cappelle dei Pianeti e delle Arti Liberali. Nel 1457 tutte e sei le cappelle dovevano essere finite, perché nel luglio di quell'anno Agostino risulta presente a Perugia. Sulla datazione della fabbrica e sulla decorazione del Tempio Malatestiano vedi, tra i contributi più recenti, Musmeci 2003; Turchini 2006; Fiore 2006 e in generale Bulgarelli 2006, Bulgarelli 2010.

¹⁰⁴ Basinio, *Liber Isotteus* VIII, vv. 75-81.

¹⁰⁵ Sui motivi della scelta dell'anno di dedicazione, v. Bulgarelli 2010, p. 51.



Arca di Isotta sulla parete sinistra della Cappella degli Angeli (Cappella di Isotta), Rimini, Tempio Malatestiano.

“In eo [templo] concubinae suae tumulum erexit et artificio et lapide pulcherrimum adiecto titulo gentili more in hunc modum: Divae Isotae sacrum”¹⁰⁶.

Il papa Piccolomini, ricordando il testo dell’epigrafe apposta nella sua cappella, accusa Sigismondo di aver conferito “secondo l’uso dei Gentili” il titolo di “diva” alla mortale Isotta, la quale per di più al tempo della consacrazione della cappella era ancora “concubina”, non ancora ufficialmente sposa del Signore di Rimini¹⁰⁷. Sotto l’epigrafe si trovava un’altra iscrizione, apposta originariamente in occasione della prima ricostruzione della cappella: ISOTE ARIMINENSI FORMA ET VIRTUTE ITALIE DECORI MCCCCCXVI.

Al centro della cappella sta la statua di San Michele Arcangelo raffigurato nell’atto di sferrare un colpo con la sua spada contro il tetro demone che, ai suoi piedi, ghermisce un’anima. Sui pilastri vari pannelli con sfondo azzurro cielo presentano angeli intenti a fare musica con diversi strumenti, a fiato e a corda.

¹⁰⁶ Enea Silvio Piccolomini, *Commentarii* II, 16.

¹⁰⁷ Sulla normalità, per i Signori delle corti italiane del tempo, di avere concubine e sul numero di ‘bastardi’ che sedevano sui troni di quelle corti, v. Folini 2010, pp. 31-32.

Seconda a sinistra, di fronte alla cappella dedicata a Isotta e agli Angeli, è la Cappella dei Giochi dei Putti (detta anche Cappella dei Giochi Infantili), realizzata verso la metà degli anni '50. I putti sono raffigurati secondo i modelli antichi che gli artisti del Quattrocento ricavano dall'esempio dei sarcofagi romani, ma un prototipo importante sono anche i putti dei 'troni di Ravenna', ben noti agli artisti rinascimentali¹⁰⁸: fanciulli alati, impegnati a trasportare diversi attributi di divinità pagane, che appaiono giocosamente coinvolti nel loro compito sacrale.

Mentre gli Angeli della Cappella di Isotta sono raffigurati come ragazzini dotati di ali, impegnati a suonare la musica celeste, nella cappella di fronte i piccoli eroti, che già nelle simbologia funeraria tardo-antica avevano il ruolo di demoni della rinascita, giocano sui prati e nelle acque ai giochi della vita terrena. Dunque, sulla terra (cappella sinistra) stanno i putti bambini, in cielo (cappella destra) gli angeli adolescenti: i putti giocosi nel Tempio si presentano come l'antecedente antico degli angeli cristiani, ma insieme anche come i loro fratellini minori, tutti presi dai loro giochi infantili mentre i fratelli più grandi sono impegnati a riprodurre la musica dell'armonia divina.



Confronto tra le figure della II Cappella di sinistra e della II Cappella di destra del Tempio Malatestiano.



In alto: Giochi di Putti nella II Cappella di sinistra (Cappella dei Giochi Infantili).

In basso (e, all'interno del Tempio, di fronte): Angeli musicanti nella II Cappella di destra (Cappella di Isotta).

¹⁰⁸ La prima segnalazione di un interesse antiquario per il 'trono di Saturno', condotto da Ravenna a Venezia, è in un documento del 1335 di pugno del notaio trevigiano Oliviero Forzetta, tra i primi collezionisti dell'Umanesimo; nel XV secolo risulta che il rilievo fosse murato a Venezia in Frezzeria, e quindi destinato, come *spolium* prezioso, alla Libreria Sansoviniana, ma collocato invece a Santa Maria dei Miracoli e infine trasferito al Museo Archeologico veneziano ad opera di Antonio Canova; v. Fortini Brown 1996, p. 60; Favaretto 2002, p. 83.



San Michele Arcangelo situato al centro della II Cappella di destra (Cappella di Isotta), Rimini, Tempio Malatestiano.

Al centro della Cappella dei Putti, *en pendant* con l'Arcangelo Michele dell'altare di fronte è una statua dell'Arcangelo Raffaele: un'altra conferma della ricercata corrispondenza tra le cappelle 'a fronte'.

LA PRIMA COPPIA DI CAPPELLE

(CAPPELLA DELLE VIRTÙ/CAPPELLA DELLE SIBILLE E DEI PROFETI)

In prima posizione a destra, si trova la cappella di San Sigismondo (Cappella delle Virtù), che con tutta probabilità fu realizzata subito dopo l'attigua Cappella di Isotta, tra il 1447 e il 1452, come cappella sepolcrale di Sigismondo Pandolfo Malatesta. I marmi preziosi che rivestono l'interno provengono da Sant'Apollinare di Ravenna e da un blocco di marmo antico è scolpita anche la statua di San Sigismondo, re guerriero di Borgogna, patrono degli uomini d'arme. La cappella è costellata da stemmi gentilizi dei Malatesta, alternati a ritratti di Sigismondo coronato di alloro.

Sui pilastri, sostenuti da elefanti, stanno sei figure femminili ad altorilievo che raffigurano le personificazioni allegoriche delle Virtù teologiche (Fede, Speranza,



I Cappella di destra (Cappella delle Virtù): San Sigismondo e Virtù cardinale (Prudenza), Rimini, Tempio Malatestiano.

Carità) e tre delle Virtù cardinali (Fortezza, Prudenza, Temperanza): l'assenza della virtù politica per eccellenza – la Giustizia – si spiega, con tutta probabilità, con la attribuzione della *regia virtus* alla figura di Sigismondo in trono posto al centro del teatro allegorico¹⁰⁹. Alla base di ciascuna figura un cartiglio con iscrizione (non completo, ad eccezione che per la Fortezza). Le Virtù sono facilmente riconoscibili dagli attributi e dalle posture convenzionali, fissati già nell'iconografia medievale: la croce e il calice per la Fede; le mani giunte e lo sguardo rivolto al cielo per la Speranza; la fiamma ardente e la cornucopia piena di frutti per la Carità; lo specchio, e il serpentello-remora per la Prudenza; i vasi con liquidi per la Temperanza; la colonna per la Fortezza.

Di fronte alla Cappella delle Virtù, a sinistra, si trova la Cappella delle Sibille e dei Profeti, ovvero la Cappella degli Antenati, nota con il nome devozionale di Cappella della Madonna dell'Acqua. La data della realizzazione è stata fissata dalla critica intorno al 1455: così come, sul lato destro, la costruzione della cappella sepolcrale di Sigismondo è concomitante alla costruzione della vicina Cappella di Isotta, sul lato sinistro la Cappella delle Sibille e Profeti è concomitante alla realizzazione della Cappella dei Giochi dei Putti. Nel vano della cappella, sulla parete sinistra, sotto un ricco padiglione di marmo sta l'Arca degli Antenati Malatesta: si tratta di un sarcofago antico rilavorato, forse

¹⁰⁹ Una interpretazione convincente della assenza di Giustizia nel gruppo, essendo spesso la *regia virtus* posta in altra posizione rispetto alle consorelle, è in Folini 2010, p. 33.

il pezzo archeologico che, secondo le cronache, sarebbe giunto da Milano via mare come dono per le nozze di Sigismondo con Polissena Sforza.

Al centro della lastra frontale del sarcofago è incorniciata l'epigrafe dedicatoria di Sigismondo alla sua *gens*: SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PANDULFI FILIUS INGENTIBUS MERITIS PROBITATIS FORTITUDINISQUE ILLUSTRIS GENERI SUO MAIORIBUS POSTERISQUE.

Due bassorilievi sui pannelli ai lati completano la decorazione dell'Arca. A destra è raffigurato il *Regno di Minerva*: Minerva, dea della prudenza politica e della sapienza, riceve l'omaggio di eroi, condottieri e filosofi. Il giovane in primo piano è Sigismondo e nei medaglioni sul fondale si intravedono ritratti di Sigismondo e Isotta. A sinistra è raffigurato il *Trionfo di Scipione l'Africano*, a cui i Malatesta facevano risalire il ceppo della loro stirpe: sul carro trionfale sta il vincitore di Annibale, incoronato di alloro, nella mano destra il bastone del comando e nella sinistra la palma della vittoria; Fama dà fiato alla tromba; sul carro, il ritratto di Sigismondo al centro di una ghirlanda di alloro. Sullo sfondo citazioni di monumenti romani: il Mausoleo di Adriano, le mura di Marco Aurelio.



Sul coperchio del sarcofago sta un mirabile ritratto di Sigismondo laureato e di profilo, con un distico di Basinio da Parma che esalta la degna sepoltura che il Principe ha dato ai suoi antenati: HAEC SIGISMUNDI VERA EST VICTORIS IMAGO QUI DEDIT HAEC PATRIBUS DIGNA SEPULTURA.

Sull'altare una statuetta di fattura nordica datata ai primi anni del XV secolo raffigura una Pietà: a questa immagine, secondo la tradizione devozionale, i riminesi si rivolgevano per ottenere la

Sull'altare una statuetta di fattura nordica datata ai primi anni del XV secolo raffigura una Pietà: a questa immagine, secondo la tradizione devozionale, i riminesi si rivolgevano per ottenere la

Sarcofago degli Antenati di Sigismondo Malatesta nella Cappella degli Antenati (I Cappella di sinistra) del Tempio Malatestiano.

pioggia (da cui la dicitura della cappella come 'Madonna dell'Acqua'). Probabilmente proprio per questa cappella, per sostituire alla immagine devozionale più antica un'opera contemporanea, Sigismondo commissionò a Giovanni Bellini la *Pietà* che ora si trova al Museo di Rimini. Una coppia di elefanti (simmetrici rispetto a quelli della cappella antistante) sostiene la base dei pilastri che sono animati da figure di Sibille e Profeti: in mano tengono cartigli con citazioni bibliche e profezie sulla nascita e sulla passione e sacrificio di Cristo.

Sul pilastro sinistro: Sibilla Frigia, Cimmeria, Samia (I ordine); Sibilla Persica, Eritrea e il profeta Michea (II ordine). Sul pilastro destro: Sibilla Delfica, Libica, Tiburtina (I ordine); Sibilla Cumana, Ellespontica, profeta Isaia (II ordine).

Nella prima cappella di sinistra le Sibille si presentano come un gruppo che conta dieci elementi: un numero anomalo, per giustificare il quale è stata chiamata in causa l'autorità di Lattanzio. Una spiegazione nel contempo più economica e più convincente si ricava però osservando il dato che il gruppo, nel complesso, somma a dodici elementi, in quanto include anche due Profeti. La combinazione è affatto atipica¹¹⁰ e però risulta essere l'esito di un

ragionamento molto calibrato: stando al cartiglio i personaggi biblici che compaiono nella cappella insieme alle Sibille sono infatti Isaia e Michea, gli unici due Profeti dell'Antico Testamento nei cui versetti sia rintracciabile un'allusione precisa alla nascita del figlio di Dio da una Vergine ("Una vergine concepirà e partorerà un figlio e lo chiamerà Immanuel 'Dio con noi'": Isaia, 7, 10) e a Betlemme come città natale del Messia ("Betlemme, piccola città di Giuda da cui avrà inizio la salvezza": Michea 5, 1).



I Cappella di sinistra (Cappella delle Sibille e dei Profeti): Sibilla Cumana.

¹¹⁰ Le Sibille, in numero di dodici, erano state dipinte nel palazzo del cardinal Orsini a Roma nel 1430; una connessione tra il ciclo delle Sibille Orsini e il ciclo del Tempio è garantito dal fatto che in una lettera, non conservata, del 1454 Roberto Valturio chiedeva informazioni a Poggio Bracciolini probabilmente proprio sulle Sibille Orsini, e nella risposta (conservata) Poggio raccomanda di inserire i cartigli con le frasi per ogni Sibilla (D'Elia 2016, p. 58; la lettera di Poggio è pubblicata in Turchini 2000, p. 618).

Le Sibille, a partire dalla precocissima lettura cristiana della *Egloga IV* di Virgilio, sono considerate le voci che nel mondo pagano annunciarono la nascita del *Puer*. Come figure multiple della prima Sibilla Cumana, da cui il gruppo per plurificazione deriva, raggiungono presto il canonico numero di dodici, *en pendant* con i dodici Profeti dell'Antico Testamento: e la serie 'canonica' dei dodici Profeti e dodici Sibille fornirà il soggetto iconografico di tante decorazioni di ambienti sacri, per tutto il Rinascimento. Nel Tempio Malatestiano invece vediamo una combinazione composita, che comprende dodici personaggi in tutto fra Sibille e Profeti: il significato più semplice che dà conto del numero inedito è che tutte le voci profetiche dell'Antico Testamento e dei testi classici, degli Ebrei e dei Gentili che hanno anticipato la venuta in terra del *Puer* sono chiamati, insieme, nel Tempio a cantare la profezia della incarnazione di Cristo. I Profeti dell'Antico Testamento preparano l'annuncio tanto quanto le Sibille della mitografia pagana. Si crea così l'*hapax* iconografico, presente soltanto nella decorazione scultorea del Tempio, di un nuovo canone: la serie mista di dodici tra Sibille e Profeti.



Tra la prima cappella di destra (Cappella di Sigismondo/delle Virtù) e la prima di sinistra (Cappella degli Antenati/delle Sibille e Profeti) il dialogo è garantito dalla corrispondenza tra l'Arca destinata a custodire i resti mortali del Principe, e l'Arca con le ossa degli Antenati (istoriata con le memorie dei leggendari antenati romani); ma anche dalla corrispondenza tra gli annunci dell'incarnazione di Cristo che Profeti veterotestamentari e Sibille pagane hanno annunciato in

Confronto tra le figure della I Cappella di sinistra e della I Cappella di destra del Tempio Malatestiano.

In alto: Sibille nella I Cappella di sinistra (Cappella delle Sibille e dei Profeti).

In basso (e, all'interno del Tempio, di fronte): Virtù nella I Cappella di destra (Cappella delle Virtù): Fortezza, Prudenza e Temperanza.

terra, e la realizzazione di quelle antiche profezie nelle Virtù cristiane che in cielo fanno da coro al sepolcro del Principe e al suo omonimo *alter ego* assunto tra i santi: Sigismondo di Borgogna.

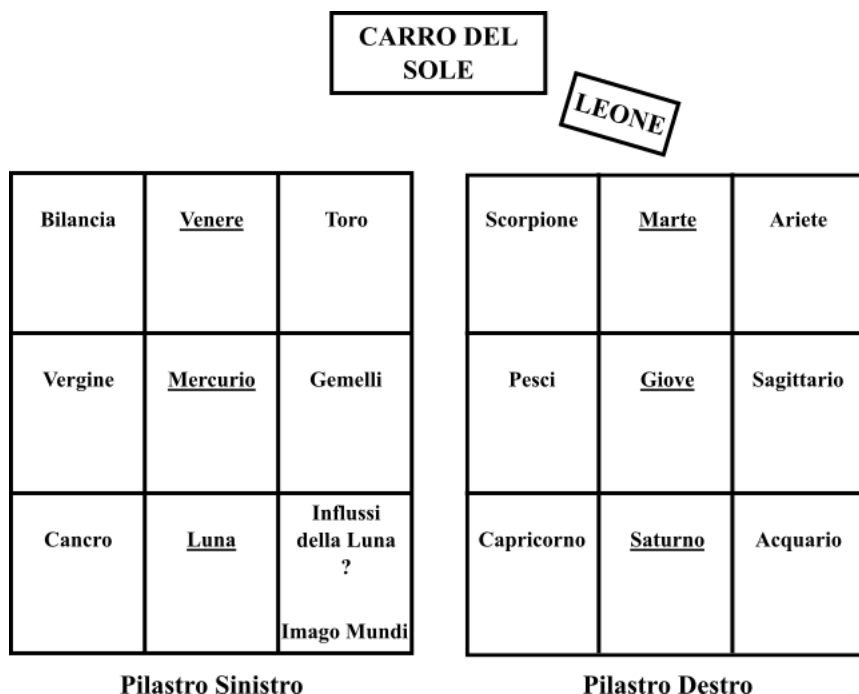
LA TERZA COPPIA (CAPPELLA DEI PIANETI
E SEGNI ZODIACALI/CAPPELLA DELLE MUSE E DELLE ARTI)

La terza cappella di destra, realizzata post 1454, dedicata a San Girolamo, patrono degli studiosi e degli umanisti, presenta i pilastri istoriati con le immagini dei pianeti e dei segni zodiacali. Le pareti del vano sono rivestite in marmo rosso di Verona.

Sui pilastri le figure delle costellazioni e le personificazioni dei pianeti sono coerenti rispetto alle indicazioni tolemaiche, riprese da Basinio nel trattato *Astronomicon*. Sul fondo azzurro spicca l'oro delle stelle delle figure astrologiche. I sette Pianeti sono rappresentati sulla faccia centrale dei pilastri in veste di divinità olimpiche, posti in sequenza dal pannello in basso del pilastro di sinistra al pannello in basso a destra, secondo la distanza dalla Terra: dalla Luna, il pianeta più vicino alla Terra (pilastro di sinistra, in basso); proseguendo con Mercurio, Venere, Sole – sulla chiave di volta dell'arco – Marte, Giove e infine Saturno (pilastro di destra, in basso), il 'pianeta lento', il più lontano dalla Terra.

Accanto ai pianeti stanno le loro case zodiacali, sulla faccia esterna del pilastro quelle notturne, sulla faccia interna quelle diurne: Saturno con Capricorno e Acquario; Giove con Pesci e Sagittario; Marte con Scorpione e Ariete; Sole – in posizione di rilievo non sui pilastri ma alla sommità dell'arco, come centro del cosmo – con Leone (sua unica casa, diurna); Venere con Toro e Bilancia; Mercurio con Gemelli e Vergine; Luna con Cancro (segno zodiacale di Sigismondo, che tiene tra le chele la città di Rimini), nella sua unica casa, notturna: nella faccia interna del pilastro della Luna (corrispondente alla casa diurna mancante) sono rappresentati gli influssi del pianeta sulla terra e sulle maree.

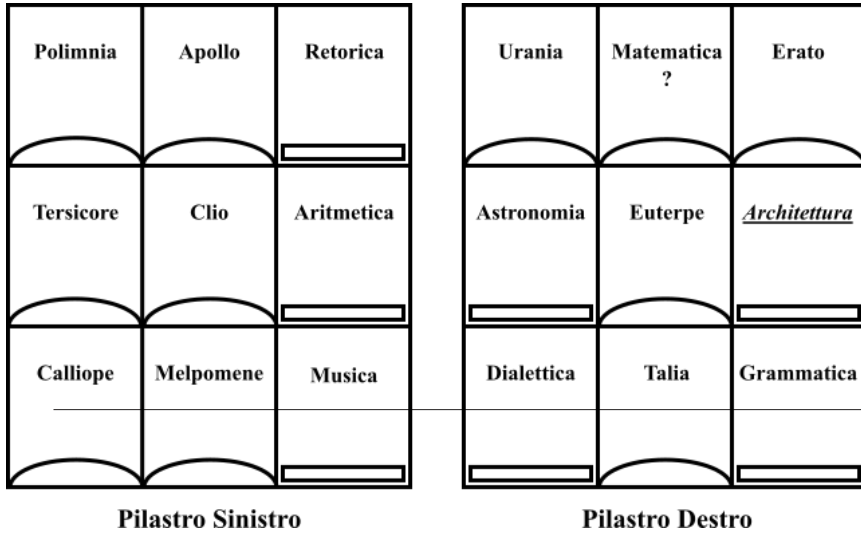
La cappella a fronte (terza cappella di sinistra), dedicata a Sant'Agostino (*en pendant* con il primo santo umanista Girolamo) fu realizzata post 1450 ed è la Cappella delle Muse e delle Arti Liberali. Il vano è rivestito di marmi policromi e istoriato con il motto biblico: TEMPUS LOQUENDI TEMPUS TACENDI. Sui Pilastri si alternano diciassette figure femminili più Apollo: nove riconoscibili come Muse, otto (sette più una) come Arti. *Inventio e novitas*: la stessa ricerca di una originalità compositiva che abbiamo già riscontrato nello schema della Cappella delle Sibille e dei Profeti guida dunque anche la *ratio*



Schema delle figure sui pilastri della III Cappella di destra (Cappella dei Pianeti e Segni Zodiacali) del Tempio Malatestiano.

della composizione della nuova serie della terza cappella di sinistra, che vede l'incontro delle nove Muse con sette Arti, più una. In età medievale le figure delle Muse erano del tutto cadute nell'oblio. L'ultimo testo tardo-antico in cui incontriamo le divinità che presiedono ai diversi generi poetici – e in cui le Muse a loro volta si erano incontrate con le 'nuove' *Artes*, destinate nei secoli a seguire a soppiantarle – è il *De nuptiis Mercurii et Philologiae*: Marziano Capella ci restituisce un'istantanea del momento in cui le Muse prendono il loro posto sulle nove sfere cosmiche (il cielo stellato, i sette pianeti, la terra) "ciascuna disponendosi dove riconosce il suono della propria modulazione"¹¹¹. In questa sistemazione, dopo Urania che si sistema sulla sfera delle stelle fisse, Polimnia sceglie, come consentanea al suo proprio *pulsus*, la sfera

¹¹¹ Marziano Capella, *De nuptiis* I, 27: "Musae [...] ubi suae pulsum modulationis agnoverant, constiterunt".



Schema delle figure sui pilastri della III Cappella di sinistra (Cappella delle Muse e delle Arti Liberali) del Tempio Malatestiano.

di Saturno¹¹². Così le nove Muse ‘spacciate in cielo’ a governare le sfere dei relativi pianeti, erano state ridotte per secoli a nomi di allegorie cosmologiche.

Dopo la lunga latenza medievale le Muse riappaiono – negli anni in cui si configura il progetto della decorazione del Tempio – a Ferrara, nello Studiolo di Belfiore di Leonello d’Este. Un importante documento ci attesta che come consulente del Principe – non solo di Leonello, ma dello stesso Sigismondo – sul numero, le caratteristiche e le proprietà delle Muse, anche sotto il profilo della resa iconografica, era stato chiamato Guarino da Verona. Dal confronto dei testi antichi a sua disposizione Guarino recupera per le figlie di Mnemosyne il numero di nove e i nomi, ma ricostruisce anche per ogni singola Musa competenze e mansioni del tutto bizzarre rispetto alle *timai* antiche,

¹¹² Marziano Capella, *De nuptiis* I, 27: “Polymnia Saturnium circulum tenuit”.

comprensibili solo in quanto strettamente funzionali a una loro riabilitazione nel quadro della politica culturale rinascimentale. Le Muse vengono così riesumate da Guarino come preposte a reggere non più, come in antico, le diverse discipline poetiche, quanto invece le sfere della vita sociale, culturale ed economica della corte – dal matrimonio all’agricoltura – e così riappaiono a Ferrara nello Studiolo di Belfiore, e a Rimini nel Tempio¹¹³: rispetto alla versione adottata dagli artisti che agiscono in Ferrara per Leonello, la serie riminese risulta molto più fedele ai dettami di Guarino¹¹⁴, fin nei singoli, peculiari, dettagli iconografici. Accade così, ad esempio, che l’antica Polimnia, Musa ‘malinconica’ della poesia innologica, nel Tempio assuma il carattere e gli attributi di una dinamica *semeuse* con zappa e frutta; mentre Talia, patrona della poesia comica, è interpretata, anche in virtù del suo nome (‘la fiorente’), come la protettrice della germinazione delle piante, ed è raffigurata mentre tiene tra le mani in un variegato mazzo di fiori e arboscelli; Erato, Musa della poesia lirica, è preposta secondo Guarino a curare “i vincoli coniugali e i doveri dell’amore onesto”, e compare infatti come pronuba tra due giovinetti nel rilievo di Agostino di Duccio.

¹¹³ Bordignon 2005, pp.198 ss.; Bordignon 2006a.

¹¹⁴ Guarino da Verona, *Epistolario*, II, n. 808: “Guarinus Veronensis ill.mo principi et domino singulari d. Leonello Estensi sal. pl. d. Princeps illustrissime et domine singularis. Cum praeclaram vereque magnificam in pingendis musis cogitationem tuam nuper ex litteris tuae dominationes intellexerim, laudanda erat merito ista principe digna inventio, non vanis aut lascivis referta figmentis; sed extendendus fuisset calamus et longius quam expectas volumen dilatandum, deque musarum numeros ratio evolenda, de qua multi varios fecere sermones. Sunt qui tres, sunt qui quatuor, sunt qui quinque, sunt qui novem esse contendunt. Omissis reliquis sequamur hos extremos qui novem fuisse dicunt. De ipsis igitur summatim intelligendum est musas notiones quasdam et intelligentias esse, quae humanis studiis et industria varias actiones et opera excogitaverunt, sic dictas quia omnia inquirant vel quia ab omnibus inquirantur: cum ingentia sit hominibus sciendi cupiditas. Musuai enim graece indagare dicitur; mousai igitur indagatrices dicantur. Clio itaque historiarum rerumque ad famam et vetustatem pertinentium inventrix; quocirca altera manu tubam, altera librum teneat; vestis variis coloribus figurisque multimodis inexta, qualiter sericos videmus pannos consuetudine prisca. Thalia unam in agricultura partem repperit, quae de agro plantando est, ut et nomen indicat a germinando veniens, idcirco arbusculas varias manibus gestet; vestis esto floribus folisque distincta. Erato coniugalia curat vincula et amoris officia recti; haec adulescentulum et adulescentulam utriusque media teneat, utrisque manus, imporito anulo, copulans. Euterpe tibiaram reperit chorago musica gestandi instrumenta gestum docentis ostendat, vultus hilaris adsit in primus, ut origo vocabuli probat. Melpomene cantum vocumque melodiam excogitavit; eapropter liber ei sit in manibus musicis annotatus signis. Terpsichore saltandi normas edidit motusque pedum in deorum sacrificiis frequentur usitatos; ea igitur circa se saltantes pueros ac puellas habeat, gestum imperantis ostendens. Polymnia culturam invenit agrorum, haec succinta ligones et seminis vasa disponat, manu spicas uvarumque racemos baiulans. Urania astrolabium tenens caelum supra caput stellatum contempletur, cuius rationes excogitavit idest astrologiam. Calliope doctrinarum indagatrix et poeticae antistes vocemque reliquis praebens artibus coronam ferat lauream, tribus compacta vultibus, cum hominum, semideorum ac deorum naturam edisserat. Scio plerosque fore qui alia musarum signent officia quibus Terentianum respondebo illud: ‘quot capita, tot sententiae’”.

Muse e Arti, come si è detto, si erano incontrate per l'ultima volta in età antica nel testo di Marziano Capella, poco prima che le Muse condannate da Boezio e quindi da altri scrittori cristiani come false e *meretrices* desistessero e cedessero il campo alle Arti, pensate in età medievale come una versione aggiornata e didascalicamente funzionale delle stesse Muse, nell'ambito della *paideia* tardo-antica (e poi medievale) che le intendeva come protettrici dei gradi progressivi dell'educazione del Trivio e del Quadrivio. Muse e Arti sono guidate da Apollo, il Musagete che raccorda l'armonia del gruppo e porta in una mano l'arco e tiene nell'altra, come in un mazzo di fiori, le tre Grazie.

Rispetto alle figure delle Arti, le Muse si riconoscono anche per il fatto che poggiano i piedi non sulla terra ma su sfere (tutte tranne Talia, che corrisponde astrologicamente alla Terra): l'idea e l'immagine delle Muse poste sulle sfere che corrispondono ai sette pianeti (più Terra e Sole) e motrici dell'armonia divina è ricavata dal *Timeo* di Platone e dalla rilettura che ne fa Macrobio nei *Commentarii in Somnium Scipionis* (II, 3), un testo senza dubbio presente al pensiero di chi decide dell'iconografia della decorazione interna del Tempio¹¹⁵.

Chiara l'intenzione di istituire una corrispondenza puntuale tra l'armonia delle sfere planetarie e l'armonia delle sfere delle Muse: così Gaffurio nel frontespizio del suo *Practica Musicae* (edito a Milano nel 1496) crea uno schema di corrispondenze pianeti/Muse (Talia è lasciata a terra e Urania corrisponde alla sfera del *celum stellatum*), alla cui sommità pone un Apollo in trono, con le tre Grazie e un mazzo di fiori dalla parte della mano in cui impugna la lira; un cartiglio recita MENTIS APOLLINEAE VIS HAS MOVET UNDIQUE MUSAS¹¹⁶. Laddove Apollo potrebbe senza alcuna forzatura (neppure sul piano iconografico) corrispondere a Dio in maestà, e le Muse – come in effetti avviene nell'illustrazione – alle rispettive sfere planetarie.

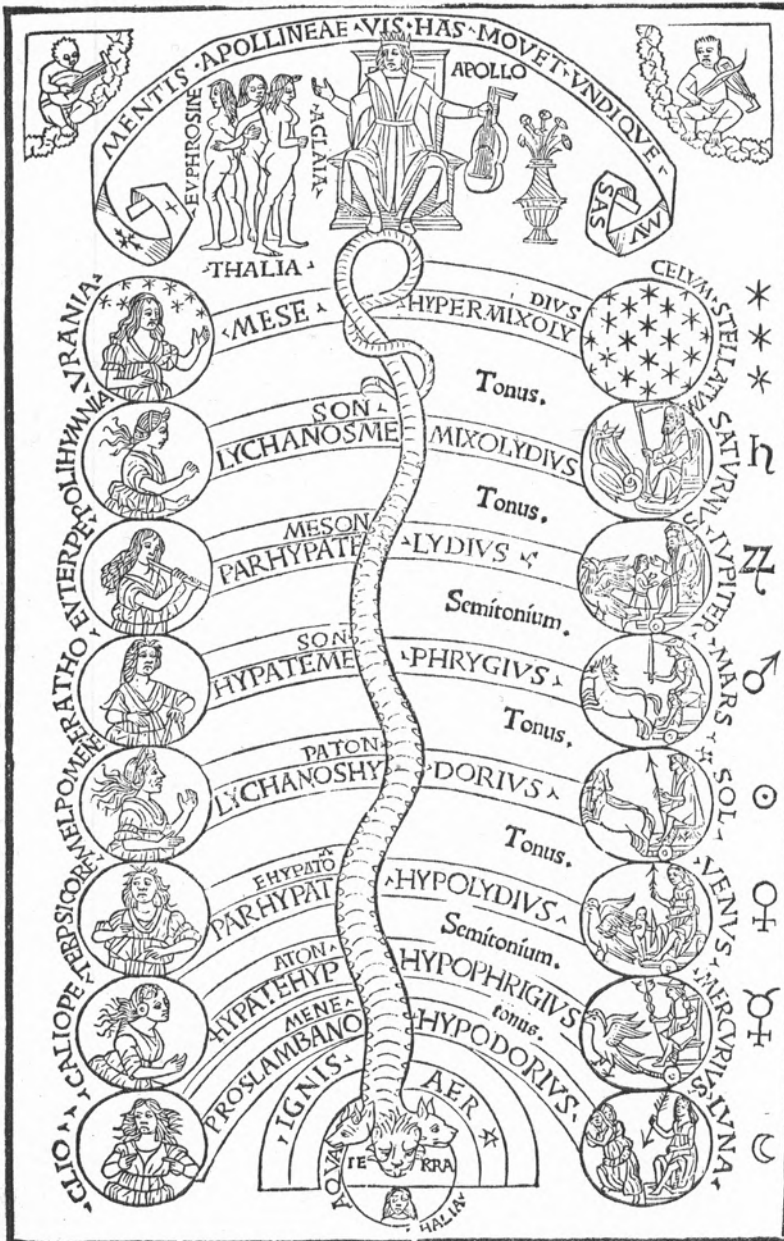
L'illustrazione di Gaffurio è una sorta di versione figurata del ragionamento che si ottiene combinando insieme il soggetto della III cappella di destra e quello della III cappella di sinistra del Tempio.

Nel Tempio Malatestiano, dunque, le Muse, riabilite grazie alla rilettura dei testi neoplatonici e al contempo riesumate a nuove funzioni dalla lettura erudita di Guarino, stanno insieme alle 'sorelle terrestri', le Arti. Come le Sibille

¹¹⁵ Mitchell [1951] 2000, pp. 8-28; Mitchell [1968] 2000, pp. 43 ss.

¹¹⁶ La corrispondenza sfere dei Pianeti / sfere delle Muse con l'illustrazione del frontespizio di Gaffurio è segnalata da Warburg [1895] 1966, pp. 72-73 e fig. 24.

PRACTICA MUSICE FRANCHINI GAFFURI LAVDENSIS.



Apollo, le Muse, le sfere planetarie e i rapporti musicali, incisione da Franchino Gaffurio, *Practica Musice* (frontespizio), 1496.

con i Profeti nella prima cappella di sinistra, Muse e Arti coabitano nello stesso spazio e formano un nuovo gruppo: le nove Muse fanno gruppo con le sette Arti, ma il gruppo nel suo complesso annovera diciassette figure. Forse compare infatti anche la nuova figura di 'Architettura', che proprio in quegli anni con il trattato *De re aedificatoria* Leon Battista Alberti, sulla scorta di Vitruvio, ripropone come nuova Arte dotata di una sua sfera di autonomia specifica.

Anche in questo caso, dunque, il gruppo non è banalmente composto da diciassette figure allegoriche, bensì da nove Muse antiche, rinate e riabilitate a nuove mansioni al servizio della politica cortese del Principe.

Anche nella terza coppia di cappelle assistiamo alla messa in scena di un dialogo preciso: sul lato sinistro l'era *ante legem*, rappresentata dalle figure allegorico-pagane delle Muse e delle Arti, sul lato destro l'era cristiana *sub lege*: le immagini dei Pianeti e delle costellazioni, i cui moti e influssi nel concerto dell'armonia cosmica sono tutti governati dal *Primum movens*: il Sole come immagine di Dio.



Confronto tra le figure della III Cappella di sinistra e della III Cappella di destra del Tempio Malatestiano.

In alto: Muse e Arti (Cappella delle Muse e delle Arti Liberali).

In basso (e, all'interno del Tempio, di fronte): Pianeti e Stelle (Cappella dei Pianeti e Segni Zodiacali).

UNA QUARTA COPPIA: LA CELLA DEI SANTI E LA CELLA DEGLI EROI

Una conferma del dialogo che il progetto iconografico di decorazione interna del Tempio instaura tra il lato destro e il lato sinistro dell'edificio è anche nel soggetto della decorazione scultorea dei portali delle due celle. Tra la prima e la seconda cappella di destra e di sinistra si aprono infatti due portali che introducono a due piccole celle destinate originariamente l'una (a destra) alla devozione alle reliquie dei Santi e dei Martiri, l'altra (a sinistra) al culto della Beata Vergine Consolatrice.

I rilievi che ornano il portale di destra, che introduce alla Cella delle Reliquie (realizzati circa nel 1448-49) presentano una figura femminile in trono, interpretata come Fortezza, e una serie di personaggi con ampi panneggi, in cui sono state riconosciute figure di apostoli e dei quattro evangelisti¹¹⁷. Il portale di sinistra (i cui bassorilievi sono datati tra il 1453 e il 1454) introduce alla Cella della Beata Vergine Consolatrice (ora dei Caduti): le figure rappresentate sono contrassegnate dalla nudità eroica e sono stati identificati come Gedeone (o Giosuè), Sansone, Davide, Ercole, tutti personaggi tratti dalle storie dell'Antico Testamento e della mitografia greco-romana. Anche in questo caso se sul portale destro vediamo figure di santi cristiani, vestite e in atto di contemplazione, il portale di sinistra è caratterizzato da soggetti 'profani': figure nude di eroi precristiani, tratti dall'antichità classica ma anche dall'antichità giudaica, raffigurate nell'atto di compiere un'azione eroica.

Le decorazioni dei due portali, che sono state oggetto di uno studio attento e specifico¹¹⁸, si iscrivono pienamente in questo disegno: a destra i Santi, panneggiati in ampie vesti, a sinistra gli Eroi biblici e pagani che si distinguono per la nudità all'antica¹¹⁹.

Tra gli eroi che ornano il portale di sinistra spicca in evidenza una figura dall'aspetto possente, che avanza con passo deciso: va a Fritz Saxl il merito di aver rilanciato l'identificazione della figura con Ercole¹²⁰ e di aver proposto per primo un confronto iconografico con un modello antico, e precisamente "una gemma derivata da un modello del V secolo"¹²¹. Nel suo studio sul progetto

¹¹⁷ Daniotti 2002.

¹¹⁸ Daniotti 2002.

¹¹⁹ Per una lettura iconografica della decorazione dei portali delle celle del Tempio Malatestiano vedi Daniotti 2008.

¹²⁰ L'identificazione era già stata proposta da Pointner 1909.

¹²¹ Saxl 1940-1941, p. 36.



Tempio Malatestiano, Portale della Cella della Beata Vergine Consolatrice, ora dei Caduti/Eroi (a sinistra), e Portale della Cella delle Reliquie (a destra).



Sesterzio di Vespasiano, 73 d.C.

iconografico delle celle del Tempio, Claudia Daniotti, riprendendo l'ipotesi Saxl, ha proposto più convincentemente il confronto con monete di età imperiale in cui compare l'immagine di *Mars gradivus*¹²².

Ora, se è plausibile l'ipotesi che l'Ercole potrebbe derivare la sua iconografia da una raffigurazione di *Mars gradivus*, particolarmente stringente risulta il confronto con la figura che compare sul verso di un sesterzio di Vespasiano del 71 d.C. ribattuto nel 73 dal figlio Tito Cesare¹²³.

Propongo qui un confronto puntuale tra le due figure. Perfettamente sovrapponibile è il movimento degli arti inferiori: la muscolosa gamba destra che si tende nell'avanzare il passo, la gamba sinistra leggermente piegata all'indietro per caricare il passo successivo: si notino i particolari del piede destro puntato in avanti e del piede sinistro, che poggia a terra soltanto l'avampiede, in atto di sollevarsi da terra. Da notare anche la ripresa puntuale del panneggio an-

¹²² Daniotti 2002.

¹²³ Sulla probabile presenza di un medagliere con i Cesari nelle collezioni del Signore di Rimini vedi, da ultimo, Calandra di Roccolino 2008; la medesima postura del dio sulla moneta caratterizza anche il Marte del cosiddetto 'sarcofago Mattei' copiato a Roma da Pisanello.

nodato in vita e in particolare gli svolazzi del panno, anteriore e posteriore, mossi dal passo di marcia. Identica è pure la postura delle braccia il cui moto accompagna dinamicamente il passo. I criteri minimi per decidere di una deduzione iconografica e dell'identificazione di un esemplare da modello paiono in questo caso ampiamente rispettati¹²⁴.

Da notare che il *Mars gradivus* della moneta di Vespasiano non porta alcuna iscrizione che ne consenta l'identificazione immediata: l'ipotesi è dunque che la figura di Marte sia stata interpretata come un Ercole, e così riproposta dall'artista quattrocentesco. Questa ipotesi darebbe ragione di alcune caratteristiche dell'Ercole riminese, altrimenti difficilmente spiegabili: nel mito e nell'iconografia che lo caratterizza, Ercole porta soltanto 'armi improprie', non lance, né spade, né corazze, né elmi, ma soltanto la clava e la *leonte*, trofeo della vittoria sul leone di Nemea.

Nell'Ercole di Rimini lo strano oggetto impugnato con la mano sinistra, improbabile come forma, è una clava quasi irriconoscibile perché eccessivamente allungata, che però forse si spiega se si ipotizza che sia stata dedotta male interpretando l'asta con panoplia (particolarmente visibile in uno dei sesterzi del 71 d.C.) che Marte imbraccia e porta appoggiata sulla spalla sinistra.

La mano destra dell'Ercole è chiusa a impugnare un'arma (che per Marte era una lancia) mancante – ché sarebbe incongrua come attributo dell'eroe. L'Ercole di Rimini porta sul capo non l'usuale *leonte* ma uno stravagante copricapo, che si potrebbe spiegare come derivazione spuria dall'elmo della figura della moneta romana, forse confuso con la panoplia infilzata sull'asta: possiamo supporre che l'esemplare del sesterzio vespasiano presente nel medagliere malatestiano non fosse in buone condizioni di conservazione e la scarsa leg-



Mars gradivus, verso del sesterzio di Tito Vespasiano;

Figura di Ercole sul Portale della Cella degli Eroi nel Tempio Malatestiano.

¹²⁴ Si vedano i criteri di copia e deduzione dall'antico proposti da Agosti, Farinella 1984.



Figura di Ercole, Porta della Mandorla, Firenze, Santa Maria del Fiore.

gibilità del conio, unita al *nonsense* mitico-iconografico di un Ercole con elmo, potrebbe giustificare la cattiva lettura dell'elmo di Marte. Inspiegabile resta invece lo scudo, imbracciato con la sinistra, assente nel modello antico e del tutto incongruo rispetto all'iconografia di Ercole. Sarà da sottolineare, comunque, che le scelte iconografiche operate da Agostino di Duccio per molte delle figure del Tempio, pur basandosi sull'*auctoritas* dell'antico, se ne discostano – come

abbiamo visto anche nel caso delle Muse – per l'*inventio* di dettagli e attributi che innestano e armonizzano la *novitas* di elementi figurativi inediti con la tradizione figurativa medievale e, insieme, con le prescrizioni formali dettate all'artista dagli esemplari romani.

Un altro caso che potrebbe confermare una precoce contaminazione tra la figura di Marte del modello romano e la strana iconografia di 'Ercole con cappello': si tratta di un Ercole più antico rispetto all'Ercole riminese, che è stato evocato come suo precedente iconografico: l'Ercole della Porta della Mandorla del Duomo di Firenze¹²⁵.

Nell'Ercole di Firenze il profilo del volto barbato, la postura delle braccia, la strana lunga clava impugnata con la sinistra e la foggia del copricapo coincidono *ad unguem* con i dettagli della figura del Tempio Malatestiano. Manca il panno annodato in vita ed è diversa la posizione degli arti inferiori, perché nel bassorilievo fiorentino la figura non è ripresa in postura stante come nella moneta romana e poi nel bassorilievo riminese, ma semi-inginocchiata. Rimane certo che per tutta la parte superiore del busto e per gli arti superiori l'Ercole della Porta della Mandorla sembra anticipare l'iconografia dell'*Hercules gradivus* riminese: ed è forse possibile che già l'Ercole fiorentino derivasse dal *Mars* (pseudo-Ercole) *gradivus* della moneta vespasiana, riproposto nella variante

¹²⁵ Shapiro [1958] 1989; Daniotti 2002; Daniotti 2008.

di una postura accovacciata, più adatta a essere iscritta nella cornice tonda del girale che orna il portale del Duomo fiorentino. Il caso del precoce Ercole fiorentino – che certamente Agostino ha avuto modo di vedere prima di giungere a Rimini – arricchisce il rarefatto repertorio di questa specifica iconografia erculea, e nel contempo interferisce con l'ipotesi di una derivazione diretta dell'Ercole riminese dal modello numismatico antico.

Un ulteriore dato viene a complicare la genealogia degli esemplari tre-quattrocenteschi rispetto al modello antico: nella letteratura storiografica e nei repertori di sfragistica si registrano tracce di un sigillo della città di Firenze con l'immagine di un Ercole stante che sarebbe stato osservato già su due lettere dei Fiorentini agli abitanti di San Gimignano datate all'ultimo quarto del XIII secolo¹²⁶: le lettere non sono più reperibili e quindi per l'Ercole del *sigillum Florentinorum* dobbiamo fidarci di descrizioni che lo presentano in vari modi, ma, fra gli altri, anche armato di clava, e anche (in altra descrizione) di “lancia”¹²⁷. La recentissima scoperta di un frammento di un sigillo fiorentino che reca l'immagine di una figura stante potrebbe avvalorare l'ipotesi di una parentela a distanza tra l'Ercole del *sigillum Florentinorum* e l'*Hercules gradivus* di Rimini, forse mediata indirettamente dal modello numismatico¹²⁸.

Certo, nel passaggio dalla figura di Marte che campeggia sul verso della moneta romana in bronzo alla figura di Ercole nel bassorilievo in marmo del Tempio Malatestiano, si producono alcune, più o meno significative, trasformazioni, e alcune mutazioni formali sono conseguenti a una possibile misinterpretazione del soggetto della moneta antica: rispetto al modello numismatico, l'Ercole in marmo presenta forme meno snelle, membra più massicce, una taglia più tozza e robusta – un fisico decisamente più ‘erculeo’.

Marte interpretato come Ercole non è più l'aitante dio della guerra che in età augustea era stato proposto come progenitore di Roma, in coppia con l'amata Venere: in pugno e addosso a Ercole le armi improprie (la clava oblunga; il grande, incongruo, copricapo) traducono le armi e il trofeo che il giovane dio esibiva come ornamenti guerreschi (la lunga lancia, la panoplia, l'elmo con svolazzante cimiero); il pesante pannello che avvolge i poderosi fianchi di Ercole è la traduzione dei vezzosi flabelli che cingevano la vita di Marte; i muscoli scattanti e nervosi del giovane dio sono divenuti la possente massa muscolare dell'eroe. E lo stesso passo leggero di Marte, quella movenza

¹²⁶ Ettliger 1972.

¹²⁷ Davidsohn 1900.

¹²⁸ Nuzzo 2010.

aggraziata e leggiadra che forse alludeva a una danza in armatura del bel dio guerriero, prestata ad Ercole – tradotta in marmo – diventa il passo deciso e irruente dell'eroe, in marcia verso la sua ultima impresa: la rinascita umanistica della sua immagine.

IL DIALOGO TRA IL LATO DESTRO E IL LATO SINISTRO DEL TEMPIO

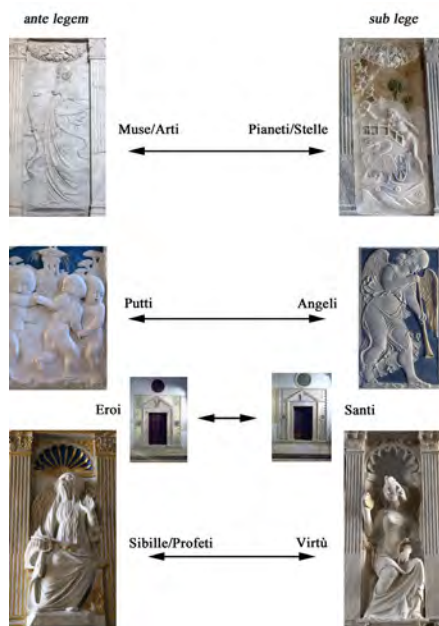
La lettura che abbiamo condotto conferma la presenza di un dialogo coerente tra il lato destro e il lato sinistro del Tempio:

- la prima coppia di cappelle presenta il dialogo tra le Sibille e i Profeti agitati sulla terra dall'invasamento divino (a sinistra), e le composte e celesti Virtù (a destra);
- i portali delle due celle presentano il dialogo tra la *vita activa* in terra degli Eroi dell'Antico Testamento e del mito classico (a sinistra), e la *vita contemplativa* dei Santi e gli evangelisti in cielo (a destra);
- la seconda coppia di cappelle presenta il dialogo tra i Putti giocosi sulla terra (a sinistra), e gli Angeli musicanti in cielo (a destra);
- la terza coppia di cappelle presenta il dialogo tra Muse e Arti (a sinistra) e Pianeti e costellazioni (a destra).

Il dialogo tra il lato sinistro e il lato destro del Tempio si può leggere secondo due chiavi, spaziale e cronologica: terra (a sinistra) e cielo (a destra); *ante legem* (a sinistra), *sub lege* (a destra).

Tra la serie di cappelle del lato sinistro del Tempio e la serie del lato destro si sviluppa un chiaro disegno di corrispondenze e si crea un campo di tensioni polari, chiamate a raccordarsi in armonia: originariamente 'pagane', o per meglio dire precristiane e profane, sono le immagini delle Sibille, dei Putti, e delle Muse che nella serie delle cappelle di sinistra sono chiamate a fare da contrappunto alle cristiane Virtù, Angeli e Pianeti (le cui sfere secondo la tradizione cristiano-aristotelico medievale sono orchestrati dal *Primum movens*).

Sul piano formale è da notare che da tutte le figure che abitano le tre cappelle del lato sinistro del Tempio si sprigiona una tensione al movimento: in figura di Sibille e Profeti, (di Eroi), di Putti, di Muse e Arti irrompe l'antico, rivivificato da nuovi significati e dotato di forme e funzioni tutte umanistiche, strettamente legate alla vita politica e all'ideologia culturale della corte rinascimentali – allegorie recuperate dal passato e richiamate dalla nuova urgenza del

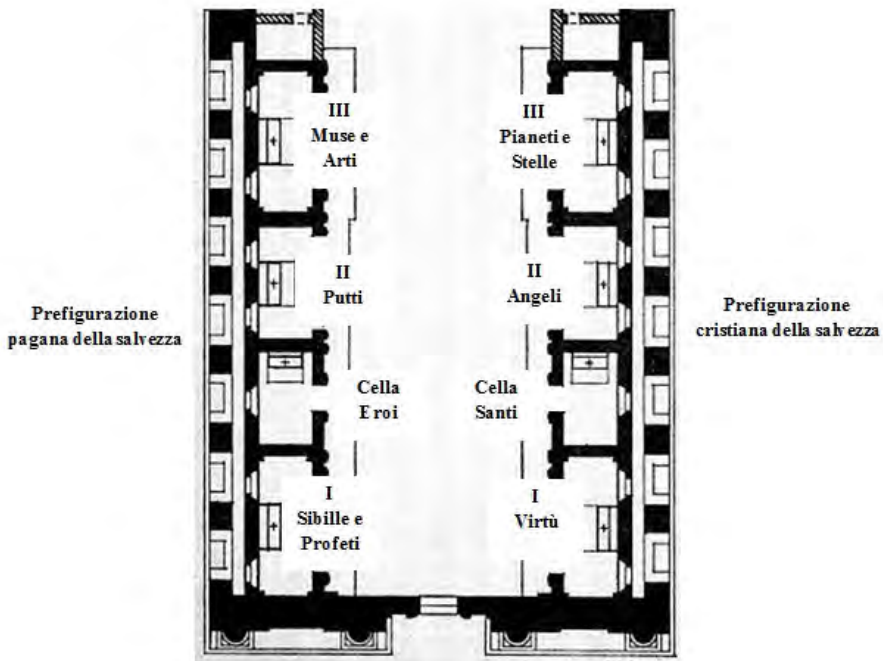


Le figure della conciliazione tra paganesimo e cristianesimo. Dialogo tra lato sinistro (terra: *ante legem*) e lato destro (cielo: *sub lege*) del Tempio Malatestiano: modelli iconografici e simbolici.

tempo a prestare nomi e forme alla incipiente Rinascenza dell'antico. Sul lato destro invece il messaggio cristiano si incarna nelle figure delle Virtù, (dei Santi), degli Angeli e delle Stelle, che segnalano l'ipostasi in cielo della nuova era.

Il progetto iconografico generale della decorazione interna del Tempio mira a inscenare un dialogo movimentato tra il lato sinistro, con le figure pagane ed ebraiche che avevano prefigurato, o direttamente profetizzato, l'avvento del *Puer* nato dalla Vergine, e il lato destro del Tempio presidiato dalle figure protagoniste dell'era cristiana: a sinistra la teoria di figure tratte dalla mitografia classica e dall'Antico Testamento – i perturbanti *daemones infidelium* che secondo Pio II abitavano la chiesa di San Francesco conferendole l'aspetto di un tempio pagano – stanno a rappresentare la prefigurazione, in terra, della salvezza; a destra la realizzazione di quella stessa salvezza, in cielo, *post Christum natum*.

Tutte le figure intrecciano un fitto colloquio con le corrispondenti figure a fronte: una relazione che nella sua vivida eloquenza smentisce qualsiasi intenzione di una contrapposizione tra paganesimo/cristianesimo ma anche la ricostruzione cronologicamente lineare della relazione tra passato e presente. Con grande efficacia ed evidenza, viene altresì siglata la necessità di un rapporto attivo e armonico tra la rinata tradizione classica con la tradizione medievale e cristiana:



Schema del dialogo tematico tra le cappelle del Tempio Malatestiano (chiesa di San Francesco) a Rimini.

“Scolpito nel marmo, sta il mito tenacemente perseguito dagli umanisti dell’armonizzazione tra teologia cristiana e filosofia pagana”¹²⁹.

La possibilità di leggere le due serie – di sinistra e di destra – a confronto è confermata anche dalla lettura del noto passo del *De re militari* in cui Roberto Valturio fornisce una particolareggiata descrizione del Tempio, come impresa insigne del Principe da lui celebrato:

“Templum illud percelebre omnique admiratione dignum ac unicum denique monumentum regni nominis tui intra moenia urbe media ac foro tenus a fundamentis extractum deo dicatum reliquisti. Tantaque divitiarum largitate: tam mirificis picturae toreumatumque ornamentis ut in hac celeberrima urbe plurima quom sint cognitu et memoratu digna. Nihil antiquius sit, nihil quod magis visendum putetur. Amplissimis praesertim parietibus: permultisque altissimis arcibus peregrino marmore exedificatis, quibus lapideae tabulae, quibus vestiuntur pulcherrime sculptae inspiciuntur unaque sanctorum patrum

¹²⁹ Muscolino 2000, p. 29.

virtutum quattuor ac caelestis Zodiaci, signorum errantiumque syderum, Sybillarum deinde Musarumque et aliarum permultarum nobilium rerum imagines, quae nec dum preclaro lapicidae ac sculptoris artificio, sed etiam cognitione formarum liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo huius seculi principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis intuentes litterarum peritos et a vulgi fere penitus alienos maxime possint alicere praecellentissimis¹³⁰.

Il brano, più volte citato dalla critica per lo più per la sua clausola finale, va letto integralmente e commentato nel suo complesso. Valturio parte da una sommaria descrizione dell'edificio che racchiude la vecchia chiesa francescana ricostruita dalle fondamenta ("a fundamentis extructum"): nell'indicazione *deo dicatum* si può leggere una rapida ma puntuale allusione all'epigrafe in greco, posta nei due pilastri angolari del monumento.

Passando quindi agli *ornamenta*, Valturio afferma che la dovizia di *picturae e toreumata* che decora il Tempio ne fa l'edificio più mirabile e più memorabile della città pur ricca di tanti *mirabilia*, ma che il Tempio risulta essere, paradossalmente, anche il monumento di cui si può dire che in Rimini niente vi sia di "più antico" ("ut in hac celeberrima urbe plurima quom sint cognitu et memoratu digna nihil antiquius sit"): in altre parole, il novissimo Tempio edificato da Sigismondo è addirittura "più antico" delle famose *antiquitates* riminensi – l'arco di Augusto e il ponte di Tiberio.

Valturio passa quindi a descrivere, in modo particolareggiato, la struttura del Tempio – gli *altissimi arcus* e le *amplissimae parietes* costruiti e rivestiti con preziosi marmi 'stranieri': sono le ampie arcate poste sulle fiancate esterne (a imitazione degli archi del ponte di Tiberio), ma anche gli arconi sui due lati interni del Tempio che aprono sulle due serie di cappelle, rivestite di marmi rari. La descrizione passa quindi al dettaglio dei soggetti della decorazione scultorea delle stesse arcate. Prima: "unaque sanctorum patrum, virtutum quattuor ac coelestis zodiaci signorum errantium siderum"; e poi: "Sybillarum deinde musarumque et aliarum permultarum nobilium rerum imagines". Valturio nomina in ordine: le Virtù, le stelle dello Zodiaco e i Pianeti e quindi (*deinde*) le Sibille e le Muse. La descrizione, che segue l'ordine della sequenza delle cappelle (I e III cappella destra; I e III cappella sinistra), salta però la seconda coppia di cappelle centrali forse perché presentano i soggetti

¹³⁰ Il testo di Roberto Valturio è oggi consultabile grazie alla mirabile operazione editoriale di riproduzione in *facsimile* dell'*editio princeps* del 1472, a cura di P. Delbianco per i tipi Guaraldi, Milano-Rimini 2006.

più facilmente leggibili e riconoscibili – Angeli a destra e Putti a sinistra – le figure meno bisognose di interpretazione e di descrizione didascalica.

La costruzione sintattica della proposizione conferma comunque la percezione di due serie di *imagines*, la prima sul fianco destro – Virtù, Stelle e Pianeti (più Angeli) – separata mediante la congiunzione *deinde* dalla seconda, sul fianco sinistro – Sibille, Muse (più Putti).

L'ORNAMENTUM DI AGOSTINO DI DUCCIO COME CORNICE

Lo stesso brano di Valturio contiene una notazione importante, poco valorizzata dalla critica: l'eccellenza delle forme del Tempio non è opera soltanto dell'arte dello scultore e del lapicida, ma deriva anche dalla ideazione dei soggetti della decorazione: cognizione di forme e lineamenti di figure che Sigismondo stesso “certo il Principe più acuto e illustre della sua epoca” ha trovato e raccolto dai più nascosti penetrali del sapere filosofico (“cognitione formarum liniamentis abs te acutissimo et sine ulla dubitatione clarissimo huius seculi principe ex abditis philosophiae penetralibus sumptis”).

“Sigismondo [è] l'ideatore principale dei temi rappresentati, che costituiscono una summa della cultura e della spiritualità del tempo e che sono ‘ispirati ai più riposti segreti delle filosofia: comprensibili ai sapienti, ma estraneo al volgo’, come scrive Roberto Valturio nel XII libro del *De re militari*”¹³¹.

Secondo Valturio, se gli architetti, gli scultori e i lapicidi misero nelle opere la maestria dell'*artificium*, non furono l'Alberti, né Matteo de' Pasti, né Agostino di Duccio, ma fu lo stesso Principe l'ideatore del progetto iconografico del Tempio, ricavando *nova et preclara inventione* soggetti e forme dal sapere filosofico capace di attrarre e sedurre gli intellettuali e i letterati del tempo (“intuentes litterarum peritos [...] maxime possint alicere”).

Il brano continua poi con la descrizione degli *ornamenta* mobili del Tempio:

“Praeterea loca haec sanctissima pontificis privilegiis et muneris donis, ac sanctorum reliquiis ornasti quom ultra haec maximum quotannis aeris et aurum redditum per te his deo dicatum: gemmas margaritas pateras aureas, calices, aceras, thuribula, cruces, candelabra, tabulas, organa, tunicas purpureas, et trabeas textili auro, plurima denique sacrorum ethnicorumque librorum ac omnium optimarum artium volumina una donatione contuleris. Novitium

¹³¹ Muscolino 2000, p. 29.

sane praeclarum et ingens ad immortalitatem inventum quom non auro argento aere vel marmore calce vel lapidibus tantum, verum in bybliothecis ab illis dicari volueris, quorum immortales animae in locis hisdem loquantur”.

Valturio fa menzione dei “privilegi” conferiti alla chiesa dal pontefice, delle reliquie dei santi, e di tutte le suppellettili mobili, paramenti liturgici e oggetti sacri – calici, patere, turibuli, croci, tuniche, stole, cotte con cui Sigismondo, da vero “principe architetto” ha voluto disegnare il progetto della chiesa, seguendolo passo dopo passo¹³². E, infine, la Biblioteca di cui Sigismondo ha dotato il Tempio, affidando la memoria del proprio nome non solo all’oro e all’argento, al marmo, alle pietre, al bronzo, ma anche ai testi degli autori antichi di opere sacre e profane (*plurima denique sacrorum ethnicorumque librorum*), chiamati a far riecheggiare in questo luogo le loro voci immortali per l’onore e la gloria del Principe.

Dunque le *imagines* che popolano il Tempio Malatestiano non sono figure di demoni, ma figure della conciliazione tra la sapienza degli antichi, ritrovata grazie alla mediazione della filosofia neoplatonica, e la Rivelazione incarnata che nella chiesa ha il suo luogo, mai sconfessato, di meditazione e di culto. Di più: rispetto alle strutture che noi possiamo ammirare oggi, rispetto a quel tanto che nel Tempio è sopravvissuto a secoli di spoliazioni e di barbare distruzioni (la più tremenda è quella causata dai bombardamenti aerei anglo-americani durante la Seconda guerra mondiale), Valturio ci restituisce l’aspetto che doveva avere l’edificio negli anni ’50 e ’60 del Quattrocento, nello splendore della sua, seppure incompiuta, integrità: gli *ornamenta* di cui Sigismondo volle dotare il suo Tempio non erano soltanto il rivestimento marmoreo e la decorazione scultorea delle cappelle, ma erano anche, nel suo complesso, l’intero arredamento della chiesa, i libri della Biblioteca, le reliquie e gli oggetti sacri, i paramenti religiosi e la preziosa attrezzatura liturgica.

Nel passo citato del *De re militari* sono menzionate anche di sfuggita le *tabulae* che ornavano l’interno dell’edificio e questa fugace segnalazione della presenza di opere pittoriche ci fa riflettere su un altro aspetto importante per la considerazione complessiva del Tempio Malatestiano, un aspetto che, ancora per lo stato di nudità in cui si offre a noi oggi l’edificio, è raramente preso nella giusta considerazione e comunque molto difficile da apprezzare. Attualmente,

¹³² Sulla plausibilità della testimonianza di Valturio a proposito di Sigismondo ‘architetto’ del Tempio v. ora anche D’Elia 2016, pp. 38-39, 45. Insiste sull’importanza della fonte del *De re militari* per la ricostruzione del disegno iconografico delle cappelle ancora D’Elia 2016, pp. 155-157.



Il Tempio Malatestiano dopo i bombardamenti anglo-americani della Seconda guerra mondiale.



come noto, sul fondo del Tempio campeggia il crocifisso dipinto di Giotto che con tutta probabilità era già presente in precedenza nella chiesa francescana¹³³. Ma abbiamo una testimonianza certa del desiderio di Sigismondo di avere *picturae*, nonostante ben veda che, con l'*ornamentum* scultoreo di Agostino di Duccio, le cappelle appaiono già finite in sé e che l'elemento pittorico potrebbe sembrare "opera buttata via":

“Perché per ancora le cappelle sono pur fresche, non seria da dipingerle per lo presente, perché seria una opera buttata via; ma ben dico che la mia intentione è, et cusì voglio, che in questo mezo, che le capelle predicte seranno da depingerle, adoperarlo in depingere altro”¹³⁴.

A Piero della Francesca, autore anche del celebre ritratto del Principe di Rimini ora al Louvre, nel 1451 Sigismondo commissiona un affresco che raffigura lo stesso Principe in preghiera davanti a San Sigismondo. Il dipinto era destinato alla parete della Cella delle Reliquie, a fianco della prima cappella di destra. Nel 1454 Sigismondo commissiona a Filippo Lippi “una tavola rappresentante San Girolamo con ogni probabilità destinata alla Cappella

¹³³ Volpe 2010.

¹³⁴ Lettera di Sigismondo a Giovanni Medici del 1 aprile 1449, in Turchini 2000, pp. 595-596; v. anche Bulgarelli 2010, p. 50.

che, nel Tempio, è dedicata a questo santo”¹³⁵. L’ultima commissione di Sigismondo è la meravigliosa *Pietà* di Giovanni Bellini ora custodito al Museo della città: l’opera, completata probabilmente dopo il 1468 (e quindi dopo la morte del Principe), era forse pensata per la prima cappella di sinistra (la Cappella delle Sibille e Profeti), in sostituzione della statuetta gotica della *Pietà*.

Il dialogo ‘a fronte’ tra la fiancata destra e sinistra del Tempio è dunque ulteriormente complicato anche dal gioco interno, tra i soggetti della decorazione scultorea delle cappelle e le grandi opere pittoriche, affidate a Piero della Francesca, Filippo Lippi, Giovanni Bellini. Nelle due cappelle centrali, gli Angeli suonano la musica celeste facendo da coro all’Arcangelo Michele con la spada sguainata, mentre a fronte, nella seconda cappella a sinistra, i putti-bambini fanno da corteggio alla statua dell’Arcangelo Raffaele, figura prima dell’Angelo custode. Allo stesso modo le Virtù fanno da coro alla statua in marmo antico di San Sigismondo nella prima cappella di destra, mentre le Sibille e i Profeti nella prima cappella di sinistra incorniciano la scena della morte di Cristo: la statuetta della *Pietà*, destinata forse ad essere sostituita dalla meravigliosa tavola belliniana. E ancora con la stessa coerenza, le Muse e le Arti, protettrici del sapere, dovevano incorniciare la tavola di Filippo Lippi che raffigurava San Girolamo, il santo patrono degli umanisti. La funzione religioso-devozionale degli altari che stanno al centro delle singole cappelle era enfatizzata, e non negata, dai preziosi bassorilievi all’antica che alle pitture facevano da cornice.

Lo scrigno marmoreo albertiano, “più antico” – come afferma Valturio – di qualsiasi altro monumento antico, si propone come involucro ‘classico’ che racchiude la chiesa francescana, custodendone segretamente le strutture; allo stesso modo i rilievi delle cappelle vanno lette come una cornice ‘anticheggiante’ che racchiude e incastona sculture e pitture devozionali: le statue degli Arcangeli e di San Sigismondo, e le opere pittoriche di ispirazione cristiana, i cui soggetti erano puntualmente coerenti con i temi devozionali delle cappelle. Le cappelle che noi oggi ammiriamo pressoché vuote, vanno pensate come grandiosi castoni che nel grigio marmoreo o nel bi-cromatismo dei bassorilievi dovevano produrre un effetto analogo alla *grisaille* della pittura rinascimentale: l’evocazione, per stilema, dell’antico. I bassorilievi di Agostino di Duccio, le figure in marmo richiamate a nuova vita dai modelli del passato, erano

¹³⁵ Zeri, 1983, p. 26; Marchi 2010, pp. 157-160.



Giovanni Bellini, *Pietà*, tempera su tavola, circa 1470, Museo della città di Rimini.

concepite come mirabili scrigni, deputati a racchiudere veri e propri gioielli: il colore vivo delle opere dei più grandi artisti contemporanei.

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Leon Battista Alberti, indicando genericamente quali dovessero essere i soggetti decorativi di un tempio, intorno al 1450 scriveva nel *De re aedificatoria*:

“Velim in templis cum pariete tum et pavimento nihil adsit quod meram philosophiam non sapiat”¹³⁶.

Nell’ideazione dei soggetti “tutti filosofici” del Tempio Malatestiano è più che plausibile cercare l’influsso, o quanto meno una consonanza, con le straordinarie aperture del pensiero filosofico contemporaneo: il pensiero della *coincidentia oppositorum* che proprio in quegli anni era al centro delle riflessioni di Nicola da Cusa, al quale, paradossalmente, il papa Piccolomini darà da istruire il processo per eresia contro Sigismondo. Ma anche, soprattutto, il pensiero di

¹³⁶ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* VII, 10.

quel filosofo bizantino tanto amato da Sigismondo da volere avere le sue ossa nella sua ‘corte funebre’: a Gemisto si ricollega l’ispirazione teologico-filosofica che culmina nel tentativo estremo di armonizzare, nel Tempio, il pantheon dei Gentili con il cosmo cristiano¹³⁷.

Lo spirito dei demoni antichi incontrandosi e fornendo nuove/antiche figure alla *pietas* cristiana rivela nel Tempio una forma di conciliazione possibile. È il luogo *hotion*, come recita l’epigrafe votiva: due volte consacrato, in cui la potenza delle forme dei demoni dei Gentili si traduce anche nella compostezza delle figure cristiane; ma in cui anche, di converso, il movimento del *pathos* antico si presta alla composizione e si raccorda in armonia. Il moto che proviene al Rinascimento dall’antico si fissa non nella quiete, ma nell’istantanea: immobile per un attimo, perché per manifestarsi non ha bisogno di altro, se non della luce.

ζήτησον παράδεισον, “cercati un paradiso” – così recita l’*Oracolo XIII* dei Magi, nella scelta di Giorgio Gemisto Pletone. E deve essere, commenta Gemisto, “un luogo dell’anima, tutto intorno illuminato”¹³⁸: una suggestione che forse riverbera sulla struttura ad ampie arcate del Tempio su cui Leon Battista Alberti impone la sigla dello scrigno all’antica, aggiustando l’impianto predisposto precedentemente da Matteo de’ Pasti¹³⁹. Un paradiso che, come ogni *paradeisos*, va cercato – va inventato – sulla terra, non in cielo.

Il Tempio-paradiso è il luogo in cui, attraverso la guida di demoni e veggenti, di astri e di divinità resuscitate dall’antico, si procede fino all’accesso ultimo, alla visione misterica della luce di dio: che è il dio Cristo, ma anche, in altra lingua, il dio Sole. Un dio che non disprezza la carne ma gode delle immagini sensibili; e fra tutte, più di tutte, dell’immagine del corpo dell’uomo in cui si è incarnato – e continuamente si incarna – il divino.

In quel *paradeisos*, da ogni parte illuminato, Sigismondo e i suoi artisti inventano un luogo che mette la gloria di dio in forma di pietre disseminate di simboli che incastonano, come preziosissime cornici, i meravigliosi colori della pittura contemporanea. È la gloria di un dio che, per citare l’ultimo dei

¹³⁷ Una convincente lettura in chiave anticlericale, ma non anticristiana, delle posizioni filosofiche e ideologiche di Gemisto Pletone è in Hankins 1990, pp. 197-205.

¹³⁸ *Or. Mag.* XIII: “ζήτησον παράδεισον”; commento: “τὸν ἀμφιφαῖ τῆς ψυχῆς χῶρον”.

¹³⁹ Si veda la celebre lettera di Leon Battista Alberti a Matteo de’ Pasti del 18 novembre 1454: “Le misure et proportioni de’ pilastri tu vedi onde elle naschono: ciò che tu muti si discorda tutta quella musica. Et ragionamo di choprire la chiesa di chosa leggiera [...]”.

Magika logia di Gemisto Pletone, è: “Un padre che non incute terrore ma Peithò infonde: persuasione”. Ovvero, commenta Gemisto:

“Il padre non incute terrore ma dispensa persuasione, ovvero eros”¹⁴⁰.

Questo dio, è il nostro padre immortale. “Come noi immortale” – come insegna la sapienza neoplatonica: un dio che non incute paura ma che, per figura, insegna alla nuova era del Rinascimento la grazia, la potenza divina di Eros.

¹⁴⁰ *Or. Mag.* XXXIV: “πατήρ οὐ φόβον ἐνθρώσκει πειθῶ δ’ ἐπιχεύει”. *Comm.*: “οὐ φόβον ἐμβάλλει ὁ πατήρ πειθῶ δ’ ἐπιχει, ἤτοι ἔρωτα”.

TRE SIGNORE, TRE MEDAGLIE

CECILIA GONZAGA COME DIANA NELLA MEDAGLIA/IMPRESA DI PISANELLO (1447)

La medaglia eseguita da Pisanello per Cecilia Gonzaga porta sul *recto* il ritratto di profilo della fanciulla: non solo la testa, ma un'ampia ripresa a mezzo busto – un *unicum* nelle medaglie pisanelliane – scelta che permette di evidenziare, oltre al collo e alla pettinatura, la veste accollata dalle larghe maniche a faldone e il cinto che stringe la veste sotto il seno. Il viso pare chiaro e luminoso, la fronte alta, il collo 'pisanelliano', lunghissimo e nudo di gioielli, l'orecchio ben fatto, i capelli dall'attaccatura alta sulle fronte, raccolti compostamente sulla nuca. Intorno al busto corre la scritta che riporta il nome e i titoli della giovane donna: CICILIA VIRGO FILIA IOHANNIS FRANCISCHI PRIMI MARCHIONIS MANTUE.

I tratti del volto della fanciulla, così come la foggia dell'abito, sono accostabili al ritratto femminile di mano di Pisanello conservato al Louvre: nel soggetto del dipinto, proprio sulla base delle analogie con la medaglia pisanelliana, si



Pisanello, *Medaglia per Cecilia Gonzaga* (recto e verso), bronzo, 1447.



Pisanello, *Ritratto di principessa estense*, tempera su tavola, circa 1435-1445, Paris, Musée du Louvre; Pisanello, *Medaglia per Cecilia Gonzaga (recto)*, 1447, dettaglio.

era voluta riconoscere proprio Cecilia, ma le più recenti ricognizioni critiche orientano l'identificazione del ritratto verso Margherita, sorella di Cecilia e moglie di Leonello d'Este, morta precocemente nel 1439.

L'ipotesi più convincente è che si tratti di un ritratto eseguito per la giovane moglie di Leonello, dopo la sua morte: una conferma dell'identità dell'effigiata sarebbe rintracciabile anche nelle *margaritae*, le perle che inghirlandano la brocca che decora la manica ad ampio faldone della giovane; a favore dell'ipotesi di un ritratto postumo è stata richiamata l'attenzione anche sulla presenza, simbolicamente significativa (e non meramente decorativa), della farfalla, figura già antica dell'anima, che si stacca dallo sfondo e si libra dal volto della donna verso il cielo¹. I tratti dei volti e le pettinature delle due fanciulle presentano certamente forti somiglianze, ma non sono perfettamente coincidenti e quindi non sembrano rimandare a un identico soggetto: per altro è del tutto

¹ Pupi 1996, pp. 90 ss.; Syson, Gordon 2001, pp. 103 ss.

plausibile la somiglianza – fisiognomica, di vesti, di posa – fra due sorelle che lo stesso artista, nello stesso torno d’anni ebbe a ritrarre l’una su tavola dipinta, l’altra sul piccolo supporto bronzeo.

Sul rovescio della medaglia di Cecilia è una figura di giovane donna in un paesaggio lunare: seminuda, solo una tunica sottilissima, mollemente slacciata, le copre uno dei fianchi, il seno destro è parzialmente coperto mentre l’altro è nudo. Il paesaggio intorno è roccioso, selvatico e deserto; una luce inonda magicamente la composizione, emessa dalla sottile falce di luna sullo sfondo. In primo piano un lanoso unicorno è accovacciato ai piedi della fanciulla, che tiene le due mani incrociate sul suo corno: l’animale piega mansueto il capo sotto la carezza². Una stele include nella composizione la firma OPUS PISANI PICTORIS e, sotto, la data del 1447.

Cecilia, nata nel 1426 da Gianfrancesco Gonzaga e Paola Malatesta, era stata fin da bambina educata alla cultura classica, essendo stata allieva di Vittorino da Feltre³. Già a otto anni la l’intelligenza e la preparazione della piccola Cecilia e la sua conoscenza della lingua greca avevano colpito Ambrogio Traversari che così la ricorderà:

“[Vittorino da Feltre] denique principis filiam octo ferme annorum ita imbuerat ut legeret iam et scriberet, graecaque et nomina et verba inoffense declinaret, non sine admiratione nostra”⁴.

Abbiamo notizie di un rapporto molto intenso tra la fanciulla e Gregorio Correr (futuro abate di San Zeno a Verona e committente della celeberrima pala del Mantegna), che l’aveva conosciuta nella Ca’ Zoiosa, alla scuola di Vittorino, e aveva avuto nei confronti della giovanetta il ruolo di consigliere e di padre spirituale⁵. Gregorio aveva scritto un’operetta, sotto forma di epistola “ad Ceciliam verginem”, significativamente intitolata *De fugiendo Saeculo*: la lettera, scritta probabilmente nel 1443⁶, appoggiava la scelta del ritiro monastico, che evidentemente a quella data era stata già maturata dalla fanciulla. Nell’epistola, Gregorio afferma di essere stato esortato dal comune maestro Vittorino a scrivere a Cecilia per sostenerla nel suo intento:

² Nello schema compositivo è stata riconosciuta l’influenza di una medaglia di Costantino che reca l’immagine di una giovane seduta a fianco della fonte vitale. Il codice Vallardi contiene due disegni ricollegabili alla medaglia; si tratta di uno studio di capra (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins n. 2412) e di un motivo decorativo floreale (n. 2278): Rossi 1995, p. 396.

³ Pollard 1995, pp. 383-93.

⁴ Ambrogio Traversari, *Hodoeporicon*, cit. in Lazzarini 2001.

⁵ Puppi 1972, pp. 35-36.

⁶ Onorato 1994, pp. 529, 554; per una diversa datazione, al 1440, v. invece Puppi 1972, p. 36.

“Quin tu igitur, inquit praeceptor noster Victorinus [...] Ceciliae nostrae aliquid scribe: est enim stilus tuus ad huiusmodi exhortationes non inefficax”⁷.

Ripete poi, poco più sotto, che si è arrogato questo diritto “Victorini monitu”. Nell’epistola, che consiste in un lungo elogio della scelta virginale compilato sulla scorta dei testi patristici, Gregorio consiglia la giovane amica di astenersi, in casa, dalle pratiche di mortificazione del corpo mediante il digiuno, per non incorrere nelle critiche dei familiari (i quali, fatta eccezione della madre, Paola Malatesta, ostacolano le sue inclinazioni⁸). La esorta invece a lasciare da parte le amate “seculares litterae” per dedicarsi ai “sacra volumina et scriptores ecclesiasticos”:

“Proinde tuum illum dilectum Maronem, vel cum Vittorini pace, dimittito: sume pro eo Psalterium, pro Cicerone Evangelium”⁹.

L’insistenza su questo punto, a cui viene dedicato un ampio brano dell’epistola¹⁰, dimostra che Cecilia, evidentemente, continuava a dedicarsi con particolare ardore alle letture a cui l’aveva educata il maestro Vittorino. In un passo si fa riferimento anche a versi composti da Cecilia stessa, evidentemente di soggetto profano:

“Ceterum, quoniam audivi te versum non ineleganter facere, hoc quoque studium ad religionem et pietatem convertas moneo. Tibi dulce sit, spretis canticis seculi, cum pueris Hebreorum cantare osanna”¹¹.

Per convincere l’amica ad abbandonare la frequentazione dei testi classici e l’attività poetica da essi ispirata, Gregorio non esita a proporsi come esempio in tal senso e a esibire la sua propria rinuncia alla tentazione delle lettere, nonostante il vanto di un riconosciuto talento:

“Tenebat spes Victorinum quasi alter Maro futurus essem [...] Scripsi Prognem tragoediam anno aetatis meae decimo octavo, quam postquam edidi, nihil non speravit de me Victorinus: cadebant legenti ubertim lacrimae [...] Quorsum hec tam multa de me? Ut intelligas me per spinas et tribulos secularium litterarum, quas tibi tanta cura dissuadeo, transisse”¹².

⁷ Correr, *De fugiendo saeculo*, 15, ed. Onorato 1994, p. 530.

⁸ Correr, *De fugiendo saeculo*, 160-75, ed. Onorato 1994, pp. 537-38.

⁹ Correr, *De fugiendo saeculo*, 390, ed. Onorato 1994, p. 549.

¹⁰ Correr, *De fugiendo saeculo*, 382-477, ed. Onorato 1994, pp. 548-53.

¹¹ Correr, *De fugiendo saeculo*, 425, ed. Onorato 1994, p. 551.

¹² Correr, *De fugiendo saeculo*, 452-74, ed. Onorato 1994, p. 553.

La vocazione di Cecilia trovava però ostacolo nella volontà del padre, Gianfrancesco, che aveva stipulato un contratto matrimoniale con Oddantonio da Montefeltro. Anche nel *De fugiendo saeculo* sono chiari e ripetuti i riferimenti all'ostilità del padre alla scelta di Cecilia; in particolare nell'*incipit* Gregorio afferma di aver saputo dalla madre del proposito, ancora insoddisfatto, di Cecilia e delle difficoltà oppostegli dal padre:

“Nuper cum illustrem feminam genitricem tuam Florentiae visitassem [...] in sancti propositi tui incidimus mentionem quod repudiatu terrenis nuptiis, caelestem sponsum elegeris et, spreto calcatoque saeculo, monasterium tota cordis intentione suspires, tantum tibi obstare voluntatem patris adversam”¹³.

Comunque Gregorio esorta la giovane a non disperare di poter convincere il padre e le consiglia di supplicare il genitore e di implorarlo abbracciandogli le ginocchia¹⁴: “His et huiusmodi rationibus spero patrem tuum (neque enim ferreus est) flecti posse”¹⁵.

Gianfrancesco arrivò a convocare una commissione di religiosi e giuristi (fra cui il vescovo di Mantova) per convincere la giovane che la sua promessa matrimoniale era precedente al voto di verginità che aveva contratto e che pertanto il patto andava osservato¹⁶; ma la tenacia di Cecilia ebbe la meglio anche sulla insistenza dei ‘dottori’.

Se Cecilia però si rifiutava di onorare il patto matrimoniale, il padre non intendeva subordinare alle inclinazioni personali della figlia l'importante disegno politico del vincolo con i Montefeltro. L'intreccio di parentele tra i Gonzaga e i Montefeltro era nato proprio ai tempi della Ca' Zoiosa: Alessandro, uno dei figli del primo Marchese di Mantova, Gianfrancesco, aveva sposato una Montefeltro. Ma l'unione tra le due casate, che avrebbe consolidato un'asse di potere significativo nella geografia politica di quegli anni, era destinata a consolidarsi soltanto quarant'anni più tardi, con il patto di nozze stipulato in data 29 agosto 1486 tra Elisabetta Gonzaga e Guidobaldo di Montefeltro, duca di Urbino, nozze celebrate poi nel 1488¹⁷.

La fanciulla dunque resistette nel suo proposito fino ad avere la meglio sulla volontà del padre: in punto di morte, Gianfrancesco liberò la figlia dal contratto matrimoniale: in una clausola del testamento del marchese, datato 23

¹³ Correr, *De fugiendo saeculo*, 1-7, ed. Onorato 1994, pp. 529-30.

¹⁴ Correr, *De fugiendo saeculo*, 280, ed. Onorato 1994, p. 544.

¹⁵ Correr, *De fugiendo saeculo*, 299-301, ed. Onorato 1994, p. 545.

¹⁶ Lazzarini 2001.

¹⁷ Arch. Gonzaga, *Contratti nuziali* D III, 23, in Luzio, Renier 1893a, p. 8.

settembre 1444, si trova registrato il suo consenso, dato *in articulo mortis* alla monacazione della figlia¹⁸.

Così soltanto nel 1444, dopo la morte di Oddantonio e la morte del padre (avvenute entrambe in quell'anno, a distanza di qualche mese l'una dall'altra), Cecilia fu finalmente libera di compiere la scelta già meditata da tempo. Il 2 febbraio 1445 Cecilia, accompagnata dai fratelli, sfilò per le strade di Mantova per recarsi al convento delle Clarisse fondato nel 1420 dalla madre, Paola (in cui la stessa madre si sarebbe ritirata poco dopo, fino alla morte avvenuta nel 1449¹⁹). La medaglia di Pisanello fu con tutta probabilità commissionata dal fratello Lodovico, che con Cecilia era stato educato alla scuola di Vittorino, e che nel 1444 alla morte del padre Gianfrancesco era divenuto marchese di Mantova. La data 1447 incisa sulla stele che compare sul verso è lo stesso anno in cui Pisanello crea la medaglia per Lodovico, in occasione della sua nomina a capitano generale delle truppe di Firenze²⁰. Era questo l'inizio di un periodo di successi di Lodovico, in una parabola che culminerà con l'ospitalità, a Mantova, dell'importante Concilio del 1459, convocato dal papa Piccolomini per lanciare una crociata contro gli Ottomani.

La data del primo successo pubblico di Lodovico nel ruolo di nuovo marchese di Mantova coincide con tutta probabilità con il periodo in cui Cecilia, a due anni di distanza dalla sua entrata in convento, prese i voti definitivi²¹.

La medaglia rappresenta dunque un omaggio di Lodovico all'amata sorella, ed è una precisa rappresentazione simbolica della sua scelta. Si tratta infatti della celebrazione della *virginitas* di Cecilia: *virgo* è il primo titolo attribuito alla fanciulla, che corre intorno al suo ritratto – CICILIA VIRGO FILIA IOHANNIS FRANCISCHI PRIMI MARCHIONIS MANTUE – e l'inquadratura della figura di ampiezza inedita, fin sotto il seno, riesce anche a comprendere il cinto stretto in vita che in questo contesto, in perfetta consonanza rispetto all'iconografia classica, simboleggia lo *status* virginale. Sul rovescio, troviamo una traduzione mitica della coraggiosa impresa della fanciulla nella figura di

¹⁸ Lazzarini 2011.

¹⁹ Rossi 1995, p. 396.

²⁰ Rossi 1995, p. 395; per la relazione di Pisanello con i Gonzaga e la commissione delle medaglie dei due fratelli, si veda ora la dettagliata ricostruzione in Jones 2011, pp. 126 ss., in particolare sulla medaglia di Lodovico pp. 132 ss.

²¹ Non ha grande rilevanza, mi pare, l'osservazione secondo cui: "La medaglia realizzata nel 1447 [...] quando Cecilia era monaca da ormai due anni dimostra che Pisanello effigiandola in abiti laici, non ebbe modo di vedere la giovane e dovette probabilmente rifarsi ad un ritratto o ad un disegno precedente al suo ingresso in convento": Rugolo 1996a, p. 172; già Rossi 1995, p. 396.



Pisanello, *Medaglia per Cecilia Gonzaga* (verso), 1447.



Diana, intaglio su corniola, seconda metà I sec. a.C., London, British Museum.

Diana, intaglio su corniola, II sec. d.C., München, Staatliche Münzsammlung.

Diana, la dea solitaria delle selve, che rifiuta il contatto con il maschio. La composizione pisanelliana segue da vicino anche il canone iconografico classico: in particolare in gemme di età augustea, che potevano ben essere presenti nella collezione estense, la dea viene rappresentata con uno dei due seni nudi, su sfondi deserti e selvatici, sotto un cielo in cui brillano stelle e la falce della luna – attributo e corrispondente astrale della dea; come animale totemico compare solitamente un cervo, sulle cui corna si posa la mano sinistra di Diana, mentre la destra è occupata a impugnare l'arco²².

Nella medaglia di Cecilia, Pisanello ripete la composizione classica, introducendo alcune varianti significative; al posto del cervo sacro alla dea, viene inserito un animale di analoghe dimensioni, l'unicorno. L'essere fantastico, che secondo la leggenda medievale poteva essere domato soltanto da una vergine, rafforza con un'ulteriore evidenza il significato già chiarissimo della composizione²³.

²² Kahil, Icard 1984, pp. 618-753; Simon 1984.

²³ Jones 2005, pp. 15-23 e Jones 2011, pp. 174 ss. dedica un'ampia trattazione alla medaglia di Cecilia, e alle fonti dei bestiarî tardo-antichi e medievali, riconoscendo il tema della castità rappresentato dall'unicorno, ma non la matrice classica dell'immagine lunare della casta Diana.

laici (per altro non inconsueti per le giovani nobili ritiratesi in convento, fino al XIX secolo) si trovano sul diritto, nel ritratto reale, contemporaneo e mondano, di Cecilia; la veste della sua impresa è tradotta, sul rovescio, nella nudità all'antica²⁴.

Il rifiuto del patto nuziale è inteso come impresa, gesto eroico trasfigurabile in mito, e il ritiro monastico come fedeltà al suo genio, come devozione al demone di Diana. Nella medaglia di Cecilia non c'è alcuna ridondanza erudita: il linguaggio del passato traduce e sublima, senza mediazione, l'urgenza del presente. E nel paesaggio selvatico, sotto la luce della sua luna, il cinto virginale si scioglie e la fanciulla può sancire l'esito felice della ribellione al dettato del padre, può compiere la sua scelta, esaudire la sua vocazione di libertà. Cecilia è finalmente, perfettamente, *compos sui*: sola, casta e nuda come Diana.

ELISABETTA GONZAGA COME DANAE
NELLA MEDAGLIA DI ADRIANO FIORENTINO (1495)

Sul diritto della medaglia un profilo femminile voltato verso destra: l'abito ha una scollatura quadrata, al collo la donna porta un filo di perle che le orna il girocollo e poi ricade a collana; i capelli sono trattenuti da una cuffia, con un filo passante intorno alla fronte; dietro un nastro avvolge e contiene i capelli in una lunga e stretta coda. Entro un bordo circolare, racchiuso in una doppia fila di perle, la scritta: ELISABET GONZAGA FELTRIA DUCIS URBINI.

La medaglia celebra Elisabetta Gonzaga (1471-1526), sorella del marchese di Mantova, Francesco (marito di Isabella d'Este): compiuti i sedici anni, Elisabetta sposa il Duca di Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, con il quale era già unita in patto nuziale dal 1486. Delle feste per le nozze, celebrate in gran

²⁴ Si tratterebbe invece, secondo una lettura intenzionalmente scollegata dalla biografia della giovane Gonzaga, della raffigurazione astratta di un carattere esemplare, secondo Syson, Gordon 2001, p. 117: "Cecilia is in a court dress. This fact already gives a strong indication of the unreliability of the image as a contemporary likeness. She is identified as a virgin in the obverse inscription, but the medal makes no mention of the fact that Cecilia was a nun. The image is abstracted from the particular circumstances of her virginity and so takes on a generalised exemplary character". Anche Jones 2005 e Jones 2011, pp. 179-80, segue questa traccia ermeneutica più debole e paradigmatica, e rimarca "the disjunction between Cecilia Gonzaga's biographical circumstances and the portrait that elevated the subject to 'Cecilia', an exemplar of contemporary behavior and appearance. Pisanello's medal presents Cecilia Gonzaga as a personification of the virtuous female's primary attributes of chastity and piety".



Adriano di Giovanni de' Maestri, detto Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga* (recto e verso), 1495.

Sul recto: ELISABET GONZAGA FELTRIA DUCIS URBINI.

Sul verso: HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS.

pompa a Urbino l'11 febbraio 1488, possediamo una dettagliata descrizione in una lettera che il fido cortigiano Benedetto Capiluppo invia a Maddalena Gonzaga per confortarla dal distacco della sorella. Nel documento si legge che la celebrazione religiosa avvenne il lunedì nella chiesa di San Francesco, alla presenza dell'"ambasciadore del Papa" il quale: "auctoritate apostolica benedisse gli sposi". Preziosa la descrizione delle varie feste: fra queste, il mercoledì seguente al matrimonio:

"Si fece una bellissima representatione de più significati, ne la quale erano meglio de 70, forse 80 homini vestiti con li spiritelli et in questo numero era Jove con tutti li dei et dee celeste finti dai poeti, vestiti secondo la allegoria sua con le insigne in mane. Furono molti che recitarono versi in diverse fictione, fra le quali fu Junone et Diana che contesino un pezo con rime ellegantissime qual fusse miglior vita si la matrimoniale o la virginale, et da l'una e l'altra fu alegato efficacissime rasono anti Jove, el quale poi dette la sententia in favore de Junone, reducendola in honore de questi ill.mi sposi et la aprobò con molta rasono, tra quale questa fu l'ultima che se ognuno servasse verginità mancharia la generatione humana et saria contra la institutione divina: crescite et multiplicamini"²⁵.

L'autore dell'operetta allegorica, che prevedeva la tenzone tra Giunone e Diana, sarebbe, stando al Capiluppo, "Zohanne de Santo", ovvero il padre di

²⁵ Luzio, Renier 1893a, pp. 15 ss.

Raffaello di cui è nota l'attività letteraria soltanto per un poema in terzine dedicato proprio a Guidobaldo²⁶.

La scritta sulla medaglia evidenzia il titolo di "Moglie del Duca di Urbino" DUCIS URBINI [UXOR], come usa appellarsi la stessa Elisabetta, ad esempio nella firma di una sua epistola, datata 27 aprile 1510, di mano del suo prestigioso cancelliere Baldesar Castiglione. Le perle che le ornano il collo e incorniciano l'iscrizione sottolineano la sua condizione coniugale.

Sul verso una figura femminile nuda, distesa su un letto, con la testa che appoggia su un'alta testiera: tra le mani stringe delle redini. Sopra di lei una nube emette fiammelle che cadono a pioggia sulla donna. Come è stato dimostrato con ampi e argomentati confronti iconografici²⁷, si tratta di una raffigurazione di Danae, rappresentata in modo del tutto compatibile con la tradizione iconografica antica e medievale.

La nudità, la posa distesa della donna, con le gambe leggermente incrociate e le braccia aperte a reggere qualcosa (nell'iconografia antica il lembo della veste, il reale o metaforico grembo che raccoglie la pioggia) sono sovrapponibili alla postura della Danae classica, più ancora che a quella medievale, chiusa nella torre, spesso raffigurata in piedi o seduta e compostamente vestita²⁸: la conoscenza dell'iconografia antica di Danae poteva essere ben nota mediante le gemme di età imperiale romana che circolavano diffusamente nelle collezioni delle corti rinascimentali. L'alta e strana testiera del giaciglio, a forma di grata, potrebbe alludere simbolicamente alla prigione in cui Danae è rinchiusa e in cui avviene il miracolo della fecondazione²⁹.

Relativamente a quanto ci è stato conservato dalla tradizione, Danae compare la prima volta in letteratura nel mirabile frammento di Simonide (la ninna nanna al piccolo Perseo, dentro l'arca in balia delle onde del mare)³⁰; la sua fortuna mitografica e iconografica riguarda proprio l'episodio della miracolosa congiunzione della fanciulla rinchiusa nella torre con Zeus, *sub specie* di pioggia d'oro, e della sua conseguente miracolosa fecondazione³¹. Questa la storia di Danae, come si può sommariamente riassumere in base alle schede

²⁶ Bibl. Vat., ms. Ott. lat. 1305; sul manoscritto, v. Hofmann 2008.

²⁷ Settis 1985, pp. 207 ss.

²⁸ Settis 1985.

²⁹ Settis 1985.

³⁰ Simonides, fr. 271 Poltera = PMG 543.

³¹ Maffre 1986.



Danae e la pioggia d'oro, cratere a calice a figure rosse, 490-480 a.C., St. Petersburg, Hermitage Museum;
Danae e la pioggia d'oro, cratere a campana a figure rosse, fine V sec. a.C., Paris, Musée du Louvre;
Danae accoglie in grembo la pioggia d'oro, corniola, München, Staatliche Antikensammlungen.

mitografiche di Apollodoro e di Igino. Un oracolo, interpellato dal re di Argo Acrisio per sapere se avrebbe avuto figli maschi risponde che da sua figlia sarebbe nato un figlio che l'avrebbe ucciso. Acrisio, per impedire che la figlia generasse, imprigiona Danae in una torre. Ma Zeus in forma di pioggia d'oro, passa attraverso il soffitto della torre, scende su di lei e la feconda (secondo altre versioni il fratello di Acrisio, Preto, viola la nipote). Dall'unione nasce Perseo e Acrisio, non credendo che il padre fosse Zeus, chiude madre e figlio in un'arca di legno e li gettò in mare.

Approdata la cassa sulle coste dell'isola di Serifo, Danae e Perseo vengono accolti da Ditti che li portò a Polidette, il re dell'isola che, a seconda delle diverse varianti del mito, sposa Danae e alleva Perseo, ovvero sottopone il giovane a una serie di prove, che costituiscono la sua iniziazione eroica e che culminano con la cattura, grazie all'aiuto di Atena, della testa della Gorgone Medusa. Dopo varie vicende, fra le quali spicca la liberazione di Andromeda, Perseo, durante una gara di *pentathlon* a Larissa, o durante i giochi funebri per la morte di Polidette³² lanciando il disco uccide accidentalmente il nonno Acrisio, inverando così l'oracolo³³.

Fra le varie fonti letterarie antiche si ricorda il passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la storia della divina maternità di Danae e della morte di Acrisio è inserita nell'ambito delle punizioni a vari personaggi del mito per la loro empietà verso gli dei:

³² Igino, *fab.* LXIV.

³³ Apollodoro, *Bibl.* II, 4, 4.



Danae, forma in terracotta per dolci, III sec. d.C., Budapest, Museo di Aquincum (da Settis 1985, fig. 52).

“Solus Abantiades ab origine cretus eadem
 Acrisius superest, qui moenibus arceat urbis
 Argolicae contraque deum ferat arma genusque
 non putet esse Iovis: neque enim Iovis esse putabat
 Persea, quam pluvio Danae conceperat auro”³⁴.

Nell’immaginario greco e romano Danae è dunque rappresentata come una fanciulla miracolosamente ingravidata dal dio. Ma non manca, specie nell’iconografia antica, una lettura più lasciva, se non addirittura pornografica, della figura di Danae distesa sul letto, in attesa della sacra pioggia d’oro. A partire dalla tarda antichità la figura di Danae è interpretata in modo ambivalente, in modo positivo come figura-simbolo della castità che soltanto la forza divina può sopraffare, o, al contrario, come figura della lascivia che supera persino i confini di una cella di contenzione blindata in un’alta torre. Come nota Salvatore Settis, la doppia interpretazione della figura di Danae dipende dalla contraddittoria *interpretatio christiana* del mito. Il primo testo in cui Danae è chiamata in causa come esempio negativo di pudore femminile corrotto dall’oro è Agostino, *De Civitate Dei* XVIII, 13:

“Vel Danaes per imbrem aureum appetisse concubitus, ubi intellegitur pudicitia mulieris auro fuisse corrupta”.

Anche altrove Agostino cita Danae come esempio di finzione delle *fabulae* mitologiche e di corruzione pagana. Più difficile ricostruire chi per primo abbia capovolto l’interpretazione agostiniana del Giove lussurioso e della Danae impudica in Giove-Dio e Danae come *typus Pudicitiae*.

³⁴ Ovidio, *Metamorfosi* IV, vv. 607-611.

Come sostiene Settis la prima attestazione iconografica di questa trasfigurazione positiva e cristianizzata di Danae è in un manoscritto del *Fulgentius metaphorialis*, datato al primo quarto del XV secolo, in cui Danae compare in una torre chiusa³⁵; dal medesimo filone iconografico dipende l'*imago Pudicitiae* di un manoscritto datato 1425-1440 in cui compare Danae nella torre³⁶. Ma già prima, nel suo *Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae* (datato al 1388) il domenicano Franciscus di Retza si chiedeva: “Si Danae aurea pluvia a Iove pregnans claret, cur Spiritu Sancto gravida virgo non generaret?”³⁷.

La storia di Danae diventa *argumentum ante litteram* per confortare con un precedente mitico il miracoloso ingravidamento della Vergine Maria. Come accade per molte delle *fabulae* antiche, fondamentale è il ruolo di mediazione dell'*Ovide moralisé*:

“Or vous desclairai la merveille
 dou Dieu qui en la tour fermée
 entra come pluie doree,
 sans la desclorre et descouvrir,
 sans huis et sans fenestre ouvrir.
 Jupiter, Dieu, nostres aidierres,
 nostre peres, nostre sauverres,
 nostre roi, nostre creatour,
 descendi en la noble tour
 ou Danè la bele iert en mue.
 par Dané puet estre entendie
 virginitez de Dieu amee.
 La tour ou elle iert enfermee
 nous done a entendre la cele
 dou ventre a la vierge pucele,
 ou Dieux vault comme pluie en laine
 descendre, et prendre char humaine
 et soi joindre a nostre nature”³⁸.

In questo senso, come *imago Pudicitiae* e come allegoria di *Castitas*, Danae nella torre compare negli scomparti di una tavola d'altare a Stams in Tirolo, datata 1426, al cui centro sta la Vergine inginocchiata davanti al Bambino³⁹.

³⁵ Vat. Pal. Lar. 1066, f. 228r.

³⁶ ms. Casanatese 1403, f. 34v.; Saxl 1942 è tra i primi a dedicare uno sguardo iconologico al manoscritto.

³⁷ Settis 1985, p. 211.

³⁸ *Ovide Moralisé* IV, vv. 1328-1345.

³⁹ Settis 1985, pp. 212-213.



Franciscus de Retza, *Defensorium Inviolatae Virginitatis Marie*, Basilea 1490, fol. 12r.

La stessa immagine compare nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: Danae è la figura centrale di un nuovo *Triumphus Pudicitiae* e troneggia, con il grembo della veste tra le mani ad accogliere la pioggia divina, su un carro tirato da unicorni. Ormai il gioco di ribaltamento è compiuto del tutto: da immagine di corruzione (com'era in Agostino), Danae è divenuta *exemplum Pudicitiae*.

La figura di Danae, già guardata con sospetto dalle fonti patristiche per la contiguità del suo mito con l'unica divina fecondazione – autenticata come tale – ovvero quella di Maria, fu dunque oggetto nel Medioevo di *interpretatio christiana*, fino a essere accolta come prefigurazione mariana⁴⁰: la figura di Danae come antecedente di Maria culmina nella rappresentazione della Danae di Mabuse che nella torre divenuta il Tempio di Salomone è in attesa dell'annunciazione, pronta ad accogliere nel suo grembo la sacra fecondazione⁴¹.

Dalla fine del XIV secolo la rappresentazione della divina fecondazione di Danae è intesa dunque in una declinazione decisamente positiva⁴². La Danae della medaglia di Elisabetta sarebbe pertanto ascrivibile a questa tradizione moraleggiante, come conversione allegorica della figura del mito greco

⁴⁰ Settis 1985, pp. 228-230.

⁴¹ Corboz 2000, ma già Panofsky 1933; una scheda con ricca bibliografia in Mataloni s.d.

⁴² Si veda e.g. l'apoteosi finale della protagonista del mito nella *Comedia di Danae* di Baldassarre Taccone, allestita a Milano nel 1496 per la corte di Ludovico il Moro, con apparati scenici di Leonardo.



*Trionfo di Danael
Castità, xilografia dalla
Hyperotomachia Poliphili,
Venezia 1499, p. 170.*

in *imago Pudicitiae*. Ma già Salvatore Settis, chiudendo il suo importante saggio del 1985, sottolineava il ruolo di “Fortuna” che compare nel motto dell’impresa – HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS – e indicava che “le circostanze della commissione richiedono ulteriori ricerche e una spiegazione più puntuale”⁴³.

La tesi che intendo qui argomentare è che nella medaglia di Elisabetta la chiave dell’allegoria stia non solo (e non tanto) nella castità, nella pudicizia e insomma nelle virtù caratteristiche dell’onestà femminile che la Duchessa di Urbino sceglierebbe per auto-rappresentarsi, ma stia piuttosto nel fatto mitico: la miracolosa fecondazione di Danae, avvenuta per intervento divino.

Come raccomanda espressamente Filippo Piccinelli nel suo fondamentale trattato intitolato *Mondo simbolico* (edito per la prima volta a Milano nel 1653), che indicizza e interpreta gli elementi che compongono tutte le imprese note, dal XV al XVII secolo, l’immagine da sola – il ‘corpo’ – non basta a restituire la pienezza del significato che l’impresa, nel suo insieme, intende veicolare, ma va messa in relazione con l’‘anima’, ovvero il motto. Nella rarefatta bibliografia dedicata al tema, il motto latino HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS – non sempre inteso correttamente, neppure nel suo primo significato – è per lo più messo in diretta relazione con la figura femminile che campeggia sulla medaglia, quasi fosse una sorta di didascalia dell’immagine: l’insieme di testo

⁴³ Settis 1985, p. 230.



Jan Gossaert, detto Mabuse,
Danae, 1527, München, Alte
Pinakothek.

e immagine nella medaglia è stato letto per lo più come una rappresentazione dei rovesci di fortuna che travagliarono la vita politica dei Duchi di Urbino, ovvero come una “Allegoria del rovescio della Fortuna che privò Elisabetta dei suoi possedimenti terreni”⁴⁴.

Più di recente, accogliendo la convincente identificazione della figura nuda con Danae avanzata da Settis, è stata proposta un’interpretazione più sfumata, che dà ragione sia del rimando alla figura del mito sia della supposta allusione alle infelici vicende politiche di Elisabetta e del consorte. Così Gasparotto:

“La fortuna che fugge della *legenda* sarebbe [...] da interpretare come il passaggio dalla prigionia (e dalla sfortuna) a uno stato di grazia e di fecondità”⁴⁵.

Pare opportuno però, a questo punto, rintracciare quella “spiegazione più puntuale” che Settis, quasi trent’anni or sono, indicava come obiettivo successivo della ricerca rispetto all’indagine da lui stesso avviata.

⁴⁴ Rossi 1995, p. 40; ma già Hill 1905.

⁴⁵ Gasparotto 2013, p. 201.

Se, come pare chiaro, “hoc” si riferisce alla medaglia stessa⁴⁶, il significato del motto non può che essere: “Questa medaglia è per coloro che si sono votati/e alla Fortuna che fugge” (e non come Gasparotto interpreta: “Questa tu dedichi alla Fortuna che fugge”)⁴⁷. “Fortuna” dunque, che non può essere il nome della figura nuda distesa sul letto (incompatibile con qualsivoglia iconografia di Fortuna), è la divinità a cui Elisabetta, e prima Danae – ipostasi mitica della Duchessa – si sono votate.

Nella direzione di questa interpretazione, pare importante la decifrazione del significato simbolico di un dettaglio: rispetto alle rappresentazioni antiche e medievali di Danae, la figura del rovescio della medaglia di Elisabetta ha le braccia allargate ma, a differenza di quanto accade nella consolidata tradizione iconografica in cui solleva lembi della veste per raccogliere (più o meno metaforicamente) nel suo *sinus* la pioggia divina nella medaglia, con le mani impugna invece due redini; la variazione è significativa e, poiché briglie e freno paiono un attrezzo ben poco adatto a raccogliere le gocce infiammate che scendono dalla nuvola celeste, la loro presenza avrà un significato simbolico. Correntemente la presenza del morso viene intesa come un’ulteriore allusione alle virtù morali di Elisabetta, a rincalzo dell’*imago Pudicitiae*, come “consueto simbolo della temperanza”⁴⁸. Ma le briglie non sono soltanto simbolo di temperanza; così, ad esempio, spiegherà Piccinelli la presenza nelle imprese di “freno e briglie”:

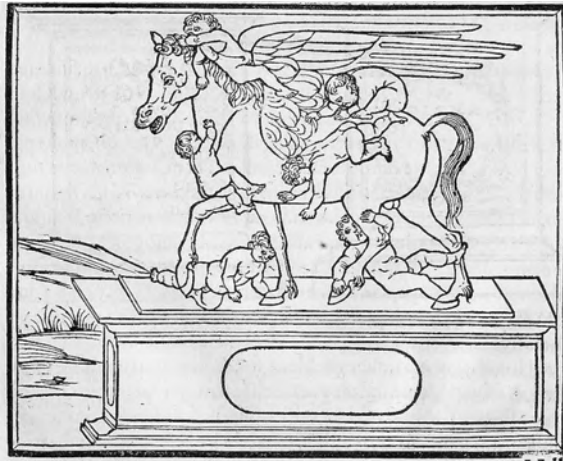


Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga* (verso), 1495; motto: HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS.

⁴⁶ Settis 1985, p. 207.

⁴⁷ Gasparotto 2013, p. 200.

⁴⁸ Gasparotto 2013, p. 201.



Equus Fortunae, incisione da *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, p. 32.

“Non basta il solo freno, posto alle fauci dei destrieri, perché questi camminino ove il bisogno richiede, ma in tanto opera il freno in quanto nelle mani del cavaliere è mosso e raggirato, al qual io sovrapposi DIRIGIT SI DIRIGATUR. Così anco la nostra volontà mal può da se medesima indirizzare gli affetti della virtù, ma in tanto ciò ella essequisce in quanto alla gratia eccitante e concomitante essa è aiutata ed indirizzata”⁴⁹.

La descrizione del simbolo fornita da Piccinelli fa slittare l’interpretazione dell’impresa dall’ambito delle virtù morali a una precisa azione: la divina “gratia”, pur “concomitante”, va diretta e indirizzata. In riferimento al mito di Danae la “gratia” è funzionalmente assimilabile alla Fortuna. E l’immagine della Fortuna come un cavallo da imbrigliare e da dirigere compare già in una nota illustrazione del Poliphilo.

Per altro nell’iconografia antica e poi rinascimentale le briglie compaiono spesso come attributo di Nemesis, la divinità della Giustizia che si impone e si ristabilisce a dispetto degli eventi, vendicandosi della malasorte⁵⁰. Per altro Nemesis, già in età imperiale romana, è assimilata a Fortuna-Tyche:

“Durch eine stärkere Betonung ihres schonenden Wesenszuges (vgl. Hesych. s.v. *Agathe Tyche*, *Nemesis kai Themis*) und ihrer wachsenden Bedeutung als Schicksalsgöttin rückt N. in der Kaiserzeit immer stärker in die Nähe der

⁴⁹ Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico, o sia Università d’Imprese*, Milano 1653, p. 543.

⁵⁰ Karanastassi 1992, p. 738: sulle monete “die Nemesis ist immer frontal dargestellt und hält die Zügel in der Hand”.



Albrecht Dürer, *Nemesis*, incisione, circa 1502, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fortuna, und wird schließlich mit ihr völlig assimiliert (vgl. Mart. Cap. I, 88 und CIL III 1125: DEAE NEMESI SIVE FORTUNAE⁵¹).

Le briglie compaiono come unico attributo di Nemesi nell'*Emblema CLXXIII* dell'Alciato, così come sono tra le mani della celebre *Nemesis* di Albrecht Dürer⁵². Più di un secolo più tardi, Lorenzo Pignoria, nell'illustrare *Le imagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari assocerà nella tav. LXXVI due figure di Nemesi: una in equilibrio instabile sulla ruota della fortuna, ha in mano un freno e un metro; l'altra, secondo una

descrizione di Pausania, tiene un ramo di frassino nella mano sinistra e un vaso nella mano destra.

Anche questa suggestione iconografica incrociata tra Nemesi e Fortuna può aver giocato nell'inclusione dell'elemento delle briglie nella medaglia di Elisabetta e nel suo abbinamento con il motto in cui il riferimento è, esplicitamente, alla *Fortuna fugiens*.

Dunque questa Danae, pur votata a Fortuna, è anche pronta attivamente a imbrigliarla, perché la fortuna per sua natura è *fugiens*, ma Elisabetta/Danae è pronta ad afferrare l'occasione e a dirigerne il corso. E nel mito Danae fa proprio questo: la figlia di Acrisio infatti è sì figura allegorica di una coatta castità, ma di una castità che, nonostante la segregazione nella torre da parte del padre, viene miracolosamente riscattata grazie al fecondo intervento divino e, pronta ad accogliere quella pioggia divina, Danae si fa fecondare dal dio e genera Perseo.

⁵¹ Karanastassi 1992, p. 735; Rausa 1992.

⁵² Sulle raffigurazioni di Fortuna nel Rinascimento, si veda la tavola 48 dell'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg, e il relativo saggio di lettura: Bordignon, Centanni et al. 2011.



Lorenzo Pignoria, *Nemesis*, tav. LXXVI per *Le immagini de i Dei de gli antichi*, Venezia 1571 (prima edizione 1556).

Da stabilire ora è quale sia il nesso tra Danae ed Elisabetta: quale sia, cioè, e se esista, l'analogia tra la vicenda del mito e la biografia della Duchessa di Urbino, per cui Elisabetta sceglie Danae come sua figura emblematica. Ora, soltanto componendo insieme i dati ricavabili dai documenti e dai testi pubblicati, risalta chiaramente il senso della scelta da parte di Elisabetta di Danae come suo *alter ego* mitico.

Diverse fonti testimoniano del fatto che la vita sessuale, e quindi la fecondità, di

Elisabetta Gonzaga, fu tristemente compromessa dalla notoria impotenza del marito, Guidobaldo da Montefeltro. Il fatto, su cui già circolavano insistenti voci prima del matrimonio, divenne patente fin da subito dopo le nozze (celebrate, come si ricordava più sopra, in data 11 febbraio 1488).

Sulla spinosa questione intervenne dapprima Ottavio Ubaldini della Carda, rigido tutore del sedicenne Guidobaldo, che in base a calcoli astrologici aveva deciso che l'unione tra gli sposi dovesse essere ritardata, fino a data propizia. Il 14 febbraio 1488 il Capiluppo scriveva a Francesco Gonzaga, preoccupato fratello di Elisabetta:

“Benché io scrivessi a la S.V. che credeva se ‘acompagnariano’ per le parole usate per lo Ill.mo S.r Octaviano [Ubaldini] sopra la dispensa, nondimeno, essendosi poi ristretta più la cosa, la S.S. ha allegato molte rasoni perché non se debba fare adesso [...] et se differirà fin a l’octava de Pasqua”⁵³.

Ancora da una lettera indirizzata al Marchese dallo stesso attento Capiluppo sappiamo che ancora il 27 febbraio i coniugi, pur affettuosissimi fra loro, stavano sempre insieme “de la nocte in fore”. Che Francesco fosse preoccupato, o quanto meno interessato a controllare che le nozze della sorella venissero

⁵³ Benedetto Capiluppi, *Lettera a Francesco Gonzaga* del 14 febbraio 1488, in Luzio, Renier 1893a, p. 31.

effettivamente consumate, è comprovato dall'assiduità con cui il Capiluppo aggiorna il Marchese sugli sviluppi della situazione, e soprattutto sulle ripetute dilazioni dell'atteso evento. All'inizio, in verità, Guidobaldo pare impaziente di consumare le nozze, e anzi a questo proposito Capiluppo stesso interviene presso l'Ubaldini e gli "hastrologi" che avevano stabilito che "lo ill.mo Duca non se accompagnasse cum M.a Duchessa fin al secondo dì de marzo". Finalmente – e siamo arrivati al 19 di aprile – scrive Capiluppo:

“Ho facto fare nova electione de poncto a li hastrologi et abreviare il termine, qual è stato assignato per questa sera che è sabato XVIII del mese presente (aprile), et cussi cum la pace de Dio se alectarono questa sera”⁵⁴.

Non pago il Capiluppo invia al Marchese una missiva anche il giorno successivo, per rassicurarlo sull'effettiva consumazione delle nozze, a riprova ulteriore di quanta attesa, partecipazione e pubblicità, ci fosse a corte intorno alla vicenda:

“Come scrissi a la S.V. heri sera la Ill.ma M.na Duchessa se acompagnò cum il S. Duca et lasso considerare a lei quanta faticha fosse indurla et quanta arte et industria me bisognò usare prima, che fu uno inextimabile impazo. Questa matina sta mo' tuta vergognosa, né osa o ardisse guardare homa alcuno in volto; non sta anche perhò troppo grama né demessa, ma nel volto dimostra certa venusta gratia et honestade, che non credo se poteria scrivere cum penna. Seria ben contento che la EX.V. la potesse vedere, che veramente la extimaria la più pudica madonna del mondo, come certamente se può dire che la sij”⁵⁵.

La data del – finalmente avvenuto – amplesso è confermata anche in una lettera di Ginevra de' Fanti a Francesco:

“Sabato a li 19 di questo lo ill.mo Duca se acompagnò con la ill.ma M.a vostra sorella: circha questo non scriverò altra particolarità per honestà”⁵⁶.

Sta di fatto che, nonostante questa a lungo procrastinata congiunzione, finalmente avvenuta a più di due mesi dalla celebrazione delle nozze, Elisabetta, “la più pudica madonna del mondo”, avrebbe dovuto fare di necessità virtù. Le relazioni fra Elisabetta e il marito restavano (e resteranno fino alla fine) molto affettuose, ma, stando alle fonti, era esclusa qualsiasi forma di rapporto sessuale. Nella rappresentazione mitologica messa in scena in occasione delle nozze, Giunone aveva vinto su Diana con la ragione – come notava il Capiluppo – “che se ognuno servasse verginità mancharia la generatione

⁵⁴ Benedetto Capiluppi, *Lettera a Francesco Gonzaga* del 19 aprile 1488, in Luzio, Renier 1893a, p. 32.

⁵⁵ Benedetto Capiluppi, *Lettera a Francesco Gonzaga* del 20 aprile 1488 in Luzio, Renier 1893a, p. 32.

⁵⁶ Ginevra Fanti, *Lettera a Francesco Gonzaga* del 28 aprile 1488, in Luzio, Renier 1893a, p. 34.

humana et saria contra la institutione divina: crescite et multiplicamini”⁵⁷. Nella vita, a dispetto delle aspettative naturali della giovane Gonzaga, trionfava la casta Diana. Una conferma più tarda è anche in una lettera datata 22 aprile 1507, in cui Alessandro Picenardi scrive a Isabella d’Este che Elisabetta, dal pellegrinaggio al santuario di Loreto:

“Fu ritornata tutta sancta et con l’intencione de non impazarsi più con il suo consorte né che più il la tocchi pechato. Et [...] io so che non hanno mai dormito insieme da poi che se partissimo da Venetia [...]”⁵⁸.

Elisabetta è la figura centrale de *Il Libro del Cortegiano*, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1528, ma ambientato tra il 1506 e il 1507⁵⁹. Baldesar Castiglione ambienta i dialoghi della sua corte ideale alla corte di Urbino: le illustri figure che animano il dialogo ruotano intorno a Elisabetta Gonzaga che con la sua grazia e il suo spirito tesse i fili del gioco prescelto dal gruppo: “formar con parole un perfetto cortegiano”. La scena che viene presentata nelle quattro serate del gioco, è un “teatro di parole e di gesti” in cui viene teorizzata e praticata l’estetica della grazia: “La grazia – che ‘consegue dall’usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e deve venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi’ – come forma assoluta del vivere: nel danzare, dunque, nel giocare, nel conversare, nel vestire, nel cavalcare, nel mangiare, nello scrivere [...] La grazia come segno del dono: simulazione di un’economia del gratuito e del dispendio, messinscena di un ordine (sociale) disinteressato e quindi ‘virtuoso’, magnanimo, ‘nobile’”⁶⁰. Gli illustri dialoganti, disposti in cerchio, muovono i loro ragionamenti attorno alla personificazione stessa della grazia: Elisabetta. La Duchessa intesse il discorso, tiene il filo della conversazione: “dice ridendo” (“disse ridendo”, “replicò ridendo”: sono le formule che introducono più di frequente le battute di Elisabetta nei dialoghi del testo), e in quel “ridere”, nella dote di leggerezza e di gaiezza, con cui “senza fatica” la donna riporta il moto dialogante del pensiero alla profondità, all’intensità e alla pregnanza di senso, sta un segno incarnato della grazia, facilità e ingenua spontaneità; che è la cifra dell’uomo gentile. Elisabetta Gonzaga è una presenza discreta, ma essenziale, nell’architettura del dialogo di Castiglione. Il gioco ha inizio la sera, quando Guidobaldo ammalato si ritira:

⁵⁷ Benedetto Capilupi, *Lettera a Francesco Gonzaga* del 20 aprile 1488 in Luzio, Renier 1893a, p. 32.

⁵⁸ Lettera in Luzio, Renier 1893a, p. 36.

⁵⁹ v. *supra*, pp. 187 ss.

⁶⁰ Quondam 1981, XXXIX.

“Erano adunque tutte l’ore del giorno divise in onorevoli e piacevoli esercizi così del corpo come dell’animo; ma perché il signor Duca continuamente, per la infirmità, dopo cena assai per tempo se n’andava a dormire, ognuno per ordinario dove era la signora duchessa Elisabetta Gonzaga a quell’ora si riduceva. [...] Quivi adunque i soavi ragionamenti e l’oneste facezie s’udivano, e nel viso di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda ilarità, talmente che quella casa certo dir si poteva il proprio albergo della allegria; né mai credo che in altro loco si gustasse quanta sia dolcezza che da una amata e cara compagnia deriva, come quivi si fece un tempo [...]; e pareva che questa fosse una catena che tutti in amor tenesse uniti”⁶¹.

La Duchessa è presente: ma il gioco ruota anche intorno a un’assenza: “Gli interlocutori e i presenti tutti disposti in cerchio: attorno a un’assenza, quella del Duca che, malato, non prende parte alle conversazioni”⁶². La Duchessa è presente, il Duca è assente. Nel III libro, ragionando d’amore, Cesare Gonzaga a un certo punto non può più evitare di menzionare la più nota, la più taciuta, virtù di Elisabetta:

“Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi propri stimolata ad uscir da questa viduità, elesse più presto patir esilio, povertà ed ogni altra sorte d’infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna”⁶³.

Ma grazia cortese pretende che tutto venga vissuto “senza fatica”, “con sprezzatura”. E così ribatte Elisabetta: “Seguitando pur messer Cesare circa questo, disse la signora Duchessa: Parlate d’altro e non entrate più in proposito, ché assai dell’altre cose avete che dire”⁶⁴; Marin Sanudo afferma che la Duchessa stessa confermò la sua “viduità”⁶⁵.

Dobbiamo a Pietro Bembo, nel suo *De Guidobaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus*, scritto in occasione della morte di Guidobaldo avvenuta nel 1509, il resoconto più completo della vicenda:

“Il Signor Guido Ubaldo, o per difetto di natura, o più tosto, come esso credea, per malie che fatte gli fussero non potè in tutto ‘l tempo di sua vita

⁶¹ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, IV.

⁶² Quondam 1981, XXXIX.

⁶³ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, XLIX.

⁶⁴ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* III, XLIX.

⁶⁵ Marin Sanudo, *Diari* IV, p. 568.

conoscer donna carnalmente, né il matrimonio exercitar. Questa cosa esso non sapendo, ché fatto non aveva ancora sperienza dell'esser uomo, perciò che dal Signor Ottaviano suo zio era con molta diligenza riguardato a castamente viver, per opera del medesimo zio gli è data per moglie questa Signora, sorella del Signor Marchese di Mantoa, molto nobile uomo di sangue e nell'arte della guerra grandissimo sopra ogni altro. Per che adunque egli, molto giovanetto, per il desiderio dello ingenerar figliuoli come quello, in cui solo si riponeva la speranza di conservar la stirpe, ne mena a casa la moglie, dormoni in un medesimo letto due anni, nelli quali esso fa della sua virilità esperienza. Et alla fine, conoscendosi del tutto spossato, dolente oltre ogni modo discuopre alla sua donna questo dovergli avenir per malie fattegli d'alcuno che invidiasse gli suoi advenimenti felici, chiamando sé infelicissimo, sì per la mancata speranza dello ingenerar figliuoli come perché essa quello sodisfacimento non potesse ricever di sé, che per legge di matrimonio le è tenuto debitamente, aggiugnendo che, dove questo si sapesse, egli ne gli seguirebbe vergogna e da' suoi popoli e da altri diverrebbe sprezzato. La donna del quale del fatto se era molto inanzi aveduta, né per tutto ciò turbatagli si giamai, né fatto parola a veruno, udendo ciò, con allegro sembiante ingegnatasi di confortarlo, il pregò che la ingiuria della fortuna sostenesse con forte animo: né ciò esser a lui solo avvenuto, anzi infiniti re, infiniti principi essersi sempre ritrovati e ritrovarsi al presente, che figlioli non hanno potuto avere [...]; et oltre a ciò vivesse sicuro, ché quale per due anni non fusse stato da sé questo fatto manifestato ad alcuno, né pur alla propria nutrice, cotale da quinci inanzi a niuno lo manifesterebbe giamai. E fu l'opera corrispondente al detto [...]"⁶⁶.

Nella versione latina dell'elogio, Bembo esplicita che l'autore di queste "malie" sarebbe stato lo zio-preccettore Ottaviano Ubaldini:

"Sive corporis et naturae vitio, seu, quod vulgo creditum est, artibus magicis ab Octaviano patruo propter regni cupiditatem impeditum, quarum omnino ille artium experientissimus habebatur, nulla cum foemina coire umquam in tota vita potuisse"⁶⁷.

Nel 1502, però, sotto le pressioni di Cesare Borgia che con un colpo di mano si era impadronito del Ducato di Urbino e aveva esiliato Guidobaldo e la moglie, il fatto diventa di pubblico dominio e si diffonde la voce di un imminente divorzio tra Guidobaldo ed Elisabetta, che, secondo il Bembo, sarebbe stato propiziato dallo stesso Guidobaldo per mettere in salvo almeno l'amata consorte. Così ancora il Bembo:

⁶⁶ Lutz 1980, p. 205, dalla prima edizione critica del volgarizzamento dell'operetta eseguita ad opera dello stesso Bembo.

⁶⁷ Pietro Bembo, *Opere* IV, ed. Hertzhauser, Paris 1729, p. 299.

“E meno credo ora si saperebbe [dell’impotenza di Guidobaldo] se il Signor Duca manifestato non l’avesse allora che, cacciato da Cesare Valentino, ne andò a Milano, al re di Francia [...] [il] quale però era allegato con Papa Alessandro Borgia, padre di Valentino: niente valendo ottener il Signor Duca et oltre a ciò sentendo essergli da questi due, padre e figliuolo, fatte insidie in su la propria vita, diede lor speranza di voler tra sé e la moglie far divorzio, perciò che il poteva, con ciò sia che mai conosciuta non l’avea carnalmente e di volersi dar al chiericato”⁶⁸.

Il papa Borgia era pronto, ovviamente, ad accogliere di buon grado la proposta, che avrebbe escluso qualsiasi possibilità di restaurazione dei Duchi nel loro territorio e quindi garantito maggiormente la solidità della conquista del Valentino.

L’ambasciatore veneziano Antonio Giustinian riferisce che in data 20 agosto 1502 la voce si era diffusa anche a Roma e che: “El pontefice se contenta dispensar el matrimonio del Duca per essere impotente e far lui cardinale; la moglie si darà ad un baron de Franza”⁶⁹. Il 21 agosto – aggiunge il Giustinian – la pratica era già allo studio, ma l’8 settembre la pratica risulta archiviata. Bembo, in accordo con la versione messa in bocca a Cesare Gonzaga nel *Cortegiano* di Castiglione, afferma che fu Elisabetta che:

“[...] ricusò in alcuna guisa di farlo. Perché all’amor di ingenerar figlioli [...] et a diletti che sogliono le donne prender da’ mariti, fu da lei con forte e costante animo anteposta la castità e ‘l viver verginale”⁷⁰.

Anche in seguito, dopo il tentato recupero di Urbino da parte di Guidobaldo, secondo Giustinian e Sanudo⁷¹, il Duca avrebbe chiesto ad Alessandro VI il cappello cardinalizio (evidentemente in cambio della totale recessione dai suoi diritti sul Ducato), ma il papa rifiutò, lodando anzi Elisabetta che “più presto la ‘l voleva tegnir per fratello che refutarlo per marito”⁷². Dai documenti del tempo si evince chiaramente che le pressioni di Cesare Borgia in questo senso erano fortissime. Elisabetta dunque rifiuta il divorzio e continua a condividere fino alla fine il talamo maritale, vivendo “nelli abbracciamenti e congiugimenti di lui, qualunque quelli si fussero”⁷³.

⁶⁸ Lutz 1980, p. 20.

⁶⁹ Antonio Giustinian, *Dispacci* II, 17; I, 96 e 110, in Luzio, Renier 1893a, p. 141.

⁷⁰ Lutz 1980, p. 208.

⁷¹ Sanudo, *Diari* IV, p. 568.

⁷² Luzio, Renier 1893a, p. 141.

⁷³ Pietro Bembo, *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus*, Lutz 1980, p. 210.



Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, olio su tavola, 1504-1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Certo è che in questa spinosa situazione Elisabetta tenne fede all'impegno (a cui fa chiaro riferimento il Bembo) di salvaguardare il buon nome del marito. Ma comunque non mancò mai di corteggiatori: Bernardo Accoliti d'Arezzo, detto Unico Aretino, in una lettera del 15 marzo 1502 indirizzata a Isabella d'Este loda le sue virtù, paragonabili solo a quelle della "miracolosa" Duchessa d'Urbino, di cui si professa "innamorato". Nel *Cortegiano* lo stesso Aretino la chiama "ingrata" perché non contraccambia e scoppia in una scherzosa (ma non troppo) sfuriata amorosa, prendendo spunto dal ciondolo a forma di "S" che la Duchessa portava in fronte: il simbolo è forse identificabile con lo stesso scorpione appeso a un cordoncino che gira intorno al capo di Elisabetta nel famoso ritratto di Raffaello agli Uffizi⁷⁴.

⁷⁴ Sull'ardente corteggiamento, a botta e risposta 'per le rime' e sul 'gioco sulla S' v. Bonoldi, Centanni 2010.

Elisabetta rinunciò quindi, ripetutamente, all'annullamento del matrimonio, perfino quando questa opportunità le viene offerta, consenziente Guidobaldo, per ragioni politiche e di salvaguardia personale. Rifiutò persino quando – stando al Bembo – le venivano offerte dal papa altre nozze “con un barone di Franza” in sostituzione dello sfortunato matrimonio con il Duca Guidobaldo.

Sappiamo dalle fonti che con tutta probabilità la medaglia che la ritrae, opera di Adriano Fiorentino, fu eseguita nel 1495 (quindi quando Elisabetta era già sposata da sei anni) e fu particolarmente apprezzata dalla committente. Nel maggio del 1495, infatti, Elisabetta in una lettera alla cognata Isabella d'Este Gonzaga, raccomanda Adriano come perito scultore e afferma che nei tre mesi del suo soggiorno a Urbino aveva fatto per lei alcune belle medaglie. Gli stessi elogi della perizia di Adriano sono anche in una lettera all'amato fratello Francesco, datata sempre maggio 1495: “Li significo come ell' [Adriano Fiorentino] è bon scultore e ha qui facte alchune medaglie molto belle”⁷⁵.

La composizione del motto e dell'emblema, in relazione alle vicende biografiche di Elisabetta, ci permette quindi di ricostruire un significato augurale ben preciso. Mediante il linguaggio del mito l'impresa augurale promette un riscatto dalla disgrazia della sterilità: l'evento di una fecondazione miracolosa potrebbe sempre presentarsi – come nel caso di Danae, per intervento divino – purché ci si voti a Fortuna, che per definizione è *fugiens*, ma che per una volta potrebbe risultare benevola. E, proprio perché *fugiens*, la grazia inattesa che Fortuna potrebbe procurare va catturata e diretta, secondo l'intenzione, mediante le briglie, pronte ad afferrare le gocce infuocate.

L'augurio non si realizzerà, nonostante il voto alla Fortuna. Guidobaldo doveva morire, nel 1508, a soli 35 anni. Nel frattempo, nel 1503, i Duchi di Urbino avevano riconquistato definitivamente, dopo alterne vicende, i loro territori caduti in mano al Valentino e si erano ristabiliti in città. Dell'anno seguente è la decisione di adottare come erede Francesco Maria della Rovere, figlio di Giovanni della Rovere e quindi nipote di Giulio II: il contratto di adozione (mediante cui un Della Rovere diventava erede del feudo urbinato) venne proposto dal papa nel maggio del 1504: nel settembre dello stesso anno i popoli e i maggiorenti del Ducato giurarono fedeltà al giovane erede⁷⁶. Nel 1504 dunque, a quanto si evince dai fatti, Elisabetta aveva rinunciato alla speranza di una maternità naturale.

⁷⁵ Luzio, Renier 1893a, p. 84.

⁷⁶ Antonio Giustinian, *Dispacci III*, in Luzio, Renier 1893a, p. 239.

In data 2 marzo 1505 verrà poi siglato un patto nuziale tra il tredicenne Francesco Maria e la decenne Leonora Gonzaga, figlia maggiore di Isabella⁷⁷: una figlia mai troppo amata dalla madre, che invece fin da bambina aveva goduto dell'affetto e della maternità suppletiva della zia Elisabetta. Il matrimonio fu celebrato a Urbino nel dicembre del 1509 (e poi riconfermato con una cerimonia solenne al cospetto di Giulio II a Roma nel febbraio del 1510): Elisabetta si recò di persona a prendere a Mantova la giovane sposa e da questo momento in avanti le due donne saranno inseparabili, nominate insieme, fino alla morte di Elisabetta, come le “Duchesse di Urbino”.

Isabella, in diversi documenti, riconosce l'adozione della figlia da parte della cognata non solo di fatto ma anche in una forma ufficiale; nel suo testamento redatto nel 1535 – quando Elisabetta era già morta dal 1526 – nella parte relativa a Leonora, così si trova scritto:

“Sapendo essa Ill.ma Testatrice sicome la Ill.ma Si.a Isabetta Duchessa d'Urbino, di grata memoria, non solo tolse per figliuola la ill.ma Sig.ra Leonora, Duchessa al presente d'Urbino, figliuola di essa S.ra Testatrice, ma anchora sì come figliuola l'ha trattata et exercitato in lei l'offitio materno [...] pur acciochè di continuo ve tenga memoria di essa S.ra Testatrice [...] li lassa la sexta parte de ducati venticinquemillia ad essa S.ra Testatrice dati in dote”⁷⁸.

Commenta e spiega Luzio:

“La generosa Marchesa, prodiga di lasciti non solo alla prole sua, ma a congiunti, damigelli e famigliari d'ogni genere, nel testare a favore di Leonora, sente il bisogno di chiamare a mediatrice la defunta prediletta Duchessa, quasiché in grazia sua unicamente essa benefichi Leonora. [...] Vien quasi a dire: per quanto sia stata più figlia d'Elisabetta che mia voglio che si rammenti di me”⁷⁹.

Elisabetta dunque, sterile suo malgrado, “vidua” anzitempo per destino e poi per sua nobile scelta, era destinata a riversare il suo affetto materno sul figlio adottivo, e, soprattutto, sulla nipote, figlia di Isabella e dell'amato fratello Francesco. Ma nel 1495 – data di esecuzione della medaglia – quando il caso dell'impotenza di Guidobaldo non era ancora conclamato, la ventiquattrenne Elisabetta, che comunque amava il marito e, per ricorrere alle parole del Bembo, si intratteneva con lui in “abbracciamenti e congiungimenti,

⁷⁷ Pietro Bembo, *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus*, Lutz 1980, p. 102, n. 4.

⁷⁸ Luzio, Renier 1893a, p. 282.

⁷⁹ Luzio, Renier 1893a, p. 282.

qualunque quelli si fossero”, poteva ancora coltivare la speranza di una improbabilissima maternità⁸⁰.

La figura di Danae aveva dato prova nei secoli di una tenace persistenza nell’immaginario e di una disponibilità a contrastanti declinazioni, negativa (come esempio di corruzione in Agostino) o positiva (come *imago Pudicitiae* e prefigurazione mariana); di là a breve il soggetto della divina fecondazione della figlia di Acrisio era destinato, nel repertorio di Tiziano, di Correggio e degli artisti del Rinascimento maturo, a farsi immagine, più o meno lussuriosa e lasciva, del trionfo della seduzione oltre qualsiasi ostacolo, della potenza erotica che supera qualsiasi barriera.

Ma sul finire del XV secolo, quando il mito prestava concetti e figure a un immaginario ancora tutto umanistico e cortese, il mitema di Danae era perfetto per la figurazione di una maternità miracolosamente invocata. Dopo la sua morte Pietro Bembo scriverà di lei: “O aurea vergine, o singolar eccellenza, o



Tiziano, *Danae*, olio su tela, circa 1553, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁸⁰ Sul punto conviene anche la critica più recente, in forma però dubitativa e subordinata all’interpretazione prevalente dell’impresa come allegoria delle virtù di Elisabetta; v. Gasparotto 2013, p. 201: “Il rovescio alluderebbe alle virtù della Duchessa e forse alla sua speranza che nel 1495 era ancora viva di poter mettere al mondo un erede”.



Correggio, *Danae*, olio su tela, 1531-1532, Roma, Galleria Borghese.

virtù incomparabile e quasi incredibile di costei⁸¹. Nel 1495 Elisabetta Gonzaga poteva sperare, come Danae, di imbrigliare un'occasione miracolosa della *Fortuna fugiens*, sperare che accadesse a lei quel che era accaduto a Danae, sperare di divenire davvero “aurea vergine” come la chiama l'amico Pietro Bembo il quale, rivolgendosi a lei con questo epiteto, non poteva non aver presente la fanciulla mitica che la Duchessa aveva scelto come figura della sua impresa. Immagine e motto sul verso della medaglia di Adriano Fiorentino, di cui Elisabetta nelle lettere al fratello e a Isabella si mostra tanto entusiasta, fissavano così, in sintesi icastica, la sua condizione e la sua speranza.

ISABELLA D'ESTE GONZAGA COME NEMESI
(1498: VERSIONE IN BRONZO; 1505: VERSIONE IN ORO)

Sul *recto* della medaglia in bronzo di Isabella d'Este compare un busto di profilo: la giovane donna ha una collana di perle al collo e i capelli raccolti a coda di cavallo dietro la nuca e ricadenti in ciocche ai lati del viso.

⁸¹ Pietro Bembo, *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus*, Lutz 1980, p. 213.



Gian Cristoforo Romano,
*Medaglia per Isabella
d'Este (recto e verso)*,
bronzo, 1498, London,
British Museum.



Gian Cristoforo Romano,
*Medaglia per Isabella
d'Este (recto e verso)*, oro,
diamanti e smalti, 1505,
Wien, Kunsthistorisches
Museum.

Nella versione in oro, senza dubbio successiva, notiamo alcune piccole modifiche che indicano che ci fu un rimaneggiamento del modello per il nuovo conio e, ancora successivamente, piccole correzioni eseguite probabilmente sui pezzi già fusi.

Le differenze più significative tra il *recto* della versione in bronzo e quello della versione in oro riguardano il profilo di Isabella, in cui si nota il naso più diritto e il sottogola leggermente più ingrossato, e la collana che nella versione in oro non è più, come in quella in bronzo, composta da semplici perle distanziate l'una dall'altra, ma che sembra piuttosto un treccia di fettucce dorate. Un esemplare di questa versione in oro della medaglia, con una preziosa montatura a corona pure in oro, con incastonate pietre preziose e smalti, è conservata a Vienna e viene descritta nel cosiddetto 'Inventario Stivini' del 1542 come proprietà personale di Isabella, custodito "nell'armario di meggio della Grotta in Corte vecchia"⁸².

⁸² L'Inventario Stivini' è pubblicato da ultimo in Ferino-Pagden 1994, pp. 282 ss.



Gian Cristoforo Romano, *Busto di fanciullo (Federico Gonzaga?)*, Venezia, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro.

Intorno alla testa corre la scritta ISABELLA ESTEN MARCH MA. La medaglia celebrativa di Isabella d'Este fu ordinata a Gian Cristoforo Romano nel 1495, anno in cui Isabella incontrò l'artista in occasione di una visita alla sorella Beatrice, moglie di Lodovico Sforza.

Il primo ad attribuire la medaglia a Giancristoforo Romano e a proporre il *terminus ante quem* 1498 fu Adolfo Venturi nel 1888⁸³. A Giancristoforo Romano Isabella affiderà anche il ritratto dell'amatissimo figlio Federico, identificato nel 1936 nel busto in marmo conservato a Venezia, alla Galleria Franchetti della Ca' d'Oro⁸⁴.

Si noti la coincidenza della data con quella della lettera in cui la cognata Elisabetta raccomandava a Isabella come medaglista Adriano Fiorentino⁸⁵: dobbiamo pensare che proprio in quei mesi Isabella fosse alla ricerca di un artista a cui affidare questa importante commissione.

A quanto possiamo ricavare da una lettera scritta da Niccolò di Correggio a Isabella, datata 19 maggio 1498 – che contiene indicazioni per il motto da adottare per il verso⁸⁶– e dal fatto che la medaglia risulta già menzionata in altre fonti dall'autunno del 1498⁸⁷, dobbiamo pensare che la medaglia sarà però finita soltanto nell'estate di quell'anno, a tre anni di distanza dalla commissione.

Nel 1498 Giacomo Filippo Faella così scriveva da Cazzano a Isabella d'Este:

“Essendo venuto il Tebaldeo qui a piacere per qualche zorno, et havendo cum se la medaglia de la Eccellenza Vostra, mi venne fantasia di farne un sonetto; et fatto che l'hebbi, il Tebaldeo me exhortò mandarlo a la Eccellenza Vostra; et

⁸³ Citato in Venturi 1888, p. 108.

⁸⁴ Ferino-Pagden 1994, pp. 41 ss.

⁸⁵ v. *supra*, p. 424.

⁸⁶ Brown 1973.

⁸⁷ Schulz 1995, p. 447.

parendomi che non fosse cosa degna di quella, non lo volea fare; ma lui me ha facto tanta instantia che mi è stato forza mandarlo”⁸⁸.

Isabella – all’epoca in cui viene pensata, progettata ed eseguita la medaglia – aveva tra i 21 e i 23 anni, ed era sposata con Francesco Gonzaga già dal 1490. Sul rovescio della versione in bronzo (e anche di quella in oro, senza modificazioni significative) una figura femminile stante, alata, tiene nella mano destra un bastone e nella mano sinistra spighe di grano; davanti a lei si erge un serpente.

Sopra la sua testa si libra un Sagittario con l’arco teso e la freccia incoccata, volto da sinistra a destra; sopra il dorso del Sagittario brilla una grande stella.

La figura alata del verso è stata astrusamente interpretata come Vittoria alata, come Astrologia, come Salus, come Vergine⁸⁹. L’unica di queste identificazioni che ha un qualche fondamento nell’iconografia e nella testimonianza dei documenti del tempo, è quella di Vittoria alata. Nell’Inventario Stivini, infatti, redatto nel 1542 (tre anni dopo la morte di Isabella) troviamo una descrizione di un esemplare (con montatura preziosa quanto quella di Vienna) che recita così:

“Una medaglia d’oro con l’effigie di Madamma bone memorie, quando sua signoria era giovane, con lettere di diamante adorno che dicono ‘Isabella’, con rosette tra l’una e l’altra lettera smaltate di rosso, con un retortio atorno, con rosette smaltate di bianco e azzurro et de reverso una Victoria di rilievo”⁹⁰.



L’idea di una Astrologia personificata⁹¹ può essere stata superficialmente suggerita dalla presenza di un segno zodiacale nell’emblemata. L’identificazione con Salus è condizionata soltanto dalla presenza del serpente, animale totemico di Salus-Hygea (come di Asclepio). L’identificazione con la ‘Vergine’ ha un solo, errato, fonda-

Gian Cristoforo Romano, *Medaglia per Isabella d’Este* (verso), 1498, dettaglio.

⁸⁸ D’Arco 1845, p. 299, che purtroppo aggiunge in nota: “Perché il sonetto è veramente *opera trista* l’abbiamo ommesso”. Secondo Venturi 1888, p. 108 (che corregge la data riportata da D’Arco dal 10 settembre 1499 al 1498): “A questa lettera non si trova più accluso il sonetto che il D’Arco disse d’aver veduto”.

⁸⁹ Ferino-Pagden 1994, pp. 373 ss.; Rossi 1995, pp. 414-416.

⁹⁰ Ferino-Pagden 1994, pp. 282 ss.

⁹¹ Hill 1930, p. 55.

mento: la presenza di quello che è stato scorrettamente interpretato come un mazzo di spighe nella mano sinistra. La fonte iconografica che viene indicata è un'illustrazione del *Poeticon Astronomicum* di Igino, pubblicata a Venezia nel 1485, che presenta come attributi della 'Virgo' l'*hasta* e la *spica*.

Pollard sostiene ancora questa identificazione con convinzione, ma con un argomento sotto il profilo astrologico davvero improbabile:

“È una testimonianza di Isabella per alcune fortunate combinazioni delle forze celesti, probabilmente al momento del suo concepimento, dato che ella fu concepita sotto il segno della Vergine, essendo nata il 15 di maggio”⁹².

L'identificazione della figura alata con la Vergine, sempre secondo Pollard, sarebbe confermata *ex post* da un lettera che nel 1509 Pellegrino Prisciani inviò a Isabella per informarla di una combinazione astrale a lei favorevole: una combinazione che, a quanto riporta Pollard (ma come vedremo il dato è inesatto), avrebbe coinvolto proprio il pianeta Giove e le costellazioni del Serpente, del Sagittario e della Vergine, tutti i segni zodiacali che compaiono nella moneta. Come si cercherà di argomentare la lettera di Prisciani (in cui per altro non compare affatto menzione né della Vergine, né del Sagittario) non può provare nulla rispetto alla medaglia eseguita più di dieci anni prima, ma è invece importante in tutt'altro senso.

La figura alata, in realtà, non è né una Vergine né una Salus, né propriamente una Vittoria: si tratta, in realtà, di una fedele riproduzione dell'immagine impressa sul verso di una moneta dell'imperatore Claudio che faceva parte della vasta collezione di monete antiche della casa Estense – e che quindi Isabella e gli eruditi della sua corte potevano ben conoscere – ora nel Medagliere Estense del Museo di Modena⁹³.



Nemesis protettrice della Pax Augusta, denario in argento (recto e verso) emesso dall'imperatore Claudio, 47 d.C.

⁹² Pollard 1995, p. 385.

⁹³ Corradini 1991, pp. 86 ss.

Tra i ritratti più importanti e più ricercati della prima genealogia imperiale si trova infatti anche un denario argenteo, datato al 47-47 d.C. La moneta reca sul *recto* la testa laureata di Claudio, attorniata dalla scritta TI. CLAUD. CAESAR. AUG. [...], sul verso una figura di “Nemesi alata che avanza verso destra e punta un caduceo su un serpente davanti a lei”⁹⁴. Intorno corre la scritta PACI AUGUSTAE. L'iconografia è quella convenzionale di Nemesi, la dea del ristabilimento della giustizia: in alcune delle monete e delle gemme di età imperiale la figura è ancor più simile a quella del denario di Claudio ripresa nella medaglia di Isabella. Come è stato notato nell'impresa di Claudio – intesa come figura e motto – “si uniscono varie immagini simboliche” che rimandano alla Vittoria, alla salvezza, alla pace ristabilita: le ali tipiche della Vittoria, il caduceo, il serpente salvifico. La figura rappresenta dunque una Nemesi, ma non una Nemesi come vendetta, bensì una Nemesi come giustizia positiva e trionfante. Nemesi come Dike, come Themis, e come Astrea, la vergine celeste che secondo il mito incarna la pace e la prosperità di una remota ‘età dell’oro’⁹⁵. L'allegoria della moneta di Claudio è chiara: Nemesi-Astrea, ovvero il ristabilimento della giustizia offesa o tradita, è figura salvifica (come mostrano caduceo e serpente) che inverte, nella *pax augusta* garantita dall'imperatore, un rinnovato *saeculum aureum*.

La Nemesi di Isabella è esattamente sovrapponibile a quella di Claudio, tranne che per un dettaglio: questa inesorabile Giustizia, tiene con la mano sinistra un palmizio: segno ulteriore di trionfo.

La ripresa di Isabella di questa figura, il cui modello stava nel medagliere ‘di casa’, è senza dubbio consapevole e fortemente significativo. Non avevano del tutto torto i suoi contemporanei a definirla una “Vittoria” (come accade nell'Inventario Stivini). Ma si tratta di una vittoria tutta particolare: non Nike, ma Nemesi *Victrix*.

Sopra la figura femminile alata in cui abbiamo riconosciuto una Nemesi vittoriosa, si librano un Sagittario e una stella. Da quando gli studiosi hanno provato a spiegare il significato iconografico complessivo degli elementi che compaiono sul verso della medaglia di Isabella, la presenza del Sagittario nell'impresa della Marchesa di Mantova costituisce un grosso problema.

Nel 1836 Chabouillet, il primo studioso che si cimentò nell'ermeneutica di questa immagine proprio fondandosi sulla presenza del segno zodiacale

⁹⁴ Corradini 1991, p. 88.

⁹⁵ Mattingly, Sydenham 1972, I, p. 126, n. 30.



Confronto tra la figura alata sul verso della moneta romana e quella sul verso della medaglia di Isabella d'Este.

– che non corrisponde a nessun fatto importante relativo a Isabella o al marito Francesco – datava la medaglia nel 1539 (data della morte di Isabella) ipotizzando che la figura del Sagittario indicasse il tempo in cui Isabella si ammalò. Già Venturi nel 1888 segnalava tutti gli errori di questa ricostruzione:

“[Chabouillet] spiegò la scritta del rovescio BENEMERENTIUM ERGO in questo modo abbastanza strano: *pour ceux qui la pleurent*. Fisso nell’idea che la medaglia fosse fatta in commemorazione funebre d’Isabella, non ne guardò il ritratto, che la dimostra assai giovane; non osservò il titolo di marchesa che Isabella tiene nella medaglia, già mutato in quello di duchessa sin dal 1530”⁹⁶.

Venturi non tenne conto del fatto che, evidentemente, Chabouillet introduce il tema del compianto perché aveva a disposizione un esemplare con la scritta errata BENEMOERENTIUM e non BENEMERENTIUM. Venturi stesso, poco oltre ricorda come “Il sagittario [...] nel simbolismo astrologico di quell’epoca significava il potere”.

E di un simbolo di potere, infatti, si tratta. Dobbiamo alla ricerca di Lorenzo Bonoldi la soluzione del problema che, fino agli studi più recenti, non aveva trovato soluzione⁹⁷. Nel c. XX del ms. Estense fol. 3v, conservato a Modena, si trova una “Genealogia dei principi d’Este”⁹⁸. Fortunatamente sotto l’ovale con il ritratto della piccola Isabella sono annotati i dati precisi della sua nascita: “[...] naque marti adì 17 mago 1474 a hore una e meza de nocte”.

Grazie a tali, precise, coordinate temporali (17 maggio 1474, ore 1.30 dopo il tramonto) è stato possibile interrogare un astronomo e redigere il tema natale di Isabella, ovvero la configurazione astronomica degli astri al momento della

⁹⁶ Venturi 1888, p. 108.

⁹⁷ v. Bonoldi, Centanni [2000] 2015.

⁹⁸ Ora ripubblicato in Ferino-Pagden 1994, p. 25.



Tondo con il ritratto di Isabella d'Este, particolare della "Genealogia dei Principi d'Este", circa 1474-1479, cod. L. 5.16. (*Ital.* 720), f. 3v, Modena, Biblioteca Estense.

sua nascita. La ricerca è stata condotta a cieco: l'astronomo aveva solo una data e un'ora di nascita e non sapeva nulla di Isabella e della moneta. Questo il responso:

"Ferrara, il 17 Maggio 1474, ore 1.30: l'unico pianeta visibile in quel momento era Giove, che si trovava ai 24° del Sagittario"⁹⁹.

Scrive Bonoldi:

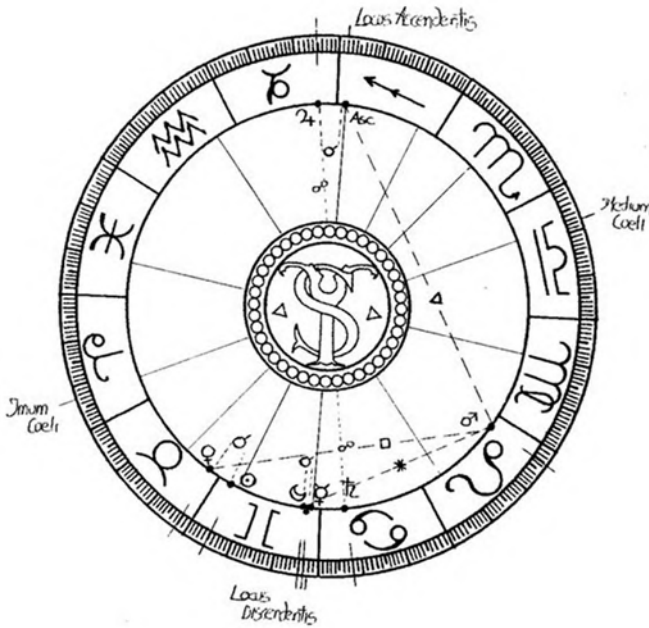
"Dalla lettura di questa carta del cielo risulta che al momento della nascita di Isabella d'Este l'unico pianeta visibile era Giove, che si trovava nel segno del Sagittario e in decima casa, in prossimità del Medio Cielo. Questa posizione del pianeta è molto particolare. Infatti Giove è domificato nel segno del Sagittario. Questa sua caratteristica esprime il concetto di potere e autorità già da sola, ma il fatto che la sua domificazione avvenga in decima casa, la casa degli onori, la rende ancora più forte. Va inoltre sottolineato che Giove è praticamente in Medio Cielo, cioè nel punto più alto dello zodiaco, dove ogni astro esprime tutta la sua potenza e che il pianeta forma degli aspetti molto positivi con Marte, con il punto ascendente e con il punto di fortuna"¹⁰⁰.

Nella medaglia, il Sagittario con la stella indica non un segno zodiacale, dunque, ma un pianeta, rappresentato secondo la convenzione del tempo come stella a otto punte. Giove in Sagittario: il pianeta della regalità, dell'*auctoritas* nella *sua* casa, la casa del potere. Il simbolo sulla medaglia di Isabella è ora chiaro: non banalmente un segno astrologico, ma la posizione astrale felicissima di Giove, il pianeta che conferisce autorità e potere, nel momento pre-

⁹⁹ Si ringrazia per la collaborazione l'astronomo Nico Montigiani.

¹⁰⁰ Sul tema vedi Bonoldi 2015.

Il tema natale di Isabella
(ricostruzione grafica di
Lorenzo Bonoldi).



ciso della sua nascita. Con tutta probabilità, la rappresentazione del pianeta nella sua casa segue il modello di una serie di dracme emesse da Antonino Pio con la raffigurazione dei dodici segni zodiacali con il capo del pianeta dominante.

Un errore presente nell'iscrizione – BENEMOERENTIUM anziché BENEMERENTIUM – fu emendato per un conio successivo con una piccola correzione: in particolare l'“O” in eccesso nella scritta fu abrasa dal modello cosicché in alcuni esemplari (tra cui quello lussuosamente montato di Vienna) compare BENEM ERENTIUM con uno spazio vuoto tra le lettere. La mancanza di variazioni e questa correzione, chiaramente manuale, fanno pensare che per il secondo conio – il modello del *recto*, come si è visto molto arricchito di dettagli e modificato rispetto al precedente – fosse rifatto; il modello del verso invece, con tutta probabilità, fu soltanto rimaneggiato (il braccio di Nemesi è leggermente più alto) e ritoccato (la correzione del motto).

Conosciamo l'identità dell'ideatore del motto: nella già citata lettera del maggio 1498, Niccolò da Correggio si scusava con Isabella per averle proposto un motto già utilizzato da altri e le prospettava altre soluzioni adatte. Questo il testo della missiva:



Giove e il Sagittario, dracma alessandrina in bronzo emessa da Antonino il Pio (verso), 138 d.C.



Serie di dodici dracme emesse da Antonino il Pio: il *recto* porta l'effigie del *princeps*; sul verso i segni zodiacali con i rispettivi pianeti reggenti, simboleggiati dal profilo delle divinità riconoscibile dagli attributi.

“Ill.ma et Ex.ma D.na mia observ.ma. Puoi che la Ex.tia V.ra, como ella mi scrive, ha ritrovato in altro loco il motto de la medaglia sua, io mi accordo seco che epsa non debba fare cosa prima facta da altri, certificandola io che non l’havevo veduto mai, anzi pure mi occorre in simile proposito. Ma in cambio di quello, piacendoli, poterà dire in quello medesimo significato: BENEMERENTIUM ERGO, che vene a dire BENEMERENTIUM CAUSA. [...] Postscripta. Me ne sono occorsi dui altri pure di quello significato ch’io ho voluto subgiungere ben che tutti pocho cunti, et iterum a la Ex. Vostra mi raccomando: NATURAE OFFICIUM; GRATITUDINIS STUDIO”¹⁰¹.

L'eruditissimo Niccolò da Correggio, evidentemente incaricato da Isabella di trovare un motto per la sua impresa, proponeva dunque alla Signora tre motti diversi per la stessa medaglia: BENEMERENTIUM ERGO, NATURAE OFFICIUM, GRATITUDINIS STUDIO. Evidentemente la figura a cui andava

¹⁰¹ Luzio, Renier 1893a, p. 254.



Confronto tra il verso dei tre conii della medaglia di Isabella d'Este. Intorno alle figure di Nemesi e di Giove in Sagittario corre il motto: BENEMERENTIUM ERGO.

accoppiato il motto era già stata approntata. Isabella scelse la prima delle tre proposte, ma tutti e tre i motti, alla luce di quanto siamo andati esponendo, hanno uguale significato: la riconoscenza calorosa (*studiosa*, parafrasando il terzo motto proposto) verso la natura (il cui impegno è celebrato nel secondo); o meglio verso gli astri. Il significato del primo, che verrà prescelto e adottato, andrà spiegato infatti nel senso: “Grazie agli astri benevoli, a cui va il merito del mio successo”.

A questo punto sarà opportuno seguire le raccomandazioni metodologiche dell'Abate Piccinelli, secondo cui l'impresa acquista il suo preciso significato dalla lettura combinata di figure e parole, delle immagini e del motto¹⁰².

Isabella riprende dal medagliere imperiale romano un'immagine potente: la Nemesi non solo vendicativa, ma giusta e pacificatrice, del denario di Claudio. E la ripresa diretta della figura e del suo significato dal reperto romano è un'importante e certa conferma dell'ipotesi che le monete antiche costituissero il primo repertorio iconografico a disposizione degli artisti a cui venivano commissionate le medaglie dei nuovi principi.

Nemesi dunque, tremenda inesorabile (anche vendicativa) Giustizia; ma anche Nemesi salvifica (il serpente) come quella della medaglia romana da cui trae ispirazione; Nemesi vittoriosa, come quella del modello antico, alata come una Nike; Nemesi con il palmizio e l'asta al posto del caduceo, attributi anche della divina Astrea, il nome luminoso di Nemesi garante di prosperità nell'età dell'oro, prima che Astrea fuggisse dalla terra ed essa piombasse nella desolazione.

¹⁰² v. *supra*, pp. 173 ss.

Ma ora, dice la figura di Isabella, la riconversione è possibile: Nemese nella rinnovata età dell'oro, può tornare a essere la vergine Astrea e a riportare nel mondo felicità, pace e giustizia. Anche perché sulla ristabilita Giustizia brilla la luce potente di Giove nella sua casa: e agli astri si deve gratitudine per questo augurato trionfo.

Isabella rappresenta così, per figura, la sua virtù e la sua ambizione: nata sotto la stella del potere, sarà lei Nemese che provvederà a *saeclum renovare*. Lei stessa, che – come ricorda Giovio – “in diversi tempi della vita sua hebbe varji affroni di fortuna”¹⁰³, sarà una Giustizia inesorabile, pronta a riconvertirsi in Vendetta contro chi ostacola i suoi disegni.

Fra tutte le molte imprese di casa Gonzaga, la medaglia è quella che viene prescelta come rappresentazione ufficiale personale della Marchesa: la figura della Nemese vittoriosa e potente è un'immagine a cui Isabella affida il compito di rappresentarla miticamente e simbolicamente.

Per molto tempo la medaglia, con il suo ritratto e l'impresa, fu il suo dono preferito a nobili e amici. La medaglia fu distribuita alle corti di Napoli e di Urbino, a molti dei letterati amici (il Tebaldeo, Giacomo Filippo Faella, Bernardo Accoliti); tanto che nel 1505 fu fatto un nuovo preziosissimo conio (come si è visto, con un rimaneggiamento del modello) in oro. Come abbiamo letto sopra nell'Inventario Stivini, Isabella stessa ne teneva un esemplare, sontuosamente montato, nel suo Studiolo.

La scelta di Nemese come figura centrale dell'impresa di Isabella potrebbe forse essere stata suggestionata anche dal fatto che, come abbiamo visto, le briglie, attributo e simbolo convenzionale di Nemese-Fortuna, compaiono nell'impresa dell'amata cognata Elisabetta, la quale, come sappiamo, era in quel torno d'anno l'interlocutrice privilegiata di Isabella sul tema delle medaglie che entrambe le Signore stavano commissionando ai medaglisti più importanti del tempo. Di imprese discutevano, come abbiamo visto dagli epistolari, i Signori con eruditi e artisti, e il gioco degli enigmi, dei richiami colti, degli incroci simbolici era tanto più apprezzato, quanto più esclusivo e raffinato. Di imprese per altro, tra un sonetto improvvisato e un aneddoto erudito, si parlava sicuramente nelle conversazioni di corte, come sappiamo anche dal testo del *Cortegiano*:

¹⁰³ Paolo Giovio, *Ragionamenti sopra i motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano Imprese*, Venezia 1556, p. 75.

“Qualche volta nascano altre disputazioni di diverse materie, o vero si mordea con pronti detti; spesso si faceano imprese, come oggidì chiamiamo; dove di tali ragionamenti meraviglioso piacere si pigliava per esser, come ho detto, piena la casa di nobilissimi ingegni”¹⁰⁴.

Niente di più verosimile che Elisabetta e Isabella, che condividevano quell’orizzonte culturale e si alimentavano entrambe alle fonti antiche dello stesso repertorio simbolico, ragionassero tra loro di simboli e di imprese, in stretto collegamento con le loro vicende biografiche. Come si è visto, nell’intreccio degli affetti si colloca anche l’implicita cessione fatta da Isabella alla sfortunata cognata, di una maternità surrogata della non troppo amata Leonora, la sua figlia primogenita, il cui padrino era Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici: un’adozione destinata a istituzionalizzarsi con il matrimonio tra Leonora e Francesco Maria della Rovere, figlio adottivo di Elisabetta¹⁰⁵.

In questo contesto che intreccia, in nessi volutamente complessi, segni e miti, non può essere trascurato il dettaglio delle briglie di Danae-Elisabetta, che sono attributo convenzionale già antico di Nemese, la figura che Isabella sceglie come sua ipostasi mitica. Certo è che nella medaglia di Isabella la Giustizia-Nemese che ristabilisce l’ordine e porta pace e fortuna, ha tutt’altra pregnanza rispetto alla Danae di Elisabetta. L’auspicio – privato e personalissimo – di una miracolosa fecondità e la speranza di riscatto da una ingiusta e punitiva sterilità nell’allegoria della sfortunata Duchessa di Urbino, diventa figura di una Pace-Giustizia civile e politica, di ben più ampio orizzonte e ambizione, nell’impresa della potente Isabella¹⁰⁶.

Orgoglio, potenza: capacità di risollevarsi da qualsiasi sfortuna. Questi i versi che Isabella ancora diciottenne, nel 1490, aveva mandato per uno strambotto del musico Rizzo, da Mantova a Ferrara:

“Arboro sono che li miei rami persi / le tronco m’è sicco e la radici / e foglie squasa da venti diversi / li frutti ho perso, misero infelice! / Me legno taglia la gente diversi / misero me, che mal al mondo fece? / Fortuna sotto rota m’ha sommersi / O tristo chi fortuna contraddice!”¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* I, V.

¹⁰⁵ Luzio, Renier 1893a, p. 68.

¹⁰⁶ Si ricorda qui *per incidens* che Isabella si fa ritrarre nelle vesti di Venere e di Minerva come divinità ‘civilizzatrici’ e dispensatrici di *humanitas* nei dipinti allegorico-mitologici che Mantegna dipinge in quello stesso torno d’anni per il suo studiolo.

¹⁰⁷ I versi di Isabella sono citati in Bellonci 1978, p. 49.

Piegare Fortuna, dunque: piegarla al giusto senso di Nemese. Questo era già chiaro a Isabella, fin dalla giovinezza. Sempre più chiaro le sarà mano a mano che contro la fortuna dovrà combattere: in una delle sue imprese un candelabro a più bracci porta tutti i lumi spenti eccetto uno. Recita il motto: SUFFICIT UNUM. Bastano i mezzi a disposizione e la mutevole Fortuna verrà *tradotta* con tenacia e forza, in Giustizia.

In questo senso va letta, credo, anche la previsione astrale di Pellegrino Prisciani, che nel 1509, mentre Francesco era prigioniero dei Veneziani, così scrive a Isabella:

“Per questo [...] affanato, sbatuto et percosso al tutto il cor mio [...] del caso inopinato et tristo de lo Ill.mo S. consorte vostro, et travagliandomene in questa nocte passata per modo che riposo alcuno non ritrovava, et di questo chiamo l'onipotente Dio in testimonio, quale da nui homini non se pote inganare, parse – et già non dormiva in veritate – che tuto il sangue et cor mi si movessero dal proprio loco, et subito se mi si presentasse certa doctrina antiquissima et anche da nostri moderni registrata, et sentesse quodammodo essermi dicto che hora era il tempo a V. S.ria la fede et devotione mia (cum bon piacere de Dio) se demonstrariano molto più anche di quanto per il passato si eran demonstrate, et che se cognosceria la meravigliosa possanza de la conjunctione del capo del Dracone cum la salutifera stella de Jove. Steti io cusì pensoso alquanto et dopo tolti libri in mane et candela, trascorso il fato et cognoscendo la cosa esser vera et li celi cusì volere et il tempo instare, subito pigliato in mane il calamo mi sun posto in scrivere il tuto a V.Ill.S., non dubitado afformarli che facendo la operatione cum bona devotione, la vederà presto de meraviglioso effecto”¹⁰⁸.

La fortunata combinazione astrale che Prisciani prevede (Giove e Serpente: non si parla affatto di Vergine e di Sagittario, come sostiene Pollard¹⁰⁹) non è, e non potrebbe essere, una programma iconografico per la medaglia celebrativa fatta tanti anni prima. Piuttosto, all'inverso, il giurista-astrologo avrà segnalato alla marchesa che nel cielo sarebbero comparsi insieme, in un'eccezionale congiunzione astrale, i segni di Giove e delle stelle che comparivano già nella sua famosissima medaglia: e che, allora, la fortuna andava colta in quel preciso momento¹¹⁰. Questo è il pronostico augurale (condito di una patina cristianizzante): dato che i segni coincideranno, Nemese trionferà. Isabella

¹⁰⁸ Gabotto 1891, p. 37; Luzio, Renier 1900, pp. 255-6.

¹⁰⁹ Pollard 1995, p. 389.

¹¹⁰ Sul “caput Draconis” v. da ultimo Bertozzi 2011. Sull'importanza del ruolo di Prisciani alla corte estense di Ferrara, v. Bastianello 2015 (con ampia e aggiornata bibliografia).

infatti accoglie in questo senso il pronostico e invoca Dio perché il marito Francesco, catturato e fatto prigioniero dai Veneziani, venga liberato al più presto. Nemese prega Giove perché venga ristabilita la Giustizia offesa.

TRE SIGNORE, TRE MEDAGLIE: IN MEZZO, IL RINASCIMENTO

Adriano Fiorentino e Gian Cristoforo Romano, nel progettare le medaglie per le due Signore di casa Gonzaga, in un certo senso seguono, a distanza di mezzo secolo, la via indicata da Pisanello, l'inventore e il maestro del genere che aveva eseguito per un'altra donna della casata – Cecilia – la sua eccezionale opera medaglistica. Come nel caso di Pisanello si tratta infatti di opere in cui un modello antico viene puntualmente ripreso all'interno di un emblema più complesso.

Ma le medaglie di Isabella e Elisabetta rappresentano anche una scelta del tutto diversa rispetto ai fondamenti della poetica pisanelliana: mentre Pisanello reinterpreta la figura antica e la combinava con un'immagine di uguale significato (Diana-unicorno), nelle medaglie della fine del secolo il segno antico, esattamente riprodotto da modelli precisi, viene combinato con l'aggiunta di nuovi simboli: si tratta di 'geroglifici' tutti rinascimentali (le briglie per impigliare la fuggente Fortuna, nel primo caso; il segno astrologico nel secondo), a costruire allegorie cifrate e, di caso in caso, diversamente interpretabili: la nuova figura allegorica, così complicata, viene semantizzata, inclinata al significato, per mezzo del motto.

Se nelle imprese di Elisabetta e di Isabella troviamo, pur nella novità della composizione, una voluta e puntuale citazione della fonte iconografica antica (che almeno nel caso della Nemese abbiamo la fortuna di poter fisicamente riconoscere nel denario di Claudio), nella medaglia di Cecilia la fantasia inventiva dell'artista si mostrava del tutto libera dalla necessità dell'osservanza filologica della fonte: per questo all'epoca di Isabella e di Elisabetta le medaglie di Pisanello – per la combinazione di elementi classici e 'medievali' e per la libertà dello schema compositivo rispetto alla codificazione del 'genere' dell'impresa (*in primis* la frequente assenza del motto) – dovevano sembrare già antiche.

Gli esempi delle medaglie di tre Signore di casa Gonzaga, cronologicamente disposte alla fine e all'inizio di un arco di cinquant'anni, nel cuore del Quattrocento, dimostrano come, a distanza di qualche decennio dalle prime opere pisanelliane, sia ancora evidentissimo il debito che la medaglistica

rinascimentale ha contratto verso la lezione di Pisanello; ma altrettanto chiara è la distanza di quella che oramai è una vera e propria convenzione stilistica e repertoriale, rispetto alla libertà di invenzione e di uso del repertorio antico del *Pisanus Pictor*.

Le imprese di Elisabetta e Isabella, tanto gradite dalle committenti perché originali e, soprattutto, antichizzanti, rispondono obbedienti all'impronta del modello classico, ripensato, rivissuto e complicato in un Rinascimento ormai eruditissimo di segni e di simboli antichi e nuovi. L'impresa – dirà Giovio – certo non deve essere “tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda”: come una sorta di linguaggio segreto condiviso dalla cerchia dei nobili per sangue o per intelletto, deve comunicare a chi sa intendere, a chi condivide l'orizzonte culturale e simbolico del personaggio celebrato. Ma non deve essere neppure: “oscura, di forte, ch'abbia mestiero della Sibilla per interprete à volerla intendere”¹¹¹. E invece così accadrà: la cifra del ‘segreto’, con la fine del Rinascimento, andrà perduta e quei segni, solo a pochi anni di distanza dalla loro invenzione, diverranno oscuri e indecifrabili.

¹¹¹ Paolo Giovio, *Ragionamenti sopra i motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano Imprese*, Venezia 1556, p. 6.

26 APRILE, GIORNO DI PRIMAVERA: NOZZE FATALI NEL GIARDINO DI VENERE.
UNA LETTURA DEI DIPINTI MITOLOGICI DI BOTTICELLI

L'IPOTESI DI ABY WARBURG

Va ad Aby Warburg il merito di aver disegnato per primo l'ipotesi di una comune tramatura che sostiene – sotto il profilo del soggetto, dell'ispirazione tematica, della committenza – i tre dipinti 'allegorici' di Sandro Botticelli conservati alle Galleria degli uffizi a Firenze: la *Nascita di Venere*, la cosiddetta



Sandro Botticelli, *Primavera*, tempera su tavola, circa 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Primavera, la *Pallade e il Centauro*. Ancora a Warburg va il merito di aver impostato il tema di una lettura dei dipinti profani di Botticelli, se non come serie consequenziale, come ‘ciclo’ riconducibile a un medesimo contesto di committenza e da considerare nel suo insieme, nel quadro di una interpretazione iconologica tematicamente coerente¹.

La originale interpretazione critica dei dati documentari disponibili al tempo e l’imbastitura ermeneutica approntata da Warburg sono state in parte confermate, in parte precisate, in parte corrette dai molti studi che si sono succeduti nel corso del XX secolo e fino ai nostri giorni. A distanza di più di cento anni dalla sua formulazione l’ipotesi warburghiana, che mette in campo la possibilità di una interpretazione complessiva dei dipinti mitologici di Botticelli, resta comunque ancora sostanzialmente valida e merita di essere rilanciata, con le dovute aggiustature e precisazioni, proprio in forza delle nuove acquisizioni critiche, tecnico-artistiche e documentali, e alla luce di tutte le nuove scoperte e letture intervenute nella lunga e intensa stagione di ricerche storico-artistiche e iconologiche sull’opera botticelliana.

Warburg richiamò l’attenzione su un passo della *Vita di Botticelli* di Giorgio Vasari in cui le “due Veneri” sono ricordate insieme, nella villa di Castello di Cosimo I:

“Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati: l’uno Venere che nasce, e quelle aure e venti, che la fanno venire in terra con gli amori, e così un’altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse”².

Nella descrizione vasariana, pur abbozzata in modo approssimativo e sommario, si identificano la *Nascita di Venere* e la cosiddetta *Primavera*. Verso la metà del XVI secolo, dunque, a quanto testimonia Vasari (ma confermano anche altri documenti³) i due dipinti si trovavano nella villa di Castello, che Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici aveva acquistato nel 1477 e che al tempo della compilazione delle *Vite* era una delle dimore di Cosimo I. In un altro passaggio della *Vita di Sandro Botticelli*, Vasari ricorda che:

“In casa Medici, a Lorenzo Vecchio, lavorò molte cose, e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo”.

¹ Warburg [1893] 1966, pp. 3 ss.

² Giorgio Vasari, *Vita di Sandro Botticello pittor fiorentino*, in *Vite* III, p. 514.

³ Acidini Luchinat 2001, p. 30.



Sandro Botticelli, *Primavera*, tempera su tavola, circa 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, tempera su tela, circa 1482-1485, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Sandro Botticelli, *Pallade e il Centauro*, tempera su tela, circa 1482-1483, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Per l'identificazione del dipinto descritto da Vasari la pista più immediata porterebbe all'unica opera botticelliana che ha come figura principale una Pallade: la *Pallade che doma il centauro*, le cui proporzioni, all'interno di una tavola che misura 207 centimetri di altezza per 148 di larghezza, corrisponderebbero alla "grandezza naturale" di cui parla Vasari.

Ma in questo caso sono di ostacolo, per l'identificazione dell'opera a noi nota con quella descritta da Vasari, due elementi non già imprecisi ma affatto incongruenti e difficilmente giustificabili: la mancata menzione del centauro e la presenza di una "impresa di bronconi che buttavano fuoco". Proprio la menzione dell'impresa, particolarmente importante per l'ipotesi ermeneutica di Warburg e per la sua riproposizione in questo contributo, ha condotto all'identificazione dell'opera descritta da Vasari con un dipinto perduto di Botticelli, di cui possiamo ricostruire l'esistenza da alcuni esemplari su diverso supporto dipendenti dall'originale: la "Pallade su una impresa di bronconi" è ricostruibile sulla base della tarsia di una porta del Palazzo di Urbino e di un arazzo tessuto in quel torno d'anni, sulla base di un cartone botticelliano, per Guy de Baudreuil (in collezione privata), e di due disegni conservati agli Uffizi e all'Ashmolean Museum.

La Pallade citata da Vasari era con tutta probabilità lo stendardo che l'artista aveva eseguito per Giuliano de' Medici per la giostra del 29 gennaio 1475, giostra che Giuliano vinse, dedicando la vittoria all'amata Simonetta Cattaneo Vespucci.

La tarsia, i disegni e l'arazzo sono opere già chiamate in causa nel saggio di Warburg e presenti nel pannello 39 del *Bilderatlas Mnemosyne* su cui



Baccio Pontelli su disegno di Sandro Botticelli, *Pallade Atena*, tarsia lignea, 1479-1482, Palazzo Ducale, Urbino.

Sandro Botticelli, *Minerva*, disegno, fine del XV sec., Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi.

copia da Sandro Botticelli, *Minerva*, disegno, fine del XV sec., Oxford, Ashmolean Museum.

Anonimo su cartone botticelliano, *Minerva*, arazzo prodotto per il conte Guy de Baudreuil, circa 1491, Favelles, Collezione dei Visconti di Baudreuil.

Warburg appunta la preziosa nota: “Amor antikisch. Pallas als Turnierfahne. Venusbilder”⁴.

Warburg individua in Ovidio, *Fasti*, e nell’*Inno omerico ad Afrodite* le principali fonti letterarie antiche che ispirano indirettamente, mediante la ‘traduzione’ poliziana, il soggetto delle “due Veneri” botticelliane: il nucleo antico su cui l’artista costruisce la sua “inventione” sarebbero stati infatti alcuni passaggi di quelle opere che Angelo Poliziano (che, come si è visto, in quel torno d’anni proprio sui testi di Ovidio e di Omero teneva i suoi corsi presso lo Studio fiorentino) aveva inserito, come preziosi castoni, nelle *Stanze per la giostra*⁵.

L’interpretazione iconologica di Aby Warburg, perfezionata e affinata da Edgar Wind, il più fedele e insieme il più geniale prosecutore della lezione warburghiana, sottolinea nei dipinti allegorici botticelliani l’impronta della filosofia neoplatonica, il pensiero teoretico ed estetico più in voga nella temperie culturale della Firenze del tempo, e legge in filigrana, nella scelta dei soggetti principali e nei dettagli delle opere del ‘ciclo’, importanti riferimenti alle vicende che, pochi anni prima, avevano segnato la vita personale

⁴ Per una lettura della Tavola 39 dell’*Atlante Mnemosyne*, v. Bordinon, Centanni, Pedersoli 2014.

⁵ Dempsey 1992; Dempsey 1999.



Sandro Botticelli, *Ritratto postumo di Simonetta Vespucci*, tempera su tavola, circa 1476-1480, Berlin, Gemäldegalerie.

di Lorenzo e i destini della casata medicea: la morte precoce di Simonetta Cattaneo Vespucci, nel 1476; la congiura dei Pazzi del 1478 con la morte del fratello Giuliano e la successiva nemesi; la pace di Napoli siglata il 25 marzo 1480 tra Lorenzo e Ferdinando d'Aragona. Warburg propone di riconoscere come tema centrale dei dipinti allegorici botticelliani, nel loro complesso, la celebrazione unificata di Giuliano e di Simonetta come icone di bellezza e di *humanitas*, ma insieme vittime sacrificali eccellenti di quella tormentata stagione di rinascita, culturale e politica, a cui Lorenzo aveva dato vita.

AGGIORNAMENTO DELL'IPOTESI WARBURGHIANA ALLA LUCE DELLE NUOVE ACQUISIZIONI CRITICHE

È utile a questo punto ripercorrere le piste principali che si diramano dall'ipotesi interpretativa di Aby Warburg, rivisitandone le stazioni alla luce delle nuove acquisizioni critiche. Una prima questione, destinata a rimanere aperta per l'incertezza e la scarsità di elementi oggettivi e di documenti utili, riguarda il contesto di produzione delle opere. Vero è che, nell'assenza di dati incontrovertibili, non è possibile ricostruire un quadro certo delle circostanze in cui i capolavori botticelliani furono commissionati, ideati ed eseguiti. Vero è

anche però che la collazione della messe di osservazioni raccolte in un secolo di storia degli studi restituisce alcuni punti fermi, su cui convergono, al netto delle diverse prospettive critiche, tutti gli studiosi autorevoli, e che riguardano: la cronologia, relativa e assoluta, dei dipinti; la collocazione e il contesto della committenza; il soggetto delle opere; le fonti di ispirazione antiche e i testi mediatori.

LA DATAZIONE

Warburg nel suo studio non indugia sulle questioni di cronologia, assoluta e relativa, delle opere: preoccupato di ricostruire la sequenza narrativa che collega le due opere, tratta prima della *Nascita di Venere* e a seguire della *Primavera*, sottolineando esplicitamente che la *Primavera* “raffigura il momento successivo” rispetto alla *Nascita di Venere* che “raffigurava come essa è sospinta dagli Zefiri sulla riva di Cipro”⁶. È per altro questo, riproposto da Warburg, lo stesso ordine in cui le “due Veneri” sono presentate nel testo di Vasari.

I dati ricavati dagli esami di laboratorio sui supporti e sui materiali (eseguiti a partire dalla fine degli anni '90 del XX secolo sui tre dipinti conservati agli Uffizi, *Primavera*, *Nascita di Venere*, *Pallade*), incrociati con le già consolidate valutazioni critiche sull'evoluzione stilistica dell'artista, convergono su una datazione precisamente delimitata: i tre dipinti sono databili in un arco di tempo molto ristretto, collocabile al rientro a Firenze dell'artista dopo il soggiorno romano, e precisamente nel triennio che va dal 1482 (la data più alta proposta attualmente per la *Primavera*) e il 1485 (la data più bassa proposta per la *Pallade*), passando dagli anni 1483/84 in cui è da collocare *La Nascita di Venere*⁷. Le più recenti indagini tecniche e stilistiche concordano quindi nello stabilire la precedenza dell'esecuzione della *Primavera* rispetto all'esecuzione della *Nascita di Venere*; è opportuno segnalare però che la cronologia mitografica non coincide con questa successione delle due opere. Dal punto di vista del racconto mitografico, il soggetto della *Nascita di Venere* è infatti da considerare una sorta di *prequel* rispetto all'opera in cui Warburg vede, giustamente, una celebrazione della piena potenza della dea dell'amore e che, sulla scorta dell'analisi del soggetto (ma anche giusta l'indicazione vasariana sulle “due Veneri”), propone brillantemente di re-intitolare *Nel regno di Venere*.

⁶ Warburg [1893] 1966, p. 46.

⁷ Acidini Luchinat 2001, p. 18 e passim.

LA COLLOCAZIONE E LA COMMITTENZA

Sulla base dei dati documentari e critici disponibili al suo tempo⁸, Warburg ipotizzava per la *Primavera* una collocazione originaria non già nella villa di Castello dove Vasari dichiarerà di aver visto le “due Veneri”, ma nella villa di Carreggi di Cosimo: secondo Warburg Carreggi sarebbe ‘probabile’ in quanto “sede delle adunanze della società platonizzante”⁹.

Oltre alla testimonianza vasariana sulla collocazione delle due opere, altri dati sono stati raccolti nel corso degli studi dell’ultimo secolo: da successivi elenchi inventariali abbiamo la conferma che almeno fino al 1761 le tre opere (compresa la *Pallade*) restano insieme nella stessa villa di Castello. In particolare è stato importante, ai fini della definizione della prima collocazione delle opere e della loro committenza, il ritrovamento di un inventario del 1498-99, scoperto e pubblicato negli anni ’70 del XX secolo, e di ulteriori repertori, datati al 1503 e al 1516: essi attestano la presenza, nella casa di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco in via Larga, di un dipinto su tavola identificabile con la *Primavera* – “un quadro di ligname apicato sopra el letucio [di Lorenzo di Pierfrancesco] nel quale è depinto nove figure de donne ch’omini” – e di un altro in cui è stata identificata la *Pallade* – “uno quadro di ligname di sopra l’usso di l’antichamara nel quale è depinto Chamilla con un satiro”, che nell’inventario del 1516 diventa “figura con una minerva e centauro”¹⁰. Infine, in relazione alla “Pallade su bronconi” di cui pure fa menzione Vasari, in un inventario di Palazzo Medici del 1492 compare menzione di un “panno [...] di mano di Sandro Botticello” in cui si è riconosciuto lo stendardo originale della *Giostra* di Giuliano: i disegni degli Uffizi e dell’Ashmolean precedentemente citati sarebbero bozze preparatorie della figura centrale, e la tarsia di Urbino e l’arazzo sarebbero esemplari di una serie ricollegabile a quel “panno”¹¹.

La mancanza di menzione della *Nascita di Venere* in questi ultimi documenti citati e negli altri inventari delle dimore medicee ha portato alcuni studiosi a sciogliere il vincolo, di committenza e di destinazione originaria, fra le opere, contraddicendo così l’affermazione di Vasari: vincolo che era già stato messo in dubbio anche per la diversità di supporto tra la *Primavera*, eseguita su tavola,

⁸ Warburg si appoggia su Bayer 1885, *contra* Reber, Bayersdorfer 1889-1891.

⁹ Warburg [1893] 1966, p. 27.

¹⁰ Smith 1975; Shearman 1975; Lightbown 1978; Acidini Luchinat 2001.

¹¹ Lightbown 1978 I, pp. 82-85; II, pp. 58-59; Acidini Luchinat 2001, p. 170.

e la *Nascita di Venere*, su tela¹². Ma lo svincolamento della relazione tra le “due Veneri” era stato anche suggerito dal rilievo di uno scarto stilistico, sulla base del quale, fino a qualche decennio fa, si supposeva un lasso di tempo di almeno sette anni tra la *Primavera* e la *Nascita*: una distanza che, come si è visto, è stata di molto raccorciata nelle valutazioni critiche più recenti.

Per quanto riguarda la committenza, incrociando le notazioni sulle opere di Botticelli contenute nell’*Anonimo Gaddiano*¹³ e il passaggio della *Vita di Sandro Botticelli* di Vasari, è stata rintracciata una (pur debole) pista che suggerisce di includere la *Nascita di Venere* fra le opere che erano in possesso di Giovanni dalle Bande Nere, nipote di Lorenzo di Pierfrancesco (ovvero figlio di suo fratello Giovanni), da cui passarono poi in eredità al figlio Cosimo e furono raccolte nella villa di Castello¹⁴.

Resta comunque confermata la compresenza nelle stesse dimore medicee di alcune o di tutte le opere botticelliane di tema mitologico: già nell’ultimo decennio del XV secolo, nel palazzo di via Larga erano presenti la *Primavera*, la *Pallade e il Centauro*, forse la *Nascita di Venere*; successivamente nella villa di Castello, la *Primavera*, la *Nascita di Venere*, la *Pallade e il Centauro* e forse lo stendardo a cui potrebbe far riferimento, confondendolo con la pur presente *Pallade*, la descrizione di Vasari.

L’ipotesi di una commissione medicea risulta insomma corroborata dai dati, documentali e critici, emersi dagli studi. Rispetto all’ipotesi di Warburg emerge che la proprietà, se non la commissione, delle opere sia da ascrivere non direttamente a Lorenzo il Magnifico, ma al ramo che fa capo a Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco.

LE FONTI E LA COMPOSIZIONE DEL SOGGETTO DELLA *PALLADE E IL CENTAURO*

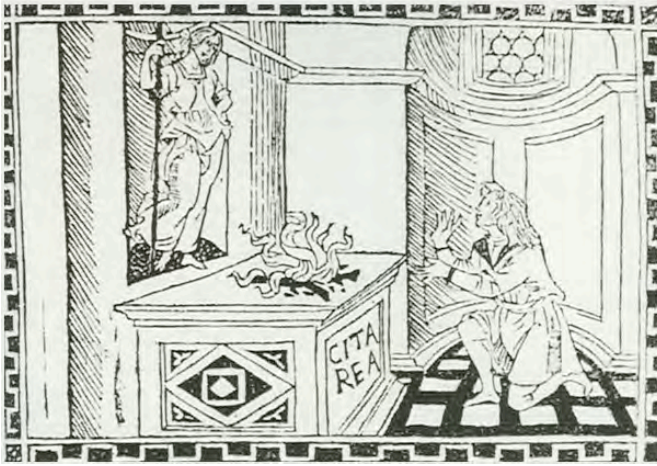
Protagonista assoluta delle *fabulae* botticelliane è Venere. Certamente la dea dell’amore è al centro delle due opere che la vedono attrice protagonista, ma come era già chiaro a Warburg ed è stato confermato dalla magistrale ricostruzione di Salvatore Settis¹⁵, una epifania di Venere, sotto dissimulate spoglie, è ravvisabile anche nello stendardo commissionato a Botticelli per

¹² Dempsey 1968, pp. 266-267.

¹³ Cod. Magliab. XVII, p. 17.

¹⁴ Acidini Luchinat 2001, p. 109, con bibliografia.

¹⁵ Settis 1971.



Giuliano in preghiera davanti a Venere e ai bronconi ardenti, in Agnolo Poliziano, Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici, xilografia, 1475, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

la Giostra del 1475. L'impresa di Giuliano – già considerata particolarmente criptica dai contemporanei, anche dall'erudito Bernardo Bembo¹⁶ – era una 'Pallade Citerea'. Una inedita Minerva, dotata di armi come la dea antica ma con i tratti, la postura, le movenze di una Venere: così compare nella xilografia che illustra una edizione della *Giostra* poliziana.

L'incisione, insieme all'arazzo francese e alla tarsia urbinata, compongono una famiglia eterogenea di testimoni che concorrono a ricostruire il modello perduto, di cui nessuno degli esemplari esistenti può essere considerato lavoro preparatorio o copia conforme: in tutti gli esemplari della famiglia però (già raccolti da Warburg nella stessa tavola 39¹⁷) gli attributi e l'iconografia della dea delle virtù civili e della sapienza risultano ibridati con il profilo seducente di Venere¹⁸. In particolare – come aveva già spiegato Aby Warburg e ha poi ulteriormente argomentato Salvatore Settis – nella xilografia che illustra le *Stanze per la giostra* di Poliziano, Giuliano sta inginocchiato davanti a un altare, sopra il quale brucia un fuoco e dietro il quale, in una nicchia, sta la statua di una divinità femminile, con una lancia nella mano destra¹⁹. Sul fronte

¹⁶ Bembo richiede al poeta Giovanni Antonio Augurelli la spiegazione dell'iconografia dello stendardo: la risposta di Augurelli dà conto della polisemia insita nell'immagine: "Multi multa ferunt, eadem sententia nulla est: Pulchrius est pictus istud imaginibus" (Laur. Plut. XXXIV 46, 17).

¹⁷ Bordignon, Centanni, Pedersoli 2014.

¹⁸ Settis 1971; Acidini Luchinat 2001, p. 14; pp. 169-170.

¹⁹ L'identificazione dell'arma di Pallade come lancia da giostra è di Agnoletto 2013a, a cui rimando anche per una ricognizione su altre 'Palladi' botticelliane. Sul *De raptu Proserpinae* di Claudiano come possibile fonte della contaminazione iconografica tra Pallade e Venere, si veda Miziolek 1996. Sulla relazione tra lo

dell'altare si legge la scritta CITA/REA. Se la scritta porta a identificare la figura con Venere, nata a Citera (secondo una delle varianti del suo mito), più volte nominata nelle *Stanze* come figura di Simonetta, l'iconografia assimila la divinità davanti a cui Giuliano è inginocchiato a una *Venus victrix*. La figura ibrida di 'Pallade Citerea' – dotata degli attributi di Minerva, ma nominata con l'epiteto della dea dell'amore – è costruita innanzitutto su un sofisticato gioco letterario.

La strana suggestione di una 'Pallade Citerea' potrebbe infatti venire a Botticelli da un testo che Poliziano ha per le mani in quel periodo²⁰. In un passaggio del CXLVII libro delle *Dionisiache* di Nonno, l'abbandonata Arianna lamenta il fatto che sul suo patto d'amore con Teseo ha prevalso il richiamo della città e che la dea di Atene le ha strappato Teseo. E a un certo punto si chiede: “τί Παλλάδι καὶ Κυθερείη;” (“Ma che cosa hanno in comune Pallade e la Citerea?”)²¹.

Nel verso di Nonno le epiclesi delle due dee compaiono giustapposte in una combinazione sintattica che, a quanto mi risulta, resta un *hapax*, nella letteratura greca, se si eccettua l'occorrenza dei due nomi nel gruppo di epigrammi dell'*Anthologia Planudea* IV, 171-7²². Poliziano ingaggia (e suggerisce all'amico pittore) un gioco erudito e sofisticatissimo, e la risposta a distanza è l'ibridazione dell'epiclesi di Afrodite con l'iconografia di Atena, nello stendardo di Giuliano.

Dal punto di vista concettuale la composizione della nuova figura di una 'Pallade Citerea' rimanda anche per erudita allusione alla tipologia della *Venus victrix*, la Venere che con la forza della seduzione riesce a denudare Marte e si appropria delle sue armi²³. Nell'arazzo in particolare, con tutta probabilità assai vicino al 'panno' botticelliano, la dea risulta impegnata in un'azione che, nell'iconografia e nell'immaginario del tempo, è propria della potenza

stendardo e la *Pallade* di Botticelli v. già Poggi 1902.

²⁰ Sul manoscritto Laur. 32, 16 e la relazione di Poliziano con le *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, v. Daneloni 2004.

²¹ Nonno di Panopoli, *Dionisiache* XLVII, vv. 414-418: “οἶδα, πόθεν Θησῆος ὑπόσχεσιν ἠπεροπήος / ἦθηκεν Ἔρως βαρύμηνις ἀνήνυτον. ἀντί γάρ Ἡρης, / ἦν Ζυγὴν καλέουσιν, ἀπειρογάμοιο θεαίνης / ὤμοσεν ἀχράντοιο γαμήλιον ὄρκον Ἀθήνης / Παλλάδος ὄρκον ὄμοσσε: τί Παλλάδι καὶ Κυθερείη”. (“So perché Eros pieno d'ira ha reso vana la promessa di Teseo: non Era / che chiamano la dea delle nozze, ma alla dea inesperta di nozze / – ad Atena ha prestato il giuramento nuziale: / a Pallade ha fatto giuramento: ma che cosa hanno in comune Pallade e la Citerea?”).

²² Settis 1971, p. 168.

²³ Settis 1971, p. 169.

di Venere: dismettere l'armatura guerresca. In questo caso Minerva impugna un lungo ramo di ulivo al posto della lancia e si è spogliata della sua stessa armatura – lo scudo con la Gorgone e la corazza, appesi ai tronchi degli alberi – laddove nello schema iconografico al tempo corrente era Marte a essere spogliato da Venere delle sue armi: questo espediente di variazione sul mito è assimilabile all'impresa di svestizione che Rossane/Afrodite, con l'aiuto degli eroti, compie su Alessandro/Ares nel dipinto ellenistico di cui Luciano aveva fatto l'*ekphrasis* e che Leon Battista Alberti propone agli artisti come esercizio di riconversione in pittura; è lo stesso senso dell'impresa che compare anche sul rovescio della medaglia pisanelliana per Sigismondo Malatesta, dove le armi del bellicoso Signore di Rimini sono appese a un cespuglio di rose²⁴. È, soprattutto, il soggetto di un'altra opera di Botticelli, datata a quegli stessi anni e con tutta probabilità riferibile allo stesso contesto di committenza: il *Venere e Marte*, ora alla National Gallery di Londra, che fu oggetto di un'importante studio da parte di Ernst Gombrich, il quale ravvisò nel favo di vespe che ronzano sulle orecchie di Marte un riferimento ai Vespucci, e che riconobbe in Venere una raffigurazione di Simonetta²⁵.

Anche l'unica *Pallade* botticelliana che sia giunta a noi – la *Pallade e il Centauro* – è tematicamente collegata alla *Pallade* su bronconi dello stendardo di Giuliano e non è un caso che Vasari, nella sua menzione, con tutta probabilità confonda le due: è una Pallade che ha assorbito in sé i tratti di Venere, ma è anche la dea della pace. Armata dell'alabarda simbolo di Firenze, porta una



Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, tecnica mista su tavola, circa 1482-1483, London, The National Gallery.

²⁴ v. *supra*, p. 332.

²⁵ Gombrich [1945] 1978.



Sandro Botticelli, *Pallade/Venere con il centauro*, particolare dalla *Calunnia*, tempera su tavola, 1496, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.

veste in cui compare, chiaramente visibile, un emblema ben noto della casa medicea: l'anello con diamante, che compare da solo o in intreccio triplicato – divisa dei Medici – oppure quadruplicato – divisa personale del Magnifico.

L'immagine della domatrice del centauro compare anche in un comparto dello strabiliante fondale della *Calunnia di Apelle*, scenario allegorico in cui Botticelli ambienta la scena (già in sé allegorica) tratta da un'altra *ekphrasis* luciana. Nello sfondo architettonico de *La Calunnia* la figura femminile armata di lancia, che afferra per i capelli il centauro, aiutata da un'ereote che lo cavalca ed è impegnato a trattenerlo per i polsi dietro il dorso²⁶, è interpretabile sia come *Pallade con centauro*, sia come *Venere con centauro*²⁷.

Nell'immaginario simbolico-allegorico già antico il centauro è figura della sapienza educatrice, come Chirone maestro di eroi e, fra tutti, di Achille, ma più spesso è figura della violenza brutale e selvaggia, come Nesso che tenta la violenza su Deianira, e come i forsennati centauri che si avventano contro le donne dei Lapiti alle nozze di Piritoo e Laodamia. Significativamente, i centauri compaiono infatti nel XII canto dell'*Inferno* dantesco, proprio nel girone dei violenti, per il quale Botticelli realizza una delle sue straordinarie illustra-

²⁶ Per lo schema di lettura degli scomparti del fondale della *Calunnia* si veda Agnoletto [2013] 2014: il bassorilievo con Venere/Pallade e il centauro è il riquadro A6, collocato al di sopra della figura del giudice della *Calunnia*.

²⁷ Agnoletto 2013a.

zioni della *Comedia*²⁸. Nell'immaginario rinascimentale riemerge dall'antico il fantasma del centauro brutale, piuttosto che quello del centauro sapiente – di Nesso piuttosto che di Chirone. Nel 'ciclo' di Piero di Cosimo, ricostruito e analizzato da Panofsky²⁹, la presenza dei centauri ha proprio questa valenza: figure ibride, pre-umane, residui di una fase preistorica della vita dell'umanità che solo l'intervento delle *technai* che stanno sotto il segno di Vulcano, donate agli uomini dal benefattore Prometeo, potrà civilizzare³⁰.

La virtù di questa Pallade vince, facilmente, sul centauro che appare a lei del tutto sottomesso³¹. Tutta fiorita di ulivo, è una figura pacificatrice, che protegge e custodisce l'armonia politica della città. Negli stessi anni in cui componeva le *Stanze per la giostra*, così Poliziano si rivolgeva a Lorenzo:

“O mihi plus superis dilecte, o magne, virentis
 Spes una Etruriae, Laurens, quo florida tellus
 Et nato genitrix et filia patre superbit,
 Pectore qui dubium validis ne potentior armis,
 Palladium praefers gladio Mavortis olivam
 Iusque pium refers, vix undis cedere passus”³².

L'assimilazione Lorenzo-Pallade compare esplicitamente nel testo di Poliziano, con la segnalazione della preferenza di Lorenzo per l'“ulivo di Pallade” contro la “spada di Marte”. Con un movimento ulteriore rispetto all'immaginario allegorico che vede nella coppia Venere-Marte le figure dell'amore che vince sulla guerra, sul piano politico Pallade svolge l'impresa che Venere svolge sul piano erotico: risulta vittoriosa sulle armi di Marte.

Nelle *Stanze per la giostra*, per altro, Minerva presta la propria figura, e anche la sua stessa uniforme, proprio a Simonetta. Nelle *Stanze*, Iulo-Giuliano rivolge alla dea una triplice invocazione (nella xilografia che illustra questo passaggio lo vediamo inginocchiato dinnanzi all'altare di Pallade Citerea): Iulo

²⁸ L'illustrazione al testo dantesco fu commissionato a Botticelli da Lorenzo di Pierfrancesco Medici intorno al 1490: v. Gentile 2000.

²⁹ Panofsky [1939] 1975, pp. 69 ss.

³⁰ Il 'ciclo' di Piero, consistente in cinque dipinti a olio (su tela o tavola), è ora diviso tra diversi musei inglesi e americani: *Caccia primitiva*, olio su tavola, New York, Metropolitan Museum; *Ritorno dalla caccia*, olio su tavola, New York, Metropolitan Museum; *Incendio nella foresta*, olio su tavola, Oxford, Ashmolean Museum; *Ritrovamento di Vulcano*, olio su tela, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum; *Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*, olio su tela, Ottawa, National Gallery of Canada.

³¹ Wittkover 1938-1939; Lightbown 1978; Acidini Luchinat 2001, che rilegge la raffigurazione piuttosto come allegoria della virtù filosofica e morale.

³² Angelo Poliziano, *Sylva in Scabiam*, vv. 295-300.

chiede alla dea di essere condotto all’“eterna fama” in virtù dell’amore per la ninfa, che il giovane ha visto in sogno “nell’armi di Palla [...] tutta chiusa” (II, 28-30). La ‘metamorfofi d’amore’ raccontata da Poliziano consiste dunque, in prima istanza, nella conversione etica compiuta da Eros che rende Iulo da “centauro [...] feroce in caccia” (I, 32) a “catenato innanzi al [...] trionfo [di Amore]” (II, 10). Ma si tratta anche di una ulteriore trasmutazione che la Gloria, insieme a Poesia e Storia, operano sui due amanti a mezzo di una simbolica vestizione/investitura che ha per oggetto proprio le vesti di Pallade (II, 33): l’altera Simonetta si spoglierà infatti delle armi della dea, e Iulo se ne vestirà come nuovo “campione” d’Amore (II, 44). Si realizzerà così per entrambi “l’eterna stampa” – il conseguimento della fama: grazie allo scambio della veste di Pallade, emblema primo di virtù, il giovane Medici e la bella ninfa saranno finalmente accomunati sotto il segno congiunto di “Amor, Minerva e Gloria” (II, 46)³³.

IL MODELLO ARCHEOLOGICO, GLI “ACCESSORI IN MOVIMENTO” E LA SCELTA MITOGRAFICA RELATIVA A ZEFIRO

A ispirare la definizione del tipo botticelliano della figura femminile divina stante, declinato nelle tre figure protagoniste del ‘ciclo’ allegorico, è un preciso modello archeologico che già nel primo Quattrocento denuncia la notorietà della cosiddetta *Venus pudica*, di cui per altro l’esemplare conosciuto come ‘Venere Medici’, ora agli Uffizi, non doveva però essere ancora noto alla fine del XV secolo³⁴. Il confronto tra la statua romana e le tre figure botticelliane conferma la forte presenza del modello antico nella configurazione della postura del corpo femminile che Botticelli pone al centro delle sue composizioni.

Da notare il fatto che l’artista riproduce in modo sorprendentemente preciso non solo le fattezze delle singole membra dell’originale antico, dalle proporzioni degli arti alla morfologia del ventre, dalla posizione dei piedi alla forma dei seni. Riprodotta fedelmente nei tre esemplari è anche la posizione del braccio sinistro: nella *Nascita di Venere* e nella *Primavera* puntualmente coincidente rispetto al modello, nella *Pallade* facilmente adattato a impugnare l’alabarda. La posizione del braccio destro e il gesto della mano sono invece utilizzati dall’artista per configurare e semantizzare diversamente le diverse azioni

³³ Sulla ‘parentela’ di questo impianto narrativo e semantico con i *Trionfi* del Petrarca, v. Orvieto 2009.

³⁴ Tolomeo Speranza 1981.



'Venere Medici', marmo, fine del I secolo a.C., Firenze, Tribuna della Galleria degli Uffizi.
Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, dettaglio.
Sandro Botticelli, *Primavera*, dettaglio.
Sandro Botticelli, *Pallade e il Centauro*, dettaglio.

delle tre figure: nella *Nascita* è lo stesso della Venere romana (che guadagna al marmo antico l'incongruo epiteto di *pudica*); nella *Primavera* il braccio si alza e la mano si atteggia in un gesto significativo, di invito e di ammaestramento; nella *Pallade* il braccio è quasi disteso e la mano è intesa ad afferrare per i capelli il domato centauro³⁵. Notevole è invece la libertà con cui l'artista 'taglia la testa' al modello antico, per sostituirla con un volto che dell'antico non vuole avere più il sentore perché si vuole, orgogliosamente, come modernissimo.

È lo stesso procedimento di personalizzazione e modernizzazione ottenuto mediante la sola sostituzione della testa che metterà in campo il Pollaiuolo nelle figure che animano la *Danza dei nudi* di villa La Gallina, i cui corpi, nelle fattezze e nelle posture, come è stato brillantemente dimostrato, dipendono tutti da modelli di figure dionisiache tratte da modelli romani, mentre le teste sono tutte contemporanee³⁶.

Botticelli dunque 'taglia la testa' alla Venere antica (una testa, per altro, che rispondeva ai canoni estetici dell'età antonina, molto severi per quanto concerne la bellezza femminile), scioglie i capelli che nella Venere romana

³⁵ Sul tema v. Bordignon, Centanni, Pedersoli 2014.

³⁶ Gelussi 2002, Gelussi 2005.

erano raccolti in una costumatissima acconciatura matronale, e sostituisce al volto antico un volto contemporaneo. Il volto di una modernissima ninfa, che nella *Pallade* e soprattutto nella *Nascita di Venere* esibisce una seducente non-acconciatura di lunghi capelli sciolti al vento.

Fu Warburg a mettere in relazione con i dipinti mitologici di Botticelli le indicazioni date agli artisti da Leon Battista Alberti nella versione in volgare del suo trattato *Della Pittura*:

“Dilettano nei capelli, nei crini, ne’ rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondeggiino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là [...]. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascano le pieghe come al troncho dell’albero i suo’ rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi e continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi tra le nuvole, onde i panni ventoleggino; e quindi verrà a quella grazia che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall’altra parte i panni gittati dal vento dolce voleranno per aria”³⁷.

Nella prescrizione albertiana Warburg trova conferma di un particolare tratto stilistico dei dipinti mitologici di Botticelli – il movimento degli accessori: “Il Poliziano può essere stato comunque ispirato o fortemente incoraggiato dai riferimenti dell’Alberti a considerare la riproduzione degli accessori mossi come problema artistico”³⁸. Sintetizzando, secondo Warburg, può essere stato Poliziano, anche sulla scorta delle indicazioni tecniche di Alberti, a suggerire a Botticelli il teorema secondo cui ‘il movimento fa antico’, ovvero ‘fa rinascimento dell’antico’. E proprio il dottissimo amico potrebbe aver fornito al pittore una suggestione ulteriore nella *invention* del soggetto, orientandolo verso la scelta di un ben preciso tema mitografico.

Il suggerimento di Alberti sull’inserimento di venti personificati avrà successo, di là a breve, nelle rappresentazioni cartografiche come ad esempio nella Venezia di Jacopo de’ Barbari, dove ai bordi della composizione compaiono,

³⁷ Leon Battista Alberti, *De pictura*, ed. C. Grayson, Roma-Bari 1975, p. 45.

³⁸ Warburg [1893] 1966, p. 12.

tra le nubi, le faccine dei diversi venti, ciascuna accompagnata dall'etichetta con il nome, tutti con le gote gonfiate, tutti impegnati a soffiare ciascuno nella sua direzione. Ma nelle composizioni in cui venivano risceneggiate le *fabulae* antiche l'indicazione albertiana parve evidentemente troppo artificiosa per essere raccolta con favore. Botticelli propone però, probabilmente su suggestione di Poliziano, una soluzione mitografica che risponde in modo unico, e ingegnoso, anche all'indicazione albertiana: in entrambe le composizioni delle "due Veneri" non compare una "faccia del vento zeffiro e austro" posta a soffiare tra le nuvole "onde i panni ventoleggino", ma, pur tenendo come centrale nella composizione la figura di Venere, sono ricercati e prescelti i due unici episodi nella tradizione letteraria greca e latina dove Zefiro interviene con un ruolo attivo in una scena mitografica che vede in scena anche Venere: l'episodio in cui il vento della primavera con la sua spinta porta a riva Afrodite, generata dalla spuma del mare³⁹, e l'episodio in cui è l'attore della violenta cattura erotica della ninfa Chloris, che diventa poi Flora nel giardino di Venere⁴⁰.

Quindi Poliziano propone a Botticelli i soggetti per le sue *fabulae* "modellando fedelmente le parole destinate a illustrare questi accessori mossi, sulle parole da lui cercate in poeti antichi"⁴¹, pone il problema, e al contempo la risoluzione, della verisimiglianza tematica della presenza di Zefiro nella composizione. La soluzione escogitata nelle "due Veneri" non corrisponde pedissequamente alla prescrizione di Alberti, ma raccoglie l'indicazione rilanciandone e perfezionandone il senso: è una soluzione doppia che risponde a una equazione di secondo grado, l'istanza stilistica che vuole un vento che smuova i corpi e i loro accessori, e la congruenza mitografica della presenza in scena di Zefiro.

LE FONTI E LA COMPOSIZIONE DEL SOGGETTO DELLA (COSIDDETTA) *PRIMAVERA*

Per la cosiddetta *Primavera* Warburg per primo ha richiamato l'attenzione, come fonte della scena visibile sul lato destro della composizione, sul passo di Ovidio, *Fasti* V, vv. 195 ss. che vede Flora come protagonista, a raccontare la sua storia, prima, e quindi a illustrare gli effetti della sua virtù sulla natura e sulle stesse attività amorose degli dei e degli uomini:

³⁹ *Inno omerico* VI, vv. 3-5.

⁴⁰ Ovidio, *Fasti* V, v. 195.

⁴¹ Warburg [1893] 1966, p. 12.

“Chloris eram quae Flora vocor: corrupta Latino
 nominis est nostri littera Graeca sono.
 Chloris eram Nymphae campi felicitatis [...]
 Ver erat, errabam, Zephyrus conspexit: adibam
 insequitur, fugio, fortior ille fuit
 [...]
 Vim tamen emendat dando mihi nomina nuptae
 [...]
 Vere fruor semper, semper nitidissimus annus
 arbor habet frondes, pabula semper humus
 [...]
 Hunc meus implevit generoso flore maritus,
 atque ait ‘arbitrium tu dea floris habe’.
 Saepe ego digestos volui numerare colores
 nec potui: numero copia maior erat.
 Roscida cum primum foliis excussa pruina est
 et variae radiis intepuere comae,
 conveniunt pictis incinctae vestibus Horae”⁴².

Il racconto prende il via dal rapimento di Chloris da parte di Zefiro, e prosegue con la trasformazione della ninfa in Flora. Travolta dalla violenza dell’impeto amoroso, violentata dal vento, la fanciulla viene ripagata della violenza subita diventando la sposa di Zefiro e la dea Flora, dea degli innumerevoli fiori della Primavera: dea del tempo e del luogo in cui è possibile “vere semper frui”; in cui gli alberi danno sempre fiore e frutto; in cui i fiori fioriscono in tale numero e varietà da non poterli neppure contare: nel dipinto saranno i moltissimi e diversissimi fiori che compongono lo straordinario “erbario vivente” del prato, secondo l’espressione di Giovanni Pozzi⁴³.

Nella trasposizione figurativa il cambiamento del nome della ninfa da Chloris a Flora – che Ovidio ascrive alla traduzione latina del nome greco – diventa una vera, fisica, metamorfosi che ha l’effetto di uno sdoppiamento figurale. Chloris, rapita e violentata da Zefiro, diventa un’altra figura: la Flora che le sta accanto (a conferma del successo del tema dell’inseguimento e cattura della ninfa a partire dal *Ninfale fiorentino* di Boccaccio, fino ai testi di Poliziano e di altri poeti del tempo, Warburg richiama diversi *loci*

⁴² Ovidio, *Fasti* V, vv. 195 ss.

⁴³ Così Giovanni Pozzi in una comunicazione tenuta presso il Corso di Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini a Venezia, 1997; una accuratissima lettura delle specie botaniche presenti nel prato e nel boschetto della *Primavera*, con discutibili deduzioni ermeneutiche, è proposta da Levi D’Ancona 1983 e Levi D’Ancona 1992.



Sandro Botticelli, *Primavera*, circa 1482.

*paralleli*⁴⁴). Dopo la fuga e lo stupro, la preda del desiderio di Zefiro subisce una metamorfosi segnalata con efficacia icastica dal racemo che le esce dalla bocca: da ninfa fuggitiva diventa splendida dea. Per la postura di Flora, per altro convenzionale nella statuaria e nella pittura antica per l’Ora della Primavera, Warburg richiamava puntualmente l’attenzione su alcune stanze della *Giostra* di Poliziano; sono i versi in cui Giuliano assiste all’apparizione di Simonetta:

“Candida è ella, e candida la vesta,
ma pur di rose e fior dipinta e d’erba;
lo inanellato crin dall’aurea testa
scende in la fronte umilmente superba.
Rideli a torno tutta la foresta,
e quanto può suo cure disacerba;
nell’atto regalmente è mansueta,
e pur col ciglio le tempeste acqueta.
[...]

⁴⁴ Warburg [1893] 1966, pp. 34-35.

Di celeste letizia il volto ha pieno
dolce dipinto di ligustri e rose;
[...]
Ell'era assisa sovra la verdura,
allegra, e ghirlandetta avea contesta
di quanti fior creassi mai natura,
de' quai tutta dipinta era sua vesta.
E come prima al gioven puose cura,
alquanto paurosa alzò la testa;
poi colla bianca man ripreso il lembo,
levossi in piè con di fior pieno un grembo⁴⁵.

Pare fuor di dubbio, dunque, per la composizione botticelliana della prima scena del dipinto – il trio Zefiro, Chloris, Flora – la doppia ispirazione dal testo ovidiano e dalle *Stanze per la giostra* di Poliziano come due fasi distinte, messe insieme in un esercizio di riscrittura mitografica. La fuga, la paura, la sorpresa della ninfa ovidiana sono ben restituite nella postura della Chloris della *Primavera* che, mentre ancora fugge, già volta il capo verso il suo nerboruto rapitore, già fatta docile dal sopruso della sua prepotenza. La Flora della *Primavera* è in piedi, non guarda verso la Chloris che era prima e a cui è legata icasticamente soltanto da un sottile racemo, quasi non ricordasse più lo stupro subito nel racconto ovidiano: ora, seguendo alla lettera il dettato di Poliziano, è tutta impegnata a tenere in grembo i suoi fiori (“levossi in piè con di fior pieno un grembo”), con una mano tiene sollevato un lembo della veste (“poi colla bianca man ripreso il lembo”) costellata di fiori diversi, tutti sbocciati e variamente colorati (“di quanti fior creassi mai natura, de' quai tutta dipinta era sua vesta”).

Flora-Simonetta – così come accadrà a Mercurio-Giuliano – subisce, nella rivelazione d'amore, una metamorfosi, e da ninfa si fa dea: il dispositivo erotico che trasforma alla radice l'*ethos* del protagonista maschile della fiaba allegorica – la conversione mediante la visione dell'amata – trova un parallelo e un precedente nella dinamica del *raptus* erotico di cui è oggetto Chloris. Entrambi gli amanti, prima caratterizzati da quella che Warburg negli appunti per la tavola 39 di *Mnemosyne* definisce “freddezza d'amore” (*habitus* della casta ninfa e del casto cacciatore nelle *Stanze*), trovano ora una nuova dimensione dell'esistenza che, nel *paradeisos* botticelliano, ha il proprio centro nella figura di Venere, della quale per prima Chloris-Simonetta, fatta Flora, conosce la potenza, anticipando e propiziando così la conversione di Mercurio-Giuliano.

⁴⁵ Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra* I, 43-47.

Di tutto il poemetto di Poliziano, gli studiosi che si sono occupati del tema continuano a citare soltanto i versi e le stanze segnalati la prima volta da Warburg e letti – soltanto quei singoli passaggi – come una sorta di progetto iconografico sotto la cui dettatura sarebbero stati eseguiti poi i dipinti botticelliani. Ma le *Stanze* di Poliziano non servono soltanto da partitura scritta per la restituzione in immagine della storia di Flora, giusta Ovidio: l'operetta, letta nella sua completezza, a partire dalla sua sintassi compositiva e dal tema della storia mitologica, offre anche spunti più ampi, utili a una lettura complessiva della *Primavera*. Quella che viene sceneggiata dal Poliziano è la trama di una vera e propria conversione ad Amore di cui è utile proporre una sintesi.

Giuliano, chiamato classicamente 'Iulo', è giovane e non conosce Amore: è dedito solo alla caccia e devoto a Diana. Come un Ippolito euripideo, deride gli amanti, le loro smanie e i loro, per lui incomprensibili, sospiri. Giuliano-Iulo vive in una dimensione selvatica, all'aperto, tra i boschi, i monti e le selve. Ma si diletta anche delle Arti Liberali: frequenta Apollo "guida delle nove sorelle" e "si godea con le Muse e con Diana" (I, 11). Avverso però ad Amore, lo chiama "ceca peste" (I, 13). Cupido si sente provocato ed esattamente come accade nell'episodio di Apollo e Dafne narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (per fare un solo esempio, certamente noto a Poliziano), "crudelmente ridendo" (I, 23), decide di reagire e di vendicarsi provando la sua invincibile potenza anche alla più renitente tra le creature. E, come conviene a un dio, mette alla prova il suo potere su una vittima di pregio: Iulo, quasi pari agli dei (I, 23 ss). Così nel tempo di primavera, segnato dalla presenza prepotente di Zefiro (nominato più volte nel I libro: I, 25; I, 68; I, 77; I, 99; I, 113), inganna Giuliano-Iulo che se ne va, come sempre, alla caccia, "inculto sempre e rigido in aspetto" (I, 10), "colla chioma arruffata e polverosa / e d'onusto sudor bagnato il petto" (I, 33). Andando così in una radura, improvvisamente gli appare la ninfa. Allora in quel preciso momento Cupido: "Al nervo adatta del suo stral la cocca / poi tira col suo braccio poderoso, / tal che raggiugne l'una e l'altra cocca; / la man sinistra con l'oro focoso / la destra poppa colla corda tocca" (I, 40). Iulo, colpito dalla freccia, "è preso nella rete". La descrizione della visione della ninfa, della sua veste e del suo gesto, è quella già citata sopra nelle stanze 43-47. Dopo la visione: "Già s'inviava per quindi partire / la ninfa sovra l'erba lenta lenta" (I, 48). Fermata dalle domande incantate di Giuliano-Iulo, la ninfa si arresta e "ben parve che s'apriasi un paradiso" (I, 50). La ninfa risponde e dopo aver parlato della sua provenienza, del suo status di donna maritata, e aver detto il suo nome – Simonetta –, dice: "Ma perch'io in tutto el gran desir t'adempì / e 'l dubio tolga che tuo mente rompe / meraviglia di mie bellezze tenere / non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere" (I, 53). Compiuta l'impresa, Cupido svolazzando si reca proprio nel Regno della madre, Venere

(che troverà in compagnia di Marte), nel dolce regno “ov’ogni Grazia si diletta / [...] / ove tutto lascivo drieto a Flora / Zefiro vola e la verde erba infiora” (I, 68; ma Zefiro e il suo alito vengono ricordati continuamente, anche in I, 77 e I, 80). Il Regno di Venere viene descritto come una “valle ombrosa di schietti arbuscelli / [...] / ove arma l’oro dei suoi strali Amore / [...] / e lieta Primavera mai non manca” (I, 71-72). Nel Regno di Venere viene rievocata la nascita dal mare della dea (già citata sopra, stanze 99-101) e un erudito Cupido “giovane nudo faretrato augello” (I, 120) si impegna a polemizzare con l’Eros del Simposio platonico (II, 9: “Io non son nato da ruvida scorza”) e con l’Amore spennacchiato dei *Trionfi* di Petrarca. Dopo l’enumerazione dei suoi successi, le *Stanze* si interrompono con la menzione della giostra in cui Iulo promette ad Amore: “Io porterò di voi nel campo insegna” (II, 46). Si tratta dell’“insegna” che Giuliano portò come suo stendardo nella giostra e che, stando alle ricostruzioni in base alle fonti documentarie e iconografiche, raffigurava un sole, una Pallade vestita con una veste “d’oro fine” ma con elmo, lancia e scudo, un ceppo di ulivo a cui era legato un Cupido, con frecce e arco rotti e, sotto, “fiamme di fuoco che ardevano rami d’ulivo”⁴⁶.

Come cercherò di mostrare, dunque, non solo le stanze indicate da Warburg come testo di ispirazione diretta della scena di Flora, ma l’intera opera di Poliziano può essere chiamata in causa come fonte di ispirazione tematica, con importanti incidenze, anche sui dettagli, per il soggetto della cosiddetta *Primavera*: in questa prospettiva anche le altre due scene montate in successione



Sandro Botticelli,
Primavera, circa 1482,
dettagli.

⁴⁶ Sull’insegna di Giuliano, v. ancora Settis 1971, p. 140 ss.

da destra a sinistra (rispetto all'osservatore) – possono essere ricollegate alla narrazione complessiva proposta da Poliziano.

Al centro della composizione una figura stante raffigura Venere: le svariate letture del significato della *Primavera* che, soprattutto a partire dagli anni '70 del XX secolo, hanno avanzato altre ipotesi di identificazione per la protagonista della narrazione figurata (vedi, per tutti, il prezioso richiamo di Villa 1998 alle *Nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella e all'iconografia di Retorica nella tradizione delle miniature umanistiche) concorrono ad aggiungere altre suggestioni possibili, spesso raffinate e ingegnose, nonché plausibili nella sofisticata temperie intellettuale in cui opera Botticelli, ma non smentiscono l'identificazione primaria che resta collegata, fuor di ogni ragionevole dubbio, alla figura di Venere. Nessun margine di incertezza lascia la presenza del Cupido in volo, abbinato anche dall'asse sintattico alla figura femminile, né la veste della dea (quasi identica a quella della *Venere e Marte* di Londra) a cui è sovrapposto il mantello *double face*: rosso da un lato, stellato dall'altro, a richiamare la doppia natura della Venere Urania e Terrena, mediante il simbolismo del duplice aspetto della dea caro al neoplatonismo ficiniano e al tempo immediatamente eloquente e assolutamente perspicuo⁴⁷.

La posa e la danza delle tre Grazie sono state riconosciute da Warburg come le tre *facies* della *charis* erotica: *Pulchritudo*, *Castitas*, *Voluptas*⁴⁸. Il gesto che Venere fa con la mano sinistra è senza dubbio un gesto di invito e di ammaestramento, più che, come pure è stato sostenuto da Wind, un gesto che mirerebbe a 'temperare' la danza delle Grazie⁴⁹. Si tratta dunque del gesto di una Venere che invita e insegna, esattamente sovrapponibile al gesto della *Magistra artium* che, nell'affresco di villa Lemmi eseguito da Botticelli nello stesso torno di anni, invita e accoglie il giovane Signore nel consesso delle Arti.

Secondo la lezione già stilnovistica e segnatamente cavalcantiana, recuperata da Marsilio Ficino, è la Venere maestra d'amore, che emancipa l'uomo

⁴⁷ Wind [1958] 1971, p. 154 ss., pp. 171-173.

⁴⁸ Illuminanti le considerazioni contenute nello studio di Edgar Wind [1958] 1971, pp. 145-147; ma si veda anche, in relazione alla medaglia con le tre Grazie di Giovanni Pico della Mirandola e all'incontro del suo pensiero con il neoplatonismo fiorentino, Scalini 2001 e Castelli 2001. Una importante lettura è offerta anche da Dempsey 1971, solo parzialmente in accordo con la lettura warburghiana di Wind e, prima, di Warburg [1893] 1966, p. 30.

⁴⁹ Wind [1958] 1971, pp. 148-149: l'ipotesi di una "Venere come dea della moderazione" obbliga lo studioso a una complicata e astrusa spiegazione, fondata su un passo di Plotino, tradotto da Marsilio Ficino, per la verità molto poco pertinente, che costituisce la pagina più debole dello splendido saggio.



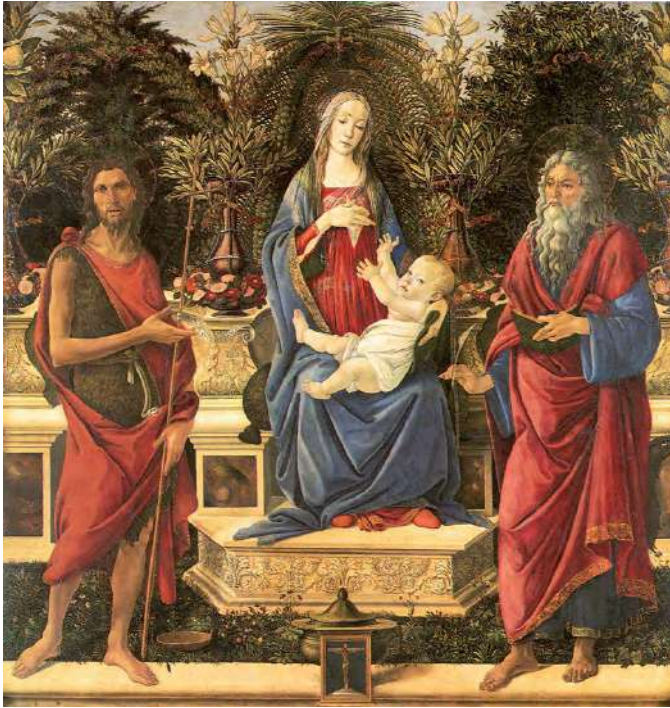
Sandro Botticelli, *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*, affresco staccato dal ciclo di villa Lemmi Tornabuoni, circa 1486, Paris, Musée du Louvre.



Sandro Botticelli, *Primavera*, circa 1482, dettaglio.



Sandro Botticelli, *Giovane introdotto tra le Arti Liberali*, circa 1486, dettaglio.



Sandro Botticelli, *Madonna Bardi*, tempera su tavola, circa 1485, Berlin, Gemäldegalerie.

educandolo alla cultura e all'amore e che, mediante amore, schiude neoplatonicamente l'accesso al divino.

Al centro della composizione sta dunque la dea: celeste e terrena. L'arco di luce e fogliame che la circonda, il suo volto con quella dolcissima espressione e l'inclinazione della testa accostano la figura di Venere alla stupefacente Madonna della Pala Bardi, divina *alma mater*.

“Madonna Venere come *Nostra Signora del Giardino*” scrive Aby Warburg, con riferimento esplicito all'*alma Venus* lucreziana, divinità che nell'immaginario filosofico e figurale del tempo ha un ruolo chiave per la conciliazione tra il neoplatonismo e la cultura cristiana⁵⁰; Venere che ritma l'“armonia discorde” della danza delle Grazie, che sono insieme il suo corteggio e la sua triplice figura⁵¹.

⁵⁰ Warburg [1893] 1966, p. 43.

⁵¹ Wind [1958] 1971, p. 150.

Allo stesso Edgar Wind va anche il merito di aver proposto la lettura anche compositivamente più coerente e convincente della complessa architettura del dipinto: come suggerisce eloquentemente il numero delle Grazie, le “nove figure” (così conteggiate negli inventari del tempo) saranno da raggruppare in triadi: Zefiro-Chloris-Flora, Pulchritudo-Castitas-Voluptas e Cupido-Venere-Mercurio, uniti dal richiamo del colore rosso riservato alle vesti di queste tre ultime figure.

La figura maschile sul lato sinistro della composizione è dunque un Mercurio che del dio indossa petaso e calzari ma è armato di spada e, con la verga ermetica su cui si avvinghiano due aggressivi draghetti, è intento a fuggire le nubi tra i rami. Strana azione di un ben strano Mercurio: non saranno da sottovalutare le letture astronomiche e stagionali che interpretano l’atto e la postura del dio come moti ricollegabili, in qualche modo, al pianeta che del dio porta il nome e il carattere⁵² o, più verosimilmente, in consonanza con la figura del dio secondo la raffigurazione contenuta nelle *Symbolicae Quaestiones* di Achille Bocchi del 1574, all’azione attribuita al dio-pianeta nei confronti delle ultime nubi dell’inverno, che Mercurio fuga per consentire l’avvento della primavera⁵³.

A conforto di una chiave interpretativa che privilegia l’aspetto stagionale/astronomico dell’opera è stata suggerita anche una convincente lettura del dipinto come “parata di divinità primaverili”⁵⁴. Charles Dempsey richiama a confronto la *Primavera* di un’incisione di Virgil Solis di Norimberga (1514-1562) che fa parte di un ciclo dedicato alle stagioni dell’anno⁵⁵.

Nella stampa un corteo di divinità procede da sinistra a destra, e nell’ordine sfilano: “Mercuri[us]” che guida il corteo, dotato di tutti i suoi attributi convenzionali (caduceo con i serpenti attorcigliati, petaso e sandali alati): come nell’opera di Botticelli, il dio è raffigurato di spalle rispetto alle altre figure e volge il capo verso la sfilata che lo segue; sul carro trascinato da due tori sta un satiro che soffia in una siringa e dietro di lui “Flora” intenta a intrecciare un serto di fiori; sopra “Flora” svolazza un “Copido” con l’arco teso; seduta sulla spalliera del carro è “Ver”, intenta a suonare uno strumento a corde; seguono due Muse con lunghe tube che portano il nome di “Clio” e “Euterpes”, insie-

⁵² Levi D’Ancona 1983, Levi D’Ancona 1992, Villa 1998.

⁵³ Zöllner 1998, p. 38.

⁵⁴ Dempsey 1968, p. 252.

⁵⁵ Dempsey 1968, pp. 255 ss.



Virgil Solis, *Corteo trionfale di Primavera*, da una serie allegorica delle quattro stagioni, stampa, prima metà del XVI sec., Wien, MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst.

me a “Urania” con il capo circondato da stelle”; “Melp[omene]” infine accompagna una nuda “Venus” lascivamente abbracciata a “Mars”. L’incisione in effetti mostra notevoli consonanze, nei personaggi e nella composizione, con il dipinto botticelliano e fa ipotizzare che dietro la composizione ci sia *anche* memoria di un corteo in costume con divinità primaverili. Il dipinto sarebbe dunque un quadro ‘stagionale’, adatto secondo lo studioso alla collocazione rurale della villa di campagna dei Medici a cui sarebbe stato destinato⁵⁶.

Vero è che l’incisione è caratterizzata da un tono campestre, enfatizzato dalla presenza del satiro sul carro e del dio caprino accanto al lascivo Marte, impegnato a sbaciucchiare e abbracciare una Venere che esibisce una volgare e procace nudità. Il corteo è presentato come una sfilata carnascialesca, accompagnata da musica a fiato e a corda. Una tonalità del tutto diversa da quella che pervade i tratti e i gesti delle figure del dipinto di Botticelli, in cui tutte le figure sono caratterizzate da tratti somatici finissimi, i gesti sono composti e cortesi, le vesti sono raffinatissime, le nudità scoprono la grazia e l’eleganza di corpi perfetti; lo stesso Zefiro che prepotente e violento afferra la fuggente Chloris, comunica la potenza erotica invincibile dell’amore e non certo lascivia. La maggiore evidenza e semplicità degli elementi presenti nell’incisione può costituire una chiave di lettura facilitata dei ben più complessi elementi dell’opera di Botticelli: l’effetto del vento di primavera, che fa fremere di passione i corpi e vivifica tutta la natura, nell’incisione viene tradotto nell’amplesso di Venere e Marte e nella bassa sensualità delle figure caprine. La posizione di Mercurio che nell’incisione si trova alla testa del corteo, in analogo postura “retrograda”, conferma una lettura progrediente anche del quadro (da sinistra a destra, in senso inverso rispetto all’incisione), in cui pure Mercurio è “scorta

⁵⁶ Dempsey 1968, p. 254.

e duce” (così Cartari) non solo delle Grazie, ma dell’intera processione delle figure. Nell’incisione compare sia la nuda “Venus” che la stellata “Urania”, due ipostasi di Afrodite che nel quadro di Botticelli sono unificate nella figura centrale. Come si è visto, però, l’idea di una destinazione rurale dell’opera di Botticelli è stata smentita dai documenti pubblicati nel 1975 che testimoniano, almeno negli anni ’80, della presenza dei dipinti non già nella villa di Castello, ma nella dimora urbana di Lorenzo di Piefrancesco, la casa di via Larga.

Secondo Dempsey, il dipinto potrebbe dunque essere letto come una parata e perciò, riaccreditando la malcerta descrizione di Vasari, tutti i personaggi a loro modo “dinotano la primavera”, nel senso che illustrano una progressione della stagione che però, inversamente rispetto al senso della parata, muoverebbe da destra a sinistra e condurrebbe *per figuras* da Zefiro, dio associato al mese di aprile, a Mercurio, dio associato al mese di maggio.

“Spring thus begins and ends with the same cloud dispelling wind, starting with the advent of Zephyr, and departing with Mercury, in whose month the season turns to summer”⁵⁷.

Il collegamento tra Mercurio e maggio potrebbe trovare una conferma in Festo, *De signif. verb.* 133 e Ovidio, *Fasti* V, vv. 669-670, in cui si registra che le Idi di maggio erano dedicate ai mercanti (perché in quel giorno era stato fondato il tempio dedicato a Mercurio ai piedi dell’Aventino), e soprattutto in *Fasti* V, vv. 103-104, laddove Ovidio sostiene che Mercurio dà al mese *maius* il nome della madre, Maia. La posizione di Mercurio, comunque, lo identifica anche come guida delle Grazie: un ruolo che è affidato al dio, in alternativa ad Apollo, già negli *Inni orfici*, avidamente compulsati nell’ultimo quarto del XV secolo dagli umanisti alla ricerca di vie esoteriche alla sapienza antica, e da lì passerà nei testi mitografici di Giraldo e Cartari, la cui tav. LXXXVIII è accompagnata dal testo: “Come ci insegnarono gli antichi parimente nella immagine delle Gratie, facendo che fosse loro scorta, e duce Mercurio”⁵⁸.

Mercurio che dissolve le nubi dell’inverno; Mercurio *retrogradus* rispetto alle altre figure, come il moto del pianeta cui il dio si assimila per catasterismo; Mercurio dio della fine della primavera; Mercurio, guida delle Grazie: suggestioni iconografiche e mitografiche che concorrono nella complessa costruzione del profilo di Hermes nell’immaginario del Rinascimento. Perché Hermes

⁵⁷ Dempsey 1968, p. 252.

⁵⁸ Vincenzo Cartari, *Le immagini de i Dei de gli antichi*, Venezia 1571, tav. LXXXVIII, pp. 608-610.



Vincenzo Cartari, *Grazie guidate da Mercurio*, in *Le immagini de i Dei de gli antichi*, tavola LXXXVIII, Venezia 1571 (prima edizione 1556).

nel XV secolo è, soprattutto, figura e nome della più profonda, più indicibile, sapienza, e anche nel dipinto di Botticelli l'azione che impegna il dio al punto da distrarlo dalle scene di amore e di grazia che si svolgono alle sue spalle non può non avere anche una valenza squisitamente filosofica; questo Hermes, come vede bene Wind, è impegnato nel gioco ermeneutico del velamento e disvelamento:

“Gioca con le nubi, piuttosto, come uno ierofante platonico, toccandole ma solo leggermente, perché esse sono i veli benefici attraverso i quali lo splendore della verità trascendente può raggiungere lo spettatore senza distruggerli. ‘Rivelare i misteri’ significa muovere i veli pur conservando la loro opacità, in modo tale che la verità possa passare attraverso di essi senza accecare. Il segreto trascendente è tenuto nascosto, eppure viene fatto trasparire attraverso il mascheramento [...] La saggezza più alta consiste nel sapere che la luce divina abita le nubi”⁵⁹.

La *Primavera* si lascia leggere dunque anche come una sequenza narrativa che racconta icasticamente la sublimazione, nel regno perfetto di Venere, della potenza d'Amore. Amore, presente in triplice figura, entra prepotente nella sintassi dell'opera dal lato destro, in figura dell'impeto violento di Zefiro, che

⁵⁹ Wind [1958] 1971, pp. 153-154.

irrompe nel quadro con la sua vitale sensualità; svola sopra le figure, in figura di Cupido, bendato ma sapiente e veggente e perciò preciso e inesorabile nella sua mira⁶⁰; esce, guidando la danza delle Grazie, in figura di Mercurio, figura della saggezza e della rivelazione che dissipa le nubi che fanno velo alla verità.

Come aveva ben visto Warburg, il tema dell'opera di Botticelli è *Il Regno di Venere*: un regno-paradiso che è un boschetto d'aranci, dai tronchi pieni e virenti di fronde, dai cui rami pendono insieme fiori e frutti. Qui Venere non è solo protagonista e regina, ma regista di ogni scena che accade nel suo paradiso: con il suo gesto cortese e perentorio si rivolge bensì alla triade delle *sue* Grazie, ma pare rivolgere anche un invito a Mercurio a voltarsi, a stare nel suo giardino.

LE FONTI E LA COMPOSIZIONE DEL SOGGETTO DELLA *NASCITA DI VENERE*

Per la *Nascita di Venere* Warburg appuntò l'attenzione sulle Stanze I, 99-101 della *Giostra* di Poliziano, direttamente ispirate ai vv. 1-13 dell'omerico *Inno VI ad Afrodite*. Così Poliziano descrive uno degli episodi mitici intarsiati sulla porta del palazzo di Venere:

“Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
 si vede il frusto genitale accolto,
 sotto diverso volger di pianeti
 errar per l'onde in bianca spuma avvolto;
 e drento nata in atti vaghi e lieti
 una donzella non con uman volto,
 da zefiri lascivi spinta a proda,
 gir sopra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.
 Vera la schiuma e vero il mar diresti,
 e vero il nicchio e ver soffiare di venti;
 la dea negli occhi folgorar vedresti,
 e 'l cel riderli a torno e gli elementi;
 l'Ore premer l'arena in bianche vesti,
 l'aura incresparle e crin distesi e lenti;
 non una, non diversa esser lor faccia,
 come par ch'a sorelle ben confaccia.
 Giurar potresti che dell'onde uscissi

⁶⁰ Wind [1958] 1971, p. 146; v. anche Panofsky [1939] 1975, pp. 135-183.



Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, circa 1482-1485.

la dea premendo colla destra il crino,
coll'altra il dolce pome ricoprissi;
e, stampata dal piè sacro e divino,
d'erbe e di fior l'arena si vestissi;
poi, con sembiante lieto e peregrino,
dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
e di stellato vestimento involta.
Questa con ambe man le tien sospesa
sopra l'umide trezze una ghirlanda
d'oro e di gemme orientali accesa,
questa una perla alli orecchi accomanda;
l'altra al bel petto e' bianchi omeri intesa,
par che ricchi monili intorno spanda,
de' quai solien cerchiar lor proprie gole,
quando nel ciel guidavon le carole"⁶¹.

Da notare come anche in questo caso la sofisticata operazione di Botticelli sia in linea con le raccomandazioni albertiane sull'esercizio che i pittori possono

⁶¹ Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra I*, 99-102.

fare riconvertendo in pittura le *ekphraseis* di opere antiche⁶². Anzi, Botticelli va oltre le indicazioni del *De pictura* complicando il gioco con una riconversione pittorica dall'*ekphrasis* contemporanea 'anticheggiante' contenuta nelle *Stanze* del Poliziano, che a sua volta prende spunto da un testo e da un modello antico (l'*Inno omerico a Venere*; la figura della *Venus pudica*).

Anche per la *Nascita di Venere*, dunque, è evidente che il testo di Poliziano ispira l'insieme e i dettagli della esecuzione di Botticelli. Warburg arriva ad asserire che: "La supposizione che proprio Poliziano [...] abbia fornito a Botticelli il *concetto* diviene certezza per il fatto che il pittore si allontana dall'*Inno omerico* negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta"⁶³. Ciò tuttavia non è esattamente vero, in primo luogo perché il testo greco è molto più succinto e generico rispetto alla ampia e dettagliata descrizione poliziana (come lo stesso Warburg, per altro, finisce per riconoscere⁶⁴); in secondo luogo perché la composizione di Botticelli si discosta dalla descrizione delle *Stanze* per un dettaglio a cui non viene generalmente riconosciuta una particolare rilevanza ma al quale invece, in una resa così puntuale qual è quella botticelliana rispetto al testo di riferimento, sarà da restituire il senso di una scelta significativa: la presenza di una sola figura femminile, che attende e accoglie la dea del mare e la avvolge nel manto, al posto delle "Ore in bianche vesti", le "tre ninfe" previste dal testo di Poliziano.

Rispetto alle *Stanze* l'azione – che nel testo polizianesco è articolata in momenti diversi e successivi – è riassunta in un unico tempo compositivo, in cui simultaneamente Venere nasce dalla spuma del mare resa feconda da Urano (la restituzione pittorica della schiuma è ottenuta con il particolare effetto di luminescenze che caratterizza la tecnica sperimentale esercitata nel dipinto, ben descritta da Cristina Acidini Luchinat⁶⁵), viene sospinta sulla conchiglia – il "nicchio" del testo di Poliziano – dagli Zefiri, approda alla sponda e viene accolta a terra da una premurosa ninfa che attende di avvolgerla nel mantello.

Sulla sinistra della composizione – secondo il dettato del testo di riferimento – gli "zefiri" sono tanto "lascivi" da essere rappresentati come una coppia di amanti: la posa sensuale che allaccia in un abbraccio i due venti, intrecciando le gambe dell'uno sul fianco dell'altro e le braccia intorno alla vita; la diversa

⁶² Maffei 1994.

⁶³ Warburg [1893] 1966, p. 5; p. 16.

⁶⁴ Warburg [1893] 1966, p. 8.

⁶⁵ Acidini Luchinat 2001, pp. 110-111.

taglia delle due figure (più piccola e sottile quella in secondo piano, allacciata al corpo del primo); la diversità nel colore dei capelli (scuri per la figura in primo piano, biondi per l'altra); i tratti del volto (decisamente virili nel primo, delicati nel secondo); la grazia delle mani intrecciate, che abbracciano il vento più poderoso; la sensibile morbidezza delle carni del vento biondo; l'accennata rotondità del suo seno che sbucca dal mantello; tutti questi elementi fanno intendere che si tratti senza dubbio di una coppia maschio-femmina. Anche l'incarnato è di diverso colorito, secondo una convenzione già propria della pittura classica che caratterizza le figure maschili con una carnagione più bruna, le femminili con un colorito decisamente più pallido (stessa carnagione hanno, per altro, lo "Zefiro femmina", la Venere e la Ninfa; ma si veda la stessa variazione di incarnato nelle figure maschili e femminili della *Primavera*). Lascivi dunque in quanto Zefiri perché ispirano il desiderio amoroso: ma contemporaneamente, nella sincreti figurativa, "lascivi" in quanto essi stessi coppia di amanti, lascivamente stretti l'una all'altro, dal loro stesso alito ispirati: e quell'amplesso in volo comprende anche "gli amori" menzionati nel testo accanto agli "zefiri" che fanno venire a terra il "nicchio" della dea.

Al centro della composizione Venere, sulla conchiglia-nicchio, risponde alla postura descritta da Poliziano, fatta eccezione per l'inversione dei gesti compiuti dalle due mani: nel dipinto la dea si copre con la mano destra il "dolce pomo" del seno, mentre con la sinistra trattiene i capelli, riproducendo però esattamente il doppio gesto del modello archeologico, la cosiddetta *Venus pudica*.

La più significativa differenza rispetto al testo di Poliziano è, come si diceva, la riduzione delle 'tre ninfe', poco sopra chiamate "Ore", che in bianche vesti "premono l'arena" a una sola. Ed è una ninfa, sì, questa Ora della Primavera: una primavera, al suo inizio, in figura di adolescente. La veste che indossa è bensì "bianca" (come prescrive il testo di riferimento) ma soltanto nel colore di fondo, dato che è tutta fiorita: ma il dettaglio corrisponde invece al dettato del passo in cui Ovidio evoca le Ore "pictis incinctae vestibus"⁶⁶ che fanno da corteggio alla ninfa Flora in primavera (passo che segue di poco i versi indicati come ispiratori del tema botticelliano). I fiori che adornano il fondo bianco della veste sono mazzetti in boccio, chiusi, teneri, quasi monocromi. Un serto di rami e foglie incornicia la scollatura della veste; un cinto di rami e foglie le stringe la veste ("incincta", come le ovidiane *Horae*) sotto l'acerbo seno. I capelli non sono del tutto sciolti (come il testo polizianesco suggerirebbe), ma

⁶⁶ Ovidio, *Fasti* V, v. 217.

ancora in parte raccolti in trecce infantili. Il manto, che nei versi di Poliziano è uno “stellato vestimento” è invece un panno dal fondo rosso, cosparso di un motivo floreale. Sullo sfondo, dietro all’Ora della Primavera, si intravede un boschetto di agrumi: i fusti degli alberi sono sottili, le fronde verdissime, e ancora spunta da terra qualche ramo d’arbusto non ancora fattosi tronco. Più che un bosco è l’anticipo, la promessa di un bosco: così come la giovanissima Ora promette, annuncia, più che far risplendere, la bellezza della primavera.

“The *Birth of Venus* was not intended as a pendant to the *Primavera*; it is rather an independent expression, a refinement, of the same idea”: già Charles Dempsey, nel suo primo importante saggio del 1968, argomentava la connessione di tema e di dettagli figurativi della *Nascita di Venere* e della *Primavera*, fino a giungere a identificare la “rudely female figure” stretta tra le braccia di Zefiro con la ninfa Chloris della *Primavera*, passando sopra al dettaglio delle ali che caratterizza senza ombra di dubbio la figura come ‘Zefira’ o ‘Aura’ (giusta Vasari), vento femmina⁶⁷. Sta di fatto però che i nessi figurativi e i richiami tra l’una e l’altra opera confermano l’ipotesi che si tratti propriamente di “un raffinamento della stessa idea”.

Una prova sta nell’uso incrociato dello stesso modello archeologico per la postura e l’atteggiamento delle due figure centrali. Si aggiunge il ricorso, che abbiamo cercato di illustrare poco sopra, degli stessi passaggi dei medesimi testi – *Fasti* di Ovidio e *Stanze* di Poliziano – per l’una e l’altra opera: la veste *picta* dell’Ora nella *Nascita di Venere* proviene da un verso ovidiano che segue di poco il racconto di Chloris-Flora; lo “stellato vestimento” di cui Venere, accolta dalle Ore, dovrebbe essere “involta” secondo la descrizione di Poliziano (stanza 101), si trova invece – come manto stellato – nella *Primavera*.

Altro parallelo si può riscontrare nella sintassi compositiva dei due dipinti: al centro della *Primavera* sta, come per altro affermava testualmente Vasari, un’“altra Venere”, rispetto alla dea che sorge dalla spuma del mare nella *Nascita di Venere*. Una nuda, l’altra rivestita, come abbiamo visto, con un mantello che rimanda alla doppia funzione – astrale e terrena – della divinità⁶⁸, ma che anche corrisponde esattamente allo “stellato vestimento” del testo di Poliziano.

Come si è detto, in forza di una scelta mitografica mirata e consapevole, sia nella *Nascita di Venere* che nel *Giardino di Venere* compare la figura del vento

⁶⁷ Dempsey 1968, pp. 266-267.

⁶⁸ Panofsky [1969] 1992, pp. 117-118.

Zefiro coinvolto in un'azione non decorativa o di contorno, ma come soggetto attivo dell'azione mitica. Nella *Primavera* però Zefiro appare come un maschio adulto, nerboruto e prepotente; nella *Nascita di Venere* è raffigurato come un essere giovane, dai tratti e dalle forme delicati, quasi indistinguibili dalle forme e dai tratti del volto del vento femmina con cui è avvinghiato in un tenero abbraccio, a restituire il senso di un dolce innamoramento adolescenziale piuttosto che il crudo stupro narrato figurativamente nella *Primavera*.

Illuminante per il collegamento tra le due opere risulta poi il raffronto tra la veste dell'Ora nella *Nascita di Venere* e quella di Flora nel *Giardino di Venere*⁶⁹. L'analisi ravvicinata mostra come si tratti dello stesso tessuto, con un analogo motivo floreale: ma nel caso della *Nascita di Venere* i fiori sono ancora in boccio e, crudi, attendono di fiorire; nella veste di Flora, invece, sono compiutamente sbocciati in un tripudio di forme e colori (che ricorda il testo ovidiano). Fioriti e maturati sono anche gli intrecci di fogliame e fiori che ornano la scollatura e la cinta dell'Ora (e di Flora). In particolare il dettaglio del serto che le cinge la vita sotto il seno dimostra come si tratti esattamente degli stessi rametti che, fioriti, si mantengono però nel viluppo vegetale che cinge la veste di Flora in un particolare intreccio di forma identica all'intreccio del serto dell'Ora.



Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, dettaglio.

Sandro Botticelli, *Primavera*, dettaglio.

⁶⁹ Si tratta di un raffronto già proposto da Dempsey 1968, pp. 267-268.

Già Warburg, ricostruendo la cronologia mitografica delle due opere notava che “*La Nascita di Venere* raffigura come essa è sospinta dai zefiri sulla riva di Cipro, la *Primavera* raffigura il momento successivo”⁷⁰. Nella *Nascita di Venere* l’Ora è una adolescente, poco più che una bambina, dalle forme ancora pienotte, goffa ancora un poco e incerta per la memoria recente della sua infanzia, che assiste premurosa e innocente alla nascita della dea; nella *Primavera* Chloris/Flora è prima raffigurata come una giovane ninfa, e poi, dopo la fuga e la metamorfosi, come una giovane e bellissima donna: la regina dei fiori nel giardino di Venere, braccio operativo della dea che dissemina nel mondo, con i suoi boccioli, fertilità per le piante e per gli animali. La ninfa adolescente che accoglie la dea nella *Nascita di Venere* pare un ritratto della dea della primavera quando era ancora bambina (anche Warburg indicava una somiglianza fisiognomica tra la Flora della *Primavera* e la giovane Ora⁷¹). Nella *Nascita di Venere*, l’Ora della primavera è una Flora non ancora violata dall’impeto erotico di Zefiro, non ancora *nupta*, non ancora da quello stravolta e trasformata nella splendida dea della *Primavera*. La crescita anagrafica del personaggio femminile Ora-Chloris/Flora corrisponde alla maturazione dei fusti degli alberi del boschetto, che nella *Nascita di Venere* si affacciano sul lato destro della composizione e sono ancora giovani e radi, cosparsi di teneri fiorellini; nel giardino della *Primavera* invece le piante che circoscrivono l’architettura dell’*hortus* sono diventate alberi ad alto fusto che, ispirate anch’esse dal vitale soffio di Zefiro, appaiono cariche di fiori e *insieme* di frutti.

L’IDENTIFICAZIONE DEI PERSONAGGI STORICI E LA COMMITTENZA.

L’EMBLEMA DEL BRONCONE

Sulla clamide di Mercurio, nella *Primavera*, ricorre un motivo in cui Wind ha voluto vedere “fiamme rovesciate” simbolo di morte⁷². Lo studioso è indirizzato in questa lettura simbolica dall’identificazione, già proposta da Warburg e più volte rilanciata dalla critica, del personaggio mitologico con Giuliano de’ Medici. Come testimoni a favore di questa identificazione è richiamata una somiglianza fisiognomica del Mercurio con i tratti somatici, la pettinatura, l’aspetto di Giuliano, così come possiamo ricavarli dalle diverse versioni del

⁷⁰ Warburg [1893] 1966, p. 46.

⁷¹ Warburg [1893] 1966, p. 48.

⁷² Wind [1958] 1971, p. 151.



Sandro Botticelli, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, tempera su tavola, circa 1478-1480, Bergamo, Accademia Carrara.

Sandro Botticelli, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, tempera su tavola, circa 1478-1480, Washington, National Gallery of Art.

Sandro Botticelli, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, tempera su tavola, 1478, Berlin, Gemäldegalerie.

Sandro Botticelli, *Primavera*, circa 1482, dettaglio.

ritratto di mano dello stesso Botticelli (probabilmente eseguite *post-mortem*, sulla maschera funebre).

Un dettaglio, emerso in un'analisi riflettografica a infrarosso pubblicata nel 1982, parrebbe fornire un'ulteriore conferma di una prima identificazione di Mercurio con Giuliano: nel disegno sottostante alla pittura Mercurio teneva le palpebre abbassate, “un dato fisiognomico che subito evoca l'attitudine tipica di Giuliano de' Medici”⁷³. In effetti le palpebre abbassate e gli occhi quasi socchiusi sono un tratto peculiare del ritratto botticelliano di Giuliano – un ritratto che, è il caso qui di ricordare, la critica ritiene eseguito con tutta probabilità sulla maschera funebre del giovane Medici. In tal senso, oltre, e forse più che essere una “attitudine tipica” di Giuliano il dettaglio, poi corretto, delle palpebre abbassate potrebbe essere un indizio del fatto che il dipinto dovesse essere in origine una commemorazione dell'incontro, nel giardino di Venere, dei due amanti morti a due anni di distanza l'uno dall'altra. Ma c'è anche un altro dettaglio significativo, già evidenziato da Wind e non adeguatamente valorizzato nelle letture critiche anche recenti: il motivo che Mercurio esibisce sulla clamide.

Edgard Wind interpretava le fiammelle come piccole fiaccole rovesciate, a indicare, secondo una simbologia funeraria già tardo-antica, la morte. Ma quelle fiammelle potrebbero anche alludere, in forma essenzialmente stilizzata,

⁷³ Acidini Luchinat 2001, p. 35 e note, con riferimenti bibliografici.



Sandro Botticelli,
Primavera, circa 1482,
dettaglio.

al broncone secco eppur tuttavia che si riaccende, un simbolo ben presente nell'emblematica medicea: un tronco secco capace però di riprendere fuoco, così come la gloria dei Medici – il lauro di Lorenzo – è sempre in grado di rigenerarsi. Il broncone che non si spegne era uno degli emblemi preferiti nell'autorappresentazione della casata medicea. Così Pulci nelle *Stanze per la giostra di Lorenzo de' Medici*, del 1469:

“Era quel verde d'alloro un broncone
che in tutte sue divise il dì si truova
et lettere di perle vi s'appone
che dicono pur che el tempo si rinnova”⁷⁴.

In una medaglia di Lorenzo compare il motto UT LAURUS SEMPER LAURENTI FAMA VIREBIT⁷⁵. Ed è ancora da ricordare, nel citato passaggio della *Vita di Botticelli* di Vasari, l'impresa, che stava sotto la Pallade, “con bronconi che buttano fuoco”. L'impresa compare anche sul margine di alcuni manoscritti fiorentini, tra cui una traduzione di Plotino di mano di Marsilio Ficino.

Anche Paolo Giovio nel *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme et d'amore* ricorderà il broncone fiammeggiante come una delle imprese di famiglia adottata dal figlio del Magnifico:

“Usò il Magnifico Pietro figliuolo di Lorenzo, come giovane et innamorato i tronconi verdi incavalcati, i quali mostravano fiamme et vampi di fuoco intrinseco, per significare che 'l suo ardor d'amore era incomparabile, poi ch'egli abbruciava le legna verdi et fu questa invenzione del dottissimo huomo

⁷⁴ Luigi Pulci, *Stanze per la giostra* LXXI.

⁷⁵ Cox Rearick 1984, p. 25.

M. Angelo Politiano, il quale gli fece ancor questo motto d'un verso latino: IN VIRIDI TENERAS EXURIT FLAMMA MEDULLAS⁷⁶.

Fu Poliziano dunque, secondo la preziosa testimonianza di Giovio, a predisporre per Piero di Lorenzo il motto che completa il senso dell'emblema. Ma l'impresa con i bronconi, a quanto attesta Giorgio Vasari nel testo in cui descrive le "inventioni" con cui aveva decorato il palazzo mediceo, era già stata adottata da Giuliano de' Medici, il quale l'avrebbe portata nella giostra del 1475 proprio come simbolo del suo amore inconsumabile per Simonetta:

– Questa impresa che gli fate [...] con quel troncon tagliato verde che nelle tagliature de' rami getta fuoco, con quel motto scritto che dice SEMPER, sapete il suo significato?

– Dicono che questa impresa portò Giuliano nella sua giostra sopra l'elmo, dinotando per quella che, ancora che la speranza fusse dell'amor suo tronca, sempre era verde e sempre ardea, né mai si consumava⁷⁷.

La notizia contenuta nel testo di Vasari completa le informazioni dedotte dalle altre testimonianze sullo stendardo di Giuliano, di cui abbiamo dato conto più sopra. Anche Vasari dunque, qualche decennio più tardi, riprese l'emblema del broncone, di cui probabilmente sintetizzò il nuovo significato politico (il ritorno dei Medici) con l'originario significato amoroso (la passione di Giuliano), e lo utilizzò infatti per decorare la "sala di Lorenzo vecchio" a Palazzo Vecchio, proprio in corrispondenza del ritratto di Giuliano, fratello di Lorenzo. Un emblema che diverrà caro ai Medici proprio in quanto si prestava a essere ri-adottato, con rinnovato significato: e ciò soprattutto nella seconda età medicea, dopo l'esilio.

Nel 1512, al ritorno trionfale dei Medici a Firenze, secondo Vasari, Lorenzo il giovane adottò l'emblema del broncone "per mostrare che rinfrescava e risorgeva il nome dell'avolo"⁷⁸. Per il secondo Lorenzo, in occasione del carnevale fu composto un canto carnascialesco i cui versi recitavano:

"E come la Fenice / Rinasce dal Broncon del vecchio Alloro / così rinasce dal ferro un Secol d'oro"⁷⁹.

⁷⁶ Paolo Giovio nel *Ragionamento sopra i motti et disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, Venezia 1556, p. 32.

⁷⁷ Giorgio Vasari, *Ragionamenti [...] sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo delle Loro Altezze Serenissime*, Firenze, 1588, giornata II, ragionamento II.

⁷⁸ Giorgio Vasari, *Vite VI*, pp. 251-254.

⁷⁹ Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, *Raccolta de' Canti Carnascialeschi*, Firenze 1559, I, 134 (*Compagnia del Broncone*).



Piero di Cosimo, *Liberazione di Andromeda*, olio su tavola, post 1512, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Anche Piero di Cosimo nel *Perseo che libera Andromeda* degli Uffizi fa comparire un broncone, parzialmente secco, ma che ha già cominciato abbondantemente a rifiorire: è in primo piano, esattamente al centro della tavola, sulla spiaggia del mare in cui campeggia il mostro già soggiogato da Perseo, che sta per sferrare il colpo decisivo e liberare la bella Andromeda.

In alto a destra si vede l'eroe sospeso in aria, che era arrivato volando come Mercurio. Vasari, che dà una descrizione entusiastica del dipinto, ne attribuisce la commissione a Filippo Strozzi “vecchio”⁸⁰, ma la critica è concorde nel riconoscere che Vasari probabilmente commette un errore e la commissione è da attribuire “al figlio di Filippo, Giovanni Battista, chiamato sempre col nome del padre”: l'opera andrà quindi collocata dopo il 1512, data del ritorno dei Medici, di cui gli Strozzi erano parenti e accesi sostenitori. La centralità del broncone riconferma la pregnanza e la perspicuità – per i contemporanei – del simbolo: Firenze-Andromeda viene liberata dal ‘mostro’ e Perseo-Medici è rappresentato, nell'asse centrale della composizione, sia dalla figura mitica dell'eroe sia dal broncone rifiorito collocato proprio sotto di lui.

Suggestiva, per la nostra ricostruzione, un'altra notizia che ricaviamo sempre da Vasari: prima della commissione Strozzi, Piero di Cosimo si era già eserci-

⁸⁰ Giorgio Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, p. 580.

tato sul tema del mostro marino, in un'opera di cui l'artista aveva fatto dono proprio a Giuliano de' Medici⁸¹.

Si tratta dunque di un emblema che verrà ripreso dal nipote Piero di Lorenzo e poi più tardi anche dal figlio di questi, Lorenzo, ma che probabilmente era stato inventato per Giuliano con un significato prettamente amoroso. Il primo significato amoroso dell'emblema pare del tutto confermato anche dal motto scelto da Poliziano per Piero, in cui si risente echeggiare il virgiliano *est mollis flamma medullas* di *Eneide* IV, 66, in riferimento a Didone⁸².

Se al ritorno dall'esilio il broncone diverrà un simbolo della rinascita politica della famiglia dei Medici, non così era negli anni '80 del XV secolo, quando, a quanto ci risulta da diverse testimonianze, dopo la morte di Giuliano l'impresa era stata adottata da Lorenzo di Pierfrancesco. Il broncone, non secco ma verde e avvolto in un cartiglio con il motto SEMPER VIRENS, ora presso il Museo Nazionale del Bargello, compare in una mattonella proveniente dalla casa di via Larga.

Ancora negli inventari della casa di via Larga si trova menzione di un letto e di un lettuccio decorati con un *pattern* a fiammelle; e nella villa di Fiesole, sempre di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco, due "forzieretti" sono decorati con lo stesso motivo⁸³.



Per la cappella della villa del Trebbio lo stesso Lorenzo di Pierfrancesco commissionerà a Botticelli la Pala con *Madonna col Bambino fra i santi Domenico, Cosma, Damiano, Francesco, Lorenzo e Giovanni Battista* ora alla Galleria dell'Accademia a Firenze.

Sulla veste di San Lorenzo, in cui si riconosce un ritratto del committente, compaiono le fiammelle rovesciate: a indicare certo, nella

Mattonella con impresa medicea, maiolica, terzo quarto del XV sec., Firenze, Museo del Bargello.

⁸¹ Giorgio Vasari, *Vita di Piero di Cosimo*, p. 580: "Un mostro marino che egli fece e donò al figlio del Magnifico Giuliano de' Medici, che per la deformità sua è tanto stravagante, bizzarro e fantastico, che pare impossibile che la natura usasse e tante deformità e tanta stranezza nelle cose sue".

⁸² Settis 1971, p. 136.

⁸³ Shearman 1975, p. 22.



Sandro Botticelli e bottega, *Pala del Trebbio*. *Madonna col Bambino e i santi Domenico, Cosma, Damiano, Francesco, Lorenzo e Giovanni Battista*, tempera su tavola, circa 1480-1500, Firenze, Galleria dell'Accademia.



Sandro Botticelli, *Primavera*, dettagli.

Sandro Botticelli, *Pala del Trebbio*, dettagli.

ricercata polisemia della sofisticata erudizione del tempo, le fiamme del supplizio del santo, ma anche l'impresa ereditata da Giuliano.

Tornando al Mercurio della *Primavera*, è da condividere una prima identificazione della figura mitologica con Giuliano, richiamata dalla presenza di Flora-Simonetta, posta simmetricamente all'altro lato della tavola esattamente in asse rispetto a Mercurio. Come conferma anche il disegno preparatorio sottostante il dipinto, è Giuliano che Botticelli immagina come prima figura in cui identificare il suo strano Mercurio che, più che una raffigurazione del dio, ci appare, non per caso, come la rappresentazione di un personaggio reale nelle vesti del dio della sapienza. Ma nell'esecuzione definitiva del dipinto (che non sarà necessario, come fanno alcuni, distanziare di alcuni anni rispetto alla prima ideazione) l'identificazione si complica per l'intervento di un'ulteriore idea che non smentisce, ma va a sovrapporsi alla prima. Mercurio, per l'impresa che porta sulla clamide, richiama certamente Giuliano, primo detentore dell'impresa del broncone infiammato, ma è anche, contemporaneamente, l'alias mitico di Lorenzo di Pierfrancesco, il possessore, committente o comunque destinatario dell'opera di Botticelli, che quell'impresa dell'illustre cugino morto tragicamente nel 1478 aveva fatto sua.

IL 'CICLO' MITOLOGICO DI BOTTICELLI E GLI INTRECCI AMOROSI, POLITICI, COMMERCIALI TRA I MEDICI, I VESPUCCI, GLI APPIANI

A partire dalla lettura di Warburg e sulla base dei vari riscontri documentari raccolti poi nelle indagini successive, l'interpretazione iconologica dei dipinti mitologici di Botticelli è stata configurata sull'ipotesi base di un riconoscimento, sotto il sottile velo del travestimento mitologico, della storia d'amore di Giuliano e Simonetta. In particolare Warburg rilevava la pervasività dell'immagine della giovane donna e proponeva come chiave interpretativa principale del 'ciclo' la chiave di una "allegoria della memoria di Simonetta"⁸⁴.

Fa gioco a questa idea la fatale coincidenza delle date di morte della coppia, per altro non sempre adeguatamente evidenziata nei contributi critici. Simonetta muore, di tisi, il 26 aprile 1476⁸⁵: la morte della giovane e notissima Signora suscita una grande impressione nella Firenze del tempo, di cui si ha eco nella cronaca e nei componimenti letterari composti per la morte prematura

⁸⁴ Warburg [1893] 1966, p. 48; vedi anche Pedersoli 2005.

⁸⁵ Tognarini 2002, pp. 12-13; v. già Neri 1885, il primo studio sulla biografia di Simonetta.

di quella che diverrà di là a poco, nell'immaginario contemporaneo, l'icona della grazia e della bellezza⁸⁶. Giuliano muore nella congiura dei Pazzi il 26 aprile 1478. Identica data di morte, a soli due anni di distanza l'uno dall'altro. Una data che cade in aprile, il mese dell'amore e di Venere. Anzi, alla fine di aprile, verso maggio: quando la stagione passa dal dominio di Zefiro al cielo di Mercurio. È del tutto inverosimile che, in un'epoca così avida di congiunture e curiosa di parallelismi e di concordanze astrali, la coincidenza fra le date di morte non sia stata notata e non sia entrata a far parte costitutiva della storia di amore e di morte dei due famosissimi amanti⁸⁷.

La sequenza dei dipinti mitologici sarebbe stata commissionata in ambito mediceo, supportata dal Poliziano intrecciando fonti poetiche antiche e moderne, e infine eseguita da Sandro Botticelli, nel clima di quella precisa ed eccezionale coincidenza luttuosa. Un'idea che resta valida, come si vedrà, ma con un'importante revisione. La datazione delle opere del 'ciclo' agli anni 1480-1485 pone infatti una questione che va inevitabilmente affrontata: il perché dello scarto tra i fatti storici e la loro rappresentazione. Perché Botticelli metterebbe mano al 'ciclo' a distanza di almeno quattro anni dalla seconda morte? L'ipotesi, che ha una certa fortuna nella fittissima storia critica che riguarda quest'opera, di una prima versione della *Primavera* lasciata incompiuta per la morte di Giuliano e poi ripresa più tardi, ha trovato, come si è visto, un appiglio nell'esame riflettografico, con la scoperta del disegno preparatorio che sta sotto la pellicola pittorica: un profilo che avvicina maggiormente il volto di Mercurio ai tratti fisiognomici di Giuliano, noti soprattutto grazie alla serie dei ritratti botticelliani. Ma se è certo che un pentimento c'è stato nel progetto dell'artista tra l'ideazione e l'esecuzione del volto della figura, l'idea di un'opera così impegnativa lasciata non finita per almeno quattro anni e poi ripresa (con in mezzo il soggiorno romano dei Botticelli) pare comunque antieconomica e difficile da sostenere. È però un'ipotesi produttiva perché ci mette, con tutta probabilità, sulla pista giusta.

È per primo Ronald Lightbown⁸⁸ (seguito da altri, tra cui si segnala Frank Zöllner⁸⁹), che riconduce la committenza della *Primavera* all'occasione

⁸⁶ Farina 2001; Lazzi, Ventrone 2007, pp. 129-131 e *passim*.

⁸⁷ Si veda il commento di Lorenzo a uno dei sonetti che egli stesso compose in morte di Simonetta: "Morì questa eccellentissima donna del mese d'aprile, nel quale tempo la terra si suole vestire di diversi colori di fiori, molto vaghi agli occhi e di grande recreazione all'animo" (*Comento de miei sonetti*, in Lorenzo de' Medici, *Opere*, a cura di T. Zanato, Torino 1992, p. 19).

⁸⁸ Lightbown 1978.

⁸⁹ Zöllner 1998.

del matrimonio tra Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide Appiani. Successivamente, in un prezioso studio che ricostruisce la dinamica delle relazioni politiche, economiche, matrimoniali che intercorrono tra gli Appiani – la casata al potere a Piombino – i Medici e i Vespucci⁹⁰, è stata resa nota una serie di documenti che, valutata nel suo giusto peso, porta un contributo forse decisivo per la risoluzione del problema della datazione e della committenza delle opere di Botticelli.

Il tessuto di relazioni commerciali e matrimoniali che, almeno dalla metà del XV secolo, coinvolgono in fasi alterne di prossimità e di distanza i Medici e gli Appiani (che controllano le miniere di allume e di ferro di Piombino e dell'Elba) trova un primo momento di sutura con l'arrivo a Firenze di Simonetta Cattani: cugina degli Appiani e cresciuta in casa del Signore di Piombino, Jacopo III – che ne aveva sposato la sorellastra Battistina Fregoso – nel 1469, a 16 anni, va sposa a Marco della famiglia dei Vespucci, al tempo alleati e sodali dei Medici. La presenza della giovane donna strettamente imparentata con gli Appiani di Piombino, pur nella turbolenza del tempo, garantisce un periodo di relativa solidità all'alleanza tra i Medici e gli Appiani. D'altro canto il rapporto amoroso di Simonetta con Giuliano, celebrato con l'impresa della giostra del 1475, e la fascinazione per la giovane che aveva immagato lo stesso Lorenzo⁹¹, pare rinsaldare, anziché guastare, le relazioni amicali e commerciali fra i Medici e i Vespucci, al punto che, nella più recente bibliografia, torna alla ribalta una lettura puritana, già ottocentesca, della vicenda che tende a disconoscere la realtà della relazione erotica e a rubricare il rapporto tra Simonetta e Giuliano come un amore 'platonico' e letterario, di stampo cortese, che sarebbe da ricondurre alla *nouvelle vague* neo-stilnovistica in auge in quegli anni a Firenze.

“SULLA TRACCIA DI SIMONETTA”: GIULIANO E SIMONETTA,
GIULIANO E SEMIRAMIDE, LORENZO DI PIERFRANCESCO E SEMIRAMIDE

La morte di Simonetta, celebrata dai Medici con un'impressionante pompa da 'funerali di Stato' di cui danno ampio conto le fonti, interrompe il filo delle relazioni politiche, commerciali, oltre che matrimoniali tra i Medici e gli Appiani; scrive al proposito Ivan Tognarini:

⁹⁰ Tognarini 2002.

⁹¹ Si veda ancora, in generale, il *Comento* di Lorenzo ai sonetti composti in morte di Simonetta.

“L’imparentamento diretto per via matrimoniale tra i Medici e gli Appiani sembra essere un obiettivo costante perseguito per almeno mezzo secolo”⁹².

Il vincolo, in qualche modo stretto con Simonetta e interrotto con la sua morte, va ripristinato, e i Medici tentano di porre immediato rimedio alla situazione: è del 1476 un patto nuziale tra Giuliano de’ Medici e la undicenne Semiramide Appiani, sorella di Jacopo IV Signore di Piombino e nipote di Simonetta in quanto figlia della sorellastra Battistina Fregoso. Si tratta di un patto che avrebbe reso saldissima l’alleanza tra Firenze e Piombino e che, proprio per questo, viene stigmatizzato e osteggiato dalla diplomazia dei vari stati e dei diversi imprenditori in lizza per l’egemonia economica sulla zona, e che perciò è documentato da vari e diversi documenti⁹³: in particolare in una lettera di Gentile Rocchi a Niccolò Michelozzi si fa riferimento a “quello parentado [...] di Giuliano con Piombino sulla traccia di Simonetta”⁹⁴. Sulla base solida di quella promessa relazione parentale con la casata al potere, a Piombino, nel 1477, Lorenzo firma con gli Appiani un contratto della durata di 5 anni per il monopolio dello sfruttamento delle miniere di ferro dell’isola d’Elba⁹⁵.

Con la morte di Giuliano, il 26 aprile 1478, viene nuovamente a cadere la possibilità di stringere un vincolo parentale tra i Medici e gli Appiani. I nomi dei responsabili diretti dell’assassinio di Giuliano e dell’attentato a Lorenzo sono noti da varie fonti; fra le molte, citiamo qui soltanto il passaggio delle *Istorie fiorentine* in cui Machiavelli pur nell’impianto generale dell’opera ispirata a una ideologia non dissimulatamente repubblicana, fa trasparire tutta l’ammirazione per la ingenua magnanimità del giovane principe, contro la vile ipocrisia dei suoi attentatori:

“La chiesa era piena di popolo e lo officio divino cominciato, quando ancora Giuliano de’ Medici non era in chiesa; onde che Francesco de’ Pazzi insieme con Bernardo, alla sua morte destinati, andarono alle sue case a trovarlo, e con prieghi e con arte nella chiesa lo condussero. È cosa veramente degna di memoria che tanto odio, tanto pensiero di tanto eccesso si potesse con tanto cuore e tanta ostinazione d’animo da Francesco e da Bernardo ricoprire: perché, conduttolo nel tempio, e per la via e nella chiesa con motteggi e giovanili ragionamenti lo intrattennero; né mancò Francesco, sotto colore di

⁹² Tognarini 2002, p. 32.

⁹³ Pubblicati e commentati ora in Tognarini 2002, pp. 32 ss.

⁹⁴ Biblioteca Nazionale di Firenze, fondo manoscritto Ginori Conti, n. 29 dell’inventario della donazione, 81, in Tognarini 2002, p. 32.

⁹⁵ Tognarini 2002, p. 37.

carezzarlo, con le mani e con le braccia strignerlo, per vedere se lo trovava o di corazza o d'altra simile difesa munito. Sapevano Giuliano e Lorenzo lo acerbo animo de' Pazzi contra di loro, e come eglino desideravano di torre loro l'autorità dello stato, ma non temevano già della vita, come quelli che credevano che, quando pure eglino avessero a tentare cosa alcuna, civilmente e non con tanta violenza lo avessero a fare; e per ciò anche loro, non avendo cura alla propria salute, di essere loro amici simulavano. Sendo adunque preparati gli ucciditori, quegli a canto a Lorenzo, dove, per la moltitudine che nel tempio era, facilmente e senza sospetto potevano stare, e quegli altri insieme con Giuliano, venne l'ora destinata; e Bernardo Bandini, con una arme corta a quello effetto apparecchiata, passò il petto a Giuliano, il quale dopo pochi passi cadde in terra; sopra il quale Francesco de' Pazzi gittatosi, lo empì di ferite; e con tanto studio lo percosse, che, accecato da quel furore che lo portava, se medesimo in una gamba gravemente offese⁹⁶.

L'immagine di Giuliano accompagnato in chiesa dai suoi amici di cui conosce l'avversità politica ma che crede leali, Giuliano inteso in scherzi e discorsi da ragazzi ("motteggi e giovinili ragionamenti") che si fa abbracciare e toccare dai compagni che in realtà lo stanno palpando per verificare che non sia armato e protetto da corazza, è una delle scene più commoventi di quella storia – una storia che Poliziano nel *Pactiane coniurationis commentariolum*, forse troppo coinvolto negli eventi, non saprà restituire con la dovuta intensità.

Ma tra i sospettati di complicità con i Pazzi sono anche Marco Vespucci e il padre Piero, che, almeno fino a due anni prima – fino ai giorni della morte di Simonetta – era in rapporti di intimità con Lorenzo con il quale è attestata una strettissima corrispondenza sull'andamento clinico della malattia della preziosa nuora, la cui salute pare stare a cuore tanto al suocero Piero che al principe: a Lorenzo Piero si rivolge quasi quotidianamente, non solo per aggiornarlo ma, soprattutto, per richiedere consulti e assistenza dai medici più famosi del tempo (Maestro Stefano e Moisè Ebreo), incluso il sostegno economico per pagarne le parcelle⁹⁷.

Per lunghi mesi esplode la feroce vendetta di Lorenzo contro i congiurati e tutti quanti fossero sospettati di connivenza con i Pazzi, ed è il periodo più fosco della vita pubblica e privata di Lorenzo – fosco dal punto vista politico ma fosco anche sotto il profilo economico per l'andamento degli affari commerciali dei Medici. Soltanto a partire dal 1480 il clima civile del cielo

⁹⁶ Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine* VIII, 6.

⁹⁷ Tognarini 2002, pp. 12-13.

su Firenze inizia a rasserenarsi, e i Medici via via riannodano il complicato intreccio di relazioni parentali, sociali, economiche, politiche, diplomatiche.

È in questo contesto che finalmente, nell'agosto del 1481, viene siglato il patto nuziale e nel 1482 vengono celebrate le nozze tra Semiramide e Lorenzo di Pierfrancesco: si salda così lo strategico vincolo di parentela tra i Medici e gli Appiani a cui, con alterne vicende, le due famiglie lavoravano da decenni. Negli anni tra il 1478 e il 1482 chi si era prodigata per tenere vive le relazioni tra le due famiglie era stata soprattutto Violante Cattaneo, la madre di Simonetta che dopo la morte anche dell'altra figlia, Battistina Fregoso, nel 1474, aveva preso in carico la nipote, figlia di Battistina e dell'allora Signore di Piombino Jacopo III: Semiramide, su cui paiono concentrarsi gli interessi di un vero e proprio investimento sia da parte degli Appiani che da parte dei Medici. Da Piombino, dove risiedeva con la nipotina presso la residenza del nuovo Signore Jacopo IV, fratello della stessa Semiramide, Violante chiamata Chateroccia "governava" sull'educazione della giovane nipote e ne rendeva conto a Lorenzo, tenendolo aggiornato "per l'affectione et singolare amore" che il Signore di Firenze continuava a dimostrare verso la famiglia degli Appiani, proprio mediante lei, la madre di Simonetta e nonna di Semiramide⁹⁸. Un affetto che sarà stato certamente sincero ma che era anche corroborato, come si è visto, da meno sentimentali ragioni di interesse economico, collegate alle miniere degli Appiani, le cui rendite erano entrate in gioco anche nella dote di Simonetta per le nozze con Marco Vespucci (1469), nel patto nuziale di Semiramide con Giuliano (1477), e ora nella dote di Semiramide per le nozze con Lorenzo di Pierfrancesco (1482).

UNA STORIA DI AMORE, DI MORTE, E DELL'AMORE CHE RINASCE A PRIMAVERA

Il matrimonio tra Semiramide e Lorenzo di Pierfrancesco, inizialmente fissato per il maggio 1482, fu celebrato il 19 luglio 1482, "essendo in bruno", ovvero a lutto, a maggio, Firenze, per la morte di Lucrezia de' Tornabuoni madre di Lorenzo⁹⁹. Era un venerdì, come nota Giovanna Lazzi: "giornata solitamente evitata per un simile avvenimento ma bene augurante se intesa come giorno di Venere"¹⁰⁰.

⁹⁸ Tognarini 2002, pp. 40-41.

⁹⁹ Tognarini 2002, p. 41.

¹⁰⁰ Lazzi, Ventrone 2007, p. 143.

Botticelli era pronto a prestare il suo “orecchio pronto e mano volonterosa”¹⁰¹ per restituire in pittura le *fabulae* del mito che Poliziano aveva già adattato nelle *Stanze per la giostra* alla storia d’amore di Giuliano e Simonetta, e che ora si prestavano in modo particolarmente calzante a raccontare la storia, bellissima e tragica, del mito moderno di Giuliano e Simonetta: ora che finalmente si celebravano le nozze di Semiramide, nuova Simonetta, e di Lorenzo, che di Giuliano aveva ereditato l’impresa del broncone secco che riprende fuoco.

Nella *Primavera* la storia d’amore di Giuliano e Simonetta – ora reincarnati in Lorenzo e Semiramide – viene raccontata come una conversione di uno Iulo recalcitrante, che Botticelli raffigura come un Mercurio *retrogradus*. Ancora renitente, Mercurio volta le spalle a Venere, ma è chiamato da tutte le figure a entrare nel regno di Venere, a entrare nel Paradiso: dallo Zefiro lascivo, che mostra la sua potenza su Chloris e fa fiorire il mondo; dall’incanto stupefacente di Flora-Simonetta; dal cenno invitante di Venere stessa, che porta una veste nuziale. Le tre Grazie allacciate l’una all’altra, scorta dell’ancora distratto Mercurio (che gioca con il “filamento di nubi che si è impigliato nella sua verga”¹⁰²), non solo non si frappongono tra Mercurio e Venere, ma ‘fanno velo’: ovvero, neoplatonicamente, *rivelano* Venere a Mercurio con la loro danza. Mercurio è chiamato dentro il regno di Venere soprattutto da Amore: un Cupido che segue alla lettera la descrizione polizianesca e che è raffigurato proprio nell’attimo in cui scocca la freccia, nella posa precisa che si riscontra nella stanza I, 40. Quando quella freccia, nel dipinto ancora incoccata, avrà raggiunto la Grazia mediana che è il suo bersaglio (*Chastitas*, secondo gran parte della critica) Mercurio-Giuliano si girerà: si convertirà ad Amore.

La sposa – controfigura di Simonetta ma anche di Semiramide – nella *Primavera* compare come una splendida ninfa, inseguita dall’impeto erotico e poi, iniziata da Zefiro, è fatta Flora, donna perfetta: la sua veste è fiorita, come il suo corpo ha acquisito grazia di forme, il suo volto si è affinato e il serto che porta in vita è fiorito. Simonetta nelle *Stanze* di Poliziano si dice “nata in grembo a Venere”, e il passaggio viene letto come una conferma della nascita di Simonetta a Portovenere.

Nel boschetto della *Primavera* gli “arbuscelli”, rappresentati ancora come virgulti nella *Nascita di Venere*, sono fertili fusti sveltanti – fiori e frutti di arancio, promessa nuziale. Mercurio è ancora *retrogradus*, ma fra un attimo

¹⁰¹ Warburg [1893] 1966, p. 58.

¹⁰² Wind [1958] 1971, p. 150.

si volterà e avverrà il miracolo d'amore. Amore trionfa: Amore che porta la benda ma mira esattamente il bersaglio¹⁰³. Cupido non è cieco, non è la "ceca peste" che Giuliano credeva: la sua benda, come tutti i velami, rivela, svela misteri altrimenti indicibili.

26 aprile 1476 / 26 aprile 1478: in quel giorno fatale segnato così crudelmente dalle stelle, è avvenuta la ricongiunzione degli amanti: là, nel paradiso d'Amore, sarà celebrato quel patto di nozze che in terra non poteva essere siglato. Subito al momento dell'incontro Simonetta aveva dichiarato a Giuliano il suo statuto di sposa legittima di un altro:

"Io non son qual tua mente invano auguria,
non d'altar degna, non di pura vittima;
ma là sovra Arno in nella vostra Etruria
sto soggiogata alla teda legittima"¹⁰⁴.

Ora, nel giardino, pronuba per le nozze sarà Venere stessa: una Venere sapiente, in veste di sposa, in un bosco fiorito d'aranci. La direzione del dipinto, stando alla posizione quasi di corteo delle figure, sembra andare da destra a sinistra; e così, seppure con ripresa circolare, lo legge Wind¹⁰⁵. La *Nascita di Venere*, stando al testo di Poliziano che costituisce la filigrana del disegno botticelliano, si legge senza dubbio nell'altro verso: prima gli Zefiri e poi l'Ora che accoglie la dea e la ammantata. E pure anche nel *Giardino di Venere* il complesso gioco figurato può essere letto *anche* da sinistra a destra: prima, secondo le *Stanze*, viene la renitenza di Iulo, poi verranno le Grazie, lo scoccare della freccia di Amore e l'incontro con Simonetta sotto lo sguardo attento e benevolente di Venere. Giuliano-Mercurio si volterà in questo giorno fatale: accadrà in un attimo e vedrà Flora-Simonetta, nata in grembo a Venere e già iniziata all'amore da Zefiro.

Il racconto del mito d'amore e di morte delle icone delle due casate dei Signori di Firenze e di Piombino torna a vivere per celebrare le nozze di Lorenzo e di Semiramide: nuovo Giuliano, nuova Simonetta. Sulla terra, Pallade-Lorenzo ha provveduto a vendicare la congiura e la morte del fratello domando il centauro della pazzia e ristabilendo la pace, anche grazie al patto di Napoli, siglato contro la lega di Sisto IV; e il golfo di Napoli è con tutta probabilità il paesaggio che fa da sfondo alla *Pallade e il Centauro*, dove la dea, senza

¹⁰³ Wind [1958] 1971, p. 146.

¹⁰⁴ Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra* I, 51.

¹⁰⁵ Wind [1958] 1971, p. 155.



Sandro Botticelli, *Primavera*, dettaglio.

armatura ma in “candida vesta”, con i tratti di Simonetta, dà corpo con le sue movenze, aggraziate quanto perentorie, alla virtù e alla gloria dei Medici. E di nuovo nella *Nascita di Venere*, opera eseguita più tardi come *prequel* della *Primavera*, vediamo ancora Simonetta, non già in veste di Flora, ma ormai ‘assoluta’ dea d’amore.

Nel Giardino di Venere, intanto, una volta saldati in collana i frammenti aoristici dell’incantamento amoroso, una volta ricomposto il mosaico della passione ispirata da Zefiro con la grazia di Flora e la compostezza di Venere, l’armonia palindroma della danza delle Grazie con la sapienza di Mercurio che gioca a dissipare le nuvole, Amore non sbaglia il bersaglio e si compiono le nozze fatali. Questo avviene il 26 di aprile nel Regno di Venere.

FRAGILITÀ DI VENERE E MORTE DI ADONE
(CON UNA SPERANZA DI RESURREZIONE).
ESERCIZIO DI LETTURA DI *MORTE DI ADONE* DI SEBASTIANO DEL PIOMBO

La *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), conservata alla Galleria degli Uffizi a Firenze fu gravemente danneggiata dall'attentato avvenuto in via Georgofili nella notte tra il 26 e il 27 maggio 1993. Il dipinto, recuperato grazie a un accurato e felice lavoro di restauro, divenne l'opera-simbolo di quello strano episodio di terrorismo che fu letto come un avvertimento nel piano delle oscure trattative Stato-mafia in atto in quegli anni¹.

LETTURA ICONOGRAFICA

Al centro della composizione è una figura femminile nuda, seduta, lievemente chinata in avanti a tenere con la mano destra la caviglia della gamba corrispondente incrociata sulla gamba sinistra; dal piede gocciola sangue sul panno rosso sottostante. L'altro piede poggia sul manto erboso costellato di fiori bianchi e rossi.

Al suo fianco un Cupido sembra rivolgersi alla donna per attirare la sua attenzione e indicarle il corpo di un uomo vestito, che giace disteso a terra, abbandonato al sonno o alla morte, e occupa la porzione sinistra della tela. Dietro alla figura distesa spunta, semi-mimetizzato nella vegetazione, il muso inquietante di un cinghiale.

¹ Sull'opera e le sue vicende, anche recenti, si vedano: Contini 2008 (con ricca bibliografia); Puppi 1994; Tempestini 2012.



Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, olio su tela, 1512, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, 1512, dettaglio di Adone e del cinghiale; a destra il braccio del piccolo Cupido che indica il corpo.



Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, 1512, dettaglio.

Sulla porzione destra della composizione, sotto un albero di fico si svolge una sorta di dialogo gestuale fra tre figure femminili e una maschile. Da destra: una nuda di spalle, una (almeno parzialmente) vestita al centro, una di profilo, in torsione del busto, che punta il dito verso la figura protagonista. La figura vestita indica a sua volta con il dito una figura barbata, posta sul margine destro: si intravede un rozzo vestimento caprino e il personaggio, che sembra emergere dal fondale boschivo, è intento a suonare un flauto a canne.

La presenza del giovane morto, del cinghiale, il gesto e la postura della figura femminile centrale, consentono di collegare il soggetto al mito di Adone: il giovane giace ucciso dal cinghiale assassino, Venere è ferita al piede. Un problema – come vedremo cruciale per identificare la variante mitica che ispira il soggetto – è il gruppo delle tre figure femminili e il dialogo che intrattengono con il rozzo personaggio che sopraggiunge da destra.

L'ambientazione della scena è una radura all'aperto, su una sponda che affaccia su uno specchio d'acqua. Sullo sfondo un profilo urbano che Lionello Puppi, in un saggio importante del 1994 (che recepiva le stratificate letture dell'opera di Ernst Gombrich, Edgard Wind, Manfredo Tafuri, André Corboz²), identificava definitivamente con lo *skyline* di Piazza San Marco.

Forzando un po' l'angolo di prospettiva, il teatro dell'azione sarebbe "una boschiva Giudecca", ovvero, calcolando esattamente il punto di vista, un'isola immaginaria posta un po' avanzata rispetto alla Giudecca, nello squarcio che divide l'isola da San Giorgio. Sullo sfondo c'è – nota Puppi, sulla scorta di Tafuri – il profilo di una città che è:

“Venezia rappresentata attraverso gli edifici emblematici del potere – nitida la presenza del palazzo dogale, del profilo e delle cupole della Basilica palatina;



Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, 1512, dettaglio dello sfondo: Venezia, Piazza San Marco.

² Per la contestualizzazione dell'opera nel quadro storico, fondamentale è il saggio di Puppi 1994 che raccoglie e rilancia in nuova sintesi le suggestioni di Bellavitis, Romanelli 1985, p. 94; Corboz 1980; Tafuri 1985, pp. 212-243.



Sebastiano del Piombo, *Nascita di Adone e Morte di Adone*, olio su tavola, circa 1508-1509, La Spezia, Museo Amedeo Lia.

della torre dell'orologio e dell'avvio delle vecchie Procuratie; del campanile, privo della cuspidè che sarà alzata nel 1514 (il che consente di stabilire una data *ante quem* per la cronologia del dipinto) laddove la presenza della campana e dei Mori sulla torre fissa al 1508 il limite *post quem*³.

Il tema adonio doveva riscuotere, al tempo, un certo successo nell'ambito della committenza di Sebastiano, dato che è presente in due tavolette di tutt'altra dimensione, fattura e qualità di esecuzione, attribuite non senza ondeggiamenti e perplessità dalla critica allo stesso pittore, oggi conservate al Museo Amedeo Lia di La Spezia (forse intarsi decorativi destinati a pezzi di mobilio⁴).

I soggetti delle tavolette Lia escludono Venere dal tema della composizione. Si tratta di due episodi delle *Storie di Adone* e precisamente, la nascita dell'eroe dall'albero della gestazione della incestuosa madre Mirra e, *en pendant*, la scena della morte con il cinghiale che ancora si attarda a grufolare sul corpo del giovane disteso.

Nel dipinto degli Uffizi, invece, la figura centrale, protagonista della scena, è inequivocabilmente Venere. Scriveva Lionello Puppi nel 1994:

“È singolare che quest'opera abbia impegnato gli studiosi (con eccezioni rilevanti ma rare) solo nella prospettiva dell'accertamento di una plausibile collocazione cronologica entro la vicenda stilistica complessa del suo autore [il primo ad attribuire l'opera a Sebastiano è Giovanni Morelli nel 1890], e con

³ Puppi 1994, p. 87.

⁴ Sulle tavolette del museo Lia v. Tempestini 2012, con bibliografia.



Giorgione (e Sebastiano del Piombo?), *Tre filosofi (Le età della vita)*, 1506-1508, Wien, Kunsthistorisches Museum.

tale pressione da rendere marginale, se non tutt'affatto irrilevante il problema della decifrazione di un assetto tematico all'evidenza spesso e intricato e inevitabilmente carico di significati e di messaggi, la cui individuazione (sia detto tra parentesi) potrebbe offrire, tra l'altro, più sicuri e obiettivi argomenti al fine dell'approdo a una data convincente"⁵.

Lo studioso in questo passaggio stigmatizza con chiarezza le letture univoche, siano esse stilistiche o iconografiche, a dire che soltanto l'intreccio delle diverse prospettive di analisi può portare a una comprensione del tema e del contesto in cui l'opera viene eseguita. Sul piano della datazione, l'evidenza dei dati architettonici messi in luce da Tafuri e poi da Puppi consente di datare l'opera in un arco di tempo molto circoscritto, post 1508 (presenza della campana e dei Mori sulla torre del Campanile) e pre 1514 (imposizione della cuspidale al Campanile).

Sappiamo che dall'estate del 1511 Sebastiano si reca a Roma al seguito di Agostino Chigi che sarà un suo importante committente. Nella tradizione critica fino agli anni '90 del secolo scorso prevaleva una datazione dell'opera alla prima fase del soggiorno romano di Sebastiano, un'ipotesi basata su motivazioni meramente stilistiche. Purtroppo la critica riconosce unanimemente nell'opera significative assonanze giorgionesche, in particolare con i *Tre filosofi*, opera datata circa il 1508, che, secondo Marcantonio Michiel nella *Notizia*

⁵ Puppi 1994, pp. 77-78.

d'opere del disegno (1525) “fu cominciata da Zorzo da Castelfranco et finita da Sebastiano Vinitiano”.

Dopo l'importante stagione di studi iconologici sulla pittura veneziana degli anni '90 del XX secolo (che ha visto come protagonisti i nominati Manfredo Tafuri e Lionello Puppi, ma anche Augusto Gentili e Salvatore Settis) la critica pare avviata, seppure con qualche resistenza⁶ a riconoscere il vantaggio di economia logica di una esecuzione veneziana dell'opera, che potrebbe fondatamente essere collocata nel breve arco di tempo che corre tra il 1509 e il 1511.

IL MODELLO ARCHEOLOGICO

Il modello per la figura di Adone disteso è stato identificato in un sarcofago dei Musei Capitolini dove è raffigurata una scena di Amazzonomachia⁷.

La stessa figura distesa del sarcofago romano è stata chiamata in causa come modello per una delle figure dell'affresco di Pisanello per il Palazzo Ducale di Mantova.

La serie delle tre immagini – la figura stesa del sarcofago romano, quella dell'affresco di Pisanello, la figura di Adone di Sebastiano – da un lato è una conferma e una testimonianza del debito che gli artisti rinascimentali tributano, ogni qualvolta sia possibile, al repertorio degli esemplari archeologici antichi a loro accessibili. Ma d'altro lato il trattamento della figura – il prelievo affatto indiscreto dal contesto, nonché la rotazione più o meno pronunciata del corpo – ci fa apprezzare la libera modalità di utilizzo del modello.

Le tre figure messe in sequenza – morto del sarcofago/morto di Pisanello/morto di Adone – costituiscono una buona rappresentazione dell'atteggiamento dell'artista e dell'intellettuale del Rinascimento rispetto alle fonti antiche. Si tratta dello stesso dispositivo che vediamo in atto anche nella poesia e nella letteratura del Rinascimento: isolamento del dettaglio dal repertorio mitografico antico, prelievo, manipolazione formale e reinvenzione del significato nel nuovo contesto. Artisti e letterati sono ispirati dallo stesso movente ideologico – l'istanza, profondamente avvertita, di un richiamo al repertorio classico – e operano secondo le stesse modalità di utilizzo e di reinvenzione, con assoluta libertà di manipolazione del testo, che arriva alla 'rotazione' (fisica o concettuale) della fonte, fino a trovare la postura che meglio si adatta alla nuova composizione.

⁶ Vedi, da ultimo Tempestini 2012, per l'illustrazione della complicata collocazione cronologica dell'opera.

⁷ Tempestini 2012, p. 229.



Sarcofago romano con Amazonomachia, II sec. d.C., Roma, Musei Capitolini.



Confronto tra la figura a terra nella *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo e una delle figure a terra dall'altorilievo del sarcofago romano dei Musei Capitolini.



Pisanello, *Torneo-battaglia di Louvezerp* (dal *Roman de Tristan*), affresco, 1436-1444, Mantova, Palazzo Ducale, dettaglio.

LE FONTI LETTERARIE: LA LETTURA COSMOLOGICA
(MACROBIO, CICERONE, BOCCACCIO, DOLCE, CARTARI)

È ben rintracciabile un gruppo consistente di fonti antiche e di testi letterari umanistici sul mito di Adone che sappiamo per certo essere noti nei circoli intellettuali dell'ultimo quarto del Quattrocento e nel primo decennio del '500 a Venezia. Propongo un percorso nelle fonti in un ordine tematico, a partire dalla interpretazione cosmologica del mito di Adone (Macrobio, Cicerone, Boccaccio), passando per il tema della metamorfosi (Ovidio) e del compianto (Bione), per arrivare alla sintesi allegorica nelle produzioni letterarie a ridosso dell'opera di Sebastiano (*Hypnerotomachia*, Pontano).

È nota e riconosciuta, a partire dagli studi del primo *Warburgkreis* l'importanza di alcuni testi tardo-antichi che nel canone moderno sono valutati come letteratura di seconda classe, ma nel XV secolo considerati testi cruciali per la conoscenza del pensiero greco-romano. Il tardo Macrobio ad esempio, assunto come guida per il commento al *Somnium Scipionis* ma ripreso anche per la lettura catasterizzante-cosmologica della mitologia antica che propone nei *Saturnalia*. E proprio nel I libro dei *Saturnalia*, leggiamo la seguente versione del mito di Adone:

“Adone non c'è dubbio sia il Sole, se si considera la religione degli Assiri [...]. I fisici riservano il nome di 'Venere' all'emisfero superiore della terra che abitiamo, denominano 'Proserpina' l'emisfero inferiore. Perciò presso gli Assiri e i Fenici si dice che Venere piange quando il sole nel suo passaggio per la serie dei dodici segni entra nell'emisfero inferiore (i dodici segni dello Zodiaco infatti si dividono in sei superiori e sei inferiori). E quando il sole è nei segni inferiori e fa sì che i giorni siano più brevi, si crede che la dea pianga, avendo perso il sole che è come fosse stato rapito da una morte temporale e trattenuto da Proserpina che, come abbiamo detto, è la divinità degli antipodi, che presiede al circolo inferiore della terra; poi affermano che è da credere che Adone sia nuovamente restituito a Venere quando il sole, attraversati i sei segni inferiori, inizia a illuminare l'emisfero del nostro circolo e la luce aumenta e i giorni si allungano. Dicono anche che Adone è stato ucciso da un cinghiale, rappresentando in questo animale l'immagine dell'inverno, dato che il cinghiale è ispido e aspro, sta bene in luoghi umidi e fangosi, coperti di brina, e si nutre di frutti tipici dell'inverno: in questo senso l'inverno è come una ferita inferta al sole che ci fa diminuire la sua luce e il suo calore ed entrambe queste cose accadono quando gli esseri viventi muoiono [...]. C'è una statua di questa dea, sul monte Libano, con il capo velato, l'aspetto triste, con il volto appoggiato alla mano sinistra e avvolto nel mantello, e chi la vede ha la visione della dea che versa lacrime. E questa immagine è come abbiamo detto la rappresentazione della dea in pianto, ma anche della Terra

in inverno, quando è velata di nubi e sta immobile, privata del sole; e le fonti, come occhi della terra, emanano abbondanti lacrime, e i campi, privi delle loro coltivazioni, mostrano il loro volto più mesto. Ma quando il sole emerge dalle parti inferiori della terra, e passa il termine dell'equinozio invernale e il giorno si allunga, ecco che Venere è felice, e belli di piantagioni verdeggiano i campi, e i prati della loro erba, e gli alberi delle loro foglie. Perciò i nostri antenati dedicarono a Venere il mese di Aprile”⁸.

Ricaviamo da Macrobio i seguenti profili del mito:

- Il confronto con la religione assira “non lascia dubbi” sull’identificazione di Adone come figura solare;
- il mondo è diviso nell’emisfero di Venere e nell’emisfero di Proserpina;
- quando il sole entra nell’emisfero inferiore (l’emisfero di Proserpina) si crede che “Venere pianga” (“lugere creditur dea”) come se il sole fosse perduto, come rapito dalla morte del tempo e trattenuto sottoterra da Proserpina (“tamquam sole raptu mortis temporalis amisso et a Proserpina retentum”). Poi “Adone ritorna”, ovvero il sole torna a illuminare il nostro emisfero (“rursumque Adonin redditum Veneri credi volunt, cum sol evictis sex signis inferioris ordinis incipit nostri circuli lustrare hemisphaerium cum incremento luminis et dierum”).

La *fabula* del cinghiale che uccide Adone suggerisce una identificazione tra l’animale e l’immagine dell’inverno, in quanto il cinghiale ama i luoghi freddi e

⁸ Macrobio, *Saturnalia* I, XXI, 1-5: “Adonin quoque solem esse non dubitabitur inspecta religione Assyriorum, apud quos Veneris Architidis et Adonis maxima olim veneratio viguit, quam nunc Phoenices tenent. Nam physici terrae superius hemisphaerium, cuius partem incolimus, Veneris appellatione coluerunt: inferius vero hemisphaerium terrae Proserpinam vocaverunt. Ergo apud Assyrios sive Phoenicas lugens inducitur dea, quod sol annuo gressu per duodecim signorum ordinem pergens partem quoque hemisphaerii inferioris ingreditur, quia de duodecim signis zodiaci sex superiora sex inferiora censentur. Et cum est in inferioribus et ideo dies breviores facit, lugere creditur dea, tamquam sole raptu mortis temporalis amisso et a Proserpina retento, quam numen terrae inferioris circuli et antipodum diximus: rursumque Adonin redditum Veneri credi volunt, cum sol evictis sex signis inferioris ordinis incipit nostri circuli lustrare hemisphaerium cum incremento luminis et dierum. Ab apro autem tradunt interemptum Adonin, hiemis imaginem in hoc animali fingentes, quod aper hispidus et asper gaudet locis humidis lutosus pruinaque contactis, proprieque hiemali fructu pascitur, glande: ergo hiems veluti vulnus est solis, quae et lucem eius nobis minuit et calorem: quod utrumque animantibus accidit morte. Simulachrum huius deae in monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens, lacrimae visione conspicientium manare creduntur: quae imago, praeter quod lugentis est, ut diximus, deae, terrae quoque hiemalis est, quo tempore obnupta nubibus sole viduata stupet, fontesque veluti terrae oculi uberius manant, agrique interim suo cultu vidui maestam faciem sui monstrant. Sed cum sol emerit ab inferioribus partibus terrae, vernalisque aequinoctii transgreditur fines augendo diem: tunc est Venus laeta, et pulchra virent arva segetibus, prata herbis, arbores foliis. Ideo maiores nostri Aprilem mensem Veneri dicaverunt”.

brinosi e si ciba di frutti invernali (“hiemis imaginem in hoc animali fingentes, quod aper hispidus et asper gaudet locis humidis lutosus pruinaque contactis, proprieque hiemali fructu pascitur, glande”). Il cinghiale che ferisce Adone è immagine dell’inverno come “vulnus solis” (“ergo hiems veluti vulnus est solis”). La statua di una ‘Venere delle lacrime’ era oggetto di culto in Libano come figura della dea nel tempo in cui “obnupta nubibus” è “sole viduata”. Venere piange perché “vedova del sole”, e a lei sono sacre le fonti – intese come occhi della terra che sgorgano lacrime (“fontesque veluti terrae oculi uberius manant”) e i campi nel periodo in cui “suo cultu vidui” mostrano la loro “maestam faciem”. Poi quando il sole riemerge nel nostro emisfero (“tunc est Venus laeta, et pulchra virent arva segetibus, prata herbis, arbores foliis”) Venere ritorna felice e la natura rinasce con lei.

Macrobio conclude con un doppio salto mortale ermeneutico, in cui pare adombrare *e silentio* un rovesciamento (forse apotropaico) della crudeltà del cinghiale, con la paretimologia tra il nome dell’animale figura dell’inverno (*aper*) e il nome del mese che mette fine all’inverno, il mese di Venere (*Aprilis*) (“Ideo maiores nostri Aprilem mensem Veneri dicaverunt”).

La versione cosmologica di Macrobio sviluppa uno spunto già registrato in Apollodoro:

“Adone era ancora un ragazzo quando, a causa dell’ira di Artemide, durante una caccia fu ferito da un cinghiale, e morì. [...] Afrodite adirata contro Smirna, che non le tributava dovuti onori, fece sì che s’innamorasse di suo padre e con l’aiuto della nutrice la fanciulla dormì per dodici notti insieme a suo padre; senza che questi la riconoscesse. Ma quando si accorse che era sua figlia, estrasse la spada e la inseguì, e lei, ormai alle strette, pregò gli dei di renderla invisibile. E gli dei ebbero compassione di Smirna e la tramutarono in quella pianta che appunto si chiama smirna [mirra]. Al decimo mese la pianta si spacò e nacque un bambino di nome Adone. Era tanto bello che Afrodite, senza che gli Dei lo sapessero, lo mise, ancora in fasce, dentro una cesta e lo affidò a Persefone perché lo nascondesse. Ma Persefone quando lo vide così bello, non volle più ridarlo ad Afrodite. Allora, per decisione di Zeus, l’anno venne diviso in tre parti, e ordinò che Adone stesse da solo per un terzo dell’anno, per un altro terzo con Persefone e l’ultimo terzo con Afrodite. Ma Adone rimase con lei anche per quella parte dell’anno in cui avrebbe dovuto restar solo e poi durante una caccia fu ferito da un cinghiale e morì”⁹.

⁹ Apollodoro, *Bibl.* III, 14, 4: “Ἀδωνὶς δὲ ἔτι παῖς ὢν Ἀρτέμιδος χόλω πληγῆς ἐν θήρᾳ ὑπὸ σὸς ἀπέθανεν. Ἱσίοδος δὲ αὐτὸν Φοῖνικος καὶ Ἀλφεισιβοίας λέγει, Πανύσας δὲ φησι Θεΐαντος βασιλέως

Il testo di Macrobio si ricollega anche al passaggio del *De natura deorum* di Cicerone, molto frequentato nel Rinascimento, che descrive la natura delle diverse ‘Veneri’:

“Una prima Venere nacque dal Cielo e dalla dea del giorno e a lei è consacrato il tempio che avemmo occasione di vedere in Elide; una seconda sorse dalla spuma del mare e dalla sua unione con Mercurio sappiamo che nacque il secondo Cupido; la terza, figlia di Giove e di Dione, andò sposa a Vulcano, ma sappiamo che da lei e da Marte nacque Anteros; la quarta nacque da Siria e da Cipro, prende il nome di Astarte e si tramanda che abbia sposato Adone”¹⁰.

La Venere di Macrobio corrisponde alla quarta Venere – l’Astarte – di Cicerone. Già nelle fonti antiche, nella considerazione sincretica del mito in relazione ai culti assiri e fenici, è attivo il processo di catasterismo che andrà a offuscare con la sovrimpressionazione allegorico-cosmologica, la pienezza e la ricchezza dell’immagine greco-romana di Afrodite/Venere.

L’importanza della versione di Macrobio fin dal XIV secolo è attestata dalla sua menzione, ripresa puntuale e discussione nel passo del *Genealogia deorum* in cui Boccaccio tratta di Adone:

“Adone del Re Cinara suo avo et di Mirra sua sorella fu figliuolo, sì come con lunghi versi nel suo maggior volume dimostra Ovidio; del quale recita tal favola. Dice che, essendo egli divenuto un bellissimo garzone, grandemente fu amato da Venere, che a caso dal suo figliuolo fu d’amor percossa; la quale seguendo lui con grandissimo diletto per selve et boschi, et seco usando de’ suoi abbracciamenti, più volte l’avisò che si schifasse dall’armate fiere, et solamente cacciasse le disarmate. Ma avvenne un giorno ch’egli, mal ricordevole delle parole di Venere, facendo empito in un cigniale da lui fu morto; il quale poi Venere amaramente pianse et converse in purpureo fiore. Macrobio

Ἀσσυρίων, ὃς ἔσχε θυγατέρα Σμύρναν. αὕτη κατὰ μῆνιν Ἀφροδίτης (οὐ γὰρ αὐτὴν ἐτίμα) ἴσχει τοῦ πατρὸς ἔρωτα, καὶ συνεργὸν λαβοῦσα τὴν τροφὸν ἀγνοοῦντι τῷ πατρὶ νύκτας δώδεκα συνευνάσθη. ὁ δὲ ὡς ἦσθετο, σπασάμενος τὸ ξίφος ἔδωκεν αὐτὴν· ἡ δὲ περικαταλαμβανομένη θεοῖς ἤξαστο ἀφανὴς γενέσθαι. θεοὶ δὲ κατοικτεῖραντες αὐτὴν εἰς δένδρον μετήλλαξαν, ὃ καλοῦσι σμύρναν. δεκαμηνιαίῳ δὲ ὕστερον χρόνῳ τοῦ δένδρου ραγέντος γεννηθῆναι τὸν λεγόμενον Ἄδωνιν, ὃν Ἀφροδίτη διὰ κάλλος ἔτι νήπιον κρύφα θεῶν εἰς λάρνακα κρύψασα Περσεφόνη παρίστατο. ἐκείνη δὲ ὡς ἐθεάσατο, οὐκ ἀπεδίδου. κρίσεως δὲ ἐπὶ Διὸς γενομένης εἰς τρεῖς μοῖρας διηρέθη ὁ ἑνιαυτός, καὶ μίαν μὲν παρ’ ἑαυτῷ μένειν τὸν Ἄδωνιν, μίαν δὲ παρὰ Περσεφόνην προσέταξε, τὴν δὲ ἑτέραν παρ’ Ἀφροδίτην· ὁ δὲ Ἄδωνις ταύτην προσέειπε καὶ τὴν ἰδίαν μοῖραν. ὕστερον δὲ θηρεύων Ἄδωνις ὑπὸ σὺδος πληγῆς ἀπέθανε”. Una antologia delle versioni antiche e moderne sul mito di Adone, con ampia bibliografia, è in Grilli 2014.

¹⁰ Cic., *De nat. deor.* III, 59: “Venus prima Caelo et Die nata, cuius Elidi delubrum vidimus; altera spuma procreata, ex qua et Mercurio Cupidinem secundum natum accepimus; tertia Iove nata et Diona, quae nupsit Volcano, sed ex ea et Marte natus Anteros dicitur; quarta Syria Cyproque concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est”.

nel libro dei Saturnali si sforza con maravigliosa ragione dichiarare questo figmento. Dice egli Adone essere il Sole, del quale niuna cosa non è più bella; et quella parte di Terra la quale di sopra non habitiamo, cioè l'Emispero, esser Venere, attento che quella ch'è nell'Emispero inferiore dai Phisici è chiamata Proserpina. Et così appresso gli Assiri et Phenici, a' quali appresso fu in grandissima riverenza Venere et Adone, alhora Venere con Adone da lei amato si diletta, conciosia che d'intorno l'Emispero superiore il Sole si gira con più ampio spatio; et indi diviene più ornato, perché la terra alhora produce fiori, frondi et frutti. Mentre adunque egli circonda i più brevi cerchi, di necessità caccia i maggiori appresso l'hemisperio più inferiore. Et così l'autunno et il verno con piogge continue fanno la Terra dell'honor suo priva tutta fangosa, nel qual tempo il cigniale, ch'è animale hispido, si diletta; et così dal cigniale, cioè dalla qualità del tempo ch'egli si diletta, Adone cioè il Sole pare tolto alla Terra, cioè a Venere; la quale indi fangosa diviene. Ch'Adone poi sia trasformato in fiore, penso ciò essere stato finto affine di mostrare la brevità della nostra bellezza, perché quello che la mattina è purpureo et colorito, la sera languido, pallido et fracido diventa. Così l'umanità nostra la mattina, cioè nel tempo della gioventù, è fiorita et splendida; la sera poi, cioè nel tempo della vecchiaia, diventiamo pallidi, et corriamo nelle tenebre della morte"¹¹.

¹¹ Il testo completo di Boccaccio, *Gen. Deor. II, Adone, figliuolo di Mirra*, recita: "Adone del Re Cinara suo avo et di Mirra sua sorella fu figliuolo, sì come con lunghi versi nel suo maggior volume dimostra Ovidio; del quale recita tal favola. Dice che, essendo egli divenuto un bellissimo garzone, grandemente fu amato da Venere, che a caso dal suo figliuolo fu d'amor percossa; la quale seguendo lui con grandissimo diletto per selve et boschi, et seco usando de' suoi abbracciamenti, più volte l'avisò che si schifasse dall'armate fiere, et solamente cacciasse le disarmate. Ma avvenne un giorno ch'egli, mal ricordevole delle parole di Venere, facendo empito in un cigniale da lui fu morto; il quale poi Venere amaramente pianse et converse in purpureo fiore. Macrobio nel libro dei Saturnali si sforza con maravigliosa ragione dichiarare questo figmento. Dice egli Adone essere il Sole, del quale niuna cosa non è più bella; et quella parte di Terra la quale di sopra non habitiamo, cioè l'Emispero, esser Venere, attento che quella ch'è nell'Emispero inferiore dai Phisici è chiamata Proserpina. Et così appresso gli Assiri et Phenici, a' quali appresso fu in grandissima riverenza Venere et Adone, alhora Venere con Adone da lei amato si diletta, conciosia che d'intorno l'Emispero superiore il Sole si gira con più ampio spatio; et indi diviene più ornato, perché la terra alhora produce fiori, frondi et frutti. Mentre adunque egli circonda i più brevi cerchi, di necessità caccia i maggiori appresso l'hemisperio più inferiore. Et così l'autunno et il verno con piogge continue fanno la Terra dell'honor suo priva tutta fangosa, nel qual tempo il cigniale, ch'è animale hispido, si diletta; et così dal cigniale, cioè dalla qualità del tempo ch'egli si diletta, Adone cioè il Sole pare tolto alla Terra, cioè a Venere; la quale indi fangosa diviene. Ch'Adone poi sia trasformato in fiore, penso ciò essere stato finto affine di mostrare la brevità della nostra bellezza, perché quello che la mattina è purpureo et colorito, la sera languido, pallido et fracido diventa. Così l'umanità nostra la mattina, cioè nel tempo della gioventù, è fiorita et splendida; la sera poi, cioè nel tempo della vecchiaia, diventiamo pallidi, et corriamo nelle tenebre della morte. Ma tuttavia dica quello che si voglia Macrobio o gli Assiri, l'istoria nondimeno pare che voglia, et Tullio lo dimostra dove tratta delle *Nature dei Dei*, Venere essere stata concetta in Soria et Cipro, cioè da un huomo Assirio et da una donna Cipriana, la quale gli Assiri chiamarono Astarcon; et si maritò in Adone, come dice Lattantio nel libro dell'*Institutioni Divine*. Ma nella *Sacra Historia* si ontiene costei haver instituito l'arte meretricia et alle donne haver persuaso lo stupro, et che col corpo palesemente richiedessero il congiungimento. Et dice ella haver ciò comandato accioché sola tra l'altre donne non fosse tenuta impudica, et degli huomini ingorda.

La fortuna del tema cosmologico è di lunga durata, e sembra riecheggiare fino alla metà del XVI secolo, nel testo delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce:

“Disse Venere al fine: – Ahi cielo avaro,
poi che contra il destin le forze ho corte,
Col volto del mio Adone a me sì caro
Non spegnerà tutte le parti Morte.
Vo del mio duol, del mio cordoglio amaro,
Che cresce in me sempre più crudo e forte,
Fin che si giri il Sol di segno in segno,
Resti per tutti i tempi eterno pegno”¹².

E la stessa lettura cosmologica del mito riverbera, ancora, ne *Le immagini de i Dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari, non tanto nel testo che si concentra sul tema della metamorfosi:

“Le ghirlande [...] non furono però sempre colorite, anzi da principio erano tutte bianche, ma furono tinte poi dal sangue di questa Dea una volta ch’ella, correndo per dare aiuto allo amato Adoni, quale voleva uccidere Marte divenutone geloso, pose i piedi sopra le acute spine delle bianche rose e ne fu punta gravemente, et il sangue che ne uscì fu cagione che da indi in poi nacquero le rose colorite”¹³.

Quanto piuttosto nella didascalia dell’immagine compendiaria di Lorenzo Pignoria per l’edizione patavina del testo:

“Imagine di Venere maschio e femina, significante questa esser sopra l’universal generatione delle cose, essendo tolta per l’aria; et nelli dei non esser differenza di sesso come ne’ mortali, et imagine di Venere addolorata per la morte d’Adone morto dal cinghiale. Inteso per la stagione hiemale e fredda. Et alla medesima fecero la barba, accioché questa Dea havesse l’insegna di maschio, e di femina, come quella che alla universale generatione de gli animali era sopra, e perciò dal mezo in su la facevano in forma di maschio, et il resto di giù era di femina. Né di Venere però solamente dissero questo gli antichi, ma di tutti gli altri Dei

Là onde nacque, et lungo tempo si osservò, che i Phenici donavano a chi gli sverginava le figliuole pria che le maritassero, come nel libro della *Città d’Iddio* mostra Agostino et Giustino nell’*Epitoma di Trogo Pompeo*, dove scrive Didone nel lito di Cipro haver rapito settanta donzelle ch’erano venute a ricercar le primitive della loro verginità. Fu adunque Adone Re di Cipro et marito di Venere, il quale anch’io penso o da cigniale o da altra morte esserle stato tolto, perciocché ad imitatione delle sue lagrime gli antichi con commune pianto furono a vezzi piangere la morte d’Adone. Onde Isaia nelle sue *Visioni* gli riprende”.

¹² Ludovico Dolce, *Le Trasformazioni*, in Venetia 1553, appresso Gabriel Gioito de Ferrari e fratelli, Canto XXI, pp. 229-230; 232-233.

¹³ Vincenzo Cartari, *Le immagini de i Dei de gli antichi*, XIV, “Rose date a Venere”, Venezia 1556, ed. G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza 1996, p. 469.

anchora dando a ciascheduno nome di maschio, e di femina, come che fra quelli non sia la differenza di sesso che è tra i mortali. E leggesi che appresso i Carreni, gente dell'Arabia, fu osservato questo, che stavano sotto alle donne, et erano obligati di servire alle loro mogliere tutti quelli li quali credevano la Luna essere femina, e con nome di femina la chiamavano, et allo'ncontro chi la credeva maschio, e così la nominava, non era ingannato dalle donne mai, e la moglie lo ubbidiva, e gli stava soggetta, come pare che voglia il dovere. Quelli di Egitto benché communemente chiamassero la Luna con nome di femina, nondimeno ne misterij loro la dicevano poi non Dea, ma Dio”.

LE FONTI LETTERARIE: IL TEMA DELLA METAMORFOSI (OVIDIO)

Ovidio funziona come un “ufficio cambi” fra la tradizione mitografica antica e il Medioevo/Rinascimento (diceva Aby Warburg, mutuando, non senza autoironia, la metafora finanziaria dal lessico familiare della sua famiglia di banchieri amburghesi). Per l'interpretazione dell'opera di Sebastiano, i passi del libro X delle *Metamorfosi* ovidiane dedicati ad Adone vanno filtrati attraverso la lettura del testo mediatore principale delle *fabulae* ovidiane, che alla fine del Quattrocento in ambiente veneziano è l'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori¹⁴: la prima volgarizzazione italiana del testo, composta intorno agli anni '70 del XIV secolo, e stampata per la prima volta a Venezia nel 1497¹⁵.

La struttura compositiva dell'*Ovidio Metamorphoseos* prevede che, episodio per episodio, a una prima sezione che comprende la versione/parafrasi del testo ovidiano, segua una “allegoria”. Nel caso di Adone l'“allegoria” è di tipo simbolico-morale:

“Allegoria e terzadecima mutazione de Adon mutato in fiore. Sì come denanzi è ditto, Adon fu uno giovenetto molto lussurioso, e perciò dice l'autore che Venere l'amava, la quale fu dea della lussuria. Costui sentiva e conosceva el suo vizio e, per cacciare da sé la libidine, s'afaticava molto nelli lavori de la terra ed anche andava spesse volte a cacciare. E dice che Venus el convertì in fiore caduco che poco dura, e ciò significa che questa soperchia voluttà dura poco, ed anco chi se dà a seguitare la lussuria vaccio viene meno, e questa esperienza è assai manifesta”.

Il tema che Bonsignori coglie nel testo ovidiano è dunque la lussuria all'incrocio tra l'eccesso di desiderio (represso) di Adone e il vizio distintivo di

¹⁴ v. *infra*, pp. 534 ss.

¹⁵ Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Venezia 1497.



Vincenzo Cartari, *Le immagini de i Dei degli antichi*, Padova 1615, con illustrazioni di Lorenzo Pignoria (prima edizione 1556); nella didascalia: “[...] Immagine di Venere addolorata per la morte d’Adone morto dal cinghiale. Inteso per la stagione hiemale e fredda”.

Venere: l’esito è la creazione di un fiore contrassegnato dalla caducità, che sta a significare che “la superchia voluttà dura poco”.

A quanto pare il testo ovidiano in sé, ma anche la versione in chiave didascalico-morale che di quel testo Bonsignori propone, ben poco hanno a che vedere con il tema dell’opera di Sebastiano. In questo caso, dunque, né il testo di Ovidio né il suo volgarizzatore funzionano come “ufficio cambi” per trasferire la *fabula* antica all’artista rinascimentale.

LE FONTI LETTERARIE: IL TEMA DEL COMPIANTO (BIONE, CREDUTO TEOCRITO)

Il *Lamento per Adone* di Bione è un testo che fu molto apprezzato nell’ultimo scorcio del XV secolo (al tempo si credeva fosse opera di Teocrito): letto, tradotto e parafrasato da Poliziano, fu pubblicato da Aldo Manuzio, in un volume con altri testi teocritei, nel 1496. Riproduco qui alcuni brani dell’idillio nella traduzione di Maria Grazia Ciani¹⁶:

“Io piango Adone: ‘Il bell’Adone è morto’;
‘È morto il bell’Adone’, ripetono gli Amori.
Non dormire, Afrodite, sul tuo letto di porpora
svegliati, infelice, vesti abiti scuri battiti

¹⁶ Bione, *Lamento funebre per Adone*, trad. di Maria Grazia Ciani in Grilli 2014, pp. 96-99.

il petto e grida a tutti: ‘Il bell’Adone è morto’.
 ‘Io piango Adone’, con me lo piangono gli Amori.
 Sui monti giace il bell’Adone, azzannato a una coscia,
 bianche zanne sulla coscia bianca
 il respiro anelante, sangue nero
 sulla pelle candida, gli occhi velati, livide
 le labbra e sulle labbra muore il bacio che Afrodite
 non coglierà mai più. [...]

 Con le chiome sciolte Afrodite
 va errando per le selve,
 scalza e discinta. La feriscono i rami aguzzi mentre passa
 e si macchiano del suo sangue divino.
 [...]

 Piangono i fiumi per il lutto di Afrodite,
 piangono le sorgenti sui monti per Adone,
 i fiori per il dolore diventano rossi come il sangue. [...]

 Il bell’Adone è morto. E di rimando Eco: è morto il bell’Adone!
 [...]

 Sono tante le lacrime versate dalla dea, tante quante il sangue che scorre da
 Adone: cadono sulla terra e diventano fiori:
 dal sangue sboccia la rosa, diventano anemoni le lacrime [...]

 Desidera ancora Adone, reso cupo dalla morte.
 Getta corone di fiori sul suo corpo;
 muoiano anche i fiori, tutti i fiori muoiano con Adone,
 poiché Adone è morto. E versa su di lui unguenti ed essenze di Siria:
 muoiano tutti i profumi della terra perché Adone era il tuo profumo e Adone
 è morto. [...]

 E con voce acuta anche le Moire ‘Adone’ ripetono
 e con magici canti cercano di richiamare dall’Ade il bell’Adone. [...]

 Non piangere più, Afrodite, per oggi almeno cessa i tuoi lamenti.
 Dovrai piangere ancora, fra un anno ancora dovrai piangere”¹⁷.

¹⁷ Bione, *Lamento funebre per Adone*: “Αιάζω τὸν Ἄδωνιν: ‘ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις;’ / ‘ᾠλετο καλὸς Ἄδωνις;’ ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. / μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ / φάρεσι Κύπρι κάθευδε: / ἔγρεο δειλαία, κυανόστολα καὶ πλατάγησον / στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν ‘ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις;’ / αἰάζω τὸν Ἄδωνιν: ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. / κείται καλὸς Ἄδωνις ἐν ᾠρεσι μηρὸν ὀδόντι, / λευκῶ λευκὸν / ὀδόντι τυπεῖς, καὶ Κύπριν ἀνιῆ / λεπτὸν ἀποψύχων τὸ δέ οἱ μέλαν εἴβεται αἷμα / χιονέας κατὰ σαρκός, ὑπ ὀφρύσι δ / ὄμματα ναρκῆ, / καὶ τὸ ρόδον φεύγει τῷ χεῖλεος ἀμφὶ δὲ τήνῳ / θνάσκει καὶ τὸ φίλημα, τὸ μήποτε Κύπρις ἀνοίσει. / [...] ἃ δ Ἀφροδίτα / λυσαμένα πλοκαμίδας ἀνά δρυμῶς ἀλάληται / πενθαλέα νήπλεκτος ἀσάνδαλος αἰ δὲ βᾶτοι νιν / ἐρχομένην κείροντι καὶ ἱερὸν αἷμα δρέπονται. / [...] / καὶ ποταμοὶ κλαίουσι τὰ πένθεα τᾶς Ἀφροδίτας, / καὶ παγαὶ τὸν Ἄδωνιν ἐν ᾠρεσι δακρύνοντι, / ἄνθεα δ ἐξ ὀδύνας ἐρυθθαίνεται. [...] / Ἀχῶ δ ἀντεβόασεν ‘ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις;’ / [...] / δάκρυον ἃ Παφία τόσσον χέει, ὅσσον Ἄδωνις / αἷμα χέει: τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη. / αἷμα ρόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώνων. / [...] / ποθεῖ καὶ στυμνὸν Ἄδωνιν. βάλλε δὲ νιν στεφάνοισι καὶ ἄνθεσι πάντα σὺν αὐτῷ, / ὡς τήνος τέθνακε καὶ ἄνθεα πάντα θανόντων. / ῥαῖνε δὲ νιν Συριοῖσιν ἀλείφασι,

Le varianti mitografiche che si ricavano dal meraviglioso *Lamento* ellenistico sono:

- il ferimento di Afrodite (di cui Ovidio non parla; ne parla invece Aftonio, commentando Claudiano, *Peru. Ven.*, 23: le rose sono “facta Cypridis de cruore”). Il tema è ripreso – con tutta probabilità proprio da Bione – da Poliziano, *Rime* 84, 3-11: “Ove Venere afflitta e in pensier molti / per periglio d’Adon correndo invano / uno spino acuto al nudo pie’ villano / sparse del divin sangue i boschi folti. / Noi [rose] summettemmo allora il bianco fiore / tanto che ‘l divin sangue non aggiunse / a terra onde il color purpureo nacque”¹⁸;
- il mix di sangue e lacrime che si fa fiori (fiori rosseggianti dal sangue di Afrodite ferita dai rovi; rose dal sangue di Adone; anemoni dalle lacrime di Afrodite);
- la caducità degli stessi fiori (e degli aromi) decretata da Afrodite per ‘simpatia’ con la caducità della vita di Adone;
- l’intervento delle Moire che cercano con *epodai* di richiamare in vita Adone;
- la ciclicità del pianto di Afrodite, che viene richiamata oggi (σάμερον) a risparmiare i lamenti perché di nuovo tra un anno dovrà piangere ancora (δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι).

Come si vedrà gli elementi originali di questa versione del mito veicolata dal testo di Bione – il ferimento di Venere; la presenza di Eco che fa riecheggiare ovunque, sulla terra, il nome di Adone; il tentativo di resuscitare il giovane da parte della Moire – sono gli spunti mitografici che, incrociati con un importante testo umanistico, ispireranno la variazione sul tema che sta alla base dell’opera di Sebastiano.

SINTESI DEI TEMI DEL COMPIANTO E DELLA METAMORFOSI (*HYPNEROTOMACHIA*)

Va a Ernst Gombrich il merito di aver individuato per primo, negli anni ’60 del secolo scorso, un brano del *Polifilo* come una possibile fonte per il dipinto di Sebastiano¹⁹.

ῥαῖνε μύροισιν / ὀλλύσθω μύρα πάντα: τὸ σὸν μύρον ὤλετ Ἄδωνις, / [...] / χαῖ Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν ἀνακλείουσιν Ἄδωνιν, καὶ νιν ἐπαείδουσιν / [...] / λῆγε γόων Κυθήρεια τὸ σάμερον, / ἴσχεο κομμῶν δεῖ σε πάλιν κλαῦσαι, πάλιν εἰς ἔτος ἄλλο δακρῦσαι”.

¹⁸ La ripresa di Bione nel testo di Poliziano è suggerita in Ariani, Gabriele 1998, p. 1085.

¹⁹ Gombrich [1966] 1978, pp. 108, p. 224; ma v. anche Wind [1958] 1971 p. 182.

Un ampio brano della fine del I libro dell'*Hypnerotomachia* è dedicato alla visione di Polyphilo del Sepolcro di Adone.

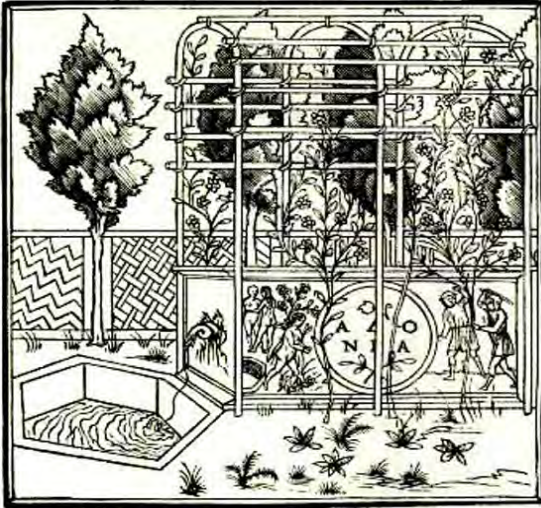
Attraverso un percorso di boschetti di varie piante, tra cui svetta il mirto, passando per giardini di melaranci, di limoni e di cedri, Polyphilo, Polia e “la facetissima turbula delle Nymphe” arrivano alla “sacra insula”, nel cuore stesso del giardino:

“Advene che la facetissima turbula delle Nymphe, a pristini solatii, et piaceri retornorono, cum le coeleste harmonie, et angelici concenti, cum iochi puellari et solatiosi scherci, et alacre ridibonde monstrantise dilli nostri ottenuti et consumati desii, blande dantise circa nui in gestivo circinao. Et per la sancta insula, per le itione overo strate definite per le plante degli pomiferi horti, le quale erano virente di perenne et vernea foliatura, vallate di buxo murulamente, et di Myrto, et di iuniperi, dece passi longitrorso alternati per uno et altitrorso pendipi. Ultra poscia queste recensite conclusiones excedevano gemino passo elegante cancellature di marmorario sextante semisso cum symmetriata columnatione quadrata opportunamente distributa et collocata, cum omni egregio requisito. Le quale havevano gli hiati di rosacea et rombea figurazione et cum venusta sortitione di colore rubente, qual Cinabari et illustre. Per le quale viteamente se implicavano rosarii di multiplice coloramento et foliamine. [...] Era tutto di meli rancii, Limonarii, et Citri, praestavano uno amoeno et placidissimo concluso, overo claustro, porrigendo agli ochii concedeva una spectatissima ostentatione, di crebra densitate, di fronde festive et di odorosi flori, una gratissima pictura russa, overo minea in luteo mortificata degli maturati fructi et eximie renidente cum densa sobole, uno arbore all’altro, cum intercalato coniugio compositamente coaequati uniformi pleni di omni avitio cantante praecipuamente di Philomele, di turduli, et di meruli solitarii, cum delectevoli expressi, sollicitati al suave garito, dal impulso amoroso del verneo tempo [...]”.

Ed ecco che appare, al centro della radura, la “veneranda factura”:

“Quivi sotto mirai una veneranda factura. La quale queste dive Nymphe et nui divotamente reverissemo uno miraveglioso et di mysterio pleno stava deputato tale sepulchro pedi quinarii in longitudine, et in latitudine dextante altra tanto levato escluso il socco, cum la coronicetta, che era quincuncio, il quale tumulto disseron le Nymphe essere del venatore Adone, in quel loco dal dentato Apro interempto. Et in questo loco etiam similmente la Sancta Venere uscendo di questo fonte nuda, in quelli rosarii lancinovi la divina Sura, per soccorrere quello dal zelotypo Marte verberato cum vultuosa facia et indignata, et cum angore d’animo”.

Il monumento “miraveglioso e di mysterio pleno”, del quale vengono tracciate esattamente forma e misure, è il sepolcro di Adone (“il quale tumulto



Sepolcro di Adone, lato lungo A, incisione dall'Hyperotomachia Poliphili di Francesco Colonna, Venezia 1499, p. 373.

disseron le Nymphæ essere del venatore Adone, in quel loco dal dentato Apro interempto”). E il luogo è lo stesso in cui “Sancta Venere” uscendo dalla fonte nuda, si ferì il polpaccio (“lancinovi la divina Sura”) andando in soccorso ad Adone perseguitato dal gelosissimo – “zelotypos” come troviamo scritto nel testo – Marte²⁰.

Siamo nel *sancta sanctorum* del giardino: l'*hortus conclusus* (“claustrò concluso”) che rappresenta la meta e insieme la tappa cruciale del percorso del I libro. Ciò che appare per primo alla vista di Polifilo è “un lato lungo del sepulchro” in cui è scolpita la “tale historietta”. Il figlio Cupido raccoglie “il purpurissimo sangue” della madre (ovvero: ‘purpureo’ e insieme ‘purissimo’: riuscitissimo *calembour!*) in una valva d’ostrica.

“Cupido che il filio Cupidine recogliere poscia il purpurissimo sangue in uno cortice di Ostrea. Subiungendo che quel divino cruore era reposito in quel sepulchro, cum il cinere, cum omni sancto rito collocato. Diqué nel fronte del nostro ingresso del sepulchro era excavato circularmente per il capto del

²⁰ “Zelotypos Marte” è un ottimo esempio delle coniazioni linguistiche di cui è intessuto il testo dell'*Hyperotomachia* – coniazioni squisitamente gaddiane e in quanto tali intraducibili (vedi, anche in questo caso, l’inadeguatezza della ‘traduzione’ a cura di Ariani, Gabriele 1998: “il geloso Marte”) che ci suggeriscono una volta di più che l'*Hyperotomachia* è, anche dal punto di vista del linguaggio, un *ludus* per eruditi da condividere con un pubblico di elezione, in un gioco di ruolo che prevede anche la rifondazione del codice linguistico, a partire da elementi antichi – un vero *serio ludere*.

quadrato, et obturato, poscia di petra pretiosa di Iacyntho, di colore vermiglio trasparente, cum grande corruscatione di flammeo splendore, per il lume opposto instabile ardendo, che apena valeva io gli ochii per il vacillamento affirmare”.

Nell'illustrazione che accompagna il testo, sul lato lungo del sepolcro vediamo in bassorilievo la nuda Venere nell'atto di ferirsi (a sinistra), l'iscrizione ΑΔΩΝΙΑ (nel tondo) e una scena di fustigazione (a destra), ma non c'è Cupido a raccogliere nell'ostrica il sangue della madre.

“Dal altro lato per il lungo del sepulchro vidi similmente Adone, cum alcuni pastori venatore caelati, tra alquanti arbusculi, cum cani et il morto Apro, et esso da quello occiso. Et Venere dolorosamente lachrymabunda negli pietosi amplexi di tre Nymphe semianime cadeva, di subtilissimo panno indute insieme cum la dea collachrymavano. Et il filio cum uno fasciculus di rose gli ochii materni vidi di liquante lachryme plorabundo tergente. Quivi tra uno et l'altro sexo in una corolla di myrto vidi cusì inscripto IMPURA SUAVITAS”.

Sull'altro lato lungo, *en pendant*, secondo il testo è raffigurata a sinistra la scena della caccia di Adone con compagni e cani; il cinghiale morto e la sua stessa morte; a destra, Venere che piange e poi cade svenuta tra le braccia di tre “Nymphè”. E “tra l'uno e altro sexo” la scritta IMPURA SUAVITAS.

In realtà nella illustrazione vediamo da una parte il corpo disteso, nudo, di Adone tra i compagni che lo compiangono; dall'altra *en pendant* il corpo semidisteso, nudo, di Venere sostenuta da tre ninfe vestite. Il motto IMPURA SUAVITAS come è stato dimostrato deriva (anche se non letteralmente), dalla versione del mito di Fulgenzio:



Sepolcro di Adone, lato lungo A, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, p. 373, dettaglio.



Sepolcro di Adone, lato lungo B, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, p. 375, dettaglio.

“Mirra in arborem myrram conversa est quam arborem pater gladio percutiens Adon exinde natus est. [...] Mirra genus est arboris de qua sucus ipse exsudat, quod mirra dicitur et redolentibus lacrimosa guttulis fletus suaves scissurius hiantibus iaculatur. Unde et Adonem genuisse fertur: adon enim Graece suavitas dicitur et quia haec species odore suavis est, Adonem dicitur genuisse”²¹.

Il *sucus* che trasuda dall’albero di mirra che il sole fa essudare in *guttulae* non può non alludere allo sperma incestuoso da cui è stato generato Adone. Nel prosieguo dello stesso passo di Fulgenzio l’impurità è dovuta alla *libido* che viene attribuita all’amore di Venere.

Ma, tornando al sepolcro che sta al centro della scena del *Polyphilo*: dopo aver scorso i lati lunghi con le iscrizioni, *mystica* è la *visio* frontale del gruppo che appare sopra il sepolcro.

“Sopra la plana del praefato sepulchro la Divina Genitrice sedeva puerpera exscalpta, non sencia summo stupore di pretiosa petra Sardonyce tricolore, sopra una sedula antiquaria, non excedente la sua sessione della sardoa vena, ma cum incredibile invento et artificio era tutto il cythereo corpusculo della vena lactea del onyce, quasi devestito, perché solamente era relicto uno velamine della rubra vena caelante lo arcano della natura, velando parte di una coxa, et il residuo sopra la plana descendeva. Demigrando poscia sopra per la papilla sinistra reluctantilo. Et dalle spalle revoltate all’aqua dependulo accusava imitante cum mirabile sculptura, niente dimeno gli sancti membri, essa amplexando lactabonda Cupidine, cum il simulachro il materno affecto indicante, cum gratiosa coloratione delle gene d’ambidui della rubente vena, cum la tatula dextra. O bellissima operatura da contemplare miraculosa solamente del spirito vitale diminuta. Cum la discriminata fronte dagli annullanti capilli sopra le piane tempore, et dall’occipitio, cum uno nodulario ligamine compositamente ingrumati. La parte soluta d’indi se extendeva fina al sedere pampinulanti. Et di sculptura exacti gli strumuli, cum gli vertigini pervii di trepanario conato egregiamente expressi. Reservati della vena Sardoa translucida illucente. Quale del foelice Polycrate nel delubro della concordia,

²¹ Fulgenzio, *Myth.* 3, 8; il testo completo recita: “Mirra patrem suum amasse dicitur, cum quo debriato concubuit; cumque eam pater utero plenam rescisset, crimine cognito evaginato eam coepit persequi gladio. Illa in arborem mirram conversa est; quam arborem pater gladio percutiens, Adon exinde natus est. Quid vero sibi haec fabula sentiat edicamus. Mirra genus est arboris, de qua sucus ipse exsudat; haec patrem amasse dicitur. Ista enim arbores in India sunt, quae solis caloribus crementantur, et quia patrem amasse dicitur; dumque iam grandioris fuerit roboris, solis ardoribus crepans ragades efficit, per quas sucum desudat – quod mirra dicitur – et redolentibus lacrimosa guttulis fletus suaves scissuris hiantibus iaculatur. Unde et Adonem genuisse fertur; *adon* enim Grece suavitas dicitur; et quia haec species odore suavis est, Adonem dicitur genuisse”.

nel aureo corno inclusa da Augusto non fue dicata. Il sinistro peduculo teniva al sedere ritracto, et l'altro all'extimo, overo limbo della plana pretenso. Il quale sancto pede, le Nymphe cernue geniculate prolapse, et nui, fue summa cum religione deosculato. Sotto del quale peciolo. Nella coronicula, era restata una fascicula di liniamento expedita. Et in questa di parvicule litere nostrate, annotato vidi tale distichon: "Non lac saeve puer, lachrymas sed sugis amaras, Reddendas matri, carique Adonis amore".

Di fronte all'immagine della "Divina genitrice lactabonda" che offre a Cupido la "tatula", Polyphilo e le ninfe si inginocchiano, baciano alla dea il piede che Venere stessa protende per ricevere l'omaggio, giusto per scorgere, sotto il piede della dea, la perturbante epigrafe:

"Non latte, crudele bambino mio, ma amare lacrime tu suggi; lacrime che a tua madre devi restituire per amore del mio Adone".

Incredibile sincesi in questa immagine, che trae spunto dall'*Alma mater* lucreziana ma che risente anche di evidenti suggestioni mariane: è invece una *Venus lugens*, lontana parente della "Venere-Madonna delle Lacrime" che, secondo Macrobio, era oggetto di venerazione in Libano. E dalla "tatula", la bella tettina di Venere, non esce latte ma lacrime. Nei versi latini si ricorda che il bimbo-Cupido è un *saevus puer* perché la prima causa di quelle lacrime d'amore è sua – e di quelle lacrime la madre va risarcita.



Sepolcro di Adone, lato lungo
B: Venere allatta amore sul
sepolcro di Adone, incisione
dall'*Hypnerotomachia Poliphili*
di Francesco Colonna, Venezia
1499, p. 375.

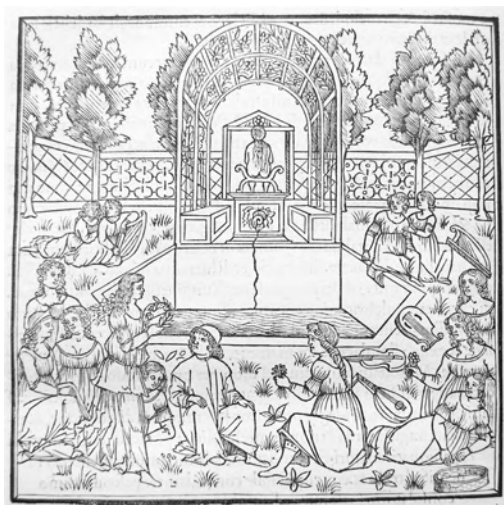
È una visione soave, ma di una soavità dulcamara, *glykipikros* – dolcezza e dolore distillati insieme in quel latte che non è latte ma lacrime.

Più interessante ancora, ai fini della nostra interpretazione dell'*Adone* di Sebastiano è quel che accade, stando a quanto raccontano “le inclyte Nymphe”, ogni calendimaggio in quel “loco mysterioso”. La dea ogni anno, il primo di maggio arriva sospirando al sepolcro di Adone, accompagnata da Cupido e le ninfe, e fa spogliare il pergolato di tutte le rose per spargerle ritualmente sul sarcofago. Il giorno dopo il roseto è già tutto rifiorito, ma di rose bianche. Venere torna poi alle idi di maggio e ripete la lamentazione sulla tomba; piange per l’amore perduto, ma anche per il piede ferito che aveva offerto al bacio dei suoi devoti (“pedusculo da nui deoscolato”), riapre la ferita da cui sgorga nuovo sangue che Cupido raccoglie nella conchiglia e sparge su un mazzo di rose che ridiventano rosse.²²

Finita la rievocazione del “curioso mysterio” della defogliazione, rifioritura e ricoloritura delle rose²³, le ninfe iniziano a suonare e a cantare (“a sonare, et

²² *Hypnerotomachia Polyphili*, p. 374: “Le inclyte Nymphe cum affabile facundia a noi disseron. Sapiate che il praesente loco è mysterioso, et di maximo venerato celeberrimo, et in omni anno anniversariamente il pridiano di delle calende di Maggio, veni quivi la Divina matre, cum il dilecto filio cum divina pompa di lustratione, et cum essa tute nui sue subdite, et al suo imperio ultronee cum observato famulitio, et cum superba solemnitate convenimo. Pervenuta dunque quivi cum suave lachryme et suspiruli. Da nui impera, che tutte le rose della pergula, et denudati, ancora gli cancelli di quelle siano, et sopra il sepulchro alabastrico, cum invocatione altisone ritualmente spargere, et congestitiamente coprire. Poscia cum il dicto ordine, et processo primo se parte. Nel sequente di calendario gli spoliati rosarii se reflorano al numero di rose candente. Dapocia che la divina Domina solitata nel fonte lavatose, et d’indi uscita, iterato in commemoratione et memoriale amoroso dil batuto caro et dilecto Adone da Marte, cum gli ochii succidi al sepulchro super iniecta amplexabonda cum lachryme emanante le rosee gene cohumidulante et tutte nui cum pipatione lamentabile pietosamente plora, perché in tale di la diva sura, del pedusculo da nui deoscolato, da gli spini di queste rose se punxe. Et perciò in tale giorno medesimo solemnemente se resera da essa et revelato el coperculo de il sancto reposito, et cum veneranda cerimonia tutte nui laete et exultante et cantante. Il filio ricevuto porta il cortice de l’ostrea cum il divino cruore. Et lei antista, et novissima gerula del fasciculo delle rose immote del suo virore, cum serena venustate festivissima. Et ad gli idi un’altra fiata la dea cum il modo primo retornando. E dice che divotamente la congerie rosaria dal sepulchro dimota, intro il fonte cum divo plauso tutte spargere. Et proiecte per il rivulo emissario d’indi sono asportate. Non più praesto il pretioso liquore è fora extracto, che repente tutte le bianchissime rose, como al praesente apparen in purpureo colore se retingono. Et cum tale ordine tre fiata pomposamente lustrando questo fonte et lei sola lachrymabile gli ochii madenti, cum il manipulo rosario si terge, alla circinatione terna, le cose sacrale reposite in suo loco, tutto quel celeberrimo di solemnemente solo a piaceri, chori, soni, et cantilatione è dispensato dicatissimo. Et in tale di facilmente la gratia sua s’impetra”.

²³ Il tema del pianto di Venere e della metamorfosi del sangue in rosa sarà ripreso da Mario Equicola, *Libro di natura d’amore di Mario Equicola nuovamente stampato et con somma diligentia corretto*, Venezia, 1525, ff. 59v, 60r: “Theocrito ne fa mentione e canta le lagrime di Venere sparse sopra il morto Adone esseresse couerso in papavero et lo sangue di Ado hauer tinte le rose [...]. Li poeti gli dona il mirto, domina a tutti fiori e sopra tutto alle rose bianche e alle tinte del suo sangue, como Claudiano e molti Greci scrissero”.



Venus lactans *di spalle*; *intrattenimenti d'amore*, incisione dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, p. 378.

rithmiticamente le recensite historiolo, et transacti casi suavissimamente et cum maxima voluptate a cantilare”). E, a seguire, sono le danze intorno alla fontana, e l’incanto della bellezza di Polia che eccita Polyphilo alla seduzione: la scena ha la sua fine e il suo acme in una scena d’amore tra Polifilo e la sua “abrodiaeta”, la fanciulla “che sa la dolcezza del vivere” (l’epiteto, già eschileo, è tratto certamente da Plinio XXXV, 71 che lo attribuisce a Parrasio). L’amplesso amoroso è “non ingrato” a Polia: e amore Polia ricambia, facendo a gara con Polyphilo nel piacere (“aemulario volupticamente”)²⁴. Le ninfe fanno tacere suoni e canti, perché amore merita silenzio.

In relazione al tema della *Morte di Adone* di Sebastiano l’episodio del Sepolcro di Adone dell’*Hypnerotomachia* è stato chiamato in causa oltre che per la

²⁴ *Hypnerotomachia Poliphili*, p. 376: “Domesticamente havendo le celibe Nymphe facondamente narrato tanto memorando et sì curioso mysterio, incominciorono iterum a sonare, et rithmiticamente le recensite historiolo, et transacti casi suavissimamente et cum maxima voluptate a cantilare. Et in gyro della fontana chorizante per lunga mora poscia tutti geniculatamente sedenti et complicitate, in tanta quam acceptissima amoenitate, et iucundissima virentia. Io allhora peculiarmente dispoliato et exempto di omni retrahente respecto, in quella insueta redolentia della mia abrodiaeta Polia, che ancora da essa lautissima et mundiciante spirava, et da una recente exalatione di quella fragrante nitella de gli delicati habiti sui roranti balsamo tutto perfuso, nel suo gremio me amorose, et licentemente collocai, ardelio basiano, et le lactee mano, et quel pecto niveo, di lustrario, eburneo illucente, et poscia mutuamente, non ingrato ma aemulario volupticamente essendo nel conspecto suo tali effecti impulsu d’amore approbavano, per la quale cosa le sonatrice supra la gratissima virentia expositise et gli melodi strumenti. Et le concentore negli sui deliciosi pecti le melliflue voce reservate se tacitorono”.

generica ispirazione erotico-allegorica del soggetto, anche per la presenza delle tre ninfe nel bassorilievo del lato B del sepolcro. Ma sarà ben da notare che le tre ninfe dell'*Hypnerotomachia* sono intente a soccorrere Venere, svenuta non già per il ferimento del piede (quell'episodio è raffigurato sull'altro lato del sepolcro), ma, evidentemente, per la scoperta del corpo morto di Adone (rappresentato nella scena a sinistra, sullo stesso lato del sarcofago).

TEMI DEL COMPIANTO, DELLA METAMORFOSI E DELLA POSSIBILE RESURREZIONE DI ADONE: LA SINTESI DI PONTANO

Intorno al 1503 Giovanni Pontano dedica a Francesco Gonzaga il poemetto in due libri *De hortis Hesperidum*: l'ispirazione formale, tematica e stilistica è dichiaratamente virgiliana e l'omaggio è volto a celebrare il poeta mantovano che la corte di Isabella e Francesco ricordava con diverse celebrazioni, tutte intese a esaltare, mediante l'*auctoritas* dell'antico e più illustre concittadino, il primato culturale della città sulle altre corti italiane. All'operetta, concepita e realizzata forse a più riprese tra il 1500 e il 1503, Pontano lavora fino ai suoi ultimi giorni²⁵.

Francesco, nonostante gli ondeggiamenti delle sue scelte di mercenario, è presentato come colui “che ha cosperso i campi di sangue francese”:

“At tu, quo Gonsaga domus, quo Mantua gaudet
Principe, dum canimus, post arma gravisque labores,
Itala dum spargis tamarusiaque arva cruore
Gallorum et victor spolia illa pheretria tentas”²⁶.

La sottolineatura potrebbe avere anche un valore politico, nel proporre un riscatto poetico della vacillante lealtà di Francesco nei confronti della Serenissima: ricordiamo che nel 1508, proprio dopo la sconfitta di Venezia nella Battaglia di Agnadello, il marchese di Mantova sarà processato con l'accusa di tradimento e resterà prigioniero in Palazzo Ducale per ben due anni.

A Francesco, il poeta chiede *more Vergiliano* di deporre la spada e di non disprezzare le fatiche degli orti (I, 51: “Ne desis, neve hortensem contemne lator”).

²⁵ Per il contesto del *De hortis Hesperidum* di Pontano e interessantissimi spunti interpretativi, preziosi anche per questo lavoro, rimando a Iacono 2015.

²⁶ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 46-49.

La traccia che induce Pontano a includere nel poemetto dedicato ai pomi delle Esperidi un lungo inserto sul mito di Adone, riguarda una variante mitografica (altrimenti non attestata) che si conclude con la metamorfosi del giovinetto in albero di cedro. Il mito è così ricollegabile agli agrumi che sono la pianta totemica del Regno di Aragona (forse anche secondo una paraetimologia ‘arangia’/Aragona). In questo senso, in relazione proprio alla pianta simbolo degli Aragona, anche Jacopo Sannazaro fa riferimento a una pianta di arancio che può essere tagliata ma non estirpata dalle inique Parche²⁷: come vedremo, il tema delle Parche collegate alla morte (o alla eternazione della vita) della pianta, non è affatto estraneo al nostro soggetto.

Per forzare i fili mitografici a incrociarsi, in questa versione pesantemente manipolata del mito gli aurei *mala Hesperidum* di Ercole sarebbero da identificare con gli agrumi e sarebbero dunque gialli cedri, non mele dorate: dopo essere stati conquistati da Ercole nel famoso giardino ai confini del mondo, i preziosi frutti sarebbero stati portati a Formia dove l’eroe ne avrebbe fatto dono alla ninfa Ormiale. In sostanza, Pontano ricostruisce un *aition* che dà ragione della abbondanza di agrumi nel Regno di Napoli e del loro ruolo simbolico nella divisa degli Aragona, contaminando una versione del mito adonio con gli *erga* – e i minori *parerga* – erculei e dà vita così a un intreccio inedito che gli consente di dedicare una vasta porzione del libro I al mito del giovanetto amato da Venere²⁸.

Anche se l’ultima versione del poemetto risulta – seppure in modo un po’ posticcio – dedicata a Francesco Gonzaga, è stato ipotizzato che il testo fosse stato concepito circa trent’anni prima. L’occasione della prima versione potrebbero essere state le nozze di Eleonora d’Aragona e Ercole d’Este, celebrate a Roma nel giugno 1473 con una festa sontuosa, rallegrata da un programma di pantomime allegorico-mitologiche: il frutto-simbolo degli Aragona era protagonista del menu del banchetto nuziale che prevedeva come piatto d’entrata arance ricoperte da una lamina d’oro²⁹. In quel contesto aveva un senso anche la celebrazione del cedro, frutto che, come ci insegna Pontano in un passaggio del libro II, ha anche proprietà afrodisiache e quindi favorisce la fecondità (a differenza della *vanitas* degli anemoni, della caducità delle rose, della frigidità della lattuga).

²⁷ Sannazaro, *Arcadia* XII, 7.

²⁸ Iacono 2015, p. 11 ricorda altri luoghi in cui Pontano tratta il mito di Adone: *De amore coniugali* 2, 7, vv. 21-32; *Eridanus* I, 36, vv. 1-14; III, 2, v. 21; e la morte di Adone in *Urania* I, vv. 474-506.

²⁹ Iacono 2015, p. 7.

Se così fosse, la dedica a Francesco Gonzaga (e i versi di apertura su Mantova) potrebbero essere il frutto di un rimaneggiamento e il senso del recupero del vecchio poemetto potrebbe essere letto come un omaggio a Isabella, l'attuale Signora di Mantova che aveva così modo di rinverdire il ricordo delle importanti nozze dei suoi genitori: il padre Ercole con la nobile principessa aragonese.

Alla perfezione del frutto del cedro che evoca il mito di Venere e Adone è dedicato interamente, dopo il prelude, il primo canto del poemetto e precisamente il brano finale della digressione sul mito di Adone. Dopo la morte dell'amato, Venere è in lacrime, con i capelli sciolti per il dolore e le sue lacrime irrorano la terra mentre la dea si batte il petto e si dispera³⁰. Ma appena si scuote dal dolore, in gara con Apollo e con la sua Dafne, decide di consacrare in un albero l'eterna memoria dell'amato: prende il corpo, lo lava, gli sussurra parole mai pronunciate prima, accosta le sue labbra a quelle del morto per un ultimo, estremo, bacio³¹.

I "suprema oscula" di Venere fanno sì che il corpo morto di Adone si trasformi in un albero di cedro. L'ultimo bacio sulla bocca dell'amato morto attiva la sua prima metamorfosi arborea. Questi i versi in cui il poeta descrive la metamorfosi:

"Haeserunt terrae crines rigitque capillus
 Protenta in radice et recto in stipite corpus,
 Lanugo in teneras abiit mollissima frondes,
 In florem candor, in ramos brachia et ille,
 Ille decor tota diffusus in arbore risit;
 Vulnificos spinae referunt in cortice dentes,
 Crescit et in patulas aphrodisia citrius umbras.
 Colligit hinc sparsos crines dea, mandat et altae
 Telluri infodiens, tum sic affata: 'Meis heu
 Consita de lacrimis, nunquam viduabere fronde,
 Semper flore novo semperque ornabere pomis
 Hortorum decus et nemorum illecebraeque domorum'"³².

³⁰ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 66-73: "Flore novo semper, semper quoque foetibus aucta, / Perpetuum Veneris monumentum at triste dolorum. / Moerebat puero extincto, lugebat amantem / Scissa comam, et lacrimis humebat terra profusis, / Humebant lauri, quarum frontente sub umbra / Et positum ante pedes lamentabatur Adonim / Et, se oblita deam, tundeat pectora palmis".

³¹ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 74-80: "Ut vero sese dolor et gravis ira repressit, / Ac veterum admonuit Daphne peneia amorum: / 'Et nostros, inquit, testabitur arbor amores / Nostrorum et maneant monumenta aeterna dolorum.' / Ambrosio mox rore comam diffundit et unda / Idalia corpus lavit incomperataque verba / Murmurat ore super supremaque et oscula iungit".

³² Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 82-93.

Nel lessico e nello stile Pontano fa a gara con Ovidio nel riprodurre la progressiva metamorfosi che trasforma, elemento per elemento, il corpo dell'amato in sostanza vegetale. Ma subito si affaccia il motivo-guida del carne di Bione nella ripetizione del nome di Adone che fa eco al pianto di Venere e delle ninfe:

“Ille suas canit ad volucres, sua reddit Adonim
 Silva, dionaeae ludunt ad carmina nymphae;
 Ipsa tuos repetis lusus, repetis hymenaeos,
 Per silvas, per saxa sonat tibi gratus Adonis,
 Antra et per valles resonat formosus Adonis:
 ‘Huc, o Adoni, ades, huc ades, o mihi dulcis Adoni’.
 Addis et his etiam suspiria: suspirarunt
 Et tecum salices et tecum flumina”³³.

Inframmezzato da istruzioni agronomiche su come piantare, trapiantare, trattare gli alberi di cedro, torna, in rapsodia, il racconto del mito che culmina in un finale inatteso, molto significativo per il soggetto dell'opera del nostro Sebastiano. Si ricorda che il cedro non è una pianta effimera, né caduca e non ha vita breve: al cedro spettano “aeternum genus, immortalis origo et species aeterna quidem”³⁴. Da un tronco di cedro ne nasce un altro e quindi anche il corpo di Adone, che al cedro ha dato vita, deve poter partecipare di quella eternità:

“Questo piacque a Venere e le Parche decisero di assecondarla.
 Le Parche ministre dell'ordine delle cose e dei misteri del fato.
 dicono che abbiano messo alla rovescia il filo nella conocchia
 e abbiano invertito il movimento dei fusi;
 e così le Signore rivolsero il destino
 e richiamarono alla luce e al bene della vita Adone
 e così fecero ricominciare i dolci amori di Venere.
 E la dea non soffrì di vederlo mutato in nuova forma”³⁵.

³³ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 216-223.

³⁴ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 526-539: “Nec vero spatium vitae breve, seu breve tempus / Est citrio, aeternum genus, immortalis origo, / Et species aeterna quidem. Stirps citria longum / Ipsa manet secla exsuperans, et iungere seclis / Secla parans trunco extincto mox surgit et alter, / Inde alter victrixque diu sua robora servat”.

³⁵ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 532-539: “Sic placitum Veneri et Parcae statuere faventes, / Quae rerum seriem et fatorum arcana ministrant. / Namque ferunt rursumque colos et stamina retro / Coepisse et versos rursum in contraria fusos / Volvere fatorum dominas, quo lucis in auras / Extinctum revocent vitaeque ad munera Adonim, / Et Veneris dulces iterum instaurentur amores. / Non passa est dea, dum versum in nova corpora monstrat”.



Giuseppe Arcimboldo, *Inverno*, olio su tavola, 1563, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Le Parche dunque, girando i fusi sono riuscite a riportare in vita il morto Adone filando e tessendo per lui un nuovo corpo che ‘non dispiace’ a Venere: un corpo vegetale.

Come sarà questo nuovo Adone? La rinascita vegetale può fare brutti scherzi: ma, stando al Pontano, Venere avrebbe ben sopportato di riavere, pur mutato in nuova forma, il suo amato.

“Dulces iterum instaurentur amores”: tornano di nuovo, per gli amanti, i dolci amori, e il mondo tutto ora di nuovo risuona del nome di ‘Adone’. Ma non è più un lamento, è una festa. Le Parche cantano, e invitano la natura a partecipare e Eco a riprodurre il canto che incita rive e lidi, ninfe e muse a ripetere il nome di Adone:

“Risuonino le rive e i lidi il nome ‘Adone’
Date il via alle danze e chiamate il dio alla festa:
‘Bello tu sei, sei qui, felice sei qui alle tue feste, Adone,
prendi le corone intrecciate dalle Ninfe partenie,
la tua testa è raggianti d’oro e splendente dei fiori di primavera
per far tornare gli antichi ardori della bella Venere’.

Noi cantiamo ed Eco faciliti i nostri canti
e rispondano da lontano gli antri delle Muse, nostre divine sorelle”³⁶.

Pubblicato pochissimi anni prima a Venezia, come è stato riconosciuto di recente³⁷, il *De hortis Hesperidum* ha una grande fortuna negli anni immediatamente successivi alla sua edizione, e un ruolo fondamentale nella tradizione cinquecentesca del mito di Adone – fino all’*Adone* di Gian Battista Marino.

LETTURA ICONOLOGICA

Qual è, dunque, la fonte che ispira il tema della *Morte di Adone* di Sebastiano? Certamente uno spunto viene dal *Lamento* di Bione (pubblicato nel volume teocriteo a Venezia da Aldo nel 1496) da cui dipende il dettaglio del ferimento di Venere (assente in Ovidio e in Apollodoro). E certamente nell’opera aleggia la stessa temperatura erotico-sapienziale dell’episodio del sepolcro di Adone nell’*Hypnerotomachia*. Ma una suggestione importante per la costruzione del tema narrativo dell’opera di Sebastiano può venire anche dal mito di Adone nella versione di Pontano – mai convocata finora come fonte per l’*inventio* di Sebastiano.

Il gruppo delle figure femminili e Pan ingrediente sulla destra della composizione sono stati oggetto di varie ipotesi di identificazione, nessuna mitograficamente sostenibile, nessuna in alcuna misura soddisfacente, anche dal punto di vista del senso della scena raffigurata³⁸. Il testo di Pontano è probabilmente la chiave per sciogliere questo enigma. Infatti, nel finale della sua storia, Pontano prevede l’entrata in scena di tre figure femminili: le tre Parche che rovesciano la situazione di morte con un capovolgimento dei fusi con cui lavorano il filo del tempo e del destino.

Nel testo di Pontano è Eco che collabora a diffondere il canto e a richiamare in vita Adone: nell’opera di Sebastiano è Pan che viene chiamato a interagire nella scena. Sotto questo cielo culturale Pan e Eco sono strettamente accoppiati, al

³⁶ Giovanni Pontano, *De hortis Hesperidum* I, vv. 600-607: “Formosumque sonent et ripae et litora Adonim; / Pars choreas agitate deumque ad festa vocate: / ‘Pulcher ades felixque ades ad tua munera, Adoni, / Et cape partheniae nectunt quae texta puellae, / Texta auro radiata et flore nitentia verno, / Quae referant veteres formosae Amathusidis ignes’. / Nos canimus, favet en facilis cantantibus echo, / Et divina procul responsant antra sororum”.

³⁷ Sulla datazione del *De hortis* v. Figliuolo 2009; sul mito di Adone, dio che muore nel Rinascimento, v. Caruso 2013.

³⁸ Puppi 1994, p. 85 propone una identificazione con Cerere (a sinistra: la più anziana, vestita, che pone la mano sulla spalla della figura centrale), Proserpina (al centro), una ninfa (a destra, di spalle).

punto di stare l'uno per l'altra. Così Poliziano nel suo famoso rispetto scritto a Venezia nel 1474, fa colloquiare Pan con Eco:

“Che fai tu, Ecco, mentr'io ti chiamo? – Amo.
 Ami tu dua o pur un solo? – Un solo.
 Et io te sola e non altri amo – Altri amo.
 Dunque non ami tu un solo? – Un solo.
 Questo è un dirmi: Io non t'amo – Io non t'amo.
 Quel che tu ami ami'l tu solo? – Solo.
 Chi t'ha levata dal mio amore? – Amore.
 Che fa quello a chi porti amore? – Ah more!”.

Nell'opera di Sebastiano, il dialogo gestuale delle tre figure femminili e il loro invito al Pan ingrediente è riconducibile all'ultimo atto della storia di Adone secondo il *De hortis Hesperidum*. Una delle tre figure invita Pan ad accompagnare con la sua siringa i magici incantamenti.

Pare evidente a questo punto dell'indagine che il tema dell'opera di Sebastiano non è, propriamente, la morte di Adone, e neppure la scena del compianto



Sebastiano del Piombo, *Morte di Adone*, 1512, dettaglio.

di Venere. Siamo nel momento esatto in cui Adone giace a terra, atterrato dal cinghiale, ma Venere non si è ancora accorta di lui, tutta occupata a guardare il suo piedino graffiato. Come nel caso di *Venere e Adone* di Tiziano, l'artista ci mette di fronte al fotogramma che precede il *clou* dell'azione: è il tempo della sospensione che prevede il culmine dell'azione – tempo teatrale per eccellenza. E ci chiediamo; riusciranno le Parche nel loro incantesimo? Forse sì. Se sono le Parche di Pontano riusciranno là dove le Moire di Bione non erano riuscite – ovvero dove si interrompe il lamento ellenistico: Adone si sveglierà, magari con un nuovo corpo tutto vegetale. Perché Adone torna sempre: ogni sei mesi ritorna – ovvero non è mai veramente qui³⁹.

Al di là (o al di qua) della consolatoria lettura ciclico-cosmologica, quel che restava del bell'Adone era, nel mito, solo l'eco delle fonti, dei fiumi, dei boschi, chiamati in coro dalla dea a ripetere il suo nome. Di Adone restava una pura sostanza acustica: le sillabe del suo nome, riverberate nel compianto cosmico della natura. E, ci ricorda Fulgenzio, restava un profumo: un soavissimo, ma poco persistente, profumo. Il mito della caducità era riscattato nel gioco della seconda metamorfosi salvifica inventata da Pontano nell'operetta a cui l'*auctoritas* del modo ovidiano dava legittimità poetica.

Secondo Lionello Puppi nell'opera di Sebastiano: “Venezia/Venusia piange un avvenimento cruento”, e l'avvenimento che getta “Venezia ridottasi al ruolo di Venusia [...] in una congiuntura di pericolo e di pena, anzi di morte” è la minaccia della guerra: Ares, in figura del cinghiale che si nasconde, minaccioso nella fratta dopo l'attacco mortale, in agguato per un nuovo attacco⁴⁰.

È vero – è una Venezia triste quella che, dopo la Battaglia di Agnadello del 1509, assiste alla violenza di Marte aggressivo e distruttivo e, soprattutto, mai stanco: “zelotipo”, come ci ricorda il bel neologismo del *Polifilo*. Ma il fondale della *Morte di Adone* è quello di una Venezia non tanto mesta ma in costruzione, con la Loggetta dei Mori appena inaugurata e il Campanile ancora senza cuspide ma in via di finitura. È una Venezia come Venere fragile, non più integra – e senza senso delle gerarchie e delle priorità (neanche nel dolore): distratta, anche un po' vanesia, che si preoccupa, più che della morte dell'amato (di cui ancora non si è accorta) del suo piedino ferito.

³⁹ Per una lettura filosofica del mito di Adone, fondata sull'attenta lettura delle fonti antiche, resta fondamentale Detienne [1972] 1989².

⁴⁰ Puppi 1994, p. 86.

Protagonista della scena di Sebastiano, è Venere: la sua fragilità per un graffio che, come accadeva nel campo dell'*Iliade*, spaventa la dea quando vede sgorgare il suo proprio “purpurissimo” sangue.

E tornando al *Polifilo*: la Venere che allatta con le sue lacrime Cupido, inveendo dolcemente contro lo stesso *saevus puer* che ha attaccato al seno perché le ha dato dolore e chiedendo a lui risarcimento delle sue stesse lacrime, è una figura potentissima, sovrapponibile alla Madonna. Invece la Venere della *Morte di Adone*, tutta occupata a guardarsi il piedino ferito, è una figura molto fragile: lei nuda, lui vestito, è troppo disarmata, troppo femmina, troppo debole; confida solo nella bellezza e seduzione di quel suo corpo morbido che i corpi delle altre figure femminili nude moltiplicano, in una sequenza che pare – ed è anche – un'esercitazione formale sulle posture.

E infatti mentre lei è come imbambolata più dalla sorpresa che dal dolore del graffio al piede, Cupido cerca di attirare la sua attenzione richiamandola al dolore per la perdita dell'amato. Ma sono le Parche, le vere attrici della scena, a condurre il gioco: sono loro che invitano anche Pan ad accompagnarle con il flauto e così a fare eco alla loro formula magica.

Venusia è triste. Ma la grande, importante, opera di Sebastiano racconta anche la speranza – ben garantita dal mito tramandato da Bione e reinventato da Pontano – che le Parche possano girare il fuso, riavvolgere il filo del destino e far rinascere, in altra forma, la vita rigogliosa e con essa Amore.

Basta richiamare Pan e il suo flauto; chiamarlo a suonare intanto che le Parche riavvolgono il filo della vita. Adone forse sta solo aspettando, un'altra volta, l'incantamento delle tre sorelle accompagnate dal flauto di Pan. Oppure – o anche – sarà un bacio a risvegliarlo. È un messaggio insieme erotico, allegorico, sapienziale, politico.

“A PEDIBUS TRACTO VELAMINE”: IL SATIRO E LA NINFA ADDORMENTATA.
UN MITOLOGEMA IN VERSIONE OVIDIANA NEL *FESTINO DEGLI DEI*
DI BELLINI E TIZIANO

In relazione alla ricezione e al rilancio di episodi mitografici veicolati dai testi ovidiani tra XV e XVI secolo, particolarmente interessante è il caso della complicata ed effimera fortuna di un episodio minore della mitografia antica che investe la scelta del primo spunto iconografico e delle accidentate vicende compositive del cosiddetto *Festino degli dei* di Giovanni Bellini e Tiziano, conservato alla National Gallery of Art di Washington.

Il tema dei dipinti commissionati da Alfonso I per il suo Camerino è stato oggetto di ampi e articolati studi che hanno indagato anche la scelta di soggetti e fonti del programma iconografico complessivo di quello che diventerà il ciclo dei *Baccanali* ferraresi¹.

Importante è però sintetizzare e approfondire le particolari vicende compositive del cosiddetto *Festino* – il primo dipinto del ciclo – con particolare attenzione al motivo per cui il soggetto mitografico ovidiano fu prescelto, conferendo prestigio erudito a un tema che già era nelle corde del committente, ma che

¹ La storia dell'avvicendamento degli artisti e delle opere che decoravano il Camerino è complessa e non priva di incertezze, ma possiamo schematicamente elencare i dipinti che erano presenti nello studiolo come segue: Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, 1514, National Gallery of Art, Washington; Tiziano (*inventio* di Fra Bartolomeo?), *Omaggio a Venere*, 1518-1519, Museo Nacional del Prado, Madrid; Pellegrino da San Daniele (da un disegno di Raffaello del 1517), *Trionfo di Bacco in India*, post 1520 (già assente nell'inventario del 1598); Tiziano, *Bacco e Arianna*, 1522-1523, National Gallery, London; Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 1524-1526, Museo del Prado, Madrid; Dosso Dossi, *Arrivo di Bacco a Nasso*, 1520-1525, Prince of Wales Museum of Western India, Mumbai; Dosso Dossi, *Storie di Enea*, 1520-1525, Kress Collection, Washington. Per la ricognizione dei documenti, lo *status quaestionis* e la ricostruzione delle interpretazioni critiche del *Festino*, il riferimento è Ballarin [2002] 2007.



Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, olio su tela, 1514, Washington, National Gallery of Art.

all'inizio fu proposto con tutt'altre valenze. In secondo luogo si tratterà di mettere a fuoco il motivo per cui, nel torno di pochi anni, il dipinto sarà interpolato, non tanto per terminare l'opera forse lasciata incompiuta dal maestro, quanto piuttosto per riconvertirne il soggetto in una versione meno erudita e per così dire 'facilitata', più in linea con i gusti del committente e con la nuova temperie culturale della corte estense. L'ipotesi – già presente in letteratura critica ma che merita un rilancio con qualche argomento ulteriore collegato ai meccanismi di trasmissione della tradizione classica attivi nei primi decenni del XVI secolo² – è che proprio questa riconversione tematica, che declina il tema mitografico di partenza in più stretta sintonia con l'estetica

² In generale sui meccanismi della trasmissione classica di temi e soggetti antichi nel XV secolo, rimando al mio Centanni 2005.

e i *desiderata* del committente, costituisca un innesco e un forte collante del programma iconografico complessivo del Camerino, almeno per quanto riguarda le altre tre opere di Tiziano³.

LA FIRMA DI GIOVANNI BELLINI SUL DIPINTO

Su un cartiglio apposto sul tino sul lato destro del dipinto, sono presenti firma e data “Ioannes Bellinus Venetus pinxit MDXIII”⁴. La data è confermata da una lettera datata 14 novembre 1514, in cui Alfonso d’Este dispone il pagamento a Giovanni Bellini della somma di ottantacinque ducati d’oro⁵.

Vasari, nell’edizione delle *Vite* del 1568, all’interno della *Descrizione dell’opere di Tiziano*, così introduce e descrive, con qualche approssimazione, il dipinto, attribuendo alla tarda età di Bellini la ragione per cui il pittore veneziano avrebbe lasciata incompiuta l’opera:

“Avendo l’anno 1514 il duca Alfonso di Ferrara fatto acconciare un camerino et in certi spartimenti fatto fare dal Dosso pittore ferrarese istorie di Enea, di Marte e Venere, et in una grotta Vulcano con due fabbri alla fucina, volle che vi fussero anco delle pitture di mano del Giambellino, il quale fece in un’altra faccia un tino di vin vermiglio con alcune baccanti intorno, suonatori, satiri et altri maschi e femine inebriati, et appresso un Sileno tutto ignudo e molto bello, a cavallo sopra il suo asino, con gente attorno che hanno le mani piene di frutta e d’uve, la quale opera invero fu con molta diligenza lavorata e colorita, in tanto ch’è una delle più belle opere che mai facesse Giambellino, se bene nella maniera de’ panni è un certo che di tagliente, secondo la maniera tedesca, ma non è gran fatto, perché imitò una tavola di Alberto Duro fiammingo, che di que’ giorni era stata condotta a Vinezia e posta nella chiesa di San Bartolomeo, che è cosa rara e piena di molte belle figure fatte a olio. Scrisse Giambellino nel detto tino queste parole ‘Ioannes Bellinus Venetus pinxit 1514’. La quale opera non avendo potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acciò che la finisse”.

Se, com’è noto, la critica è divisa sull’identificazione della tavola di “Alberto Duro fiammingo” esposta a San Bartolomeo che avrebbe in qualche modo

³ L’indagine di questo studio coinvolge soltanto i dipinti del Camerino affidati a Tiziano in quanto l’attenzione è posta sul senso del rimaneggiamento, certamente tizianesco, dell’opera belliniana. Per più allargate indagini sul progetto complessivo del Camerino, si veda Ballarin [2002] 2007, I.

⁴ Soragni [2007] 2009, pp. 7-8 lancia l’ardita ipotesi che la scelta del tino come supporto della firma sia una sorta di rebus per TI[ZIA]NO.

⁵ Tutti i documenti relativi alla commissione a Bellini del dipinto sono pubblicati in Menegatti [2002] 2007.

fatto da modello per la composizione e per la “maniera tagliente” dell’opera belliniana⁶, è altrettanto noto che una serie di indagini radiografiche, svolte a partire dagli anni ’50 del secolo scorso, conferma la presenza di più mani sul dipinto⁷. Fra le diverse ipotesi avanzate dagli studiosi, ha trovato spazio anche l’idea, difficilmente plausibile, di una gestazione ventennale dell’opera che avrebbe visto coinvolti tre, quattro, cinque o addirittura sei artisti (Bellini, Tiziano, Giorgione, Dürer, Dosso, Domenico Campagnola). Per economia logica mi pare si possa ipotizzare che solo chi, come Tiziano e come Dosso, fu certamente attivo nel Camerino, possa aver rimesso mano al dipinto belliniano. E forse converrà tornare alla testimonianza di Vasari e pensare a due sole versioni: la prima di Bellini e la seconda, post 1514, di Tiziano⁸.

La questione centrale riguarda però il soggetto del dipinto, che, dopo il fondamentale contributo di Wind 1948, è stato trattato in letteratura soltanto a margine della *querelle* storico-artistica sull’autorialità plurima dell’opera. Interessa insomma capire le motivazioni della scelta belliniana di un tema mitografico certamente raro – tanto raro da risultare quasi un *hapax* nel repertorio storico-artistico non solo del tempo⁹. E poi, a seguire, e sempre in relazione al tema del dipinto, interessa capire le ragioni del rimaneggiamento successivo dell’opera da parte di Tiziano.

LE FONTI OVIDIANE DELL’EPISODIO

Dobbiamo all’importante saggio di Edgard Wind del 1948 l’identificazione della fonte, o piuttosto delle fonti di ispirazione del dipinto, in tre diversi luoghi dell’opera di Ovidio¹⁰. Riassumo e commento i tre brani ovidiani, perché mi pare utile rileggere con attenzione i dettagli ricavabili dai testi puntualmente riscontrabili nell’opera belliniana – dettagli già illuminati, ma non completamente, da Wind. Incrocio i tre passi con una quarta fonte,

⁶ v. Fara 1997, Fara 2007.

⁷ Bull, Plesters 1990.

⁸ La mano di Tiziano sul dipinto è attestata anche da un’altra fonte cinquecentesca: Annibale Roncaglia, agente ducale in Ferrara, in un documento datato 1598, segnala che il cardinale Pietro Aldobrandini aveva trafugato i *Baccanali* del Camerino, e nell’elenco menziona “un altro quadro di Giovanni Bellino Veneto dove era dipinto un puttino che tira vino da una mastellina con altre figure, et un paese fatto di mano di Tiziano”: citato in Ballarin [2002] 2007, I, p. 350.

⁹ Scene tratte dallo stesso episodio ovidiano sono il soggetto di due tavolette attribuite a Giolfino e di un piccolo cassone, databili al secondo decennio del ’500: Ballarin [2002] 2007, I, p. 159.

¹⁰ Wind 1948.

un testo mediatore che poteva avere un ruolo significativo nella sintesi del soggetto proposta da Bellini.

OVIDIO *FASTI* I: IL TENTATO STUPRO DI LOTIS DA PARTE DI PRIAPO

In *Fasti* I, vv. 391-438 lo spunto narrativo è fornito a Ovidio dal sacrificio di un asino in onore di Priapo¹¹: il motivo richiamato dal poeta a fare da sfondo eziologico al rito in onore del “rigido custode dei campi” (v. 391: “rigido custodi ruris”) è – annuncia il poeta – impudica ma adatta al carattere di Priapo (v. 392: “causa pudenda quidem, sed tamen apta deo”). Alla festa di “Bacchus corymbiferus”, “coronato d’edera”, che faceva parte delle Dionisie rurali celebrate ogni due anni, partecipano “divinità amiche del dio”, i Pani, i giovani satiri “pronti all’amore” (v. 397: “in Venerem Satyrorum prona iuventus”), il vecchio Sileno con il suo asinello, e Priapo “tutto rosso con il suo fallo” che atterrisce gli animali dell’aria (v. 400: “quique ruber pavidas inguine terret aves”). Tutti i convitati, coronati di ghirlande, si distendono in una radura nel bosco e Bacco mesce il vino. Il testo insiste nella descrizione delle Naiadi, alcune spettinate, altre con i capelli raccolti ad arte (vv. 405-406: “Naides effusis aliae sine pectinis usu / pars aderant positae arte manuum comis”) e comunque presentate mentre servono le vivande con le vesti succinte a mostrare le gambe, o scollacciate a mettere in mostra le spalle e il seno, con i morbidi piedi senza calzari (vv. 407-409: “illa super suras tunicam

¹¹ Ovidio, *Fasti* I, vv. 391-438: “Caeditur et rigido custodi ruris asellus; / causa pudenda quidem, sed tamen apta deo. / Festa corymbiferi celebrabas, Graecia, Bacchi, / tertia quae solito tempore bruma refert. / Di quoque cultores in idem venire Lyaei / et quicumque iocis non alienus erat, / Panes et in Venerem Satyrorum prona iuventus / quaeque colunt amnes solaque rura deae. / venerat et senior pando Silenus asello, / quique ruber pavidas inguine terret aves. / Dulcia qui dignum nemus in convivia nacti / gramine vestitis accubere toris: / vina dabat Liber, tulerat sibi quisque coronam, / miscendas parce rivus agebat aquas. / Naides effusis aliae sine pectinis usu, / pars aderant positae arte manuum comis; / illa super suras tunicam collecta ministrat, / altera dissuto pectus aperta sinu; / exserit haec umerum, vestes trahit illa per herbas, / impediunt teneros vincula nulla pedes / hinc aliae Satyris incendia mitia praebent, / pars tibi, qui pinu tempora nexa geris: / te quoque, inextinctae Silene libidinis, urunt: / nequitia est quae te non sinit esse senem. / at ruber, hortorum decus et tutela, Priapus / omnibus ex illis Lotide captus erat: / hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa, / signaque dat nutu sollicitatque notis. / fastus inest pulchris sequiturque superbia formam: / inrisum voltu despicit illa suo, / nox erat, et vino somnum faciente iacebant / corpora diversis victa sopore locis; / Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis, / sicut erat lusu fessa, quievit humo. / surgit amans animamque tenens vestigia furtim / suspenso digitis fert taciturna gradu. / ut tetigit niveae secreta cubilia nymphae, / ipsa sui flatus ne sonet aura cavet; / et iam finitima corpus librabat in herba: / illa tamen multi plena soporis erat. / gaudet et a pedibus tracto velamine vota / ad sua felici coeperat ire via. / ecce rudens rauco Sileni vector asellus / intempetivos edidit ore sonos. / territa consurgit nymphae, manibusque Priapum / reicit, et fugiens concitat omne nemus. / at deus, obscena nimium quoque parte paratus, / omnibus ad lunae lumina risus erat”.

collecta ministrat, / altera dissuto pectus aperta sinu; / exserit haec umerum vestes trahit illa per herbas, / impediunt teneros vincula nulla pedes”). Le ninfe con i capelli sciolti, le gambe, le spalle, il seno scoperti, i piedi nudi, incendiano i sensi dei Satiri, di Pan, persino del vecchio Sileno, ma soprattutto dell’“ardente Priapo”, eccitato specialmente dalla ninfa Lotis (vv. 415-416: “at ruber, hortorum decus et tutela, Priapus / omnibus ex illis Lotide captus erat: / hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa”). Priapo cerca in ogni modo di attirare l’attenzione e di sedurre Lotis, ma la bella ninfa, altezzosa e superba lo respinge e lo deride (vv. 417-420: “signaque dat nutu sollicitatque notis. / fastus inest pulchris sequiturque superbia formam”). Calata la notte, tutti i membri della giocosa compagnia cedono al sonno favorito dal vino; Lotis, stanca della festa, si addormenta in disparte dagli altri, stesa a terra, sotto i rami di un acero (vv. 423-424: “Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis, / sicut erat lusu fessa, quievit humo”). Priapo, seguendo il suo estro, si avvicina furtivamente alla ninfa, trattenendo il respiro, contando di stuprarla mentre è addormentata; già incombe su di lei che è in preda a un sonno pesante, già solleva il lembo della veste, tirandolo dai piedi e pregustando di giungere al compimento del suo desiderio (vv. 429-432: “et iam finitima corpus librabat in herba: / illa tamen multi plena soporis erat. / gaudet et a pedibus tracto velamine vota / ad sua felici coeperat ire via”). Ma improvvisamente l’asino di Sileno raglia, la ninfa si sveglia, balza in piedi, si spaventa, respinge Priapo e fugge, svegliando tutti gli altri (vv. 435-436: “terrata consurgit nympha, manibusque Priapum / reicit, et fugiens concitat omne nemus”). Priapo, rimasto impalato, con il sesso in erezione e bene in vista alla luce della luna, suscita il riso di tutti i presenti (vv. 437-438: “at deus, obscena nimium quoque parte paratus / omnibus ad lunae lumina risus erat”). Morale – nel contesto della festa rurale dionisiaca, il raglio dell’asinello di Sileno sventa lo stupro di Lotis tentato da Priapo: il che motiva, secondo la gustosa *fabula* che Ovidio mette in scena con maliziosa bravura, il sacrificio di un asino a Priapo previsto dal rito.

OVIDIO *FASTI* VI: IL TENTATO STUPRO DI VESTA DA PARTE DI PRIAPO

In *Fasti* VI, vv. 319-346 Ovidio riprende più succintamente la *fabula* dello scorno di Priapo, inquadrandola in un contesto diverso e identificando diversamente la ninfa vittima del tentato (e mancato) stupro¹². In questo caso

¹² Ovidio, *Fasti* VI, vv. 319-346: “Praeteream referamne tuum, rubicunde Priape, / dedecus? est multi fabula parva ioci. / turrigera frontem Cybele redimita corona / convocat aeternos ad sua festa deos; / convocat et satyros et, rustica numina, nymphas; / Silenus, quamvis nemo vocarat, adest. / Nec licet et longum est

si tratta di dar ragione della presenza di asinelli nei rituali di celebrazione di Vesta. Cibele invita alla sua festa tutte le divinità: dei eterni, satiri, ninfe (vv. 322-323: “aeternos ad sua festa deos; / convocat et satyros et, rustica numina, nymphas”); Sileno arriva non invitato. Dopo il simposio le divinità si disperdono fra le radure del bosco, a giocare, a danzare o a dormire, inebriate dal vino. La casta divinità del focolare domestico, Vesta, è tranquillamente addormentata, con il capo appoggiato su un cespo (vv. 331-332: “Vesta iacet placidamque capit secura quietem, / sicut erat, positum caespite fulta caput”); Priapo, il “rosso custode dei giardini” insegue e cerca di sedurre dee e ninfe (vv. 333-334: “at ruber hortorum custos nymphasque deasque / captat, et errantes fertque refertque pedes”); improvvisamente (manca la fase dell’innamoramento deluso, descritta nell’episodio precedente di Lotis) vede Vesta. Non è chiaro se abbia riconosciuto la dea o l’abbia scambiata per una ninfa: comunque le si avvicina furtivo, con il cuore che batte, in punta di piedi per sorprenderla nel sonno. Anche in questo caso però irrompe nella scena il vecchio Sileno con il suo asinello che con il raglio inaspettato sveglia la dea (v. 342: “intempestivo cum rudit ille sono”). Vesta si sveglia e richiama tutti i presenti che accorrono in suo soccorso, ma Priapo riesce a sottrarsi alle loro minacce. L’asino dunque viene sacrificato a Priapo per averlo smascherato.

OVIDIO, *METAMORFOSI* IX: LOTIS FATTA ALBERO
(PER SFUGGIRE ALLO STUPRO DI PRIAPO)

Il terzo luogo ovidiano chiamato in causa come possibile fonte del soggetto del dipinto belliniano¹³ è un breve stralcio del libro IX delle *Metamorfosi*, vv. 346-355, nel quale, a differenza degli altri due casi che sono costruiti a calco uno sull’altro con piccole varianti, l’asinello di Sileno non ha un ruolo, né sono forniti dettagli della scena del tentato stupro, né sull’atteggiamento

epulas narrare deorum: / in multo nox est pervigilata mero. / Hi temere errabant in opacae vallibus Idae, / pars iacet et molli gramine membra levat; / hi ludunt, hos somnus habet; pars brachia nectit / et viridem celeri ter pede pulsat humum. / Vesta iacet placidamque capit secura quietem, / sicut erat, positum caespite fulta caput. / At ruber hortorum custos nymphasque deasque / captat, et errantes fertque refertque pedes; / aspicit et Vestam: dubium nymphamne putarit / an scierit Vestam, scisse sed ipse negat. / Spem capit obscenam, furtimque accedere temptat, / et fert suspensos corde micante gradus. / forte senex, quo vectus erat, Silenus asellum / liquerat ad ripas lene sonantis aquae; / ibat ut inciperet longi deus Hellesponti, / intempestivo cum rudit ille sono. / Territa voce gravi surgit dea; convolat omnis / turba, per infestas effugit ille manus. / Lampsacos hoc animal solita est mactare Priapo, / ‘apta’ canens ‘flammis indicis exta damus’.

¹³ Il passo di *Metamorfosi* è richiamato per la prima volta da Wind 1948 e poi rivalutato come fonte principale del soggetto belliniano da Fehl 1974.

dello stupratore o della ninfa insidiata; il passo di *Metamorfosi* si concentra sull'esito ultimo della *fabula*, presentando la storia soltanto come un inciso, all'interno di un racconto più ampio sulle origini (ovviamente metamorfiche) del giuggiolo¹⁴. È Iole, la giovane sposa di Eracle, che racconta a una invecchiata Alcmena la triste storia della sorella, vittima di una metamorfosi 'per contagio': Driope stava raccogliendo delle bacche di giuggiolo per darle al figlioletto Anfisso, quando i rami dell'albero fremono, attraversati da un brivido, e la donna vede cadere gocce di sangue a terra. Per sfuggire alle voglie di Priapo la ninfa Lotis si era trasformata in albero di giuggiolo, mantenendo soltanto il nome (Lotis/*lotos*, ovvero giuggiolo): Driope, ignara della vicenda prodigiosa legata a quella pianta, a contatto con la disgraziata Lotis si trasforma anch'essa in albero di giuggiolo.

GIOVANNI BONSIGNORI, *OVIDIO METAMORPHOSEOS VULGARE*, VENEZIA 1497:
IL TENTATO STUPRO DI LOTOS DA PARTE DI PRIAPO

Una sintesi – mitografica ma anche iconografica – delle *fabulae* narrate nei tre passi ovidiani è nel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Giovanni Bonsignori, pubblicato a Venezia nel 1497, che è stato considerato da parte della critica il testo mediatore rispetto alla fonte originaria per la configurazione del soggetto da parte di Bellini¹⁵.

La struttura compositiva dell'*Ovidio Metamorphoseos* di Bonsignori prevede che, episodio per episodio, a una prima sezione che comprende la versione/parafraresi del testo ovidiano, segua una "alegoria", ovvero un commento, spesso più di genere storico-erudito che propriamente allegorico. Già nella prima sezione – che dovrebbe riportare la trasposizione più o meno fedele del testo ovidiano – Bonsignori dà una sua versione del tentato stupro di Lotis, inserendo dettagli di cui non c'è traccia né nel testo di *Metamorfosi* IX né nel passo di *Fasti* I.

"Lotos nimpha andando una volta a sacrificare a Baccho de fuora de la città con laltre donne era in quello luoco uno chiamato Priapo lo quale era innamorato

¹⁴ Ovidio, *Metamorfosi* IX, vv. 346-355: "Scilicet, ut referunt tardi nunc denique agrestes, / Lotis in hanc nymphe, fugiens obscena Priapi, / contulerat versos, servato nomine, vultus. / 'Nescierat soror hoc, quae cum perterrita retro / ire et adoratis vellet discedere nymphis, / haeserunt radice pedes. convellere pugnat, / nec quicquam, nisi summa movet. subcrescit ab imo, / totaque paulatim lentus premit inguina cortex. / Ut vidit, conata manu laniare capillos, / fronde manum implevit: frondes caput omne tenebant".

¹⁵ Fehl 1974; Goffen 1989; Soragni [2007] 2009.

de Lotos. Costui havea si grande la natura che seria stata grande ad uno asinello. Per laqualcosa le donne lhavia fato cacciar de la città. Onde Priapo se stava alongo le ripe de quello laco per vedere Lotos perché eli sapea che la dovea venire spesso a sacrificare in quello loco ad Baccho, costui andava inanci ad Lotos & pregava dolce mente che li chiedesse ma Lotos lhavia in dispeto. Facendose nocte le nimphe e laltre donne se pose adormire & Priapo andò quietamente per cavalcare la nimpha Lotos. Et quando fo gionto alei have presi li pani per scoprirla. Et eco miser Argesto vene su in uno suo asinello e si lego lasenello ad uno arbore; alhora lo asenello i cominciò a ragiare si forte che tute le donne se risvegliaro Lotos si cominciò ad fugire et Priapo con la smisurata natura la seguitava. Ma intanto per misericordia divina Lotos fo convertita in arbore chiamato Lotos, ma quella mia sorella non se aveveva di questo: onde volendo ritornare li suoi piedi havea già messo le radice e non se pote mover: le scorce incominciaro ad crescere et vedendose costei cussì fata stese le bracie per dolore e per volersi dar de la mane ali capili & credendo pigliar li capilli el gli pose le mane ale figliole de lo Sterpe”¹⁶.

Priapo, bandito dalla città di Tebe per la mostruosità del suo organo sessuale (“costui havea si grande la natura che seria stata grande ad uno asinello. Per laqualcosa le donne lhavia fato cacciar de la città”) è preso di desiderio per Lotos e tenta di sedurla mentre sta andando “a sacrificare a Baccho de fuora de la città con laltre donne”; tenta la violenza di notte, mentre tutte le donne sono addormentate, ma lo stupro viene interrotto dall’arrivo di “messer Argesto” che sopraggiunge e “si lego lasenello ad uno arbore; alhora lo asenello cominciò a ragiare si forte che tute le donne se risvegliaro Lotos si cominciò ad fugire et Priapo con la smisurata natura la seguitava”. Lotos riesce a sfuggire all’aggressione, trasformandosi in albero di giuggiole il quale, toccato dall’ignara Driope, contagherà anche la sventurata sorella di Iole che subirà a sua volta la medesima metamorfosi.

A quella che viene proposta come una versione del testo di Ovidio, segue l’“alegoria”:

“Nel tempo antico cioe nel error deli idolatri faceano la gente molte feste alidoli e in diversi modi. Onde quando venia la festa de Baccho andavano homeni e donne de di e de nocte cantando le laude sue: vestiti con panni festarici liquali non portavano per altro tempo et pertanto licito era aciascun homo e donna per zorni VIII peccare carnalmente e non era proibito. La festa de Baccho se faceva principalmente in Thebe la qual città stava & abitava

¹⁶ Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, vv. 168-169: *De Lotos et Priapo*.

Almena madre de Hercule: di fori de la città era uno laco longo elquale era uno tempio de lo dio Baccho tuto ornato de oro e di petre preciose. Questo laco havea le ripe de intorno dove e molta smertela le donne veniva in quello luoco a sacrificare & ciascuno amatore aspetava quello tempo per pigliar diletto con le amance sue fra lequal fo Priapo elqual era sbandito de la città perché avea natura e membro asinile e non ostante cio assai donne era che oserava castita & costoro era si comendate che la fama loro era perpetua, fra le quale fo Lotos laquale fugi ali monti dinanci a Priapo suo amatore: Argisto che vene su lo asinelo era sacerdote che veniva per far el sacrificio & uno arbore e in quello loco elquale è chiamato Lotos per memoria di quella donna laquale neli tempi de li sacrificii sempre orava apie di quello arbore¹⁷.

Nel commento all'episodio Bonsignori inquadra l'episodio nel "tempo antico, nel error deli idolatri"; l'ambientazione sono i dintorni di Tebe ("di fori de la città era uno laco longo elquale era uno tempio de lo dio Baccho") e il contesto sono i rituali bacchici in cui "licito era a ciascun homo e donna per zorni VIII peccare carnalmente e non era proibito". La situazione extraurbana e il clima festoso di allentamento dei costumi è ideale perché Priapo ("elqual – afferma Bonsignori parafrasando se stesso – era sbandito de la città perché avea natura e membro asinile") dia sfogo ai suoi istinti. Una sorta di alias di Sileno è il personaggio dall'erudito nome di Argisto (o Argesto) che sopraggiunge con il suo asinello e sventa lo stupro. Argestes è noto nell'onomastica antica soltanto come un figlio del titano Astraeus e di Aurora o come epiteto di Noto, vento di nordovest, e l'introduzione di questa figura nel racconto si può spiegare – credo – soltanto con una lettura errata di un passaggio del brano ovidiano, sia essa stata dovuta a una corruzione testuale o a una svista da parte del volgarizzatore. In *Metamorfosi* IX, 346, si richiamano come "tardi [...] agrestes" i contadini che raccontano, purtroppo tardivamente (e senza perciò poter salvare la povera Driope), la metamorfosi di Lotis in pianta; ma evidentemente il volgarizzatore legge dal suo originale (o male interpreta) "Argestes" *pro* "agrestes"¹⁸, ed ecco dunque materializzarsi il "messer Argesto" che, nel commento, acquisirà anche la qualifica di sacerdote di Bacco. E questo personaggio – che deve la sua effimera vita mitografica a una cattiva lettura del testo ovidiano – nel racconto viene a coprire il ruolo del Sileno ovidiano (assente nel testo di *Metamorfosi*, ma presente nei due racconti dello

¹⁷ Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, v. 169: *Alegoria de Lotos*.

¹⁸ Come registra il *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. 'Argestes' (II 529, 18 ss.), la confusione tra le forme *Argestes/agrestes* è già registrata in Isidoro, *Orig.* 13, 11, 10, in cui si legge: "Caurum [altro nome del vento di nord ovest] plerique Argestem dicunt, non ut imprudens vulgus agrestem".



Giovanni Bonsignori,
*Ovidio Metamorphoseos
Vulgare*, incisione, Venezia
1497, p. 168.

stupro di Lotis e di Vesta in *Fasti*) e interviene in scena portando l'asinello che con il suo raglio sventa l'aggressione sessuale alla ninfa. Insomma – sia nel testo che nella “alegoria” Bonsignori contamina i tre luoghi ovidiani, intessendo nello scarno passaggio di *Metamorfosi* (in cui la stessa descrizione si concentra più sulla seconda metamorfosi di Driope che sulla precedente di Lotis) particolari narrativi tratti dalla più ampia versione dell'episodio di Lotis e Priapo tratti da *Fasti* I e da *Fasti* VI (l'ambientazione e il contesto delle Dionisie rurali; il ruolo del raglio dell'asinello che sveglia Lotis/Vesta). Fra i dettagli delle tre versioni ovidiane dell'episodio si crea un vero e proprio cortocircuito, innescato anche dall'errore testuale che fa materializzare il personaggio di Argesto, e in questo *pastiche* è interessante notare che Bonsignori crea un ulteriore collegamento tra Priapo e l'asino, attribuendo al demone una “natura che seria stata grande ad uno asinello”, ovvero un po' più direttamente, nella “alegoria”, “natura e membro asinile”.

L'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* di Giovanni Bonsignori è, ricordiamo, la prima volgarizzazione italiana del testo, composta intorno agli anni '70 del XIV secolo, e stampata a Venezia nel 1497¹⁹. Nel caso specifico l'illustrazione della *fabula* di Priapo e Lotos combina due momenti dell'aggressione di Priapo: nella vignetta sulla porzione sinistra, Priapo si accosta a Lotis con l'enorme membro eretto che sbuca dalla veste, avendo già denudato la donna,

¹⁹ Le prime edizioni del testo latino delle *Metamorfosi* sono quella bolognese a cura di Francesco Dal Pozzo, e quella romana a cura di Giovanni Andrea Bussi, entrambe del 1471; per una panoramica sulla diffusione delle prime volgarizzazioni e versioni del poema ovidiano a partire dall'età umanistica v. De Caprio 2012.

rappresentata semidistesa e come in *trance* con la veste tirata su fino alla cintola e il pube scoperto; nella seconda vignetta sul lato destro dell'illustrazione Priapo, con il lunghissimo membro sempre più estruso, incalza da tergo la ninfa le cui gambe sono già fatte tronco d'albero e le cui braccia sono divenute rami frondosi. Al centro della composizione è 'Argesto', che lega all'albero l'asinello e compositivamente nell'illustrazione funziona come separatore, semantico e formale, tra i due tempi della narrazione.

OVIDIO COME FONTE DIRETTA DEL SOGGETTO BELLINIANO

È stato ipotizzato che Giovanni Bellini nella scelta e nella composizione del soggetto abbia fatto riferimento anche al volgarizzamento di Bonsignori che, negli anni immediatamente precedenti, aveva riscosso tanto successo. Se in generale si può affermare che la pagina dell'*Ovidio Metamorphoseos* – proprio in forza della versione sincretica delle tre versioni ovidiane dello stupro di Priapo su Lotis/Vesta – poteva essere una fonte comoda, perché sintetica, per il riassunto del soggetto, la possibilità di una sua diretta relazione con l'opera belliniana può essere sostenuta soltanto per la parte testuale (e più precisamente per la sezione di testo interpolata da *Fasti*), dato che l'illustrazione è molto distante dal *Festino*, non solo per il colorito comico-osceno, ma anche per lo schema compositivo della rappresentazione, tutto diverso dalla composizione proposta da Bellini.

Tra l'altro sarà da ricordare che l'*Ovidio Metamorphoseos* dopo l'edizione del 1497 fu censurato dal Patriarca di Venezia Tommaso Donà, che costrinse l'editore, pena la scomunica, a operare una forte censura sulle immagini, e in particolare sulle figure nude²⁰. Di Giovanni Bellini si conosce il rigore etico, la devozione religiosa, e la riluttanza a trattare soggetti pagani a cui si deve probabilmente anche la renitenza alla chiamata della sorella di Alfonso, Isabella, che non riuscirà ad avere un'opera dell'artista veneziano per il suo Studiolo²¹.

Analizzando alcuni particolari dell'opera pare più probabile che il pittore veneziano attinga direttamente alla fonte originale latina e non al testo mediatore di Bonsignori. Come cercherò di mostrare, nel dipinto paiono

²⁰ Sulle vicende editoriali dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* vedi Ardissino 1993.

²¹ Sulla committenza di Isabella per il suo studiolo v. in generale Romano 1981, e da ultimo Bonoldi 2015. L'ipotesi di Wind 1948 secondo cui l'opera sarebbe stata commissionata a Bellini da Isabella, considerata superata da Ballarin [2002] 2007, I, pp. 260 ss., è stata rilanciata da Soragni [2007] 2009, pp. 10-11.



Giovanni Bellini (e Tiziano), *Il Festino degli dei*, 1514, dettagli.

restituiti puntualmente alcuni dettagli del testo ovidiano al cui dettato Bellini si attiene in modo preciso: si tratta di dettagli marginali, epperò forse perciò ancor più significativi dell'intenzione 'filologica' dell'artista.

I CAPELLI DELLE NINFE

Le tre figure femminili stanti, in secondo piano rispetto alla prima fila di personaggi seduti a terra, portano i capelli alternativamente pettinati e spettinati, come dalla descrizione delle acconciature in *Fasti* I, 405-409: in particolare vediamo la figura con il vassoio tra le mani che porta i capelli sciolti (v. 405: “effusis aliae sine pectinis usu pars aderant”); la seconda che invece è pettinata ‘ad arte’ (v. 406: “positis arte manaque comis”).

LE NINFE DISCINTE

Anche in alcuni dettagli della postura e dell'abbigliamento le tre giovani donne stanti, così come le vediamo nella versione del *Festino degli dei* giunta a noi²², corrispondono alle discinte Naiadi ovidiane che incendiano persino la senile libidine di Sileno: la prima figura a destra, con l'anfora sulla testa, ha il

²² Non è affatto certo però che la versione che vediamo sia quella dipinta originariamente da Bellini. Secondo alcuni dati ricavabili dagli esami radiografici, una mano successiva potrebbe essere intervenuta a denudare parzialmente le troppo castigate Naiadi: Soragni [2007] 2009 e ricostruzione virtuale in *Cultor* 2011.

petto denudato e mostra il seno (in corrispondenza con *Fasti* I, 408: “Altera dissuto pectus aperta sinu”), la figura di sinistra ha la veste slacciata e la spalla denudata (cfr. *Fasti* I, 409: “exerit haec umerum”).

LA NINFA DISTESA SOTTO L'ACERO

La fanciulla addormentata sul lato destro del dipinto – anch'essa con la veste allentata sul seno e il petto denudato (cfr. *Fasti* I, 408) – è distesa sotto un albero identificabile, dal tronco e dalle foglie, come un acero (*Fasti* I, 423-424: “Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis, / sicut erat lusu fessa, quievit humo”). Nel dipinto il colore verde aranciato delle fronde pare voler sottolineare il carattere deciduo del fogliame dell'acero.

IL DEMONE (POCO) LIBIDINOSO

Dobbiamo a Edgard Wind²³ il rilievo del fatto che la figura maschile che attenta – in modo a dire il vero assai prudente e delicato – alla castità della ninfa addormentata è presentato nel dipinto in una veste che ben poco ha a che fare con l'iconografia convenzionale di Priapo, ma in cui è invece riconoscibile il costume tipico di un giardiniere: ma questo corrisponde all'epiteto di “hortorum decus et tutela” (*Fasti* I, 415) e “hortorum custos” (*Fasti* VI, 333) con cui Ovidio presenta Priapo nei due passi di *Fasti* in cui si narrano le vicende dei tentati stupri a Lotis e a Vesta. Sempre Wind faceva notare come il rigonfiamento inguinale che si può intravedere sotto la braca del personaggio belliniano possa essere considerato come una castigata versione dell'itifallo priapesco a cui in realtà anche Ovidio allude, in un primo momento, in modo indiretto, non facendo riferimento esplicito all'erezione, ma qualificando piuttosto Priapo come “rigidus” (*Fasti* I, 391), “ruber” (*Fasti* I, 415; 6, 333), “rubicundus” (*Fasti* VI, 319), ovvero inserendo l'impulso erotico tra le varie manifestazioni dell'innamoramento, fra i sospiri, i cenni e gli sguardi, i battiti del cuore (*Fasti* I, 415-418: “Priapus / omnibus ex illis Lotide captus erat: / hanc cupit, hanc optat, sola suspirat in illa, / signaque dat nutu sollicitatque notis”; *Fasti* VI, 338: “corde micante”), che culminano con il godimento per il denudamento dell'amata che parrebbe aprire a breve la via della soddisfazione del desiderio (*Fasti* I, 431-432: “surgit amans [...], gaudet et a pedibus tracto

²³ Wind 1948.

velamine vota / ad sua felici coeperat ire via”). Nel sorvegliato testo ovidiano non è insomma, la condizione di erezione di Priapo, ma la sua speranza di sedurre Lotis/Vesta a essere qualificata come ‘oscena’ (*Fasti* VI, 337: “spem capit oscena”). Ed è soltanto nel finale dell’episodio, dopo che la ninfa è stata risvegliata dal raglio dell’asino e si è data alla fuga, che Ovidio sottolinea lo stato di patente eccitazione fisica di Priapo, ma solo per indicare la condizione ridicola in cui rimane impalato lo sfortunato stupratore, che infatti suscita il riso degli astanti (*Fasti* I, 437: “at deus, obscena nimium quoque parte paratus, / omnibus ad lunae lumina risus erat”; cfr. *Metamorfosi* IX, 347: “Lotis [...] fugiens obscena Priapi”).

L’APPROSSIMARSI FURTIVO E IL GESTO DELLO SVELAMENTO

Come si è visto, anche per quanto riguarda la descrizione del momento dell’aggressione sessuale di Priapo, Bonsignori integra il succinto testo di *Metamorfosi* relativo alla vicenda di Lotis, con le indicazioni ‘drammaturgiche’ dei due passi di *Fasti*, ma ne dà una versione molto sommaria: “Facendose nocte le nimphe e laltre donne se pose adormire e Priapo andò quietamente per cavalcare la nimpha Lotos”: di fatto il modo furtivo dell’approssimarsi dello stupratore, che era stato accuratamente descritto in entrambi gli episodi di *Fasti*, è affidato soltanto all’avverbio “quietamente”. Bellini sembra invece avere sotto mano proprio il testo latino, laddove Ovidio segnala la circospezione di Priapo e riprende accuratamente, con una tecnica quasi *en ralenti*, l’atteggiamento del “hortorum custos” che si avvicina alla ninfa con le peggiori intenzioni ma insieme, anche, ponendo gran cura a non svegliarla dal sonno profondo: dal testo ovidiano ricaviamo la rappresentazione dell’aspirante stupratore mentre trattiene il respiro (*Fasti* I, 425: “animam [...] tenens”); avanza silenziosamente passo passo, in punta di piedi (*Fasti* I, 426-427: “vestigia furtim / suspenso digitis fert taciturna gradu”, cfr. *Fasti* VI, 337: “furtim [...] accedere temptat”); bada che non risuoni nell’aria neppure il soffio del suo respiro (*Fasti* I, 428: “ipsa sui flatus ne sonet aura cavet”); nella versione di Vesta, i passi in punta di piedi sono accompagnati dal batticuore (*Fasti* VI, 338: “et fert suspensos corde micante gradus”). Finalmente Priapo incombe sul corpo della donna, sospeso nell’aria a pelo d’erba (*Fasti* I, 429: “et iam finitima corpus librabat in herba”) e, quasi stupendosi che lei resti sprofondata nel suo sonno (*Fasti* I, 430: “illa tamen multi plena soporis erat”), gode nel tirarle la veste su dai piedi e nell’intraprendere con successo il tratto finale che lo condurrà alla meta del suo desiderio (*Fasti* I, 431-432: “gaudet et a pedibus tracto velamine vota / ad sua felici coeperat ire via”).

DIGRESSIONE SUL TEMA ICONOGRAFICO DELLA NINFA
'BELLA ADDORMENTATA' SVELATA (E RISVEGLIATA) DAL 'SATIRO'

Ancora Aby Warburg, trattando dei soggetti mitografici delle opere di Botticelli, ci ha insegnato che spesso in quegli anni di felice e feconda riscoperta dei modelli letterari e iconografici antichi, i soggetti prescelti sono rari ed eruditi, collegati a testi da poco riscoperti e avidamente compulsati, e riproposti e rivitalizzati in forza di una loro intrinseca energia e della forte istanza di una loro attualità, che in modi vari e diversi, si presta a esprimere qualche aspetto, intellettualmente, esteticamente o eticamente, urgente nel tempo presente.

In questo senso se, come si è detto, la scelta belliniana di trattare il soggetto di Priapo e Lotis, così come è narrato in *Fasti* I, rimane probabilmente un *hapax* assoluto, più in generale il tema della ninfa svegliata/svelata ha una sua stagione di fortuna, la cui parabola si può datare tra il 1485 e il 1525 circa: una fortuna che in parte dipende forse proprio dalla fonte letteraria di questo passo dei *Fasti* (un testo che, anche grazie alla lezione di Poliziano²⁴, ebbe un'ampia diffusione dall'ultimo quarto del XV secolo ai primi due decenni del XVI), ma in parte certo deriva dal repertorio figurativo tratto da modelli archeologici antichi, riscoperti e studiati a partire dai primi decenni del XV secolo, un repertorio che ha una filogenesi autonoma²⁵. Il tema del 'satiro e ninfa addormentata' è spesso ambientato in un contesto dionisiaco, come per altro accade per l'episodio di Priapo e Lotis che nella versione di *Fasti* I avviene durante una festa bacchica e in cui ha un ruolo anche Sileno. I due protagonisti della storia – il satiro e la ninfa – sono presentati in diverse varianti, collegabili a vari episodi del repertorio mitico, ma il prototipo maggiore si può identificare nell'episodio del risveglio di Arianna, caduta nel sonno dopo essersi disperata per l'abbandono di Teseo in Nasso, e risvegliata dall'arrivo di Dioniso e del suo corteo. Tra i vari esemplari archeologici che riportano la scena del risveglio di Arianna propongo il sarcofago del Museo Archeologico di Napoli, già noto agli inizi del Cinquecento, che mostra chiaramente come lo svelamento di Arianna addormentata avvenga nel contesto del *komos* dionisiaco²⁶.

²⁴ Si veda l'ottima edizione del *Commento* poliziano ai *Fasti* pubblicata da Lo Monaco 1991; sulla fortuna dei miti ovidiani nella cultura del Rinascimento un punto di riferimento sono gli studi di Bodo Guthmüller e in particolare Guthmüller 1996, Guthmüller 1997, Guthmüller 2009.

²⁵ Sul tema vedi Meiss [1966] 1976, Bordignon 2012.

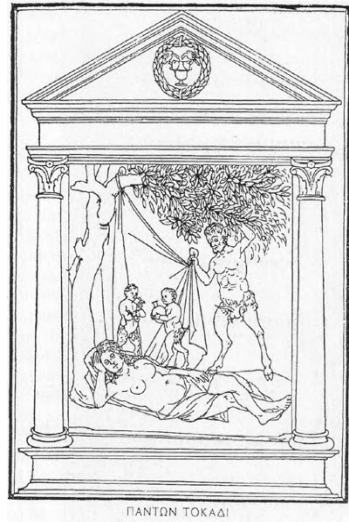
²⁶ Zanker, Ewald [2004] 2008 descrive l'insieme delle scene dionisiache di questo sarcofago – che troviamo fedelmente riprodotto nelle incisioni di Marcantonio Raimondi – come "Festa notturna in onore di Dioniso".



Sarcofago con scene di festa dionisiaca, metà II sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



Sarcofago con scene di festa dionisiaca, metà II sec. d.C., dettaglio.



Hypnerotomachia Polyphili, Venezia 1490, p. 73.

Nella temperie di alta intensità culturale dell'ultimo scorcio del XV secolo, la scena del satiro che, su mandato di Dioniso, risveglia Arianna dal suo malinconico (e mortifero) sonno, si carica di connotazioni filosofico-sapientziali, in parte già presenti anche nell'iconografia e nei testi antichi, e diventa un tema ad alto potenziale allegorico²⁷. Lo dimostra, per tutti, l'insistenza sul tema del “sostituito” Botticelli (la definizione è di Vasari) che, nel prezioso fondale della *Calunnia di Apelle* (vero e proprio ipertesto della storia ecfraistica che si svolge in primo piano), ne inserisce almeno tre varianti²⁸. Nell'*Hypnerotomachia Polyphili*, pubblicato a Venezia 1499, il sonno della ninfa dormiente è protetto

²⁷ Dobbiamo a Wind 1948, per primo, la sottolineatura della valenza allegorico-sapientziale del *Festino degli dei* e del suo soggetto, che rientra perfettamente nella temperie intellettuale e filosofica dei circoli veneziani a cavallo tra XV e XVI secolo. Sul punto si rimanda agli studi di Augusto Gentili, fra cui spicca Gentili [1988] 1996².

²⁸ Viero 2005a, Viero 2005b.

da un satiro eccitato ma gentile, che con una mano le fa ombra tirando le fronde dell'albero, mentre con l'altra la svela; e quella ninfa secondo il "misterioso dicto" inciso sotto l'edicola è identificata con una ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ, una *alma Venus* genitrice di tutto quanto al mondo esiste²⁹.

GIOVANNI BELLINI E LA DECLINAZIONE DEL MITOLOGEMA IN SENSO OVIDIANO

Quando il vecchio artista veneziano riceve l'incarico da Alfonso e accetta di mettere mano a un'opera di tema profano, si trova a confrontarsi, probabilmente su suggerimento del committente, con il mitologema del 'satiro che svela la ninfa': un tema che, tratto da modelli letterari e archeologici antichi, aveva goduto di una rarefatta ma pervasiva fortuna a partire dagli anni '80 del XV secolo.

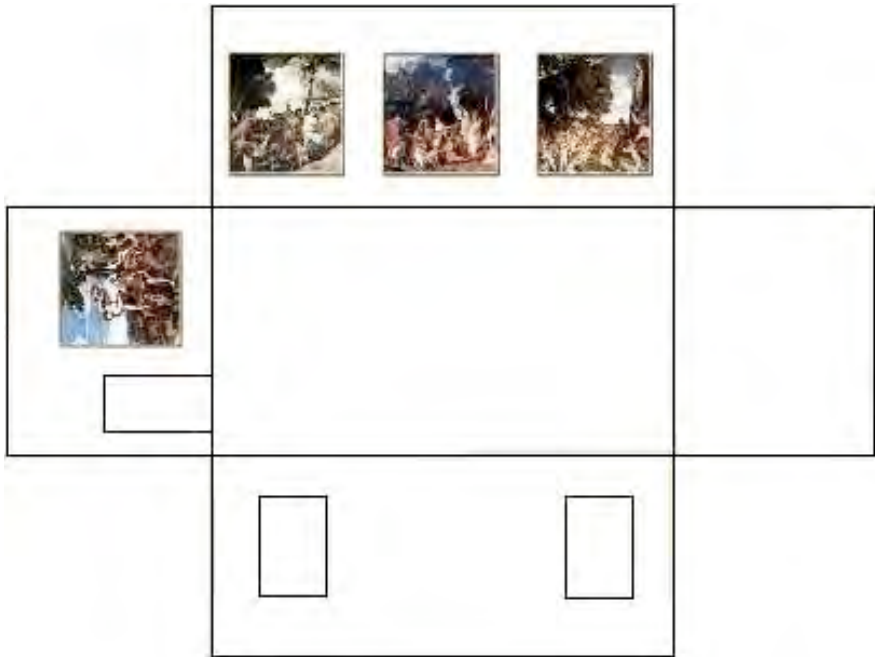
Sappiamo che l'autore del progetto iconografico per il Camerino fu Mario Caccialupi, detto Equicola, l'erudito umanista di corte che i fratelli Isabella e Alfonso si contendono: è l'Equicola che, sulla scorta di varie fonti antiche, fornisce al Duca le *fabulae* "per iscritto" in modo che poi gli artisti possano tradurle nelle loro opere³⁰. Ed è certo che il soggetto generale del ciclo dei *Baccanali*, per il suo profilo gaudente e lussurioso, incontrava i gusti e il carattere del committente. Diversa però, e autonoma rispetto al programma 'dionisiaco' dell'Equicola, è la genesi di quello che diventerà il primo dipinto della serie³¹.

Giovanni Bellini sceglie infatti un episodio ovidiano che è sì di ambientazione bacchica, ma declina il mitologema 'satiro e ninfa' in un modo tutto particolare, in sintonia con la lettura allegorica e sapienziale che lo aveva reso

²⁹ *Hyperotomachia Polyphili*, p. 72: "La quale bellissima ninfa dormendo giacea comodamente sopra uno explicato panno [...]. Ad gli piedi stava uno Satyro in lascivia prurente & tutto commoto [...]. Il dicto Satyro haveo larboro Arbuto per gli rami cum la sinistra mano violente rapto & al suo valore sopra la soporata Nympha flectendolo, indicava di farli gratiosa umbra. Et cum laltro brachio traheva lo extremo di una cortinetta, che era negli rami al tronco proximi innodata [...]. Sotto di questa tale & mirabile sculptura [...] vidi inscalpto questo misterioso dicto di egregio Charactere Atthico ΠΑΝΤΑ ΤΟΚΑΔΙ".

³⁰ Scrive Mario Equicola a Isabella d'Este il 9 ottobre 1511: "Al signor Duca piace che reste qui octo di: la causa è una pictura di una camera nella quale vanno sei fabule o vero hystorie: io le ho trovate e datele in scritto". Una ricostruzione completa delle testimonianze sulla consulenza dell'Equicola, e più in generale sulle fonti a cui l'umanista si ispirò per il programma del Camerino delle pitture è in Ballarin [2002] 2007, I, pp. 115 ss., 298 ss.

³¹ Ballarin [2002] 2007, I, p. 116.



Restituzione grafica della possibile collocazione dei *Baccanali* nel Camerino di Alfonso d'Este

un tema molto in voga negli ambienti più sofisticati, soprattutto veneziani e fiorentini, del neoplatonismo di fine Quattrocento. L'artista si ricollega direttamente a una fonte letteraria antica, i *Fasti*, e si attiene puntualmente alla lezione della fonte ovidiana: più precisamente declina il soggetto 'satiro sveglia ninfa' nella versione di Priapo e Lotis, così come è raccontata in *Fasti* I (ma non senza contaminazioni delle altre varianti ovidiane di *Fasti* VI e di *Metamorfosi* IX, che già interferivano con la versione di *Fasti* I nel commento poliziano). Il fatto che Bellini accetti la commissione. Un tema di questo tipo è forse giustificato dall'esito del racconto, dato che nelle due *fabulae* ovidiane sia Lotis che Vesta conservano la loro castità. Si tratta insomma di storie a lieto fine (quanto meno per la virtuosa ninfa) in cui, sia a far valere il primo livello di lettura dell'episodio, sia che vi si voglia sovrapporre l'interpretazione allegorica, la ninfa proprio grazie a Priapo si risveglia dal sonno, ma tuttavia lo stupro non è consumato e la violenza viene puntualmente sventata (sia nel caso di Lotis che nel caso di Vesta).

Rispetto al testo ovidiano di *Fasti* I, è importante anche il momento specifico del racconto che l'artista sceglie di rappresentare: anziché la scena finale

con lo stupratore sbeffeggiato e irriso, nell'opera belliniana è fissato l'attimo immediatamente precedente, in cui ogni finale pare ancora possibile. Bellini mette in scena dunque una versione molto speciale sia per quanto riguarda il contesto narrativo, sia per quanto riguarda il carattere dei personaggi. In particolare il Priapo belliniano ha l'aspetto di un rustico ma aitante giovanotto ed è rappresentato proprio nel preciso frangente in cui si china sulla ninfa addormentata e le sta tirando la veste su dai piedi.

Tutti i dettagli dell'atteggiamento di Priapo descritti nella fonte precipitano iconograficamente nel gesto dello svelamento; ma nel profilo e nella postura il maestro veneziano riesce a condensare, in figura, anche la cauta circospezione, e insieme l'emozione e l'attesa fremente che, giusta Ovidio, guida i passi di Priapo nel tempo immediatamente precedente all'istante in cui si accosta alla ninfa, la svela e crede che la sua passione d'amore possa realizzarsi.

Giovanni Bonsignori, nella sua versione del racconto di Priapo e Lotos delle *Metamorfosi*, non indulgeva alla descrizione dei gesti e dell'atteggiamento di Priapo (come avrebbe potuto fare contaminando ulteriormente il testo di *Metamorfosi* con *Fasti*) e restituiva in modo sommario e scontato il carattere precipitoso, rapido e brutale, del gesto propedeutico allo stupro.

Bellini invece mutua direttamente dal testo ovidiano le vibrazioni emotive di Priapo, privilegiando il racconto di *Fasti* I, in cui la tentata violenza notturna è inserita nel quadro di un corteggiamento che inizia già durante la festa. E in questo episodio, rispetto ai tratti convenzionali del personaggio, Priapo mostra un animo particolare: solitamente Priapo non va molto per il sottile e, spinto da un indiscreto ed esagerato impulso sessuale, insegue ogni dea e ogni ninfa (e così, come da copione, si comporta anche nell'episodio di Vesta, *Fasti* VI, 333-334: “nymphasque deasque / captat, et errantes fertque refertque pedes”). Invece nella storia che Ovidio ci racconta in *Fasti* I, Priapo è preso d'amore per Lotis in modo ossessivo ed esclusivo, desidera solo lei fra tutte le ninfe (*Fasti* I, 417-418: “omnibus ex illis Lotide captus erat: / hanc cupit, hanc optat”) e mette in atto, come si è visto più sopra, un serrato corteggiamento che Lotis disdegna. Il maestro veneziano sceglie questa declinazione del racconto e del personaggio, e ripropone una versione dell'episodio in una chiave che emancipa la stessa versione antica dal suo carattere fondamentalmente comico-lascivo. La scena che ci presenta Bellini, molto probabilmente influenzata da temi neoplatonici³², è dunque soffusa,

³² Uno *status quaestionis* sui testi filosofici, antichi e rinascimentali, chiamati in causa per l'ispirazione di



Giovanni Bellini (e Tiziano),
Il Festino degli dei, 1514,
dettaglio.

pervasa di un eros sobrio e cortese, in cui anche il gesto della svestizione della ninfa addormentata assume un tratto di dolcezza, proponendo così la figura inedita di un Priapo innamorato che si accosta, quasi timidamente, alla ninfa amata.

Nella scelta e nella declinazione del soggetto ovidiano secondo Bellini si legge un forte richiamo all'*auctoritas* della fonte antica, ma insieme anche la predilezione per la versione più pudica (e insieme più filosofica) del mitologema. In questa chiave il caso di Lotis/Vesta diventa un *exemplum castitatis* e la moralizzazione si trasfonde nell'atmosfera generale del dipinto, nella sua prima versione belliniana: un banchetto festoso, in cui gli atteggiamenti aggraziati delle ninfe e la stessa languida postura della bella addormentata restituiscono

insieme e di dettaglio dei dipinti del Camerino, con un particolare riguardo per *Gli Asolani* di Pietro Bembo e al *Libro di natura d'amore* di Mario Equicola, è in Ballarin [2002] 2007, I, pp. 262-298 e in Ricci 2007.

lo spirito di una situazione cortese, raffinatamente erotica più che esplicitamente licenziosa.

IL RITOCOCCO DEI DETTAGLI E L'AGGIORNAMENTO DEL SOGGETTO

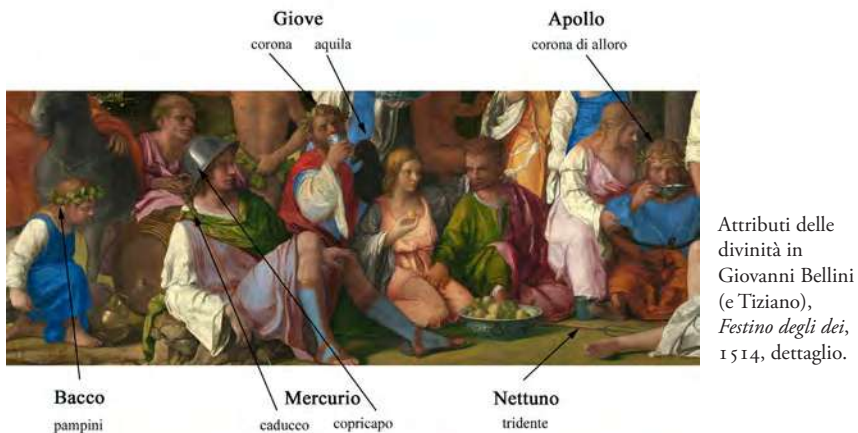
È fuor di dubbio che il dipinto consegnato al Duca di Ferrara e pagato all'artista veneziano nel 1514, sia stato oggetto, probabilmente negli anni immediatamente successivi alla consegna, di pesanti rimaneggiamenti da parte di uno o più artisti, incaricati da Alfonso di portare avanti il ciclo di pitture per il suo Camerino. Gli studiosi si sono però concentrati più sugli aspetti formali delle ridipinture che sul valore semantico del rimaneggiamento di dettagli dei personaggi e di ampi squarci dello sfondo. Seguendo, insomma, l'indicazione critica di Giorgio Vasari secondo cui "nella maniera de' panni è un certo che di tagliante, secondo la maniera tedesca", la critica ha per lo più focalizzato l'attenzione sui motivi che avrebbero fatto insorgere l'esigenza di un ammodernamento stilistico dell'opera (le pieghe degli abiti delle ninfe *à la Dürer*, ad esempio), e si è concentrata soprattutto sul fondale paesaggistico, al quale certamente Tiziano ha messo mano, riconoscendovi anche le mani di Dosso e di altri, e arrivando, come si è detto, a ipotizzare la presenza addirittura di cinque mani che sarebbero intervenute in epoche diverse (o, secondo le ipotesi più stravaganti, contestualmente allo stesso Bellini) sul dipinto.

I risultati delle approfondite analisi stilistiche dei vari dettagli dell'opera, supportate da ripetute campagne di esami radiografici e spettrografici, hanno portato a importanti risultati dai quali, al di là delle aspre controversie interpretative, si possono trarre dati oggettivi per la valutazione delle travagliate vicende dell'opera. Senza entrare nella selva delle divergenti interpretazioni relative all'autorialità delle diverse mani, si può però ricostruire con un certa dose di certezza la stratigrafia delle ridipinture del *Festino*, a partire dalla prima stesura belliniana. Nell'economia argomentativa di questo studio interessa infatti centrare l'attenzione non tanto sulle questioni attributive, quanto sulla *ratio* semantica dei rimaneggiamenti, prestando una particolare attenzione a quali dettagli siano stati modificati, per cercare di capire con quale intento sia intervenuta la mano dell'interpolatore.

Gli esami radiografici e spettrografici condotti sul dipinto consentono di riconoscere quattro diversi tipi (e forse fasi) di interventi: sugli attributi apposti sulle figure accovacciate in primo piano; sui gesti di alcuni dei personaggi; sulle vesti delle tre ninfe 'serventi' di cui abbiamo trattato più sopra; sulla

quinta arborea³³. Sia che si tratti di un solo pittore sia che si tratti di più artisti che intervengono sul quadro in fasi successive, diversa è la *ratio* che guida la mano dell'interpolatore.

È bene ricordare che l'episodio di Priapo e Lotis di *Fasti* I (ma anche nella versione Priapo/Vesta di *Fasti* VI) di per sé sarebbe titolabile solo in senso molto generico come *Festino degli dei*. La storia è infatti ambientata durante le feste rurali in onore di Bacco, alle quali partecipano ninfe, Naiadi, dee dei boschi e dei fiumi, varie divinità amiche del dio, tra cui la banda dei Pani e dei giovani Satiri. Intervengono poi il vecchio Sileno e il focoso Priapo, ma non è menzionato nessuno degli dei olimpi, a parte Bacco che dispensa il vino ai suoi ospiti (*Fasti* I, 403: *vina dabat Liber*): inoltre, nel dipinto la figura che versa il vino è un bambino, e la presenza di un Bacco in versione infantile è veramente molto dura da spiegare, a meno di non impegnarsi in funambolismi erudito-mitografici³⁴. E in effetti, nella prima versione del dipinto, i partecipanti alla festa, giusta il testo ovidiano, non dovevano essere riconoscibili come divinità del pantheon maggiore. Potrebbe essere stato lo stesso Bellini, come parte della critica sostiene, ad apporre accanto alle figure in prima fila gli attributi delle divinità olimpiche; il petaso e il caduceo per Mercurio; un'aquila molto a disagio nella composizione per un Giove beone; il tridente per un sulfureo Nettuno; spighe tra i capelli per Cerere la quale, a dispetto di qualsiasi schema mitografico, è in



³³ Bull, Plesters 1990; per i dettagli delle analisi e per un'ipotesi di ricostruzione delle diverse fasi del *Festino*, che segue da vicino l'analisi di Soragni [2007] 2009, si veda Cultor 2011.

³⁴ Ballarin [2002] 2007, p. 167 ss. con ampia discussione sulle ipotesi mitografiche avanzate dalla critica.

coppia con un tozzo Apollo riconoscibile grazie a una corona d'alloro. Si tratta di una serie di interventi che comportano, e che probabilmente mirano a, una facilitazione di un soggetto che, come già Vasari ci testimonia, nel torno di una trentina d'anni non era più comprensibile³⁵. Basta aggiungere qualche segnale che consente di identificare, più o meno forzatamente, alcune delle divinità olimpiche ed ecco che da un ben preciso episodio minore dei *Fasti* di Ovidio, noto agli intellettuali del tempo ma tanto raro ed erudito da non avere avuto altre versioni pittoriche, si ottiene un generico contesto mitologico in cui, nella radura di un bosco, è in scena un *Festino degli dei* che non ha bisogno di alcun testo ovidiano a fronte per essere leggibile nel suo significato più immediato e superficiale. E se è stato davvero Bellini a ritoccare le figure apponendo gli attributi identificativi, è probabile che sia stato lo stesso committente a chiedere all'autore una versione facilitata del soggetto; e se così è accaduto possiamo supporre che, a quanto appare dalla qualità degli interventi, l'artista abbia eseguito l'ordine di malavoglia e senza troppa convinzione.

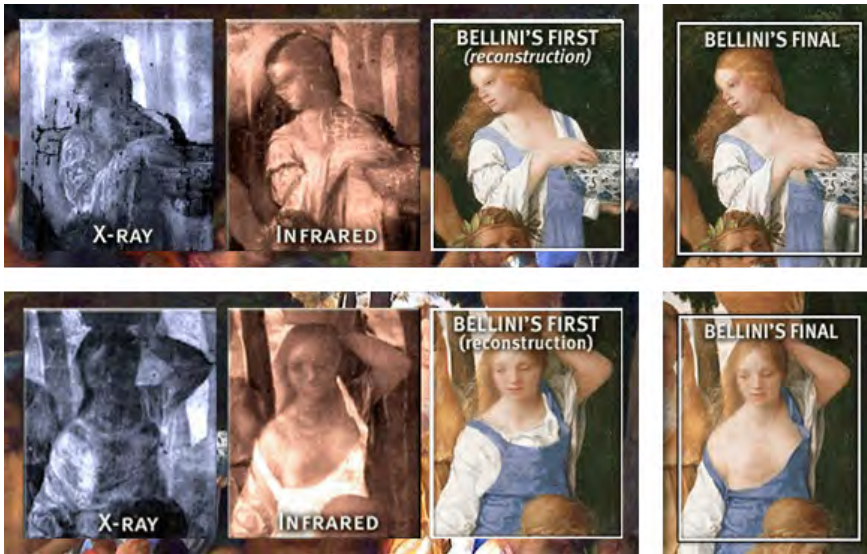
Dunque la sovrimpressionazione degli attributi probabilmente fu richiesta per poter identificare i personaggi come divinità (facilitando il tema ovidiano); altra pare essere invece la *ratio* dell'intervento che comporta uno spostamento del braccio della figura maschile al centro della composizione (identificata dal tridente come Nettuno) che si infila tra le gambe della *nymphel*/sposa accovacciata al suo fianco (identificata come Gea/Cibele). Dal punto di vista pittorico, diversa e più invasiva pare la qualità del ritocco, e ben diverso pare essere anche il senso della modifica. Nella prima versione l'interazione tra le figure accoppiate in primo piano si risolveva in uno scambio di sguardi; ora il braccio della figura maschile infilato tra le gambe della donna, che porta alla bocca un frutto³⁶, inscena una relazione esplicitamente sessuale. Un esempio di questa gestualità si trova nella stessa Ferrara, a Palazzo Schifanoia, nel *Trionfo di Venere* del mese di Aprile, dove la potenza del pianeta d'amore provoca fra i suoi effetti l'attrazione degli amanti e lo scambio di vari gesti amorosi e in particolare l'atto del giovane che infila la

³⁵ Vasari, come altre volte gli accade, descrive molto imprecisamente (e con qualche marchiana svista) il soggetto del dipinto, e certo non riconosce la fonte ovidiana dell'episodio: sul punto Ballarin [2002] 2007, p. 342 ss.

³⁶ Secondo Ballarin [2002] 2007, I, p. 164 si tratterebbe di una mela cotogna, frutto che rientra nella simbologia della coppia coniugale. Sulla questione dell'interpretazione della coppia nuziale Nettuno/Gea come Alfonso/Lucrezia, già avanzata da Wind 1948 (che trascina con sé tutta una serie di tentativi di riconoscere nei personaggi del quadro belliniano personaggi della corte di Alfonso), rimando ancora a Ballarin [2002] 2007, I, p. 164 ss. Ultima in ordine di tempo fra le varie ipotesi avanzate per l'identificazione dei personaggi è quella di Soragni [2007] 2009, che arriva a retrodatare il dipinto di una decina d'anni e a prospettare l'idea che potrebbe trattarsi di una rappresentazione del papa e della curia "in una veste spiritualmente eretica e scopertamente immorale".



Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, 1514, dettaglio; Francesco del Cossa, *Trionfo di Venere nel cielo di Aprile*, affresco, circa 1470, dettaglio, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi.



La svestizione delle ninfe del *Festino degli dei*: immagini ai raggi X, immagini ai raggi infrarossi, ricostruzione della prima versione belliniana, versione finale (da Cultor 2011).



Fondali dei dipinti nel Camerino del Duca (in senso orario): Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, olio su tela, 1514, Washington, National Gallery of Art.

Tiziano, *Baccanale degli Andri*, olio su tela, 1524-1526, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Tiziano, *Bacco e Arianna*, olio su tela, 1522-1523, London, The National Gallery.

Tiziano, *Ommaggio a Venere*, olio su tela, 1518-1519, Madrid, Museo Nacional del Prado.

mano tra le gambe dell'amata. Non si tratta, dunque, come per l'aggiunta degli attributi degli dei, di una facilitazione del soggetto, ma di un viraggio in senso erotico della coppia posta al centro della composizione.

Sempre dall'analisi radiografica si evince che almeno tre naiadi/ninfe, originariamente vestite con abiti rustici molto accollati, sono state parzialmente svestite dal passaggio di una seconda mano. Si tratta di interventi molto mirati, che sarebbero ancora da imputare a una mano diversa da quella di Bellini. Anche nel caso di questo ritocco, la *ratio* dell'interpolazione è con tutta evidenza quella di restituire una scena virata in senso più esplicitamente erotico.

Diversa è la motivazione che dà luogo al rifacimento del fondale che, stando alle ricostruzioni tecniche, doveva essere originariamente tutt'altro da quello che vediamo ora. Tiziano, che in questo caso sappiamo con certezza essere l'autore della interpolazione, interviene pesantemente sulla quinta arborea perché ha bisogno di creare una scenografia comune per tutti gli 'atti' del ciclo, un *continuum* botanicamente uniforme che faccia da cornice alle *fabulae* mitologiche: un paesaggio continuato – l'ambientazione *en plein air* caratterizzata da una *facies* vegetale unitaria – che corre su tutte le pareti del Camerino e su cui si aprono, a squarcio, le scene bacchiche in quattro quadri di uguale formato.

TRAMONTO DEL TESTO DI OVIDIO (E SOPRAVVIVENZA DELLA NINFA)

Come si è visto una *ratio* diversa si lascia rintracciare per ciascuno dei quattro capitoli dell'interpolazione – la facilitazione del soggetto, per l'aggiunta degli attributi degli 'dei' (I); il viraggio in senso più nettamente erotico, per il gesto

sessuale della coppia centrale (II) e per la svestizione delle ninfe (III); la creazione di una quinta comune per tutto il ciclo dei *Baccanali*, con la modifica del fondale (IV). Si può affermare però che, nel loro insieme, tutti gli interventi di rimaneggiamento dell'opera vadano in un'unica direzione estetico-semanticamente, verso un obiettivo che appare chiaro e coerente: dalla prima versione in cui Bellini proponeva la sua lettura erudita del mitologema 'satiro svela ninfa' (già interpretato in chiave sapienziale nell'ultimo quarto del XV secolo), si passa alla versione di un generico 'festino' a più alta temperatura ludico-erotica, che doveva risultare certo gradita al committente, Alfonso d'Este.

È notevole che l'area del dipinto che, stando alle analisi tecniche, non viene sicuramente ritoccata è quella di Priapo/Lotis-Vesta. Ed è proprio quel particolare modo – insieme gentile e filosofico – di raccontare l'atto dello svelamento della ninfa addormentata che, certamente ben oltre le intenzioni e gli orizzonti estetici e filosofici del vecchio Maestro veneziano, dà il *la* alla libera ripresa e variazione sul tema che Tiziano propone nelle altre tre opere destinate al Camerino³⁷. Fra i tanti elementi, per lo più compositivi e stilistici, che creano un cortocircuito visivo fra i quattro *Baccanali*, Tiziano propone anche un collegamento semantico importante proprio nella figura della ninfa – addormentata, ebbra, risvegliata, abbandonata, ritrovata – uno spunto ripreso dal primo dipinto di Bellini e rilanciato in modo esplicito o allusivo nelle altre tre opere.

Nell'*Omaggio a Venere* (1518-1519) il soggetto non prevede né ninfe addormentate né menadi ebbre, ma il pannello abbandonato a terra tra gli amorosi puttini in festa ha gli stessi colori delle vesti di Arianna del dipinto cronologicamente successivo e prelude così, per sineddoche figurativa, alla mortifera disperazione della ninfa abbandonata.

Nel *Bacco e Arianna* (1520-1523) la ninfa è in piedi e, *qualis Baccha* – nota lo stesso Ovidio³⁸ – corre sulla riva del mare sconvolta dall'abbandono di Teseo, la cui vela si vede sfilare all'orizzonte. Al centro del quadro irrompe il dio accompagnato dal suo esotico corteo (in cui sono presenti le menadi dei due dipinti precedenti, in diverse pose): salta dal carro puntando decisamente al pannello ammassato a terra che rappresenta, ancora per cifrata sineddoche, l'Arianna dormiente e abbandonata che l'epifania del dio saprà risvegliare

³⁷ Una ricostruzione virtuale della posizione di tutti i dipinti nel Camerino (che comprende anche le opere di Dosso e degli altri artisti impegnati nell'opera) è proposta da Ballarin [2002] 2007, II.

³⁸ Ovidio, *Heroides* X, 48.



Giovanni Bellini (e Tiziano), *Festino degli dei*, 170,2×188 cm.

Tiziano, *Bacco e Arianna*, 176,5×191 cm.

Tiziano, *Omaggio a Venere*, 172×175 cm.

Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 175×193 cm.



alla vita, portandola in gloria fino al cielo (dove già brillano le nove stelle dell'aurea corona boreale della ninfa catasterizzata³⁹).

E infine la languida e casta ninfa che dormiva compostamente nel quadro belliniano si rispecchia nella menade del *Baccanale degli Andri* (1522-1524), collocata nella stessa posizione compositiva della figura belliniana⁴⁰, ma in una posa di abbandono all'ebbrezza e al sonno ben più provocatoria ed erotica: e forse è un gioco di riflessi che parte dalla figura del Priapo belliniano a dar vita all'impudente *puer mingens* che, anziché sollevare il velo alla ninfa *a pedibus*, imita il 'fratello maggiore' commettendo il suo piccolo stupro simbolico proprio sui piedi della menade ebbra.

Una corrente di forme e di significati circuita tra i *Baccanali* del Camerino, ed è una corrente che si irradia dal castigato baccanale di Bellini (reso un po' meno casto dalla mano di Tiziano). È un circolo virtuoso che ha al centro la ninfa dionisiaca per eccellenza: Arianna⁴¹. Perché la ninfa ebbra e addormentata,

³⁹ Ovidio, *Fasti* III, 459-516.

⁴⁰ Ballarin [2002] 2007, I, p. 157, propone una collocazione per cui il *Festino* e gli *Andri* sarebbero stati posti uno accanto all'altro sulla stessa parete.

⁴¹ Che la nuda degli *Andri* non potesse che essere identificata, già al tempo, con la fanciulla cretese e che entrambe – Arianna e, genericamente, la menade ebbra – siano collegate alla Lotis del primo dipinto del

risvegliata o insidiata dal desiderio maschile, è comunque e prima di tutto figura di Arianna: abbandonata nel sonno, agitata come la menade, risvegliata come una ninfa da un satiro del corteo che annuncia l'epifania di Dioniso.

Da Bellini a Tiziano, nel *Festino* rimaneggiato e poi in tutti i baccanali del Camerino, la figura della ninfa addormentata resiste in forza della sua energia simbolica e iconografica che tragherà il mitologema nella tradizione folklorica. Il soggetto del ‘satiro che sve(g)l(i)a la ninfa’ ha un esito nel filone che prende l'avvio dalla *Venere* di Giorgione e continua poi nei secoli con la serie delle bellissime ninfe, mollemente addormentate, senza più alcun satiro che attenti alla loro virtù, ma certo in attesa di qualcuno che venga a risvegliarle: un filone che, nella riemersione del mitema a distanza di secoli, dà vita alla figura del Principe Azzurro che risveglia dal sonno mortifero la Bella Addormentata nel bosco⁴².

Quel che va perduto nello scambio epocale che si consuma nel giro di pochi anni dall'età di Bellini a quella Tiziano, è proprio il testo di Ovidio – il collegamento diretto che lo stesso Bellini aveva voluto garantire alla sua opera con la fonte antica.



Giorgione, *Venere*,
olio su tela, circa
1505-1510, Dresden,
Gemäldegalerie.



Edward Burne-Jones,
Sleeping Beauty,
acquerello, 1871,
Manchester Art Gallery.



Walt Disney, *Sleeping
Beauty*, fotogramma
dal film di animazione,
USA 1959.

ciclo è un'idea ampiamente attestata nella critica: v. Ballarin [2002] 2007, I, p. 188 ss. Sulla persistenza della figura della ninfa come figura del desiderio, v. Didi-Huberman [2002] 2004.

⁴² Bordignon 2006b.



Circuitazione di forme/significati tra i *Baccanali* del Camerino: la ninfa ebbra/addormentata e il panneggio caduto.

a sinistra: Giovanni Bellini (e Tiziano), *Il Festino degli dei*, 1514, dettaglio.

Tiziano, *Omaggio a Venere*, 1518-1519, dettaglio.

al centro: Tiziano, *Bacco e Arianna*, 1520-1523, dettaglio.

a destra: Tiziano, *Bacco e Arianna*, 1520-1523, dettaglio.

Tiziano, *Baccanale degli Andri*, 1522-1524, dettaglio.

L'Ovidio dei *Fasti* era tornato utile al vecchio Bellini, per vincere le proprie resistenze ideologiche e accettare la committenza 'paganeggiante'; grazie alla lettura allegorica della fonte antica aveva potuto rilanciare come figura della rinascita il mitologema del 'satiro che risveglia la ninfa' che nelle varie e diverse versioni letterarie e iconografiche si presentava, tendenzialmente, come un tema lascivo. Ma dopo il 1514, oramai per il Duca Alfonso, che ama esperire in prima persona passioni e meraviglie non imparate sui libri ma vive e animate nella sua Ferrara colorata e ariostesca, magnificamente rinascimentale, funzionano molto meglio soggetti più facili e giocosi, come le riconversioni ecfrastiche dalle *Eikones* di Filostrato che Mario Equicola suggerisce come fonte per gli altri *Baccanali* del Camerino⁴³. Il testo di Ovidio – specie se declinato e trasfigurato, come Bellini aveva voluto, in una gentile e composta allegoria filosofica – non era più in sintonia con il nuovo spirito dei tempi.

⁴³ Ballarin [2002] 2007, I, pp. 116 ss.

L'IMMAGINE DI VENEZIA COME VERGINE

“L'anno sopradetto 421 il giorno 25 del mese di Marzo nel mezzo giorno del Lunedì Santo, a questa Illustrissima et Eccelsa Città Christiana, e maravigliosa fù dato principio ritrovandosi all'hora il Cielo (come più volte si è calcolato dalli Astronomi) in singolare dispositione. E ciò successero l'anno della creation del mondo 5601 dalla venuta di Christo, 421; dalla edificatione di Aquileia, e Padova, 1583; e finalmente dalla venuta de Heneti alla laguna la prima volta anni 13. [...] Il tempo, la stagione, il mese, settimana, giorno, et hora, insieme con molt'altre circostantie, furono presaghi delle grandesse sue, alla quale con larga mano dovea il Sommo Fattore concedergli. Adunque l'anno 421. Hebbe principio nel qual tempo gl'huomeni (come a' secoli de Santi Padri, più vicini nella ragione), erano inferverati nella stagion Primavera, per dimostrare da essere Floridissima in tutte le attione sue. Nel mese di Marzo, il quale era venerato capo dell'anno; nel quale si fa comemorattion di tal misterio Giorno che alla Beata Vergine fu annunciata l'incarnazione del Verbo dall'Angelo Gabriello. Lunedì che nel maggior colmo della pienezza sua si ritrovava la Luna. Ora che il sole mostrava la sua più intensa calidità, e chiarezza, segni evidenti che questa Eccelsa Città doveva essere Vergine Christiana e della Croce divota, e della Passione di Christo, e parimenti libera, florida, chiara: e per assicurarsi dall'eternità sua la Giustizia e il fondamento, nell'Equinotio, all'hora erano i giorni. Nella Sede di San Pietro Pontefice Massimo, all'hora havea la residenza sua Papa Celestino Secondo. Nell'Imperio si ritrovavano Teodosio il Giovine, et Valentino, dinotando la detta Città essere Celeste, e Valenti, gli habitatori di lei, e parimenti di humiltà, di ricchezze, e di prudenza dotati”¹.

¹ Anonimo, *Chronicon Altinate*, inizi del XIV secolo: Biblioteca Museo Correr, P.D. 308, CV, Raccolta Stefani.

Leggiamo il brano sulla nascita di Venezia nella versione volgarizzata di una delle redazioni del *Chronicon Altinate*, contenuta in un codice del Museo Correr: in questo testo sono evidenziate e sottolineate, con particolare precisione, le “circostantie” volute da Dio per propiziare la nascita di Venezia e la prima fondazione della chiesa di San Giacometo a Rivoalto.

Come ci ricordano tutte le fonti il 25 marzo – data da cui sarà fatto iniziare l’anno *more veneto* – è la data dell’Annunciazione alla Vergine del concepimento di Cristo, da parte dell’Arcangelo Gabriele. Dio dimostra la sua benevolenza decidendo precisamente “tempo, stagione, mese, settimana, giorno, et hora” della nascita della città. E questa data cade all’inizio di primavera – segno che Venezia sarà “floridissima” – e di Lunedì Santo, ovvero Lunedì dell’Angelo. La coincidenza nella data di nascita di Venezia, dell’anniversario dell’Annunciazione, e del Lunedì Santo comporterà una certa qual confusione tra l’angelo che incontra le donne al sepolcro e l’angelo della Annunciazione. Resta comunque sottolineato che in quel giorno “nel maggior colmo della pienezza sua si ritrovava la Luna” – segno che la città dovrà essere cristiana “e parimenti libera, florida, chiara”, inondata dalla luce della giustizia. Segue la nota sul carattere valente e generoso, prudente e nel contempo modesto, dei suoi abitanti, che sarebbe cledonomaticamente collegato ai nomi del papa e degli imperatori regnanti alla data della fondazione: Venezia, quindi, ‘celeste’ come Celestino, ‘dono di dio’ come Teodosio, e ‘valente’ nella tempra dei suoi cittadini come Valentino. Le origini di Venezia, dunque, secondo la fonte medievale, sono decise direttamente da Dio, dato che la città nasce nel giorno dell’incarnazione di Cristo, che è anche lo stesso giorno della creazione del mondo:

“[Giorno] nel quale si tiene che questa mondial macchina dal grande Iddio fusse fabbricata, e nel istesso punto che il Verbo Divino per noi miseri peccatori prese carne humana”.

Stando a queste fonti, la nascita di Venezia è marcata da una cifra tutta religiosa – cristiana e segnatamente mariana. Varie testimonianze insistono sulla resistenza ai ‘barbari’ pagani delle fiere genti venete e in questo contesto di coincidenze storico-cosmologiche Venezia è presentata come una sorta di frutto secondo della incarnazione di Cristo.

Da quando abbiamo tracce di un programma iconografico ideologicamente connotato e deciso nei dettagli per l’ornamento delle “fabbriche pubbliche” – religiose e laiche – della città (per dirla con Francesco Sansovino), si nota l’insistenza sull’icona della Vergine annunciata che diviene un elemento immancabile della rappresentazione della città gemellata a distanza, per



Bassorilievi raffiguranti l'Arcangelo Gabriele e la Vergine, pietra scolpita, secc. XII-XIII, Venezia, Basilica di San Marco, facciata principale.

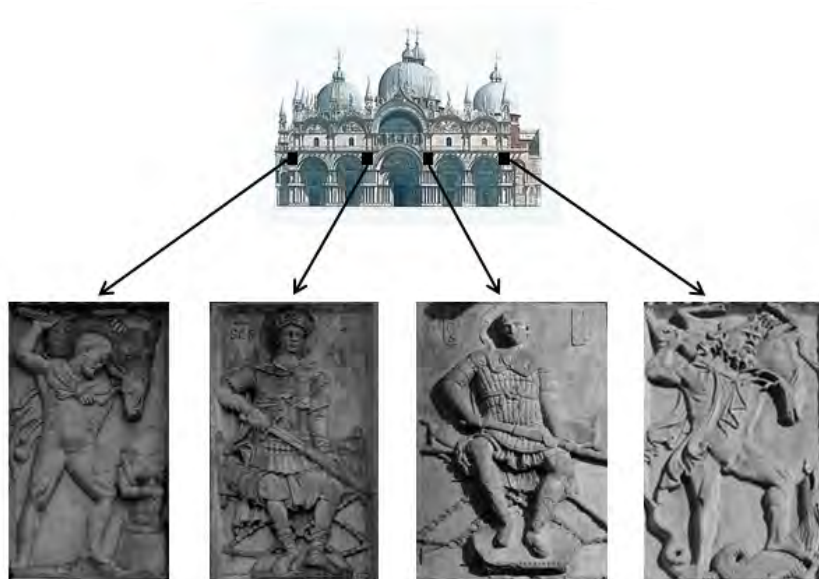
data di nascita, con il Figlio incarnato. Ricordiamo soltanto un caso – il più clamoroso e, simbolicamente, il più esibito e potente.

Sulla facciata principale della Basilica di San Marco, in una alternanza studiatissima di originali bizantini e bassorilievi rifatti *en pendant* come *spolia in re*, l'immagine della Vergine e dell'Angelo è posta nella serie che comprende ai lati i due Eracle, allegorie di forza e di salvezza (di vittoria sui mostri della terra e del mare), e le immagini di San Demetrio e San Giorgio, già protettori dell'esercito bizantino e ora arruolati come "santi in armatura" a proteggere Venezia, in quanto principale erede dell'impero bizantino². Nel cuore della serie, schierata tra gli Ercole e i santi guerrieri come figure della protezione e dell'identificazione stessa della città, sta la coppia dei bassorilievi con la Madre di Dio e l'Angelo annunciante.

DALLA VERGINE A VENERE, E RITORNO

Se dunque, sotto il profilo mariano, Venezia si rappresenta come protetta della Vergine, in quanto la sua stessa nascita miracolosa dal mare, il 25 marzo 421, si sovrappone al giorno della Annunciazione e quindi al miracolo del sacro concepimento, purtuttavia si fa strada, in parallelo, la figura di Venezia/

² Kantorowicz [1961] 1995, pp. 55-81; Centanni 2010; v. *supra*, pp. 61 ss.



Serie di bassorilievi raffiguranti le fatiche di Ercole e i Santi protettori dell'esercito bizantino: Ercole con il cinghiale di Erimanto, da Costantinopoli, sec. V; San Giorgio, sec. XIII; Demetrio, da Costantinopoli, sec. XI; Ercole con la Cerva di Cerinea e l'Idra di Lerna, sec. XIII, Venezia, Basilica di San Marco, facciata principale.

Venusia: una figura che deve la sua fortuna ancora al mito della nascita di Venezia dal mare, ma anche al mito della sua straordinaria bellezza, del suo fascino, della sua sensualità. E del suo amore per la guerra: come Venere, Venezia è irresistibilmente attratta da Marte.

L'immagine sacra e l'immagine profana (o diversamente sacra) si tengono strettamente, in un linguaggio – ancora concettualmente pre-riformistico – in cui il lessico e la mitografia pagana sono un modo di dire, quando non una prefigurazione, del lessico e della mitografia cristiana. Le due immagini corrono in parallelo, al punto che Thomas Coryat, nelle pagine di *Crudities*, il suo pionieristico *Grand Tour*, confonde l'immagine della Vergine con quella di Venere (T. Coryat, *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels*, London 1611). La doppia immagine Vergine/Venere, infatti, non fa coppia, ma crea piuttosto una dicotomia che si tiene costantemente in una tensione polare, a confermare il fascino ambiguo della immagine femminile di Venezia, la sua indeterminatezza:

“The inverse extremes of their sexuality cast them as binary opposites, yet their visual appearance – their costume and their place – can be mistaken. Thus, it is

not surprising that Thomas Coryat was confused when he misidentified Venice as the Virgin in the ceiling of the Palazzo Ducale. And while commenting on Venice, he wrote that many, ‘being allured with her glorious beauty, have attempted to deflowre her’ [...]. But the *Venus/Virgin* dichotomy reveals the indeterminacy in the *Venetia* image”³.

Nel complesso ed erudito immaginario rinascimentale e, in particolare, a Venezia – nello sguardo ossessivo verso l’origine stigmatizzato da Manfredo Tafuri, che rimanda anche alla doppia figura di Venere e della Vergine, divinità pagana e cristiana, sotto il cui segno avviene la nascita della città – fiorisce naturalmente una simbologia che, *per figuras*, arriva a coprire l’intero arco delle rappresentazioni del femminile: da Artemide-Vergine, passando per Flora – *nymphe* che esibisce i fiori promettendo i frutti, fino all’*alma Mater*-Venusia e, più oltre, fino all’immagine di Astrea, la divinità che promette l’avvento di un nuovo *saeculum*, una nuova età dell’oro⁴.

In tale contesto, con una naturalezza e una facilità molto più sciolta rispetto all’elaborazione erudita del neoplatonismo fiorentino, davvero *Voluptas* e

Virtus intrecciano i loro segni e i loro simboli e si incontrano nel simbolo della nudità femminile, integrale o, con maggiore accentuazione semantica, parziale. Non sarà un caso che il dipinto che meglio traduce e sublima la filosofia neoplatonica di cui a Firenze si ragiona e che a Venezia artisticamente e architettonicamente si pratica, sia la *gemina Venus* della Galleria Borghese, cosiddetta “sacra e profana”, del venezianissimo Tiziano⁵. In altre parole, nonostante tutto quanto abbiamo letto e imparato sul neoplatonismo fiorentino e sulla ‘Nascita di Venere’ come *summa* dell’immaginario venusiano rinascimentale, sarà giusto ricordare che nell’immaginario del Rinascimento Venere nasce dalle acque di Venezia⁶.



Antonio Rizzo, bassorilievo ASTREA DUCE, marmo scolpito, 1483-1485, Venezia, Palazzo Ducale, Scala dei Giganti.

³ Wilson 1999, cfr. anche Wilson 2005, soprattutto pp. 132-133.

⁴ v. *supra*, pp. 430 ss.

⁵ Wind [1958] 1971, pp. 175-186; Panofsky [1969] 1992, pp. 112 ss.; Gentili [1988] 1996², pp. 90-96.

⁶ Bull 2005, p. 219.



Tiziano, *Amor sacro e amor profano*, olio su tela, 1514, Roma, Galleria Borghese.

Anche la ripresa delle fonti iconografiche e testuali mediante l'aggiornamento del modello archeologico o la riconversione dall'*ekphrasis*, non è uno sperimentalismo sulla rinascita dell'antico praticato soltanto nell'officina intellettuale fiorentina. Certo troviamo a Firenze, come l'esito più eclatante di sostituzione della testa del modello 'classico', la *Nascita di Venere* di Botticelli⁷.

⁷ Sul 'taglio della testa' della 'Venere Medici' e il rimaneggiamento del modello da parte di Botticelli, v. *supra*, pp. 455 ss.; sul medesimo procedimento messo in atto da Pollaiuolo sulle figure dei danzatori, nella *Danza dei nudi* di villa La Gallina cfr. Gelussi 2002, Gelussi 2005. Sulla presenza di "Venere Nuda Veritas" nella *Calunnia di Apelle* di Botticelli, v. Agnoletto 2014 (con aggiornamento bibliografico).



'Veneri Medici', marmo scolpito, fine sec. I a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, tempera su tela, circa 1485, Firenze, Galleria degli Uffizi, dettaglio.



Antonio Lombardo, *Venus anadyomene*, marmo scolpito, circa 1508-1516, London, Victoria and Albert Museum.

Nasce però propriamente a Venezia, a opera di Antonio Lombardo, e poi di Tiziano, l'immagine della *Venus anadyomene* mutuata puntualmente dalle fonti antiche.

Nel basamento della *Venere* di Lombardo, l'iscrizione NVDA VENVS MADDIDAS EXPRIMIT IMBRE COMAS denuncia esplicitamente la fonte letteraria dell'opera. È Ovidio, infatti, che nell'*Ars Amatoria* così esprime la meraviglia del poeta nel vedere le materie prime trasformarsi in artefatti – nel caso specifico il marmo che si fa *signum* nella splendida statua di Venere sorgente dalle acque:

“Quae nunc nomen habent operosi signa Myronis
Pondus iners quondam duraque massa fuit;
Anulus ut fiat, primo conluditur aurum;
Quas geritis vestis, sordida lana fuit;
Cum fieret, lapis asper erat: nunc, nobile signum,
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas”⁸.

Vero è che a Venezia anche la tecnica della pittura a olio decide di una diffusione dell'immagine di Venere nella committenza privata: una certa Venere appartiene alla sfera privata, maliziosa, sensuale, segreta nelle stanze da letto e nei grotti dei giardini. Ma vero è anche che Venere nel XVI secolo diventa soprattutto l'*alter ego* mitico della città, nella rappresentazione ufficiale di Venezia.

⁸ Ovidio, *Ars Amatoria* III, vv. 219-222.



Maffeo Olivieri, *Medaglia per Sebastiano Renier* (1537-1588).

Sul recto:
SEBASTIANUS
RHENERUS IACOBI
F. AN. XLVII.

Sul verso: MEMORIAE
ORIGINIS VENET.,
bronzo, metà sec. XV,
collezione privata.

Una Venezia/Venere/Fortuna con in mano il gonfalone di San Marco compare nella Medaglia di Sebastiano Renier (1537-1588, doge dal 1578). E il motto MEMORIAE ORIGINIS altro non è che un'ulteriore conferma della predominanza di Venere sulla Vergine come personificazione della città nella Venezia rinascimentale. Nel 1577, nell'Orazione di Luigi Groto per l'elezione a doge di Sebastiano Renier leggiamo:

“Direi che Vinegia e Venere, ambo celesti, ambo madri e nutrici di santissimo amore, fussero sorelle, nate da uno stesso ventre del mare, prodotte da uno stesso seme del cielo”⁹.

Venere nata dal mare, così vicina a Venezia anche nel nome al punto che, come in uno degli epigrammi riportati in apertura di *Venetia trionfante, et sempre libera* di Giovanni Nicolò Doglioni, non è chiaro se è Venere ad aver preso *nomen, omen*, e mito da Venezia, o Venezia da Venere:

“O Venere da Venezia prese il suo amabile nome,
o i Veneti hanno di Venere con il nome il presagio.
Dicono che Venere sia nata dalla spuma del mare,
e se vedi la città di Venezia credi sia certo nata dal mare.
Giove fu il genitore di quella, questa invece ha Marte per padre;
quella è sposa di Vulcano, questa è sposa del mare.
Venere riempie ogni cosa del suo amore: ma chi non ama la città di Venezia,
non dovrà mai essere amato da Venere”¹⁰.

⁹ Citato in Wolters [1983] 1987, p. 251 n. 1.

¹⁰ Giovanni Nicolò Doglioni, *Venetia Trionfante et sempre libera, doue per ordine de' tempi si legge la sua origine, & augumento; la potenza in soccorrere altri Prencipi; le vittorie ottenute; le Città soggiogate per forza, ò di suo volere*, Venezia 1613: “Aut Venus a Venetis sibi fecit amabile nomen / Aut Veneti Veneris nomen, et omen habent. / Orta maris spuma fertur Venus, et Venetorum / Si videas urbem, creditur orta mari. / Iuppiter est illi genitor, sed Mars pater huic est; / Mulciberi coniunx illa, sed ista maris. / Complet amore sui Venus omnia; qui Venetam urbem / Non amat, hunc nunquam debet amare Venus”.



Jacopo e Domenico Tintoretto, *Paradiso: Incoronazione della Vergine*, olio su tela, 1588-1592, Venezia, Palazzo Ducale.



Tintoretto, *Venere incorona Arianna-Libera, sposa di Bacco*, olio su tela, 1576-1577, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dell'Anticollégio.

In questo senso se negli affreschi a Palazzo Ducale, commissionati dopo l'incendio del maggio 1574, Tintoretto metterà al centro del suo Paradiso l'incoronazione della Vergine, in controcanto mitico all'incoronazione religiosa il pittore rappresenta una Venere in volo che incorona Arianna, sposa di Bacco *Liber* e in quanto tale 'Libera'¹¹, orgogliosa incarnazione della Serenissima Repubblica, la sola che può vantare di ispirarsi alle costituzioni degli antichi.

L'immagine sacra e l'immagine profana si tengono insieme e si confondono, ma nella prevalenza della figura venusiana resiste purtuttavia l'importanza della protezione mariana su Venezia.

Ancora alla fine del XVI secolo, sull'archivolto del Ponte di Rialto posto verso il Fondaco dei Tedeschi, si stagliano San Teodoro e San Marco (i due santi che fanno la staffetta come protettori di Venezia), e sull'arco verso il



Agostino Rubini, *Angelo Gabriele e Maria Annunciata*, marmo scolpito, 1590-1591, Venezia, Ponte di Rialto.



Jacopo Sansovino, *Venere e Amore*, marmo scolpito, 1437-1549, Venezia, fregio della Loggetta del campanile di San Marco.

¹¹ Bull 2005, p. 250.

Municipio ricompaiono le figure dell'arcangelo Gabriele e Maria, opere di Agostino Rubini. Venere compare invece in un bassorilievo della Loggetta del Sansovino, di cui il figlio Francesco Sansovino scriverà:

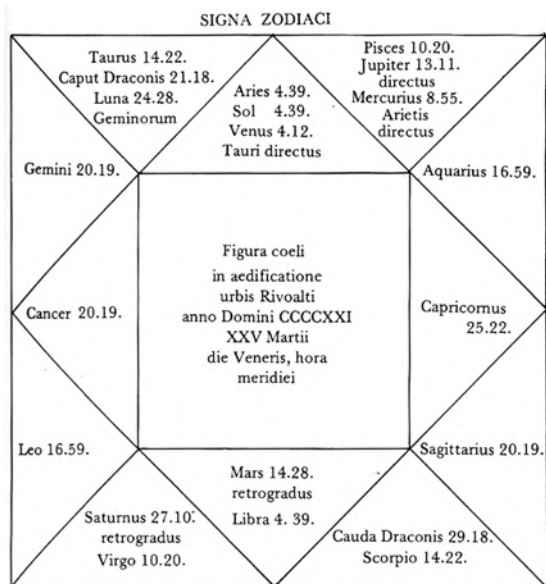
“Nell'altro quadro dalla porta di mare è scolpita Venere significativa del Regno di Cipro, come quella che fu Dea e Regina di quel Regno”¹².

Ed è sì una Venere, ma una Venere annunciata da un *aggelos* pagano: Cupido-Amore che arriva in volo verso di lei come un Angelo Gabriele.

LA DEA DOMINANTE NEL CIELO DI VENEZIA

Ma torniamo al cielo di Venezia. Questo è l'oroscopo di nascita della città riportato da Marin Sanudo, in apertura della sua opera *De origine, situ [...] urbis Venetae*:

“Questa è la verità [...] che questa città in l'isola di Rialto fo comenzata a edificar, et fatto li primi fondamenti della chiesa di San Giacomo [...] nel 421, adì 25 Marzo in zorno di Venere circa l'hora di nona ascendendo, come nella



Marin Sanudo, *De origine, situ [...] urbis Venetae*, 1493-1530, congiunzioni astrali nel giorno natale di Venezia.

¹² Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, p. 112.

figura astrologica apar, gradi 25 del segno del Cancro. Nel qual zorno *ut divinae testantur litterae* fu formato il primo homo Adam nel principio del mondo per la mano di Dio; ancora in ditto zorno la verzene Maria fo annunciata da l'angelo Gabriel et *etiam* il fiol de Dio, Christo Giesù nel suo immacolato ventre *miraculose* introe, et secondo l'opinione theologica fo in quel medesimo momento da Zudei crucefisso”.

Secondo Marin Sanudo, all'origine di Venezia, dunque, si combinano in un quadro di miracolose coincidenze la creazione di Adamo, la concezione di Cristo e anche la sua morte, nuova nascita per l'umanità. In questo giorno, in questa ora precisa, Venezia sorge, nel segno di Venere.

Da questo complesso mito dell'origine, che incrocia segni pagani e momenti topici dell'*epoche* cristiana, derivano e traggono ragione d'essere l'intricata genealogia mitologica e i giochi etimologici sul nome della città. E, soprattutto, il suo precoce, rinascimentale, autoriconoscimento come Venere. In questo segno, per queste coincidenze, avviene la “sanzione di una peculiarità di un destino, di sito, di missione superiore, di *pulchritudo urbis*”¹³.

Tornando al 25 marzo 421, che giorno era? Mettiamo a confronto l'antica cronaca e il testo di Sanudo:

Volgarizzamento dal *Chronicon Altinate*

Marin Sanudo, *De origine*

“L'anno sopradetto 421 il giorno 25 del mese di Marzo *nel mezzo giorno del Lunedì Santo*, a questa Illustrissima et Eccelsa Città Christiana, e maravigliosa fù dato principio ritrovandosi all' hora il Cielo (come più volte si è calcolato dalli Astronomi) in singolare dispositione [...] Nel mese di Marzo, il quale [...] era venerato capo dell'anno [...] nel quale si fa comemorattion di tal misterio Giorno che alla Beata Vergine fu annunciata l'incarnazione del Verbo dall'Angelo Gabriello. *Lunedì che nel maggior colmo della pienezza sua si ritrovava la Luna*”.

“421, a dì 25 Marzo *in zorno di Venere* cerca l' hora di nona ascendendo, come nella figura astrologica apar, gradi 25 del segno del Cancro”.

¹³ Puppi 1994, p. 24. Sul mito di Venezia v. Rosand 2001.

Dunque: secondo il volgarizzamento della *Cronaca Altinate* il giorno di nascita di Venezia era un lunedì, giorno dell'Angelo e della Vergine, e la luna, astro oponimo del primo giorno della settimana, era piena. Secondo Sanudo era venerdì. Non resta che calcolare, ricorrendo a un qualsiasi calendario perpetuo, a che giorno corrisponda la data fatale. Il 25 marzo 421, controllando le effemeridi non solo la luna non era piena, ma non era neppure lunedì (né dell'Angelo, né dell'Annunciazione): era venerdì.

Mese di Marzo dell'anno 421

lunedì	martedì	mercoledì	giovedì	venerdì	sabato	domenica
	1	2	3	4	5	6 ○
7	8	9	10	11	12	13 ◐
14	15	16	17	18	19	20 ●
21	22	23	24	25	26	27
28 ◐	29	30	31			

Il mese di marzo dell'anno 421 nel calendario perpetuo: il giorno 25, *dies natalis* di Venezia, cade di venerdì.

Di niente siamo sicuri nella leggenda sulla nascita di Venezia. Sappiamo che Venezia nasce, certo dalle acque, certo a Rialto. Ma sappiamo anche, per certo, che il 25 marzo 421 – il giorno che tutte le fonti riportano come data di nascita di Venezia – solo una piccola falce di luna brillava in cielo. E sappiamo, per certo, che era venerdì. Come dice il Sanudo: “zorno di Venere”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Accendere, Privitera 2014

Bessarione, *La natura delibera; La natura e l'arte*, a cura di P. D. Accendere, I. Privitera, Milano 2014.

Acidini Luchinat 2001

C. Acidini Luchinat, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano 2001.

Adeva Martín 2007

I. Adeva Martín, *Juan de Torquemada y su Tractatus contra principales errores perfidi Machometi et turcorum sive saracenorum (1459)*, "Anuario de historia de la Iglesia", 16 (2007), pp. 195-208.

Agamben [1975] 1984

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Settanta", luglio-settembre 1975; ora in "aut-aut", 199-200 (1984), pp. 51-66.

Agosti, Farinella 1984

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 375-444.

Agnoletto 2005a

S. Agnoletto,

La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfraistica del trattatello di Luciano in Occidente, "La Rivista di Engramma", 42 (luglio/agosto 2005).

Agnoletto 2005b

S. Agnoletto,

Una galleria delle Calunnie di Apelle: fonti iconografiche e testuali (1408-1875), "La Rivista di Engramma", 42 (luglio/agosto 2005).

Agnoletto 2013a

S. Agnoletto, *La Pallade con lancia da giostra: autorappresentazione simbolica da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, "La Rivista di Engramma", 112 (dicembre 2013).

Agnoletto 2013b

S. Agnoletto, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà. Il tema della base 14 del fondale della Calunnia di Botticelli: studio di due riquadri a confronto*, "La Rivista di Engramma", 112 (dicembre 2013).

Agnoletto [2013] 2014

S. Agnoletto,

Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle; già in "La Rivista di Engramma", 104, marzo 2013, ora in "La Rivista di Engramma", 120 (ottobre 2014).

Agnoletto 2014

S. Agnoletto, *La "matta bestialitate" di Atamante. Una proposta di interpretazione del plinto I del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 120 (ottobre 2014).

Agnoletto 2015

S. Agnoletto, *Omnia Vincit Amor. Una suggestione ecfraistica dalle 'Nozze di Alessandro e Rossane' nel fondale della Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 124 (febbraio 2015).

Alexandre 1858

Pléthon, *Traité des lois, Recueil des fragments, en partie inédits, de cet ouvrage, texte revu sur le manuscrits [...]*, par C. Alexandre, traduction par A. Pellisier, Paris 1858.

Ardissino 1993

E. Ardissino, *Saggio per l'edizione critica dell'Ovidio Metamorphoseos Vulgare, "Traditio"*, 48 (1993), pp. 107-171.

Ariani 1988

M. Ariani, *Introduzione*, in Francesco Petrarca, *Triumphs*, Milano 1988, pp. 5-52.

Ariani, Gabriele 1998

M. Ariani, M. Gabriele, *Introduzione, traduzione e commento*, in Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* [Venezia 1499], II, Milano 1998.

Aricò [1980] 2011²

Marin Sanudo, *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae*, ovvero *La città di Venetia (1493-1530) [...]*, edizione critica di A. Caracciolo Aricò, Milano [1980] 2011².

Babinger [1953, 1957²] 1967²

F. Babinger, *Maometto II e il suo tempo* [München 1953], Torino 1967².

Babinger 1963a

F. Babinger, *Lorenzo de' Medici e la corte ottomana*, "Archivio storico italiano", 3 (1963), pp. 305-361.

Babinger 1963b

F. Babinger, *Relazioni visconteo-sforzesche con la corte ottomana durante il secolo XV*, in Aa.Vv., *La Lombardia e l'Oriente*, Atti del Convegno (Milano, giugno 1962), Milano 1963, pp. 8-30.

Bacci 2006

M. Bacci, *Epigoni orientali e occidentali dell'immagine di Cristo "non fatta da mano d'uomo"*, in C. L. Frommel, G. Wolf (a cura di), *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista*, Roma 2006, p. 43-60.

Bacci 2013

M. Bacci, *L'immagine miracolosa: una categoria storiografica?*, in S. B. Gajano, E. G. Farrugia, S. J. M. Plikhanova (a cura di), *I testi cristiani nella storia e nella cultura*, Atti del Convegno (Perugia-Roma, maggio 2006; San Pietroburgo, settembre 2009), Roma 2013, pp. 67-94.

Bacchelli 2007

F. Bacchelli, *Di Demetrio Raoul Kavakis e di alcuni suoi scritti (con due lettere inedite di Gemisto Pletone)*, "UnoMolti", 1 (2007), pp. 129-87.

Balbi de Caro 1995

S. Balbi de Caro (a cura di), *I Gonzaga. Monete Arte Storia*, catalogo della mostra (Mantova, settembre-dicembre 1995), Milano 1995.

Ballarin [2002] 2007, I

A. Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il Camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del Camerino*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova [2002] 2007 (ristampa anastatica), tomo I, pp. 63-353.

Ballarin [2002] 2007, II

A. Ballarin, *Ricostruzione virtuale*, in A. Ballarin (a cura di), *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomi I-VI, Padova [2002] 2007 (ristampa anastatica), tomo II.

Baltrušaitis [1972] 1973

J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, tr. it., Milano 1973.

Banker 2014

J. Banker, *Piero Della Francesca: Artist and Man*, Oxford 2014.

Barberis 1998

W. Barberis (a cura di), Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Torino 1998.

Bastianello 2013

E. Bastianello, *La partenza e il ritorno dei Cavalli (Venezia/Parigi/Venezia)*, "La Rivista di Engramma", 111 (novembre 2013), pp. 26-30.

Bastianello 2015

E. Bastianello, *Una costellazione di fonti antiche e di disegni architettonici. Pellegrino Prisciani sotto il segno di Vitruvio*, in E. Bastianello (a cura di), *Pellegrino Prisciani. Spectacula*, Rimini 2015, pp. 7-26.

Battilotti 1996

D. Battilotti, *Regesto documentario*, in Puppi 1996, pp. 236-249.

Baxandall 1963

M. Baxandall, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este. Angelo Decembrio's Politia Litteraria pars LXVIII*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVI (1963), pp. 304-326.

Baxandall [1971] 1994

M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica. 1350-1450*, tr. it., Milano 1994.

Bayer 1885

J. Bayer, *Aus Italien: Kultur und Kunstgeschichtliche Bilder und Studien*, Leipzig 1885.

Bellavitis, Romanelli 1985

G. Bellavitis, G. Romanelli, *Venezia*, Roma-Bari 1985.

Bellonci 1978

M. Bellonci, *Isabella d'Este a cinquecento anni dalla sua nascita*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Atti del Convegno (Mantova, ottobre 1974), Mantova 1978.

Beltramini, Gasparotto 2016

G. Beltramini, D. Gasparotto (a cura di), *Aldo Manuzio. Il rinascimento di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, marzo-giugno 2016), Venezia 2016.

Bergamo c.d.s.

M. Bergamo, *Alessandro, il Cavaliere, il Doge: le placchette 'profane' della Pala d'Oro di San Marco*, in corso di pubblicazione.

Berkant 2011

C. Berkant, *L'Impero Ottomano e l'Italia, le relazioni in architettura: Il caso di Smirne*, tesi di dottorato, Università di Padova, ciclo XXII (2011).

Bertelli 1997

S. Bertelli, *Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs*, "Paragone", 13, XLVIII (maggio 1997), pp. 2-33.

Bertelli 2002

S. Bertelli, *Il re, la vergine, la sposa*, Roma 2002.

Bertozi [1985] 1999

M. Bertozi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.

Bertozzi 1992

M. Bertozzi, *Il Convito di Ferrara. Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico ai tempi del Concilio*, in P. Castelli (a cura di), *Ferrara e il suo Concilio 1438-1439*, Atti del Convegno (Ferrara, novembre 1989), Ferrara 1992, pp. 133-141.

Bertozzi 2011

M. Bertozzi, “*Caput Draconis*”. *I consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d’Este*, in M. Ariani (a cura di), *La parola e l’immagine. Scritti in onore di Gianni Venturi*, Firenze 2011, pp. 245-251.

Betti, Frosinini, Refice 2010

M. Betti, C. Frosinini, P. Refice (a cura di), *Ripensando Piero della Francesca. Il Politico della Misericordia di Sansepolcro. Storia, studi e indagini tecnico-scientifiche*, Firenze 2010.

Bettini 1984

M. Bettini, *Tra Plinio e Sant’Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 222-267.

Biadego 1907-1908

G. Biadego, *Pisanus Pictor. Nota I*, “Atti del Real Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, LXVII (1907-1908), pp. 837-859.

Biadego 1908-1909

G. Biadego, *Pisanus Pictor. Nota II*, “Atti del Real Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, LXVIII (1908-1909), pp. 229-248.

Biadego 1909-1910

G. Biadego, *Pisanus Pictor. Nota III, Nota IV, Nota V*, “Atti del Real Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, LXIX (1909-1910), pp. 183-188; pp. 797-813; pp. 1047-1054.

Blass Simmen 1995

B. Blass Simmen, *Pisanellos Tätigkeit in Rom*, in B. Degenhart, A. Schmitt (hrsgs.), *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.

Blumenberg [1966, 1974] 1992

H. Blumenberg, *La legittimità dell’età moderna*, tr. it., Genova 1992.

Bodnar 2003

E. W. Bodnar (ed.), *Cyriac of Ancona Later Travels*, Cambridge (MS) and London, 2003.

Bodon 2013

G. Bodon, *Il gruppo dei Tetrarchi da spolium di Bisanzio a simbolo di Venezia*, in E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner (a cura di), *L’enigma dei Tetrarchi*, “Quaderni della Procuratoria”, 8, Venezia 2013, pp. 130-137.

Bonoldi 2015

L. Bonoldi, *Isabella d'Este. La Signora del Rinascimento*, Rimini 2015.

Bonoldi, Centanni 2010

L. Bonoldi, M. Centanni, *Catena d'onore, catena d'amore: Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "La Rivista di Engramma", 86 (dicembre 2000).

Bonoldi, Centanni [2000] 2015

L. Bonoldi, M. Centanni, *La medaglia di Isabella d'Este: Nemesi e le sue stelle* [già in: "La Rivista di Engramma", 1 (settembre 2000)], ora in *Isabella d'Este. La Signora del Rinascimento*, Rimini 2015, pp. 53-70.

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma", 32 (aprile 2004).

Bordignon 2005

G. Bordignon, *Le Muse, figlie di Mnemosyne*, in Centanni 2005, pp. 197-225.

Bordignon 2006a

G. Bordignon, *Epifanie delle Muse dal Medioevo al Rinascimento italiano*, in A. Bottini (a cura di), *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-agosto 2006), Milano 2006, pp. 191-207.

Bordignon 2006b

G. Bordignon, *La ninfa svelata (1485-1525)*, "La Rivista di Engramma", 53 (dicembre 2006).

Bordignon 2012

G. Bordignon, *Rustica numina tra Firenze e Venezia, XV-XVI secolo*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, settembre 2011), Padova 2012, pp. 417-324.

Bordignon, Centanni et al. 2011

G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini, A. Barale, A. Sbrilli, L. Squillaro (a cura di), *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma", 92 (agosto 2011).

Bordignon, Centanni, Pedersoli 2014

G. Bordignon, M. Centanni, A. Pedersoli (a cura di), *Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma", 114 (marzo 2014).

Brian Rose 2013

C. Brian Rose, *The Archaeology of Greek and Roman Troy*, Cambridge 2013.

Bristot 2010

A. Bristot (a cura di), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Trento-Verona 2010.

Brown 1973

C. M. Brown, *Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua, Gian Cristoforo Romano e Andrea Mantegna*, "Comunicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze", 117 (1973).

Brown 1990

D. A. Brown, *Festino degli dei*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-ottobre 1990; Washington, October 1990 - January 1991), Venezia 1990, pp. 198-201.

Brown [2010] 2013

A. Brown, *Machiavelli e Lucrezio. Fortuna e libertà nella Firenze del Rinascimento*, tr. it., Roma 2013.

Bulgarelli 2006

M. Bulgarelli (a cura di), *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, settembre 2006 - gennaio 2007), Cinisello Balsamo 2006.

Bulgarelli 2010

M. Bulgarelli, *L'architettura*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, pp. 49-122.

Bull, Plesters 1990

D. Bull, J. Plesters, *The Feast of the Gods. Conservation, Examination, and Interpretation*, "Studies in the History of Art", 40 (1990), pp. 11-18, 21-50.

Bull 2005

M. Bull, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005.

Burckhardt [1860] 1990

J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, tr. it., Firenze 1990.

Calandra di Roccolino 2008

G. Calandra di Roccolino, *Il Tempio Malatestiano di Rimini come 'invenzione' dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti*, "La Rivista di Engramma", 61 (gennaio 2008).

Cammelli 1941

G. Cammelli, *I dotti bizantini e le origini dell'Umanesimo. I. Manuele Crisolora*, Firenze 1941.

Cammelli 1942

G. Cammelli, *Andronico Callisto*, "Rinascita", 5 (1942), pp. 102-121, 174-214.

Campana 1928

A. Campana, *Una ignota opera di Matteo de' Pasti e la sua missione in Turchia*, "Ariminum" I (1928).

Campana 1951

A. Campana, *Per la storia delle cappelle trecentesche della chiesa malatestiana di S. Francesco*, "Studi romagnoli" II (1951), pp. 26-28.

Campana 1965

A. Campana, "Basinio da Parma", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII (1965).

Campana 1973-1974

A. Campana, *Ciriaco d'Ancona e Lorenzo Valla sull'iscrizione greca del Tempio dei Dioscuri a Napoli*, "Archeologia Classica", XXV-XXVI (1973-1974), pp. 84-102.

Campana 1998

A. Campana, *Ciriaco e l'elefante malatestiano*, in G. Paci e S. Sconocchia (a cura di), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, Atti del Convegno (Ancona, febbraio 1992), Reggio Emilia 1998, pp. 198-200.

Campbell, Chong 2005

C. Campbell, A. Chong (eds.), *Bellini and the East*, exhibition catalogue (Boston, December 2005 - March 2006; London, April-June 2006), London 2005.

Campbell 2005

C. Campbell, *Italian Images of Mehmed the Conqueror*, in Campbell, Chong 2005, pp. 78-79.

Campigli 2014

M. Campigli, "Matteo de' Pasti", in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXI (2014).

Canali 1995

F. Canali, "Prede et marmore de più fine" per il Tempio Malatestiano di Rimini: 'nuove testimonianze e nuove ipotesi critiche', "Studi Romagnoli", XLVI (1995), pp. 287-355.

Cappelli 2014

G. Cappelli, "Pandone, Porcelio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX (2014).

Carboni 2007

S. Carboni (ed.), *Venice and the Islamic World, 828-1797*, exhibition catalogue (New York, March-July 2007), New Haven and London 2007.

Carchia 1984

G. Carchia, *Aby Warburg: simbolo e tragedia*, "aut-aut", 199-200 (1984), pp. 92-108.

Cardini 2006

F. Cardini, *Le bombe intelligenti di Sigismondo. Umanesimo e arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, in *Roberto Valturio, De re militari. Saggi critici*, a cura di P. Delbianco, Rimini, 2006, pp. 8-17.

Caruso 2013

C. Caruso, *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Bristol 2013.

Cassani 2014

A.G. Cassani, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Torino 2014.

Cassirer [1906] 1978

E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna: il problema della conoscenza nella filosofia e nella scienza moderna*, tr. it., Torino 1978.

Cassirer [1927] 2012

E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, tr. it., Torino 2012.

Cassirer 1943

E. Cassirer, *Some remarks on the Question of the Originality of the Renaissance*, "Journal of the History of Ideas", 4 (1943), pp. 49-56.

Castelli 2001

P. Castelli, Scientiae plenitudo. *Bellezza e rapimento nella medaglia picchiana*, in M. Scalini (a cura di), *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, catalogo della mostra (Mirandola, dicembre 2001-febbraio 2002), Mirandola 2001, pp. 25-46.

Catà 2007

C. Catà, "Su di una stessa barca". *Nicola Cusano e Giorgio Gemisto Pletone*, "Bruniana e Campanelliana", XIII, 1 (2007), pp. 43-55.

Catoni 2013

M. L. Catoni (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013.

Cavallaro 1988a

A. Cavallaro, *Studio e gusto dell'antico nel Pisanello*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 89-92.

Cavallaro 1988b

A. Cavallaro, *I sarcofagi mitologici*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 147-148.

Cavallaro 1988c

A. Cavallaro, *I rilievi storici: l'Arco di Costantino e la Colonna Traiana*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 181-191.

Cavallaro, Parlato 1988

A. Cavallaro, E. Parlato (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, maggio-luglio 1988), Milano-Roma 1988.

Centanni 1985

M. Centanni, *La biblioteca di Andronico Callisto. Primo inventario di manoscritti greci*, "Atti dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti", XCVII (1984-1985), pp. 201-223.

Centanni 1986

M. Centanni, *Il testo della Poetica aristotelica nel Par. gr. 2038*, "Accademia Nazionale dei Lincei. Bollettino dei Classici", III, VII (1986), pp. 37-59.

Centanni 1995

M. Centanni, *L'eccitazione e la temperatura delle passioni: l'estetica del tragico da Platone ad Aristotele*, "A.I.O.N.", XVII (1995), pp. 75-88.

Centanni 2005

M. Centanni, *L'originale assente*, in Centanni 2005, pp. 1-37.

Centanni 2009

M. Centanni, *Il lungo volo di Alessandro*, "La Rivista di Engramma", 76 (dicembre 2009).

Centanni 2010

M. Centanni, *Due tappe del viaggio di Ercole in Italia tra XIII e XV secolo: Venezia, Rimini*, in L. C. Rossi (a cura di), *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, Atti del Seminario internazionale (Bergamo, ottobre 2007), Firenze 2010, pp. 189-210.

Centanni 2013

M. Centanni, *Per una cronologia (warburghiana) del Rinascimento*, in M. Bertozzi (a cura di), *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, Atti del Convegno (Ferrara, febbraio 2012), "Schifanoia", 42-43, Pisa-Roma 2013, pp. 133-150.

Centanni 2014a

M. Centanni, *Alexander Rex' tra Bisanzio e Venezia. La doppia lettura ideologica del volo di Alessandro tra XII e XIII secolo*, in T. Gnoli e F. Muccioli (a cura di), *Divinizzazione, culto del sovrano e apoteosi, tra Antichità e Medioevo*, Bologna 2014, pp. 391-426.

Centanni 2014b

M. Centanni, *Alessandro, oltre i confini del mondo. Le fonti antiche del Romanzo di Alessandro*, in Aa.Vv., *Il manoscritto Bodley 264. Il Romanzo di Alessandro e i Viaggi di Marco Polo*, Istituto della Enciclopedia Italiana in collaboration with the Bodleian Library, University of Oxford, Roma 2014, pp. 3-68.

Centanni 2015

M. Centanni, *Originale Assente: il paradigma filologico. Una proposta di metodo in stile corsaro*, "La Rivista di Engramma", 119 (settembre 2015).

Centanni, Pedersoli 2006

M. Centanni, A. Pedersoli, *Costantino XI Paleologo vs Maometto II. Nota sulla cronologia della Battaglia di Costantino contro Massenzio di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo*, "La Rivista di Engramma", 52 (novembre 2006).

Chong 2005a

A. Chong, *Gentile Bellini in Istanbul: Myths and Misunderstandings*, in Campbell, Chong 2005, pp. 106-129.

Chong 2005b

A. Chong, *Italian Images of Mehmed the Conqueror*, in Campbell, Chong 2005, pp. 66-69.

Chong, Campbell 2005

A. Chong, C. Campbell, *Bellini in Istanbul*, in Campbell, Chong 2005, pp. 98-105.

Ciccuto 1991

M. Ciccuto, *Per l'origine dei Trionfi*, "Quaderni di Italianistica", 12, 1 (1991), pp. 7-20.

Ciccuto 2007

M. Ciccuto, *Petrarca fra le arti: testi e immagini*, in T. Barolini, H. Wayne Storey (eds.), *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, Leiden and Boston 2007, pp. 167-183.

Cicognara 1823²

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, edizione seconda riveduta e ampliata dall'Autore, Prato 1823².

Cieri Via 1988

C. Cieri Via, *Cultura antiquariale e linguaggio simbolico in alcune medaglie del Pisanello*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 109-113.

Çolak 2008

H. Çolak, *Co-existence and conflict between Muslims and non-Muslims in the 16th Century Ottoman Istanbul*, Master Thesis, Bilkent University of Ankara (2008).

Collavizza 2013

I. Collavizza, "Fra poco vedremo i nostri Cavalli [...] tornare a Venezia". *Note di cronaca sul rientro della Quadriga marciana (1815-1817)*, "La Rivista di Engramma", 111 (novembre 2013), pp. 17-25.

Concina 2002

Concina, *Le arti di Bisanzio*, Milano 2002.

Concina 2013

E. Concina, *Spolia ac manubiae a San Marco*, in E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner (a cura di), *Lenigma dei Tetrarchi*, "Quaderni della Procuratoria", 8, Venezia 2013, pp. 97-118.

Contini 2008

R. Contini, *Morte di Adone*, in C. Strinati (a cura di), *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-maggio 2008; Berlino giugno-settembre 2008), Milano 2008, pp. 222-223.

Corboz 1980

A. Corboz, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in L. Puppi (a cura di), *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1980), Milano 1980, pp. 63-70.

Corboz 2000

A. Corboz, *La Danae di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas*, "Artibus et Historiae", 21, 42 (2000), pp. 9-29.

Cordellier, Py 1998

D. Cordellier, B. Py (eds.), *Pisanello*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel (26-28 juin 1996), Paris 1998.

Corongiu 2007

A. Corongiu, *Gli ultimi anni di Maometto II il Conquistatore nel carteggio sforzesco*, "Itinerari di ricerca storica", 20-21 (2007), pp. 179-211.

Corradini 1985

E. Corradini, *Per una storia delle collezioni di antichità dei duchi d'Este*, in A. Rossi Guzzetti (a cura di), *Da Borso a Cesare d'Este. La Scuola di Ferrara: 1450-1628*, Ferrara 1985, pp. 179-187.

Corradini 1988

E. Corradini, *Le più antiche medaglie degli Estensi*, in D. Benati (a cura di), *Il tempo di Niccolò III. Gli affreschi di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra (Vignola, maggio-giugno 1988), Modena 1988, pp. 171-176.

Corradini 1991

E. Corradini, *Le immagini dei Signori: gli Estensi e le altre signorie dell'Italia settentrionale*, in A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, settembre-dicembre 1991), Milano 1991, pp. 58-176.

Cortassa, Maltese 2000

G. Cortassa, E. V. Maltese (a cura di), *Manuele Crisolora, Roma parte del cielo. Confronto tra l'Antica e la Nuova Roma*, Torino 2000.

Cox Rearick 1984

J. Cox Rearick, *Dynasty et Destiny in Medici Art*, Princeton 1984.

Crisafulli, Mezzaroba 2009

C. Crisafulli, L. Mezzaroba, *La scuola medaglistica veneziana nel Rinascimento attraverso le collezioni del Museo Correr*, in *Le medaglie rinascimentali di scuola veneziana nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, "Bollettino dei Musei civici veneziani", III, 4 (2009), pp. 7-67.

Cultor 2011

Aa.Vv., *Analisi del Festino degli Dei un capolavoro a più mani*, <<http://www.cultorweb.com/Bellini/7.html>>.

Cunnally 2000

J. Cunnally, *Changing patterns of antiquarianism in the imagery of the Italian Renaissance medal*, in S. K. Scher (ed.), *Perspectives on the Renaissance medal*, New York 2000, pp. 115-135.

D'Agostino 1996

M. D'Agostino, Scheda 140 (*Vat. gr. 1626*), in M. Buonocore (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Roma 1996, pp. 481-486.

Dahmen 2013

K. Dahmen, (*Um-*)*Wege der Auseinandersetzung mit der Antike. Medaillenkunst vor Pisanello - Anregungen und Vorbilder*, in U. Peter, B. Weisser (hrsg.), *Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Akten des internationalen Symposiums, Berlin, November 2011, Ruppolding 2013, pp. 319-326.

Daneloni 2004

Alessandro Daneloni, *Le note del Poliziano al testo delle Dionisiache nel Laur. 32, 16*, "Studi Medievali e Umanistici", 2 (2004), pp. 341-347.

Daniotti 2002

C. Daniotti, *I rilievi delle celle del Tempio Malatestiano di Rimini: figure di eroi, santi e guerrieri*, dissertazione di laurea specialistica in Storia delle arti e della Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2001/2002.

Daniotti 2008

C. Daniotti, *Eroi e santi come custodi esemplari: il tema iconografico dei portali delle celle del Tempio Malatestiano*, "La Rivista di Engramma", 61 (gennaio 2008).

D'Arco 1845

C. D'Arco, *Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga. Aggiuntivi molti documenti inediti che si riferiscono alla stessa Signora, all'istoria di Mantova, ed a quella generale d'Italia*, in "Archivio Storico Italiano", Appendice, tomo II, Firenze 1845.

D'Ascia 2001

L. D'Ascia, *Il Corano e la tiara. L'Epistola a Maometto II di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*, Bologna 2001.

D'Ascia 2010

L. D'Ascia, *L'impero machiavellico. L'immagine della Turchia nei trattatisti italiani del Cinquecento e del primo Seicento*, "Quaderni d'Italia", 15 (2010), pp. 99-116.

Davidsohn 1900

R. Davidsohn, *Forschungen zur alteren Geschichte von Florenz, II. Aus den Stadtbuchern und Urkunden von San Gimignano (13. und 14. Jahrhundert)*, Berlin 1900 [ristampa anastatica Torino 1964].

De Caprio 2012

C. De Caprio, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in D. Scarpa (a cura di), *Atlante della Letteratura Italiana*, III, Torino 2012, pp. 56-73.

Degenhart [1941] 1945

B. Degenhart, *Pisanello*, tr. it., Torino 1945.

Degenhart 1972

B. Degenhart, *Ludovico II Gonzaga in einen Miniatur Pisanellos*, "Pantheon" XXX, 1972, pp. 193-210.

Degenhart, Schmitt 1995

B. Degenhart, A. Schmitt (hrsgs.), *Pisanello und Bono da Ferrara*, München 1995.

Della Guardia 1910

A. Della Guardia, *La Politia Litteraria di Angelo Decembrio*, Modena 1910.

De Laude 2014

S. De Laude (a cura di), Aby Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al testo (e 'agenda warburghiana)*, "La Rivista di Engramma", 119 (settembre 2014).

De Laude 2015

S. De Laude, "Symbol tut wohl!". *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", 125 (marzo 2015).

D'Elia 2016

A. D'Elia, *Pagan Virtue in a Christian World. Sigismondo Malatesta and the Italian Renaissance*, Cambridge (MS) and London 2016.

Del Soldato 2011

E. Del Soldato, *Aristotele mediatore. Un'immagine ambigua tra Gemisto Pletone e Simone Porzio*, in *Di Aristotele si dice in molti modi*, "Lo Sguardo. Rivista di Filosofia", 7, 2011 (III), pp. 113-119.

Dempsey 1968

C. Dempsey, *Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's Primavera*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXI (1968), pp. 251-273.

Dempsey 1971

C. Dempsey, *Botticelli's Three Graces*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV (1971), pp. 326-330.

Dempsey 1992

C. Dempsey, *The Portrayal of Love: Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992.

Dempsey 1999

C. Dempsey, *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli and Politian's Stanze per la Giostra*, "Renaissance Quarterly", LII (1999), pp. 1-42.

Demus 1960

O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington 1960.

Deonna 1954

W. Deonna, *The Crab and the Butterfly: A Study in Animal Symbolism*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVII, 1/2 (1954), pp. 47-86.

De Paoli 2013

M. De Paoli, *Il Museo della Biblioteca di San Marco nella tempesta: Venezia 1797 - Parigi 1815*, "La Rivista di Engramma", 111 (novembre 2013).

Detienne [1977] 1989²

M. Detienne, *I giardini di Adone*, tr. it., Torino [1977] 1989².

Didi-Huberman [2002] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, tr. it., Milano 2004.

Dionisotti 1961

C. Dionisotti, *Umanisti dimenticati?*, "Italia medioevale e umanistica", 4 (1961), pp. 287-321.

Dionisotti 1962

C. Dionisotti, *Calderini, Poliziano ed altri*, "Italia medioevale e umanistica", 5 (1962), pp. 141-179.

Djuric [1989] 2009³

I. Djuric, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, tr. it. Roma 2009³.

Donadi 1976

F. Donadi, *Esplorazioni alla tradizione manoscritta dell'Encomio di Elena gorgiano, II*, "Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova", 3 (1976), pp. 225-250.

Donati 2001

A. Donati, *Il recupero dell'antichità classica*, in A. Donati (a cura di), *Il potere, le arti e la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra (Rimini, marzo-giugno 2001), Milano, pp. 39-40.

Donato 1985

M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, II, pp. 95-152.

Donato 2009

M. M. Donato (a cura di), *Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, "Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica", 1 (2009).

Douglas [1966] 1975

Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, tr. it., Bologna 1975.

Effenberger 2013

A. Effenberger, *Die Tetrarchengruppe in Venedig. Zu den Problemen ihrer Datierung und Bestimmung*, in E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner (a cura di), *L'enigma dei Tetrarchi*, "Quaderni della Procuratoria", 8, Venezia 2013, pp. 49-79.

Ettlinger 1972

L. D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVI (1972), pp. 119-42.

Ettlinger 1990

H. Ettlinger, *The sepulchre on the facade: A re-evaluation of sigismondo Malatesta's rebuilding of San Francesco in Rimini*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIII (1990), pp.133-143.

Faedo 1994

L. Faedo, *Le immagini dal testo*, in S. Maffei (a cura di), *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.

Faietti, Nesselrath 1995

M. Faietti, A. Nesselrath, "Bizar più che reverso di medaglia". *Un codice con grottesche, mostri ed ornamenti del giovane Amico Aspertini*, "Revue de l'Art", CVII (1995), pp. 44-88.

Falcioni 2007

A. Falcioni, "Malatesta, Galeotto Roberto", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVIII (2007).

Fara 1997

G. M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, "Prospettiva", 85 (1997), pp. 91-96.

Fara 2007

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, 2007.

Farina 2001

R. Farina, *Simonetta: una donna alla Corte dei Medici*, Torino 2001.

Farina 2016

F. Farina, "Tibi est immortalitatis gloria, Sigismunde". *La profezia di Timoteo Maffei e la fama di Sigismondo Pandolfo Malatesta in una ricognizione delle sue medaglie*

nei principali musei del mondo, comunicazione al convegno “Gli Antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento”, Rimini, giugno 2016, Atti c.d.s.

Favaretto 2002

I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002.

Favaretto, Da Villa 2006

I. Favaretto, M. Da Villa, *Arte, storia e restauri della Basilica di San Marco a Venezia. La Facciata nord*, “Quaderni della Procuratoria”, 1, Venezia 2006.

Favaretto, Ravagnan 1997

I. Favaretto, G.L. Ravagnan (a cura di), *Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo dell'antichità (1596-1707)*, catalogo della mostra (Venezia, settembre-novembre 1997), Venezia 1997.

Fehl 1974

P. Fehl, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, “Studies in the History of Art”, 6 (1974).

Ferino-Pagden 1994

S. Ferino-Pagden, *“La prima donna del mondo”. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Wien 1994.

Ferri 1920

F. Ferri, *Una contesa di tre umanisti, Basinio, Porcellio e Seneca: contributo alla storia degli studi greci nel Quattrocento in Italia*, Pavia 1920.

Fiaccadori 1994

G. Fiaccadori (a cura di), *Bessarione e l'Umanesimo*, catalogo della mostra (Venezia, aprile-maggio 1994), Napoli 1994.

Figliuolo 2009

B. Figliuolo, *Nuovi documenti sulla datazione del De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano*, “Studi rinascimentali”, 7 (2009), pp. 11-15.

Fiore 2006

F. P. Fiore, *Tempio Malatestiano. 1453-1454 e seguenti*, in Bulgarelli 2006, pp. 282-95.

Flasch [1998] 2011

K. Flasch, *Niccolò Cusano, Lezioni introduttive a un'analisi genetica del suo pensiero*, tr. it., Torino 2011.

Folin 2010

M. Folin, *Sigismondo Pandolfo Malatesta, Pio II e il Tempio Malatestiano: la chiesa di San Francesco come manifesto politico*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, pp. 17-48.

Forster [1999] 2002

K. W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, tr. it. in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano 2002, pp. 3-52.

Fortini Brown 1996

P. Fortini Brown, *Venice and the Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London 1996.

Friedlaender 1882

J. Friedlaender, *Die Italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530): ein Beitrag zur Kunstgeschichte*, Berlin 1882.

Frugoni 1973

C. Frugoni, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973.

Frugoni 1984

C. Frugoni, *L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 5-70.

Frugoni 1995

C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro nel Medioevo*, in A. Di Vita, C. Alfano (a cura di), *Alessandro Magno. Storia e mito*, Roma 1995, pp. 161-173.

Fubini 2013

R. Fubini, "Umanesimo e Rinascimento", in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero - Politica*, Roma 2013, pp. 97-129.

Gabotto 1891

F. Gabotto, *Bartolomeo Manfredi e l'Astrologia alla corte di Mantova*, Torino 1891.

Gaeta 1961

F. Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 23 (1961), pp. 57-75.

Gaeta 1970

F. Gaeta, *Giorgio da Trebisonda, le Leggi di Platone e la costituzione di Venezia*, "Bullettino dell'Istituto storico per il Medioevo", LXXXII (1970), pp. 479-501.

Galliazzo 1981

V. Galliazzo, *I cavalli di San Marco*, Treviso 1981.

Garfagnini 2011

G. Garfagnini, *La Monarchia di Dante e la traduzione di Ficino: un manifesto politico tra utopia e realtà*, in von G. Briguglia, T. Ricklin (a cura di), *Thinking Politics in the Vernacular from the Middle Ages to the Renaissance*, München 2011, pp. 149-166.

Garin [1947] 1994

E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Roma-Bari 1994.

Garin [1954] 1984

E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari 1984.

Garin 1955

E. Garin, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV*, "Medioevo e Rinascimento: studi in onore di Bruno Nardi", I, Firenze 1955, pp. 339-374.

Garin 1958

E. Garin, *Studi sul Platonismo medievale*, Firenze 1958.

Garin [1964] 1988

E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Milano 1988.

Garin 1969

E. Garin, *L'Età nuova: ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli 1969.

Garin 1973

E. Garin, *Il platonismo come ideologia della sovversione europea. La polemica antiplatonica di Giorgio Trapezuntio*, in E. Hora (a cura di), *Studia Humanitatis Ernesto Grassi zum 70 Geburtstag*, München 1973, pp. 113-120.

Garin 1976

E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari 1976.

Garin 1983

E. Garin, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli 1983.

Garin [1986] 2009

E. Garin, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, Firenze 2009, pp. 3-13; ora in "Microstudi", 6, Figline Valdarno 2009.

Gasparotto 1996

D. Gasparotto, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in P. Marini (a cura di), *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, settembre-dicembre 1996), Milano 1996, pp. 325-30.

Gasparotto 2013

D. Gasparotto, *Medaglia ritratto di Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino*, in G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013), Venezia 2013, pp. 200-201.

Gázquez 2015

J. M. Gázquez, *A New Set of Glosses to the Latin Qur'ân Made by Nicholas of Cusa* (MS Vat. Lat. 4071), "Medieval Encounters", 21 (2015), pp. 295-309.

Gelussi 2002

M. Gelussi, *La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460-75). Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani*, "La Rivista di Engramma", 21 (novembre/dicembre 2002).

Gelussi 2005

M. Gelussi, *La scultura dipinta: disegni e deduzioni da sarcofagi nel Quattrocento*, in Centanni 2005, pp. 405-422.

Gentile 1981

S. Gentile, *Per la storia del testo del Commentarium in Convivium di Marsilio Ficino*, "Rinascimento", II, XXI (1981), pp. 3-27.

Gentile 1983

S. Gentile, *In margine all'epistola De divino furore di Marsilio Ficino*, "Rinascimento", II, XXIII (1983), pp. 33-77.

Gentile 1990

S. Gentile (a cura di), *Marsilio Ficino, Lettere. I. Epistolarum familiarium liber I*, Firenze, 1990.

Gentile 2000

S. Gentile (a cura di), *Sandro Botticelli, Pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra (Roma, settembre-dicembre 2000), Milano 2000.

Gentile 2002a

S. Gentile, *Il ritorno delle culture classiche*, in C. Vasoli (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, Milano 2002, pp. 70-92.

Gentile 2002b

S. Gentile, *Il ritorno di Platone, dei platonici e del corpus hermeticum. Filosofia, teologia e astrologia nell'opera di Marsilio Ficino*, in C. Vasoli (a cura di), *Le filosofie del Rinascimento*, Milano 2002, pp. 193-228.

Gentili [1988] 1996²

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1996².

Gibbon [1776-1789] 1820-1824

E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London [1776-1789] 1820-1824.

Ginzburg 2001

C. Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo. La flagellazione di Urbino. Con l'aggiunta di quattro appendici*, Torino 2001.

Goffen 1989

R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven 1989.

Gombrich [1945] 1978

E. H. Gombrich, *Mitologie botticelliane. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli*, in *Immagini simboliche*, tr. it., Torino 1978.

Gombrich [1966] 1978

E. Gombrich, *Norma e forma: studi sull'arte del Rinascimento*, tr. it., Torino 1978.

Gombrich [1976] 1986

E. H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, tr. it., Torino 1986.

Gombrich [1970] 2003²

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it., Milano 2003².

Gorini 1972

G. Gorini, *Monete antiche a Padova*, Padova 1972.

Grabar [1968] 1983

A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, tr. it., Milano [1983] 1983.

Greenhalgh 1984

M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 113-167.

Grilli 2014

A. Grilli (a cura di), *Adone. Variazioni sul mito*, Venezia 2014.

Guthmüller 1996

B. Guthmüller, *Tintoretto e Ovidio. Il problema dei testi mediatori*, in P. Rossi e L. Puppi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno (Venezia, novembre 1994), Venezia 1996, pp. 257-262.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997.

Guthmüller 2009

B. Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana*, Roma 2009.

Hahnloser 1965

H. R. Hahnloser (a cura di), *La Pala d'Oro*, Firenze 1965.

Hámori Nagy 2010

Z. Hámori Nagy, "Le temps des ténèbres". *La naissance de l'image négative du Moyen Age*, "Verbum Analecta Neolatina", XII/1 (2010), pp. 167-183.

Hankins 1990

J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden and New York 1990.

Hill 1905

G.F. Hill, *Pisanello*, London 1905.

Hill 1930

G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, I-II, London 1930.

Hillman [1974] 1991

J. Hillman, *Ananke e Atena. La necessità della psicologia anormale*, in J. Hillman, *La vana fuga dagli dei*, tr. it., Milano 1991.

Himmelman 1985

N. Himmelman, *Nudità ideale*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 199-278.

Hirst, Dunkerton 1994

M. Hirst, J. Dunkerton (eds.), *The young Michelangelo: The Artist in Rome, 1496-1501*, exhibition catalogue (London, October 1994 - January 1995), London 1994.

Hofmann 2008

H. Hofmann, *Literary Culture at the Court of Urbino during the Reign of Federico da Montefeltro*, "Humanistica Lovaniensia", 57 (2008), pp. 1-59.

Hope 1992

C. Hope, *The Early History of the Tempio Malatestiano*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LV, 1992, pp. 58-59.

Hopkins [1990] 1994²

J. Hopkins, *Nicholas of Cusa's De Pace Fidei and Cribratio Alkorani: Translation and Analysis*, Minneapolis 1994².

Howard 2000

D. Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100-1500*, New Haven 2000.

Howard 2005

D. Howard, *Venice the Bazaar of Europe*, in C. Campbell, A. Chong (eds.), 2005, pp. 12-35.

Iacobini, Toscano 2010a

A. Iacobini, G. Toscano, *More graeco, more latino: Gaspare da Padova e la miniatura all'antica*, in T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura (a cura di), *Mantegna e Roma. L'artista davanti all'antico*, Roma 2010, pp. 125-190.

Iacobini, Toscano 2010b

A. Iacobini, G. Toscano, *Illustrare Omero nell'Italia del Quattrocento. Sanvito, Rhosos e Gaspare da Padova nell'Iliade vaticana*, in F. Flores D'Arcais, F. Crivello (a cura di), *Come nasce un manoscritto miniato*, Modena 2010, pp. 63-80.

Iacono 2015

A. Iacono, *Il De hortis Hesperidum di Giovanni Pontano tra innovazioni umanistiche e tradizione classica*, "Spolia", 1 (novembre 2015), pp. 188-237.

Jaquemin 1986

A. Jacquemin, "Chimaira", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III (1986), pp. 249-259.

Jones 2005

T. L. Jones, *Classical chastity and chivalric tradition: Pisanello's portrait medal of Cecilia Gonzaga*, "Athanor" 23 (2005), pp. 15-23.

Jones 2011

T. L. Jones, *The Renaissance Portrait Medal and the Court Context: on the Origins and Political Function of Pisanello's Invention*, Ph. D. Dissertation, Florida State University 2011.

Kahil, Icard 1984

L. Kahil, Icard, "Artemis", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II (1984), pp. 618-753.

Kantorowicz [1961] 1995

E. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, tr. it., Venezia 1995.

Karanastassi 1992

P. Karanastassi, "Nemesis", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI (1992), pp. 733-762.

Kitzinger [1976] 1992

E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, tr. it., Firenze 1992.

Klotz 1968

H. Klotz, *Hans Holbein der Jüngere: Christus im Grabe*, Stuttgart 1968.

Korbacher 2013

D. Korbacher, *Von der Vera Imago zur Imago Viva: zur Rezeption antiker Münzen im Medium der Zeichnung von Pisanello bis Leonardo*, in U. Peter, B. Weisser (hrsg.), *Translatio Nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Akten des internationalen Symposiums, Berlin, November 2011, Ruppolding 2013, pp. 207-218.

Kris, Kurz [1934] 1989

E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, tr. it., Torino 1989.

Kristeller [1955] 1965

P. O. Kristeller, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, tr. it., Firenze 1965.

Kristeller 1978

P. O. Kristeller, *The First Printed Edition of Plato's Works and the Date of its Publication (1484)*, "Studia Copernicana XVI. Science and History: Studies in honor of Edward Rosen", Wrocław-Warsaw-Krakow-Gdansk 1978, pp. 25-35.

Kristeller [1990] 1998

P. O. Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, tr. it., Roma 1998.

Krumbacher [1907] 1970

K. Krumbacher, *Letteratura greca medievale*, tr. it., Palermo 1970.

Lazzarini 2001

I. Lazzarini, "Gonzaga, Cecilia", in *Dizionario biografico degli italiani*, LVII (2001).

Lazzarini 2013

L. Lazzarini, *Il piede ritrovato e il piede restaurato dei Tetrarchi: studi sull'origine delle due pietre*, in E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner (a cura di), *L'enigma dei Tetrarchi*, "Quaderni della Procuratoria", 8, Venezia 2013, pp. 151-155.

Lazzi, Ventrone 2007

G. Lazzi, P. Ventrone, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze 2007.

Levi D'Ancona 1983

M. Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanic Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze 1983.

Levi D'Ancona 1992

M. Levi d'Ancona, *Due quadri del Botticelli eseguiti per nascite in casa Medici. Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze 1992.

Lightbown 1978

R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work. Complete catalogue*, voll. I-II, London 1978.

Lollini 1995

F. Lollini, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana di Cesena (S.XV.1, S.XV.2 e S.XVII.3). Proposte e osservazioni per la miniatura tra tardogotico e rinascimento nell'Italia settentrionale*, in F. Lollini, e P. Lucchi 1995, pp. 189-224.

Lollini 1998

F. Lollini, *Production littéraire et circulation artistique dans le cours de Rimini et Cesena vers 1450: un essai de lecture parallèle*, in D. Cordellier, B. Py (eds.), *Pisanello*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel (26-28 juin 1996), Paris 1998, pp. 461-98.

Lollini 2009

F. Lollini, *L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano*, in A. Calzona, J. Connors, F. P. Fiore, C. Vasoli (a cura di), *Leon Battista Alberti. Architetture e*

committenti, Atti dei Convegni (Firenze, Rimini, Mantova, ottobre 2004), Firenze 2009, 2, pp. 433-456.

Lollini 2008

F. Lollini, *Giovanni da Fano e l'Esperis di Basinio*, "La Rivista di Engramma", 61 (gennaio 2008).

Lollini 2010

F. Lollini, "Exegi monumente aere perennius". *Topoi scritti (e visivi) di celebrazione*, in S. De Maria e V. Fortunati (a cura di), *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*, Atti del Convegno (Bologna, ottobre 2006), Bologna 2010, pp. 41-54.

Lollini, Lucchi 1995

F. Lollini, P. Lucchi (a cura di), *Libreria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, Bologna, 1995.

Lo Monaco 1991

F. Lo Monaco (a cura di), *Angelo Poliziano, Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, Firenze 1991.

Lo Presti 2007

E. Lo Presti, *La filosofia nel suo sviluppo storico: la prospettiva storiografica di Marsilio Ficino e l'influenza dei dotti bizantini Giorgio Gemisto Pletone e Giovanni Basilio Bessarione*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, ciclo XIX (2007).

Lutz 1980

M. Lutz (hrsg.), Pietro Bembo, *Volgarizzamento des Dialogs De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus*, Geneve 1980.

Luzio, Renier 1893a

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari*, Torino-Roma 1893.

Luzio, Renier 1893b

A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXI, pp. 205-264.

Luzio, Renier 1900

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie d'Isabella d'Este Gonzaga*, "Giornale storico della letteratura Italiana", XXV, pp. 193-257.

Maffei 1994

S. Maffei (a cura di), *Luciano, Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994.

Maffre 1986

J. J. Maffre, "Danae", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III (1986), pp. 325-337.

Magrì 1988

R. Magrì, *La Lupa Capitolina dal Laterano al Campidoglio*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 207-209.

Maguire [1997] 2004²

H. Maguire (a cura di), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C. 2004².

Maisano 1989

R. Maisano, *Il manoscritto napoletano II.E.25 e la storia della tradizione dello Pseudo-Sfranze*, "Italoellenikà", 2 (1989), pp. 121-134.

Maisano 1990

R. Maisano (a cura di), Giorgio Sfranze, *Cronaca*, Roma 1990.

Maisano 2008

R. Maisano (a cura di), Giorgio Sfranze, *Paleologo. Grandezza e caduta di Bisanzio*, Palermo 2008.

Malandrino 2014

A. Malandrino, *Censimento dei codici petrarcheschi latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, ciclo XXVII (2013/2014).

Manetti 1978

A. Manetti (a cura di), Giovanni Mario Filelfo, *Amyris*, Bologna 1978.

Marcel 1958

R. Marcel, *Marsil Ficin (1433-1499)*, Paris 1958.

Marchi 2010

A. Marchi, *I dipinti del Tempio Malatestiano*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, pp. 157-160.

Marcon 2005

S. Marcon, *Osservazioni sugli aspetti materiali del 'codice Cumanico' (Marciano Lat. Z. 549 = 1597)*, in F. Schmieder, P. Schreiner (a cura di), *Il codice Cumanico e il suo mondo*, Roma 2005, pp. 73-102.

Mariani Canova 1996

G. Mariani Canova, *Guglielmo Giralaldi miniatore estense*, Modena 1996.

Marsh 1998

D. Marsh, *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor 1998.

Mataloni s.d.

C. Mataloni, "Giove e Danae" (scheda 24), in "Iconos. Viaggio interattivo nelle *Metamorfosi* di Ovidio" <<http://www.iconos.it/>>, Sapienza Università di Roma.

- Mattingly, Sydenham 1972
 H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage*, London 1972.
- Mazza 1966
 A. Mazza, *L'inventario della Parva libreria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, "Italia Medievale e Umanistica", 9 (1966), pp.
- Mazza 1996
 B. Mazza, *Pisanello: itinerario critico*, in Puppi 1996, pp. 225-235.
- Mazzarino [1965-66] 1983
 S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, voll. I-III, Roma-Bari 1983.
- Mazzarino [1973] 1976
 S. Mazzarino, *L'impero romano*, voll. I-III, Roma-Bari 1976.
- Meiss [1966] 1976
 M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, "Proceedings of the American Philosophical Society", 110, 5 (1966), pp. 348-382; ora in M. Meiss, *The Painters Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, pp. 212-239.
- Menegatti [2002] 2007
 M. L. Menegatti, *Documenti per la storia dei Camerini di Alfonso I (1471-1634)*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomo II, Padova 2007, pp. 3-340.
- Merkelbach [1988] 1991
 R. Merkelbach, *I misteri di Dioniso*, tr. it., Genova 1991.
- Merleau-Ponty [1960] 2003²
 M. Merleau-Ponty, *Segni*, tr. it., Milano 2003².
- Michelacci 2005
 L. Michelacci (a cura di), Paolo Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi* [Venezia 1532], Bologna 2005.
- Mitchell [1951] 2000
 C. Mitchell, *The Imagery of the Tempio Malatestiano*, "Studi Romagnoli", II (1951), pp. 77-90; ora tradotto in C. Mitchell, *Le raffigurazioni del Tempio Malatestiano*, Rimini 2000, pp. 7-28.
- Mitchell [1968] 2000
 C. Mitchell, *Il Tempio Malatestiano*, "Studi Malatestiani", Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Studi Storici, 110-111 (1978), pp. 71-103; ora in C. Mitchell, *Le raffigurazioni del Tempio Malatestiano*, Rimini 2000, pp. 43-88.
- Miziołek 1996
 J. Miziołek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warsawa 1996.

Moffatt, Tall 2012

A. Moffatt, M. Tall (eds.), *Constantine Porphyrogenetos, The Book of Ceremonies; with the Greek edition of the Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae (Bonn, 1829)*, Voll. I-II, "Byzantina Australiensia", 18, Canberra 2012.

Mondi 2001

F. Mondì, *Giorgio da Trebisonda, il mito di Venezia e il Platonismo. La Praefatio alla versione latina delle Leggi di Platone: saggio introduttivo, testo originale, traduzione italiana*, "La Rivista di Engramma", 8 (maggio 2001).

Monfasani 2005

J. Monfasani, *Pletho's date of death and the burning of his Laws*, "Byzantinische Zeitschrift", 98 (2005), pp. 459-463.

Montanari 2009

A. Montanari, *Cleofe Malatesti. Una sposa per Bisanzio (1421). Scelta dal papa, abbandonata dalla Chiesa, sacrificata alla gloria del casato*, <<http://docslide.it/documents/cleofe-malatesti-sposa-per-bisanzio-1421.html>>.

Montresor 2010

C. Montresor, *Monografia d'arte. Botticelli*, Roma 2010.

Morerod 2004

J.-D. Morerod, *La base textuelle d'un mythe historiographique: le Moyen Age des humanistes italiens*, in M. Goulet, S. Gouguenheim, O. Kammerer (eds.), *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, Paris 2004, pp. 943-953.

Moscatelli Prestipino, Pedrolì Bertoni 2007²

M. Moscatelli Prestipino, M. Pedrolì Bertoni (a cura di), *Villa Tornabuoni Lemmi di Careggi. Portfolio*, Milano 2007².

Muccioli 2003

F. Muccioli, *Le epigrafi gemelle in lingua greca del Tempio Malatestiano*, in Musmeci 2003, pp. 73-85.

Muscolino 2000

C. Muscolino, *Il Tempio Malatestiano di Rimini*, Ravenna 2000.

Musmeci 2003

M. Musmeci (a cura di), *Templum Mirabile*, Atti del Convegno (Rimini, settembre 2001), Rimini 2003.

Naumann-Steckner 2013

F. Naumann-Steckner, *La storia del piede: il frammento ritrovato a Istanbul*, in E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner (a cura di), *Lenigma dei Tetrarchi*, "Quaderni della Procuratoria", 8, Venezia 2013, pp. 42-48.

Neri 1885

A. Neri, *La Simonetta*, “Giornale storico della letteratura italiana”, V (1885), pp. 131-147.

Neri 2001

Giorgio Gemisto Pletone, *De differentiis*, a cura di M. Neri, 2 voll., Rimini 2001.

Neri 2010

M. Neri (a cura di), Giorgio Gemisto Pletone, *Trattato delle Virtù*, Milano 2010.

Neri 2012

M. Neri, *Le Iniziazioni di Piero della Francesca: il Sigismondo inginocchiato*, <http://www.morenoneri.it/2012/10/le-iniziazioni-di-piero-della-francesca_30.html>.

Nesselrath 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino 1986, pp. 87-147.

Nesselrath 1988

A. Nesselrath, *Simboli di Roma*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 195-205.

Nicol [1988] 1990

D. M. Nicol, *Venezia e Bisanzio*, tr. it., Milano 1990.

Niero 1993

A. Niero, *Simbologia dotta e popolare nella sculture esterne*, in B. Bertoli, W. Dorigo (a cura di), *La basilica di San Marco. Arte e simbologia*, Venezia 1993, pp. 125-148.

Niero 2006

A. Niero, *Un messaggio di pietra. Tra pietà popolare e pietà dotta*, in I. Favaretto, M. Da Villa, *Arte, storia e restauri della Basilica di San Marco a Venezia. La Facciata nord*, “Quaderni della Procuratoria”, 1, Venezia 2006, pp. 12-20.

Norris 1984

A. S. Norris, “Costanzo de Moysis”, in *Dizionario Biografico degli Italiani XXX* (1984).

Nuti 2012

E. Nuti, *Salvezza delle lettere greche. Ideali e Realpolitik negli scritti degli umanisti bizantini (Cidone, Crisolora, Gaza, Calcondila)*, “Studi Umanistici Piceni”, XXXII (2012), pp. 119-137.

Nuzzo 2010

A. Nuzzo, *Osservazioni sulla figura dell'Ercole nel sigillo del Comune di Firenze*, in L. C. Rossi (a cura di), *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi. Per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla*, Atti del Convegno (Bergamo, ottobre 2007), Firenze 2010, pp. 343-352.

Olivato 1992

L. Olivato, *La principessa di Trebisonda. Per un ritratto di Pisanello*, in P. Castelli (a cura di), *Ferrara e il Concilio 1438-1439*, Atti del Convegno (Ferrara, novembre 1989), Ferrara 1992, pp. 193-211.

Ongania 1881-1887

F. Ongania, *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, Venezia 1881-1887.

Onorato 1994

A. Onorato (a cura di), Gregorio Correr, *Opere II*, Messina 1994.

Orvieto 2009

P. Orvieto, *Per una nuova interpretazione delle Stanze del Poliziano*, in L. Bertolini, D. Coppini (a cura di), *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, Firenze 2009, pp. 943-985.

Paccagnini 1972

G. Paccagnini, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Venezia 1972.

Pade 1990

M. Pade, *Guarino and Caesar at the Court of the Este*, in M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598, The Court of Ferrara and its Patronage*, Copenhagen-Modena 1990, pp. 71-91.

Panascia 1993

M. Panascia (a cura di), C. Porfirogenito, I. Rosteh, L. da Cremona, *Il libro delle cerimonie*, Palermo 1993.

Panofsky [1930] 2010

E. Panofsky, *Ercole al bivvio, e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, tr. it., Macerata 2010.

Panofsky 1933

E. Panofsky, *Der gefesselte Eros*, "Oud-Holland", 50 (1933), pp. 193-217.

Panofsky [1939] 1975

E. Panofsky, *Studi di Iconologia*, tr. it., Torino 1975.

Panofsky [1960, 1965] 1971

E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, tr. it., Milano 1971.

Panofsky [1969] 1992

E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di Iconografia*, tr. it., Venezia 1992.

Panvini Rosati 1973

F. Panvini Rosati, *Ispirazione Classica nella medaglia italiana del Rinascimento*, in *La medaglia d'arte*, Atti del Convegno (Udine, ottobre 1970), Udine 1973, pp. 95-105.

Pasini 2002

P. G. Pasini, *Malatesta Novello, magnifico signore: arte e cultura di un principe del Rinascimento*, catalogo della mostra (dicembre 2002 - marzo 2003), Bologna 2002.

Pasini 2005

G. Pasini, *Continuità/distanza/conoscenza*, in Centanni 2005, pp. 71-104.

Pasini 2016

P. G. Pasini, *“Io credo più a chi fece Therme e Pantheon”*, comunicazione al convegno “Gli Antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento”, Rimini, giugno 2016, Atti c.d.s.

Pasquali [1930] 2014²

G. Pasquali, *Ricordo di Aby Warburg*, “Pegaso” II, 4 (1930), pp. 484-495; prima edizione elettronica in “La Rivista di Engramma”, 25 (maggio/giugno 2003), ora in “La Rivista di Engramma”, 114 (marzo 2014).

Pedani 1997

M. P. Pedani, *Simbologia ottomana nell'opera di Gentile Bellini*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti”, 155/1 (maggio 1997), pp. 1-29.

Pedersoli 2001

A. Pedersoli, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, “La Rivista di Engramma”, 9 (giugno 2001).

Pedersoli [2002, 2006] 2007²

A. Pedersoli, *L'effigie di Giovanni VIII Paleologo*, II aggiornamento “La Rivista di Engramma”, 59 (novembre 2007).

Pedersoli [2002] 2013³

A. Pedersoli, *Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo*; già in “La Rivista di Engramma”, 16 (maggio/giugno 2002), III aggiornamento “La Rivista di Engramma”, 104 (marzo 2013).

Pedersoli 2005

A. Pedersoli, *Un ciclo mitologico di Botticelli*, in Centanni 2005, pp. 343-362.

Pernis, Schneider Adams [1996, 2003] 2005

M.G. Pernis, L. Schneider Adams, *L'aquila e l'elefante. Federico da Montefeltro e Sigismondo Malatesta*, tr. it., Rimini 2005.

Pertusi 1976

A. Pertusi (a cura di), *La caduta di Costantinopoli*, Tomo I: *Le testimonianze dei contemporanei*, Tomo II: *L'eco nel mondo*, Milano 1976.

Pertusi 1983

A. Pertusi, *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, a cura di A. Carile, Bologna 1983.

Phidippides 1980

M. Phidippides (ed.), *The Fall of the Byzantine Empire. A Chronicle by George Sphrantzes*, Amherst 1980.

Phoiba 2010

S. Phoiba, 1453. Η ΑΛΟΣΗΣ ΤΗΣ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΛΑΤΙΝΙΚΗΣ ΠΕΓΓΗΣ, diss. Aristoteleio Panestemio Thessalonikes, Thessaloniki 2010.

Pilutti Namer 2013

M. Pilutti Namer, *Spolia a Venezia nell'Ottocento. Appunti sui Cavalli e il Leone di San Marco*, "La Rivista di Engramma", 111 (novembre 2013).

Pinelli 1985

A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 279-350.

Pisani 2009

D. Pisani, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta di San Pietro a Perugia*, Venezia 2009.

Plebani 2016

T. Plebani, *Il sigillo ignorato: Aldo Manuzio, la sua impronta e l'attenzione strabica degli storici*, "La Rivista di Engramma", 132 (gennaio 2016).

Poggi 1902

G. Poggi, *La Giostra medicea del 1475 e la 'Palladè' del Botticelli*, "L'Arte", 5 (1902), pp. 72-73.

Pointner 1909

A. Pointner, *Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio*, Strassburg 1909.

Polacco 1991

R. Polacco, G. Rossi, J. Scarpa, *San Marco. La Basilica d'oro*, Milano 1991.

Polacco 1997

R. Polacco (a cura di), *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, Atti del Convegno (Venezia, ottobre 1994), Venezia 1997.

Pollard 1995

G. Pollard, *Le medaglie dei Gonzaga*, in Balbi de Caro 1995, pp. 383-393.

Pomian 1984

K. Pomian, *L'ordre du temps*, Paris 1984.

Pontani 1992

A. Pontani, *Le maiuscole greche antiquarie di Giano Lascaris. Per la storia dell'alfabeto greco in Italia nel '400*, "Scrittura e Civiltà", XVI (1992), pp. 139-149.

Pontani 1996a

A. Pontani, *Iscrizioni greche nell'arte occidentale. Specimen di un catalogo*, "Scrittura e Civiltà", XX (1996), pp. 205-279.

Pontani 1996b

A. Pontani, *Ancora sui Graeca di Ciriaco d'Ancona*, "Quaderni di storia", XXII (1996), 43, pp. 157-172.

Pontani 2014

A. Pontani (a cura di), Niceta Coniate, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, III, Milano 2014.

Pound [1912] 1970

E. Pound, *Introduzione a Sonetti e ballate di Guido Cavalcanti* [1912], ora in Idem, *Opere scelte*, Milano 1970, pp. 1047-48.

Powell 1939

J. E. Powell, *Two letters of Andronicus Callistus to Demetrius Calcondyles*, "Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher", XV (1939), pp. 14-20.

Pozzi 1993

G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993.

Praz 1954

M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery, I. The Graver and the Pen. Renaissance Emblems and their Ramifications*, London 1954.

Puppi 1972

L. Puppi, *Il tritico di Andrea Mantegna per la Basilica di San Zeno Maggiore in Verona*, Verona 1972.

Puppi 1982

L. Puppi, *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e architettura simbolica tra il XV e il XVIII secolo*, Roma 1982.

Puppi 1990

L. Puppi, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-ottobre 1990; Washington, October 1990 - January 1991), Venezia 1990, pp. 347-348.

Puppi 1994

L. Puppi, *Nel mito di Venezia. Autocoscienza urbana e costruzione delle immagini: saggi di lettura*, Venezia 1994.

Puppi 1996

L. Puppi (a cura di), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Cinisello Balsamo 1996.

Quondam 1981

A. Quondam, *Introduzione*, in Baldesar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Milano 1981, pp. V-XCIX.

Raby 1980

J. Raby, *El Gran Turco: Mehmed the Conqueror as a patron of the Arts of Christendom*, Ph. D. Dissertation, University of Oxford 1980.

Raby 1982

J. Raby, *A Sultan of Paradox: Mehmed the Conqueror as a Patron of the Arts*, "Oxford Art Journal", 5, 1 (1982), pp. 3-8.

Raby 1987

J. Raby, *Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal*, "Studies in the History of Art", 21 (1987), pp. 171-194.

Raby 2007

J. Raby, *The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the art of diplomacy, 1453-1600*, in Carboni 2007, pp. 90-119.

Ragno 2013

T. Ragno, *In coniecturis ambulantes. Verità e conoscenza nel pensiero di Niccolò Cusano*, Roma 2013.

Rausa 1992

F. Rausa, "Nemesis", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI (1984), pp. 762-770.

Ravegnani 2006

G. Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna 2006, pp. 5-217.

Reber, Bayersdorfer 1889-1891

F. Reber, A. Bayersdorfer (hrsg.), *Klassischer Bilderschatz*, III, München 1889-1891.

Reinsch, Katzimichail 2005

D. R. Reinsch, Πρόλογος in Γεώργιος Γεμιστός-Πλήθων, Νόμων Συγγραφή, Μετάφραση και σχόλια από Δημήτριο Κ. Χατζημιχαήλ, Thessaloniki 2005.

Reolon 2013

G. Reolon, *I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio*, "La Rivista di Engramma", 112 (dicembre 2013), pp. 58-123.

Resta 1978

G. Resta, *Apollonio Rodio e gli Umanisti*, in E. Livrea e G. A. Privitera (a cura di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, pp. 1057-1144.

Ricci 2007

L. Ricci, *L'amore a corte: gli Asolani di Pietro Bembo e il Libro de natura de amore di Mario Equicola*, in A. Ballarin, *Il Camerino delle pitture di Alfonso I*, tomo VI, Padova [2002] 2007, pp. 245-262.

Rogers 2005

I. M. Rogers, *Mehmed the Conqueror: Between East and West*, in Campbell, Chong 2005, pp. 80-97.

Rollo 1993-1994

A. Rollo, *La lettera consolatoria di Manuele Crisolora a Palla Strozzi*, "Studi umanistici", 4-5 (1993-1994), pp. 7-85.

Rollo 2002

A. Rollo, *Problemi e prospettive della ricerca su Manuele Crisolora*, in R. Maisano, A. Rollo (a cura di), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Atti del Convegno (Napoli, giugno 1997), Napoli 2002, pp. 31-86.

Rollo 2012

A. Rollo, *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Messina 2012.

Romano 1981

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II *Dal Medioevo al Novecento*, volume 6 *Dal Cinquecento all'Ottocento*, tomo I *Cinquecento e Seicento*, a cura di Federico Zeri, Torino 1981.

Ronchey 2000

S. Ronchey, *Malatesta/Paleologhi: un'alleanza dinastica per rifondare Bisanzio nel quindicesimo secolo*, "Byzantinische Zeitschrift" XCIII (2000), pp. 532-543.

Ronchey 2006a

S. Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006.

Ronchey 2006reg

S. Ronchey, *Regesto Major per L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione di un grande quadro*, Milano 2006,
<http://www.silviaronchey.it/materiali/pdf/regesto.pdf>

Ronchey 2006b

S. Ronchey, *Orthodoxy on Sale: the Last Byzantine, and the Lost Crusade*, in E. Jeffreys (ed.), *Proceedings of the XXI International Congress in Byzantine Studies* (London, August 2006), Ashgate 2006, I, pp. 313-344.

Ronchey 2008

S. Ronchey, *Il piano di salvataggio di Bisanzio in Morea*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, Atti del Convegno (Todi, ottobre 2007), a cura della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2008, pp. 517-531.

Ronchey 2013

S. Ronchey, *Costantino continuato. Ideologia e iconografia del carisma imperiale bizantino agli albori dell'età moderna*, "Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines" L (2013), pp. 873-898.

Rosand 2001

B. Rosand, *The Myths of Venice: The Figuration of a State*, Chapel Hill 2001.

Rosenberg 1991

C. M. Rosenberg, *Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, in A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, settembre-dicembre 1991), Milano 1991, pp. 39-52.

Rossi 1995

M. Rossi, *Le medaglie dei Gonzaga. Catalogo*, in Balbi de Caro 1995, pp. 394-446.

Rugolo 1996a

R. Rugolo, *Il classicismo gotico del Pisanello medaglista*, in Puppi 1996, pp. 133-193.

Rugolo 1996b

R. Rugolo, *Medaglie*, in Puppi 1996, pp. 236-249.

Sabbadini 1896

R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese*, Catania 1896.

Sabbadini 1905

R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV*, Firenze 1905.

Sanz 2003

D. F. Sanz, *Introducción, edición y traducción* in Eneas Silvio Piccolomini, *Epístola a Mehmet II*, Madrid 2003.

Saxl 1940-1941

F. Saxl, *The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics. Bartholomaeus Fontius: Liber monumentorum Romanae urbis et aliorum locorum*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", IV, 1-2 (Oct. 1940 - Jan. 1941), pp. 19-46.

Saxl 1942

F. Saxl, *A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", V (1942), pp. 82-142.

Saxl [1957] 1965

F. Saxl, *La storia delle immagini*, tr. it., Roma-Bari 1965.

Scalabroni 1988

L. Scalabroni, *Il sarcofago bacchico di S. Maria Maggiore*, in Cavallaro, Parlato 1988, pp. 161-163.

Scalini 2001

M. Scalini, *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in M. Scalini (a cura di), *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, catalogo della mostra (Mirandola, dicembre 2001-febbraio 2002), Mirandola 2001, pp. 21-34.

Scher 1999

S. K. Scher (ed.), *Perspectives on the Renaissance Medal: Portrait Medals of the Renaissance*, London 1999.

Schmitt 1995

A. Schmitt, *Die Frühzeit Pisanellos, Verona, Venedig, Pavia*, in Degenhart, Schmitt 1995, pp. 13-54.

Schulz 1995

K. Schulz, *Le medaglie di Isabella d'Este*, in Balbi de Caro 1995, p. 447.

Settis 1971

S. Settis, *Citarea 'su una impresa di bronconi'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXIV (1971), pp. 135-177.

Settis 1978

S. Settis, *La Tempesta interpretata*, Torino 1978.

Settis 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, in "I Tatti Studies. Essays in the Renaissance", I (1985), pp. 207-237.

Settis 1986

S. Settis, *Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino 1986, pp. 373-486.

Settis [1981] 1990²

S. Settis, *Presentazione* a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, tr. it., Torino [1981] 1990², pp. VII-XXIX.

Settis 1994

S. Settis, "Continuità dell'antico", in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II Supplemento 1971-1994, Istituto Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 250-260.

Settis 1997

S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus", I (1997).

Settis 2004a

S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino 2004.

Settis 2004b

S. Settis, *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura", VI, 2 (2004 ma 2006), pp. 23-34.

Settis 2012

S. Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma", 100 (settembre/ottobre 2012).

Settis [2000] 2013

S. Settis, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro* (con un'appendice di Chiara Franceschini), "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", Pisa 2000, pp. 145-170; ora in M. L. Catoni (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013, pp. 85-108.

Settis 2015

S. Settis, *Sommamente originale. L'arte classica come seriale, iterativa, portatile*, in S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable Classic. The Greek*

canon and its mutations, catalogo della mostra (Milano, maggio-agosto 2015; Venezia, maggio-settembre 2015), Milano 2015, pp. 275-283.

Seznec [1940] 1981²

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, tr. it., Torino 1981².

Shapiro [1958] 1989

M. L. Shapiro, *Studies in the iconology of the sculptures in the Tempio Malatestiano*, [Ph. D. diss. 1958], Ann Arbor (Michigan) 1989.

Shearman 1975

J. Shearman, *The Collection of the Younger Branch of the Medici*, "The Burlington Magazine", 117 (1975), pp. 12-27.

Simon 1984

E. Simon, "Diana", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II (1984), pp. 793-849.

Simon 1990

E. Simon, "Janus", in *LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V (1990), pp. 618-622.

Sman, Schmidt, Ginard Ferón 2010

G. J. van der Sman, V. M. Schmidt, C. Ginard Ferón (a cura di), *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, catalogo della mostra (Madrid, junio-octubre 2010), Madrid 2010.

Smith 1975

W. Smith, *On the original location of the Primavera*, "The Art Bulletin", 57 (1975), pp. 31-40.

Soragni [2007] 2009

U. Soragni, L. Servadei, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone X*, Roma 2007; ora U. Soragni, *Il Festino degli dei di Giovanni Bellini: mitologia e paganesimo rinascimentali da Alessandro VI a Leone*, "Acta Concordium", 11 (aprile 2009), pp. 1-22.

Soranzo 1909

G. Soranzo, *Una missione di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Maometto II nel 1461*, "La Romagna", VI, 1909.

Soranzo 1910

G. Soranzo, *Ancora sulla missione di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Maometto II e Matteo de' Pasti*, "La Romagna", VII, 1910.

Soranzo 1911

G. Soranzo, *Pio II e la politica italiana nella lotta contro i Malatesta*, Padova 1911.

Soranzo 1917-1918

G. Soranzo, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in Morea e le vicende del suo dominio*, "Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna" (1917-1918).

Spinale 2005

S. Spinale, *Italian Images of Mehmed the Conqueror*, in Campbell, Chong 2005, pp. 70-76.

Stäuble 1997

A. Stäuble, *Nel sesto centenario della chiamata di Manuele Crisolora ad insegnare greco nello 'studio' di Firenze*, "Versants: revue suisse des littératures romanes", XXXI (1997), pp. 35-43.

Syson 1994a

L. Syson, *Alberti e la ritrattistica*, in J. Rycwert e A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova, settembre-dicembre 1994), Milano 1994, pp. 46-53.

Syson 1994b

L. Syson, schede in S. K. Scher (ed.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, exhibition catalogue (Washington-New York, January-August 1994; Edimburgh, September-December 1994), New York 1994.

Syson 1998

L. Syson, *OPUS PISANI PICTORIS: les medailles de Pisanello et son atelier*, in Cordellier, Py 1998, pp. 377-426.

Syson, Gordon 2001

L. Syson, D. Gordon (eds.), *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, exhibition catalogue (London, October 2001 - January 2002), London 2001.

Tafuri 1985

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985.

Tafuri 1992

M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992.

Tellini Perina 1995

C. Tellini Perina, *Monete, medaglie, decorazioni pittoriche e plastiche: intersezioni*, in Balbi de Caro 1995, pp. 363-382.

Tempestini 2012

A. Tempestini, *Il mito di Adone nella pittura di Sebastiano del Piombo: le due tavolette Lia ed il dipinto degli Uffizi*, "Konsthistorisk Tidskrift/Journal Of Art History", 81, 4 (2012), pp. 225-230.

Thomson 1966

I. Thomson, *Manuel Chrysoloras and the Early Italian Renaissance*, "Greek, Roman and Byzantine Studies", VII (1966), pp. 63-82.

Thuasne 1988

L. Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. Notes sur le séjour du peintre Vénitien à Constantinople (1479- 1480) d'après les documents originaux en partie inédits*, Paris 1988.

Tissoni Benvenuti 1991

A. Tissoni Benevenuti, *Guarino, i suoi libri e le letture della corte estense*, in A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, settembre-dicembre 1991), Milano 1991, pp. 63-79.

Tognarini 2002

I. Tognarini, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano 2002.

Tolomeo Speranza 1981

M. G. Tolomeo Speranza, *La Venere Pudica*, in M. Calvesi (a cura di), *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Milano-Roma 1981.

Tonini 2005

C. Tonini, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, in Centanni 2005, pp. 109-138.

Toscano 1999

G. Toscano, scheda 122 (*Vat. gr. 1626*), in G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Panini (a cura di), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Rovigo, marzo-giugno 1999), Modena 1999, pp. 308-309.

Toynbee [1973] 1987

A. Toynbee, *Costantino Porfirogenito e il suo mondo*, tr. it., Firenze 1987.

Trenti Antonelli 1991

M. G. Trenti Antonelli, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), *Le Muse e il Principe. Arte di Corte nel Rinascimento Padano*, catalogo della mostra (Milano, settembre-dicembre 1991), Modena 1991, pp. 25-35.

Trovato 2013

S. Trovato, *Il giorno della morte di Pletone (26 giugno): una imitatio Iuliani?*, "Byzantinische Zeitschrift", 106 (2013), pp. 163-174.

Turchini 2000

A. Turchini, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000.

Turchini 2006

A. Turchini, *Rimini e il Tempio Malatestiano*, in Bulgarelli 2006, pp. 266-75.

Ullman 1960

B. L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma 1960.

Vasoli 2002

C. Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, Milano 2002.

Venturi 1888

A. Venturi, *Giancristoforo Romano*, "Archivio Storico dell'Arte", I (1888), pp. 49-59, 107-118, 148-158.

Venturi 1939

A. Venturi, *Pisanello*, Roma 1939.

Vianello 1976

N. Vianello, *I libri del Petrarca e la prima idea di una pubblica biblioteca a Venezia*, in *Miscellanea marciana di studi bessarionei (a coronamento del V Centenario della donazione nicena)*, Padova 1976, pp. 435-451.

Viero 2005a

M. Viero, *Donne abbandonate sul fondale della Calunnia di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 42 (luglio/agosto 2005).

Viero 2005b

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia*, "La Rivista di Engramma", 42 (luglio/agosto 2005).

Villa 1998

C. Villa, *Per una lettura della Primavera. Mercurio 'retrogrado' e la Retorica nella bottega di Botticelli*, "Strumenti critici", 86, XIII, 1 (1998), pp. 1-28.

Volpe 2010

A. Volpe, *Giotto a Rimini*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, pp. 145-156.

Warburg [1893] 1966

A. Warburg, *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento Italiano*, in Warburg [1932] 1966, pp. 1-58.

Warburg [1895] 1966

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri* [1895], in Warburg [1932] 1966, pp. 59-107.

Warburg [1913] 1966

A. Warburg, *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, in Warburg [1932] 1966, pp. 241-249.

Warburg [1914] 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Warburg [1932] 1966, pp. 283-308.

Warburg [1929] 1984

Aby Warburg, *Il "Déjeneur sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, tr. it., "aut aut" 199-200 (1984), pp. 40-45.

Warburg [1932] 1966

A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, tr. it., Firenze 1966.

Warburg [1929] 2016

A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung*, edizione critica e traduzione a cura di Maurizio Ghelardi, "La Rivista di Engramma", 138 (settembre/ottobre 2016).

Wedepohl 2014

C. Wedepohl, *Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti. La morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoria dell'espressione*, "La Rivista di Engramma", 119 (settembre 2014).

Weiss 1963

R. Weiss, *The Medieval Medallions of Constantine and Heraclius*, "The Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society", VII, 3 (1963), pp. 129-144.

Weiss 1964a

R. Weiss, *Petrarch the Antiquarium*, in c. Henderson Jr. (ed.), *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honour of B. L. Ullmann*, II, Roma 1964, pp. 199-209.

Weiss 1964b

R. Weiss, *The Adventures of a First Edition of Valterio's De re militari*, in G. Mardersteig (a cura di), *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, IV, Verona 1964, pp. 297-304.

Weiss 1968

R. Weiss, *The Study of Ancient Numismatics During the Renaissance (1313-1517)*, "Numismatic Chronicle", VIII (1968), pp. 177-187.

Wilson 1999

B. Wilson, *"Il bel sesso, e l'austero senato": the coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani*, "Renaissance Quarterly", 52 (1999), pp. 73-139.

Wilson 2000

N. Wilson, *Da Bisanzio all'Italia: gli studi greci nell'umanesimo italiano*, tr. it., Alessandria 2000.

Wilson 2005

B. Wilson, *The World in Venice. Print, the City, and Early Modern Antiquity*, Toronto 2005.

Wind 1948

E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948.

Wind [1931] 1992

E. Wind, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Warburg e il suo significato per l'estetica*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, tr. it., Milano 1992, pp. 37-56.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, tr. it., Milano 1971.

Wind [1963, 1969, 1985] 1986²

E. Wind, *Arte e anarchia*, tr. it., Milano 1986².

Wittkover 1938-1939

R. Wittkover, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", III (1938-1939), pp. 194-205.

Wittkover [1967] 1987

R. Wittkover, *Allegoria e migrazione dei simboli*, tr. it., Torino 1987.

Wölfflin [1915] 1984

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr. it., Milano 1984.

Wolters [1983] 1987

W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, tr. it., Venezia 1987.

Woodhouse 1986

C. M. Woodhouse, *George Gemistos Plethon. The Last of the Hellenes*, Oxford 1986.

Woods Marsden 1990

J. Woods Marsden, *Art and Political Identity in fifteenth century Naples*, in C. M. Rosenberg (ed.), *Art and Politics in late Medieval and early Renaissance Italy: 1250-1500*, London 1990, pp. 11-37.

Yriarte 1882

C. Yriarte, *Un condottiere au XV siècle, Rimini. Etudes sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d'après les papiers d'état des Archives d'Italie*, Paris 1882.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, tr. it., Torino 2008.

Zanoli 1973

A. Zanoli, *Sugli affreschi di Pisanello nel Palazzo di Mantova*, "Paragone", XXIV (1973), pp. 23-44.

Zeri 1983

F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, parte II *Dal Medioevo al Novecento*, volume I *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1983.

Ziebart 2014

K. M. Ziebart, *Nicolaus Cusanus on Faith and the Intellect. A Case Study in 15th-Century Fides-Ratio Controversy*, Leiden 2014.

Zöllner 1998

F. Zöllner, *Botticelli. Toskanischer Frühling*, München 1998.

NOTA

Nei 15 anni di gestazione di questo studio, una prima versione, a volte parziale, di alcuni dei saggi destinati *ab origine* alla parte II del volume è stata pubblicata in diverse sedi. Così, seguendo l'ordine dei capitoli: *Tradurre l'oro. Le pagine incipitarie greca e latina dell'Iliade in un codice miniato rinascimentale*, "La Rivista di Engramma", 30 (gennaio/febbraio 2004); *Misteri pagani nel Tempio Malatestiano*, in Aa.Vv., *Gemisto Pletone. Un filosofo a Rimini*, Rimini 2003, pp. 47-80; *Antichità classica e rivelazione cristiana: un dialogo con 'testo a fronte' tra le cappelle del Tempio Malatestiano*, "Parola e Tempo", 6 (2007), pp. 215-231; *Cecilia Gonzaga come Diana nella medaglia/impresa di Pisanello (1447)*, in *Il mondo e la storia. Studi in onore di Claudia Villa*, a cura di F. Lo Monaco e L. C. Rossi, Firenze 2014, pp. 129-153; *Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)*, "La Rivista di Engramma", 106 (maggio 2013); *La medaglia di Isabella d'Este: Nemese e le sue stelle*, "La Rivista di Engramma", 1 (settembre 2000); e in L. Bonoldi, *Isabella d'Este. La Signora del Rinascimento*, Rimini 2015; *26 aprile, giorno di Primavera. Nozze fatali nel giardino di Venere. Una rivisitazione della lettura di Aby Warburg dei dipinti mitologici di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 105 (aprile 2013); *A pedibus tracto velamine: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel Festino degli dei di Bellini e Tiziano*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2011, pp. 345-364; *Venezia/Venusia nata dalle acque*, in M. Bassani, M. Molin (a cura di), *Lezioni Marciiane 2013-2014. Venezia prima di Venezia. Archeologia e mito alle origini di un'identità*, Roma 2015, pp. 77-110. Restano fuori da questo volume, perché non inclusi, originariamente, nel suo sommario, vari contributi di taglio iconologico; fra tutti segnalato, riconfluito in parte nell'ultimo capitolo del saggio introduttivo: *Velare, svelare: dai misteri pagani a Le età della donna di Hans Baldung Grien*, pubblicato nel 1995 e quindi precedente alla gestazione di questo volume (in *Il gesto. Analisi di una fonte storica non verbale*, a cura di S. Bertelli, M. Centanni, Firenze 1995, pp. 176-198), che è il mio primo esercizio di lettura iconologica in cui mi sono avventurata grazie all'esperienza di Laboratorio di Storia.

COLLANA ENGRAMMA

1. Leonardo Benevolo, *Indagine su Santo Spirito di Brunelleschi*
saggi introduttivi di Benno Albrecht e Cristiano Tessari
2. Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este. La Signora del Rinascimento*
3. Pellegrino Prisciani, *Spectacula*
a cura di Elisa Bastianello
4. *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*
a cura di Giulia Bordignon
5. Benno Albrecht, Filippo De Dominicis, Jacopo Galli
Arturo Mezzedimi. Architetto della superproduzione
6. Lorenzo Bonoldi, *Isabella d'Este. A Renaissance Woman*
edited by Clark Lawrence
7. Monica Centanni, *Fantasmî dell'antico.*
La tradizione classica nel Rinascimento

Finito di stampare nel mese di marzo 2017
presso Centro Stampa Digitalprint Rimini
per conto di Guaraldi Editore