

## Johannes Tripps

### *Draghi – pesci – pecore*

#### **Formazioni di nubi nei dipinti primitivi fiamminghi**

(Vortrag gehalten am 22. Juni 2007 anlässlich “Il vento e il tempo. Iconologia dell’atmosfera”. Convegno internazionale a cura di Alessandro Nova e Tanja Michalsky. 21-24 giugno 2007. Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut)

L’argomento del mio intervento riguarda la raffigurazione di nuvole in forme fantastiche, e specialmente di draghi, pesci e pecore. Comincerò con una serie di quattro arazzi, oggi conservati presso il Museo Storico di Berna, che furono tessuti negli anni 1465/1470 a Tournai nelle Fiandre.<sup>1</sup> Vi si trovano rappresentati episodi della vita di Giulio Cesare, tratti dal testo dei *Faits des Romains*, un centone in lingua volgare di brani tratti da diversi autori classici, compilato all’inizio del ‘200 da un ignoto monaco francese.<sup>2</sup>

Sul fondo del primo esemplare della serie, raffigurante l’inizio del “Bellum Gallicum”, e su quello dell’ultimo, con l’assassinio di Giulio Cesare, si individuano alcune nubi a forma di pesci e di pecore, e altre in cui si ravvisano un montone, e un branco di draghi alati che si danno la caccia rincorrendosi. Tutte queste figure sono eseguite con un’attenzione spinta al minimo dettaglio, affinché nessun dubbio tocchi la loro riconoscibilità. Lo spettatore viene invitato al piacere di scoprire quelle strane analogie zoomorfe come se fossero prodotte della natura stessa, e non il frutto della fantasia e dell’invenzione del pittore fiammingo, finora ignoto, che ha fornito i cartoni al tessitore.

Entrati subito in *medias res*, sarà conveniente a questo punto fornire qualche informazione di base, per riprendere poi il filo del nostro discorso. In origine i quattro arazzi facevano parte dell’arredo della cattedrale di Losanna, dove venivano appesi sopra i cori del capitolo metropolitano durante le feste solenni.<sup>3</sup> Gli arazzi portano lo stemma di Guillaume de la Baume-de Montrevel, nato nel 1430 e morto prima del 1501, uno dei più potenti personaggi della corte del Duca di Borgogna, Carlo il Temerario. La famiglia del committente, i de la Baume-de Montrevel appunto, era feudataria di vasti territori in Savoia, in Borgogna e nel Vaud.

Dopo la traumatica sconfitta dei Borgognoni contro gli Svizzeri nella battaglia di Grandson, il 2 marzo 1476, Guillaume de la Baume rimase uno dei pochi fedeli alla causa del Duca di Borgogna, impegnandosi a ristabilire la situazione politica, diventata disastrosa, assieme alla cugina di Carlo il Temerario, Iolanda di Savoia, residente a Ginevra. Guillaume e Iolanda

---

<sup>1</sup> Anna Rapp Buri – Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, Monaco, 2001, p. 111-112.

<sup>2</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 107.

<sup>3</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 111.

fissarono a Losanna la sede provvisoria del governo, facendo della città una sorta di capitale, destinata a consolidare e ad unire le forze politiche e militari ancora rimaste dalla parte dei Borgognoni.

Tutto ciò dette anche inizio ad un nuova ed efficace attività diplomatica.<sup>4</sup> Il primo segnale positivo dell'avvento di un'epoca più fortunata, fu la proclamazione della pace tra l'imperatore Federico III e Carlo il Temerario, avvenuta proprio nella Cattedrale di Losanna nella Pasqua del 1476. In questa occasione sembrò più che opportuno annunciare altresì il fidanzamento del figlio dell'imperatore, Massimiliano, con Maria, l'unica figlia del Duca di Borgogna. Per arredare la cattedrale in modo consono alla solennità della celebrazione, Iolanda di Savoia prestò molti dei suoi arazzi. Questo fatto induce gli storici a pensare che Guillaume de la Baume, per gli stessi motivi, facesse altrettanto, recuperando dai suoi castelli in Savoia e nel Vaud altri arazzi, tra i quali probabilmente anche quelli oggi conservati a Berna. Resta comunque da spiegare il fatto che questa serie non ritornò più nelle mani del proprietario, e rimase a far parte del tesoro della cattedrale.<sup>5</sup>

E' sicuro invece che essa cadde in mano ai bernesi nel 1536, l'anno in cui essi conquistarono il Vaud. Nel 1537 l'intero tesoro della cattedrale, tessuti compresi, fu messo su 18 carri e trasferito a Berna. In seguito, gli oggetti di metallo prezioso furono fusi per ricavarne materia da coniare moneta, mentre gli arazzi vennero posti in casse adatte alla loro conservazione e custoditi con grande cura in una camera del municipio.

Ma torniamo al nocciolo della nostra questione e quindi all'origine delle nubi zoomorfe sugli arazzi di Berna. Nella catena operativa della produzione di un arazzo, al primo posto stavano i miniatori o i pittori, cui venivano commissionati i *petits patrons* (in pratica, dei modelli in piccolo), e poi in genere anche i cartoni, che avevano il formato e le misure definitive dell'arazzo da realizzare. I motivi rappresentati, dunque, derivavano dalla pittura ed erano solo trasposti nell'arte tessile. Per illustrare quanto detto si ricordano quattro esempi, il più famoso dei quali è l'apocalisse di Angers, per la realizzazione della quale il pittore Hennequin di Bruges forniva al prezzo di 50 franchi francesi sia i *petits patrons* sia i cartoni.<sup>6</sup>

Un altro caso è quello che vede coinvolto nel 1399 Colart de Laon, pittore del re di Francia, che disegna per Isabella di Baviera quattro *patrons* per arazzi. Tuttavia, poiché essi non raggiunsero i livelli qualitativi desiderati, la regina li rifiutò e si rivolse ad un'altro pittore.<sup>7</sup> Il terzo esempio da menzionare riguarda Bauduin de Bailleul a Bruges, che disegna su commissione di Filippo il

---

<sup>4</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 71-76.

<sup>5</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 111.

<sup>6</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 105.

<sup>7</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 105-106.

Buono di Borgogna i *petits patrons* per la serie di arazzi raffiguranti i fatti di Gedeone.<sup>8</sup>

Il quarto si riferisce al pittore Jacques Daret a Tournai, che su richiesta dell'abate Jean du Clercq dipinse nel 1441 un cartone (acquerello su tela) destinato alla tessitura di un arazzo dedicato al cinquantenario della carica abbaziale del du Clercq stesso. Il quale, dal canto suo, rimase talmente entusiasta della qualità artistica del cartone che lo fece esporre come quadro autonomo nella *salle carrée* della sua abbazia.<sup>9</sup>

L'unico caso in cui ci sono pervenuti sia il *petit patron* sia il prodotto finale è costituito dall'arazzo raffigurante la "Presa di Troia", elemento di una serie di quattro con "Scene dell'Iliade", tessuta attorno al 1475 a Tournai, e oggi conservata presso il Museo della Cattedrale di Zamora. L'arazzo misura 4,80 x 9,50 metri circa, il relativo *petit patron* invece, eseguito in penna acquerellata su carta, ha le dimensioni di soli 30,7 x 57,6 centimetri (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques R.F. 2147).<sup>10</sup>

Il nome del pittore resta finora incerto, gli studiosi concordano invece nel supporre che egli fosse attivo a Tournai o nei pressi della città, e che la sua formazione pittorica fosse avvenuta nelle Fiandre e non in Francia.<sup>11</sup>

Le nubi in forma di draghi, pesci, pecore sugli arazzi di Berna sono quindi, come si diceva, nati dalla fantasia di un pittore, il che introduce il concetto rinascimentale del *macrocosmos in microcosmo*, secondo il quale i pittori potevano utilizzare come fonte ispiratoria le analogie reperibili nella natura.<sup>12</sup> Già in uno dei primi trattati di Leonardo da Vinci, quello dell'Acqua, scritto attorno al 1492, si trovano diversi esempi del genere, che accomunano il corpo umano e il corpo del mondo proprio nel senso del *macrocosmos in microcosmo*:

*L'omo è detto dalli antiqui mondo minore, e certo la dizione d'esso nome è bene collocata, imperò che, siccome l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il simigliante. Se l'omo ha in sé osso sostenitori e armadura della carne, il mondo ha i sassi sostenitori della terra. Se l'omo a in sé il laco del sangue, dove cresce e discesce il polmone nello alitare, il corpo della terra ha il suo occieano mare, il quale ancora lui cresce e discesce ogni sei ore per lo alitare del mondo ...".<sup>13</sup>*

---

<sup>8</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 106.

<sup>9</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 406.

<sup>10</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 314-315, 319.

<sup>11</sup> Rapp Buri e Stucky-Schürer 2001 (cfr. n. 1), p. 319.

<sup>12</sup> Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci: „Mikrokosmos“ und die „Zweite Natur“: Krise einer naturphilosophischen Analogie, in: NaturStücke: zur Kulturgeschichte der Natur. Edizione a cura di Hans Werner Ingensiep, Ostfildern, 1996, p. 42-68, 265-266. Werner Oechslin, Nature and its Reduction to Architecture, in: Daidalos, 12, 15 giugno 1984, p. 44-53.

<sup>13</sup> Leonardo da Vinci, I manoscritti dell'Institut de France. Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci. Edizione a cura di Augusto Marinoni, Ms A, p. 55v. Jurgis Baltrušaitis, Pierres Imagées, in: Aberrations. Quatres Essais sur la Légende des Formes, Paris 1957 (= Collection

Vorrei illustrare quanto detto con due quadri, nati alla vigilia del Rinascimento nordico, che testimoniano in modo evidente l'importanza di queste idee, a date precoci, anche nella pittura al di là delle Alpi.

In questa occasione, mi sembra che per la prima volta si faccia riferimento al paesaggio sullo sfondo della "Decollazione di san Giovanni Battista", dipinta poco dopo il 1515/1516 da Niklaus Manuel Deutsch e oggi al Kunstmuseum di Berna, che costituiva in origine l'anta sinistra di una pala d'altare dedicata al Santo omologo<sup>14</sup>: Nella tavola, le rocce che compaiono sulla sinistra formano una protome barbata, con la bocca aperta come se volesse respirare.

Un ulteriore esempio è fornito dal trittico con la "Deposizione dalla Croce", eseguito dopo il 1520 da Jean Bellegambe (1470 ca.-1535/36) e oggi conservato nel Museo delle Belle Arti di Lipsia.<sup>15</sup> Sopra le croci dei due ladroni rappresentate sul fondo dello sportello destro si scorge un sasso che ha le spaventose sembianze di un teschio umano. L'ispirazione è da cercarsi nelle opere di pittori italiani della seconda metà del Quattrocento, come per esempio Bernardo Zenale (1455/60-1526). Nella sua "Deposizione" destinata alla Cappella del SS. Sacramento presso la chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia, opera commissionata il 13 febbraio 1509, si riconoscono vari motivi antropomorfi e zoomorfi nelle rocce dello sfondo e nella pietra vista di scorcio in primo piano – dove si riconosce il macabro scorcio di una testa mozzata di felino - sull'asse centrale della composizione. Queste spaventose invenzioni ricompaiono in almeno altre due opere di Zenale. Sullo sfondo del pannello centrale del polittico di Cantù, lungo il profilo del picco roccioso, il pittore ha infatti raffigurato un mascherone antropomorfo e una testa di cane. Altri capricci di questa natura si ravvisano nella doppia arcata rocciosa che funge da sfondo alla tavola della Madonna col Bambino e i santi Ambrogio, Giuseppe e Gerolamo presso l'Art Museum di Denver.<sup>16</sup>

Ignota è la ragione della presenza di questi metamorfismi paesaggistici, estranei alla tradizione leonardesca e che, almeno dal punto di vista concettuale, sembrano ispirati da teorie platoniche.

---

Jeu Savant, dirigée par André Chastel), pp. 48-72. Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, National Gallery of Art Washington, Washington-New York, 1960 (= Bollingen Series XXXV - 5), p. 188-191.

<sup>14</sup> Norberto Gramaccini, Niklaus Manuel Deutsch – „Ut pictura poesis“, in: *Berns große Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt*. Edizione a cura di Ellen J. Beer, Norberto Gramaccini, Charlotte Gutscher-Schmid, Rainer C. Schwinges, Berna, 1999, p. 528-529.

<sup>15</sup> Stephan Kemperdick, voce di catalogo *Jean Bellegambe d. Ä., Umkreis, Kreuzigungstripychon*, in: Maximilian Speck von Sternburg. *Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler*. Edizione a cura di Herwig Guratzsch, Monaco, 1998, p. 55-57.

<sup>16</sup> Mauro Natale, voce di catalogo 56. *Deposizione*, in: Zenale e Leonardo. *Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*. Catalogo della mostra Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 Dicembre 1982 - 28 Febbraio 1983, Milano 1982, p. 179. Ringrazio vivamente Miklós Boskovits, che ha richiamato la mia attenzione su questi esempi.

L'idea della natura zoomorfa si trova intanto già formulata da Nicolò Cusano e Marsilio Ficino.<sup>17</sup> Ma e' stato comunque supposto che nel quadro a Brescia il profilo umanoide della roccia sulla quale vengono erette le croci, possa ricordare l'etimo di Golgota o Calvario, che "in latino significa appunto luogo del teschio".<sup>18</sup> Un'interpretazione che calza bene anche per il teschio roccioso nell'anta sinistra del trittico del Jean Bellegambe a Lipsia. Per il quadro di Brescia, tuttavia, Mauro Natale considera questa interpretazione troppo circoscritta, e per giunta non spiegherebbe la presenza di motivi analoghi in altre zone del quadro; inoltre, sempre secondo Natale, l'aspetto terrificante di queste immagini evoca comunque un clima di disagio e di paura largamente diffuso nei ceti più umili allo scadere del secolo.<sup>19</sup>

Ma torniamo alle teorie di Leonardo da Vinci. Ben quindici anni dopo il Trattato dell'Acqua, da cui è partita la nostra discussione, Leonardo riprende gli stessi concetti nel codice Leicester (ora codice Hammer): „*nessuna cosa nasce in locho doue non sia vita sensitiva (intelletiva) vigitativa e rationale nasce le pene sopra li uccelli essi mvtano ognj anno nasce li peli sopra li anjmali e ognj anno si mvtano saluo alchuna parte come li peli delle barbe de lionj e gatte e ssimjli nasce lerpbe sopra li prati e lle foglie sopra li alberi e ognanno in gran parte si rinovano adunque potren dire la terra avere anjma vigitatiua e che lla sua carne sia la terra li sua ossi sieno li ordini delle collegatione de sassi di che si conmpogano le montagnje il suo tenerume sono li tufi il suo sangue sono le uene delle acque il lago del sangue che sta dintorno al core e il mare oceano il suo alitare el crescere e disscrescere del sangue pelli polsi e cosi nella terra e il frusso ere frusso del mare e l caldo dellanjma del mondo e il focho che infuso per la terra ella residenza della anjma vigitativa sono li fochi che per diversi lo chi della terra spirano in bagnj e in mjnjere di zolfi e in vulgano e mongibello de cicilia e altri lochi assaj“.<sup>20</sup>*

Quanto al tema del capriccio del caso usato come fonte d'ispirazione per gli artisti, lo stesso Leonardo nel suo "Trattato della Pittura" ci tramanda un'episodio molto significativo in proposito, nella vita di Sandro Botticelli: "*Quello no'sia universale, che non ama equalmente tutte le cose, che si contengono nella pittura; come, se uno no li piace i paesi, esso stima quelli di breve e semplice inetigatione, come disse il nostro boticela, che tale studio era vano, perché col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro esso lasciava in esso muro una machia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero, che in tale machia si vedono varie inventioni, dico che l'huom'vole cercare in quella, cioè teste d'huomini, diversi animali,*

---

<sup>17</sup> F. A. Yates, *Magia e scienza nel Rinascimento*, in: *Magia e scienza nella civiltà umanistica*. Edizione a cura di C. Vasoli, Bologna, 1976, pp. 221, 226. Natale 1982 (cfr. n. 16), p. 179.

<sup>18</sup> G. Vezzoli, *L'arte nella chiesa*, in: *San Giovanni in Brescia, I*, Brescia, 1975, p. 62. Natale 1982 (cfr. n. 16), p. 179.

<sup>19</sup> Natale 1982 (cfr. n. 16), p. 179.

<sup>20</sup> *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*. Edizione a cura di Carlo Pedretti, Firenze, 1987, c. 34r.

*barraglie, scogli, mari, nuvoli e boschi et altri siili cose e da, com' il sono delle campane, nelle quali si puo intender quelle dire, ch' a te pare. M' anchora ch' esse machieti diano inventione, esse no' t' insegnano finire nessuno particolare, e questo tal pittore fece tristissimi paesi.”<sup>21</sup>*

Sulle nubi in particolare, come stimolo per la fantasia dei pittori, si cita il celebre brano di Giorgio Vasari dalla “Vita” di Piero di Cosimo: „Non voleva che la stanze si spazzassino; ... e non voleva che si zappasse e potasse i frutti dell'orto; anzi lasciava crescere le viti e andare i tralci per terra; ed i fichi non si potavano mai né gli altri alberi, anzi si contentava veder salvatico ogni cosa come la sua natura; allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei, senza farvi altro. Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cosa che la natura fa per istranezza ed a caso dimolte volte, e ne aveva un contento e una satisfazione che lo furava tutto a se stesso, e replicavalo ne' suoi ragionamenti tante volte ... Fermavasi talora a considerare un muro, dove lungamente fosse sputato da persone malate, e ne cavava battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai: simil faceva de' nuvoli dell'aria.”<sup>22</sup>

E proprio nei quadri di Piero di Cosimo - specialmente negli sfondi delle due spalliere con i “Fatti di Prometeo”, eseguite intorno al 1515 ed oggi divise tra la Alte Pinakothek di Monaco e il Musée des Beaux-Arts di Strasburgo<sup>23</sup> - si trovano raffigurate nubi che possono evocare le sembianze di pesci, come quelle in mezzo alle quali si trovano i carri di Venere e Saturno che corrono attraverso il firmamento nella tavola con “Prometeo e la creazione dell' uomo”. Pesci che però potrebbero essere anche draghi alati, così come a un drago volante rassomiglia anche la nuvola al centro della quale sta il carro di Elio, nel pannello in cui sono rappresentati il “Furto del fuoco e la punizione di Prometeo”.

---

<sup>21</sup> Cfr. Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Edizione a cura di H. Ludwig, Vienna, 1889, no. 60, p. 116. Miklós Boskovits, Botticelli, Lipsia-Budapest, 1964, p. 83. Ringrazio vivamente Miklós Boskovits, cui devo questo esempio. Si veda inoltre Jörg Bittner, Wolken, Mauern und Schwämme. Leonardo und die natürlichen Hilfsmittel visueller Kreativität, in: “Wunderliche Figuren”. Über die Lesbarkeit von Chiffrenschriften. Edizione a cura di Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper, Ulrich Stadler, Monaco, 2001, p. 31-40.

<sup>22</sup> Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, con nuove annotazioni di Gaetano Milanesi, vol. IV, Firenze, 1879 (ristampa Firenze, 1906), pp. 133-134. Inoltre vedi Claudia Cieri Via, Un artista intellettuale: Piero di Cosimo e il mito di Prometeo, in: Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Edizione a cura di Heidi Marek, Wiesbaden, 2002, pp. 95-109; Luisa Secchi Tarugi, Le bizzarrie pittoriche di Piero di Cosimo, in: Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento. A cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, 1998, pp. 319-340; Daniel Arasse, Piero di Cosimo: l'excentrique, in: Le sujet dans le tableau, Parigi, 1997, pp. 41-57.

<sup>23</sup> *La creazione dell' uomo*, olio su tavola, cm 66 x 118,7; Monaco, Alte Pinakothek. *Il furto del fuoco*, olio su tavola, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts; vedi Dennis Geronimus, Piero di Cosimo. Visions Beautiful and Strange, New Haven e Londra, 2006, p. 116- 121. Sharon Fermor, Piero di Cosimo. Fiction, Invention and *Fantasia*, Londra, 1993, pp. 86-88. Anna Forlani Tempesti - Elena Capretti, Piero di Cosimo. Catalogo completo, Firenze, 1996, p. 138-140.

Risalendo in modo cronologico sulle tracce di questo motivo pittorico così peculiare, si giunge al quadro raffigurante “la corte di Pan” di Luca Signorelli, un tempo nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, ma perduto nel 1945. Questa tela, molto probabilmente di committenza medicea, viene generalmente datata intorno al 1489-1490, sebbene ci siano state divergenze d’opinione tali da estendere l’arco d’anni della sua esecuzione dal 1484 al 1497.<sup>24</sup> A sinistra della figura del Pan, seduto al centro della composizione, sta il famoso ignudo appoggiato a un bastone: la nube accanto alla testa del medesimo ha la forma di un cavaliere su un cavallo rampante.

Reinhard Herbig in un suo saggio del 1952 interpreta l’ignudo come ritratto di Marsilio Ficino, e nell’immagine evocata dalla nube riconosce quindi la raffigurazione del segno zodiacale di Saturno, che stava – secondo lo studioso - nell’ascendente del quadro astrale del Ficino. Saturno inoltre era considerato il patrono degli intellettuali di quell’epoca, sia al di qua sia al di là delle Alpi.<sup>25</sup>

L’argomentazione dello Herbig perde tuttavia di sostanza, quando si voglia considerare un altro quadro che presenta una simile formazione di nubi: la tavola del San Sebastiano di Andrea Mantegna, oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove notiamo le sembianze di un cavaliere assunte dalla nuvoletta sulla sinistra.<sup>26</sup> La datazione del quadro è generalmente molto discussa dalla critica, e si estende tra i tardi anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta.<sup>27</sup> Kristeller nel 1901 aveva proposto un’identificazione di tale immagine - identificazione condivisa da Erika Tietze-Conrat<sup>28</sup> ma poi contraddetta dal Meiss<sup>29</sup> e in seguito dal Lightbown -<sup>30</sup> con il re ostrogoto Teodorico, come lo si osserva su un

---

<sup>24</sup> Cm 194 x 257, olio su tela; sebbene il dipinto sia citato da Vasari nel 1550, non si hanno notizie sicure sulla sua provenienza fino al 1598, data in cui risultava a Palazzo Medici a Firenze, e dal 1687, quando appare in un inventario delle collezioni granducali di Palazzo Pitti. Sembra che sia passato alla famiglia Rinuccini e poi a quella Corsi in seguito a legami matrimoniali, ma questa notizia non è certa. Fu riscoperto in Palazzo Corsi a Firenze nel 1865 e venduto al museo di Berlino dal cardinale Cosimo Corsi nel 1873; vedi Tom Henry, Voce di catalogo no. 18, Corte di Pan, in: Laurence Kanter, Testa Giusi, Tom Henry, Luca Signorelli, Milano 2001, p.172-173. H. Nützmann, Wiedergefunden und verloren, Luca Signorellis Gemälde „Pan“, in: Preußischer Kulturbesitz, XXXII, 1995, p. 261-271. Heinz Ladendorf, Zur Frage der künstlerischen Phantasie, in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster, Colonia, 1960, p. 23.

<sup>25</sup> Reinhard Herbig, Alcuni dei ignudi, in: Rinascimento, III, 1952, p. 17.

<sup>26</sup> Tempera su tavola, cm. 58 x 30; circa la provenienza, l’unica documentazione certa risale al 1659, data in cui l’opera compare citata nell’inventario dei beni dell’arciduca d’Austria Leopoldo Guglielmo; cfr. Mauro Lucco, voce di catalogo, in: Mantegna a Mantova 1460-1506. Edizione a cura di Mauro Lucco, Ginevra-Milano, 2006, p. 108; Cecilia Prete, Voce di catalogo, in: Umberto Baldini, Valter Curzi, Cecilia Prete, Andrea Mantegna, Firenze, 1997, p. 241. Ladendorf 1960 (cfr. 24), p. 23.

<sup>27</sup> Cfr. il riassunto di Cecilia Prete, Voce di catalogo, in: Baldini/Curzi/Prete, Firenze, 1997 (cfr. 26), p. 241.

<sup>28</sup> Paul Kristeller, Andrea Mantegna, Londra, 1901, pp. 168-170.

<sup>29</sup> Millard Meiss, Andrea Mantegna as an Illuminator, New York, 1957, p. 62.

<sup>30</sup> Ronald W. Lightbown, Mantegna, Oxford-Berkeley-Los Angeles-Milano, 1986, p. 432.

rilievo presente sulla facciata di San Zeno a Verona. Interessante è invece l'ipotesi, avanzata da Janson<sup>31</sup> ed in seguito ripresa da Chambers, Martineau e Signorini,<sup>32</sup> che Mantegna volesse illustrare un concetto classico posto in evidenza dall'Alberti nel proemio del suo trattato "De Statua", opera compiuta ancora prima del 1435, nel quale troveremo verosimilmente anche la fonte d'ispirazione per il motivo presso Luca Signorelli. Si citano i brani relativi al tema che ci sta a cuore: "1. *Le arti di coloro che cercano di tradurre nell'opera propria figure ed immagini somiglianti a corpi generati dalla natura, penso che abbiano avuto questa origine. Essi forse qualche volta videro in un tronco o in una zolla o in altre cose inanimate di tal genere alcuni tratti che, con pochi cambiamenti, potevano rappresentare qualcosa di molto simile agli aspetti reali della natura. Allora, rendendosene conto ed esaminandoli, diligentemente cominciarono a fare dei tentativi, se mai potessero aggiungervi o togliervi qualcosa e darvi quei tocchi finali che parevano mancare per cogliere ed esprimere completamente il vero aspetto di un'immagine. Così, correggendovi e rifinandovi linee e superfici secondo i suggerimenti della cosa stessa, raggiunsero il loro proposito, di certo non senza piacere. Né meraviglia che, movendo di qui, l'applicazione e lo studio umani s'esercitassero di giorno in giorno nell'esprimere somiglianze fino al punto che, anche quando nella materia a disposizione non scorgevano alcun aiuto di somiglianze allo stato di abbozzo, poterono ugualmente ricavarne la figura che volevano.*"<sup>33</sup>

Ma le opere di Andrea Mantegna e di Luca Signorelli che abbiamo appena ricordato non sono gli unici esempi, nel catalogo dei due artisti, nei quali si possano trovare nubi dalla forma ambigua, evocanti immagini diverse.

Quanto al Mantegna mi riferisco al suo quadro intitolato „Pallade espelle i Vizi dal giardino delle Virtù”, opera compiuta nel 1502 e destinata allo studiolo di Isabella d'Este nel Castello

---

<sup>31</sup> H. W. Janson, The "Image Made by Chance" in Renaissance Thought, in: De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. Vol. I. Edizione a cura di Millard Meiss, New York University Press 1961, pp. 262-263; cit. inoltre da Lightbown 1986 (cfr. n. 30), p. 432.

<sup>32</sup> D. Chambers, J. Martineau, R. Signorini, Mantegna e gli uomini di Lettere, in : Andrea Mantegna, catalogo della mostra Londra - New York 1992. Edizione a cura di Jane Martineau, Londra, New York, Milano, 1992, p. 12.

<sup>33</sup> «*Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur, ortas hinc fuisset arbitror. Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad veram simularci speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istic emendando expoliendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptate. Hinc nimirum studia hominum similibus efficiendis in dies exercuere quoad etiam ubi nulla inchoatarum similitudinum adiumenta in praestitia materia intuerentur, ex ea tamen quam collibuisset effigiem exprimerent.*», cfr. Leon Battista Alberti, De Statua, testo e traduzione. Edizione a cura di Marco Collareta, Livorno 1998 (= arte e memoria, 2), p. 5. Le fonti classiche che parlano di nubi a forme antropomorfe o zoomorfe sono elencate da Bittner (2001 [cfr. 21], pp. 17-20) e, precedentemente, da Ernst Gombrich (1960 [cfr. 13], pp. 181-183).

di San Giorgio. La tela doveva essere esposta come pendant del “Parnaso”, opera realizzata precedentemente dal medesimo pittore.<sup>34</sup>

Vicino al bordo superiore del quadro vediamo, sulla sinistra, un gruppo di nubi bianche e nere. Esse formano tre facce, due bianche e una nera, che si affrontano in una specie di conversazione. Le nubi antropomorfe tornano quasi contemporaneamente nella “Crocefissione” di Luca Signorelli a Sansepolcro, che è una delle facce di uno stendardo bifronte (olio su tela, ca 217 x 162). L’opera fu eseguita dopo il maggio del 1505 e compiuta entro la fine del 1507 su committenza della Confraternita di Sant’Antonio Abate a Sansepolcro. Sopra le due croci dei ladroni, posizionate in secondo piano e a sinistra della croce di Cristo, appare una nube la cui sagoma riproduce, in modo chiaramente riconoscibile, il profilo di una testa umana.<sup>35</sup>

Giunti ormai a questo punto sarà opportuno chiedersi se i motivi sugli arazzi di Berna costituiscano magari una testimonianza precoce di idee del primo Rinascimento italiano, giunte nelle Fiandre già intorno alla metà del ‘400.

La risposta invece sembra essere del tutto diversa. L’arte gotica nella sua complessità figurativa propone già nel Duecento il fenomeno delle analogie formali delle immagini, create dalla natura e recepite come *ludus naturae*. A questo secolo si deve infatti una delle composizioni più sorprendenti per quanto riguarda l’ antropomorfismo creato sulla base di analogie: il famoso esempio della protome fogliacea che adorna una delle due mensole del celebre cavaliere di Bamberg, opera eseguita intorno al 1240.<sup>36</sup>

E va ricordato che il giovane Alberto Magno, in visita al cantiere di San Marco a Venezia probabilmente negli anni venti del ‘200, testimonia con ammirata interpretazione la ricerca virtuosistica con la quale “*incidebantur marmora ad parietes templi ornandos*”, evidenziando con specchiature simmetriche “a macchia aperta” le venature più preziose dei litotipi, o proponendo come “*ludus nature*” le foglie morte e le conchiglie fossili delle brecce orientali di diverso colore, o ancora scoprendo addirittura, “*a natura [...] pictum lapide*”, un ritratto “*pulcherrimum regis cum corona et longa barba*”.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Cm. 160 x 192; tempera all’uovo su tela; Parigi Musée du Louvre, inv. 371; cfr. Mauro Lucco, voce di catalogo, in: Mantegna a Mantova 1460-1506. Edizione a cura di Mauro Lucco, Ginevra-Milano 2006, p. 106-108; Prete, voce di catalogo, in: Baldini/Curzi/Prete 1997 (cfr. 26), p. 260. Gombrich 1960 (cfr. n. 13), p. 190.

<sup>35</sup> Vedi Tom Henry, Voce di catalogo no. 73, Crocefissione con i santi Eligio e Antonio Abate e quattro confratelli, in: Laurence Kanter, Testa Giusi, Tom Henry, Luca Signorelli, Milano, 2001, p. 144, 211-212, ill. XV, 73/1 e 73/2.

<sup>36</sup> Joan A. Holladay, recensione di: Hannes Möhring, König der Könige: der Bamberger Reiter in neuer Interpretation, Königstein im Taunus, 2004. In: Speculum, 81, 2006, no. 3, p. 894-895.

<sup>37</sup> Wladimiro Dorigo, *Spolia marmorei d’oltremare a Venezia (secoli XI-XIV)*, in: Saggi e memorie di storia dell’arte, 28, 2004, pp. 1-13, esp. p. 5. Si riferisce a Alberto Magno, *De mineralibus et rebus metallicis*, Colonia, 1569, II, III, 1 (p. 188). Ringrazio vivamente Guido Tigler, che mi ha indicato

Proprio nei scritti di Alberto Magno troveremo anche una chiave interpretativa della genesi delle nubi zoomorfe sugli arazzi di Berna, e del loro contenuto simbolico. Nel capitolo 19 del suo *Tractatus tertius tertii libri meteorum, de fulgure et tonitruo et vento turbinis*, Alberto Magno afferma come sotto certe costellazioni nascono nubi a forma di animali, che possono prendere la sostanza di corpi veri e propri, senza tuttavia averne la vita. Il teologo aggiunge che le nubi in forma di animali possono cadere sulla terra come meteoriti, fatto già narrato da Avicenna come effettivamente avvenuto, con una nube a forma di vitello piovuta dal cielo: “*Corpore autem animalium perfectorum raro formantur in nube, licet hoc semel dicat Avicenna cantigisse quod corpus vituli cecidit, et hoc ipse maxime attribuit virtuti stellarum in tempore illo formam vituli imprimendum.*”<sup>38</sup>

Entrambi gli esempi forniti da Alberto Magno, sia le venature lapidee che formano il bellissimo ritratto di un “re con corona e lunga barba”, sia la nube a forma di vitello che casca dal cielo in terra, rientrano tra le *mirabilia naturae* citate in un opuscolo molto amato in epoca tardogotica in Europa, il famoso *Defensorium inviolatae virginitatis beate Mariae*, scritto nel 1388 dal domenicano Francesco da Retza.<sup>39</sup>

Secondo Francesco da Retza, se tra le creazioni di nostro Signore si trovano cose mirabili come una faccia nascosta in una pietra, o una nube a forma di vitello che casca dal cielo, è altrettanto probabile che una vergine, nata priva del peccato originale, dia alla luce il figlio di Dio.<sup>40</sup> In tutte le edizioni del *Defensorium* stampate nel corso del ‘400 non mancano le xilografie sia della faccia nascosta nella pietra, sia della nube a forma di vitello; nel presente testo si illustrano gli esemplari intagliati nel 1470 per l’edizione della stamperia Hurus a Saragozza, pubblicati quindi nella stessa epoca in cui furono tessuti gli arazzi di Berna dai quali il nostro discorso è partito.<sup>41</sup>

Le nubi in forma di animali hanno inoltre un significato del tutto negativo: infatti, secondo le demonologie medievali, come quella scritta da Michele Psellus, autore bizantino dell’undicesimo secolo, esse sono in grado di modificare la loro essenza fisica con una velocità che solo i demoni

---

questo esempio. Per il fenomeno in generale vedi Jurgis Baltrušaitis, *Pierres Imagées*, in: *Aberrations. Quatre Essais sur la Légende des Formes*, Parigi, 1957 (= Collection Jeu Savant, dirigée par André Chastel), pp. 48-72, spec. pp. 60-64.

<sup>38</sup> *Tractatus tertius tertii libri meteorum. De fulgure et tonitruo et vento turbinis Alberti Magni ordinis fratrum Praedicatorum Meteora*. Edizione a cura di Paulus Hossfeld, Münster in Westfalen 2003 (= *Alberti Magni opera omnia, tomus IV, pars I Meteora*), p. 171-172.

<sup>39</sup> Julius von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902-1903, p. 295-298. Karl Atz, *Hochgotischer Marienaltar in Stams*, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst*, XVIII, 1905, p. 322-327.

<sup>40</sup> Von Schlosser 1902-1903 (cfr. n. 39), p. 287-300, tavv. 295-298.

<sup>41</sup> Wilhelm Ludwig Richter (ed.), *Defensorium inviolatae virginitatis Maria aus der Druckerei der Hurus in Saragozza in Faksimile=Reproduktion*, Weimar, 1910, p. 1-9.

riescono a raggiungere, per cambiare La loro identità: ”*i corpi delli dimoni son semplici e facili da torcere e distirare, et naturalmente atti à figurarsi in qual guisa lor piace. Onde si come costa su nell’aria uegiamo i nuuoli pigliar sembianza et forma hor d’huomini, hor di orsi, hor di dragoni, et hor di altre maniere di animali; cosí ancho i corpi de’spiriti.* (Psellus, c. 7v)“.<sup>42</sup>

Le nubi in forma di draghi, pesci e pecore che si notano sul primo e sull’ultimo arazzo della serie nel Museo Storico di Berna, evidentemente raffigurano nient’altro che demoni, o segni di disgrazia. Sul primo arazzo infatti è raffigurata la scena con la quale ha origine la tragedia, ossia “Cesare prende la carica della campagna di guerra contro la Gallia”, tragedia che si conclude con l’assassinio di Giulio Cesare sul quarto ed ultimo arazzo.

Riassumendo quanto detto giungiamo quindi alla conclusione, che le nubi a forme di draghi, pesci e pecore sugli arazzi di Berna non si rivelano come frutto di una precoce conoscenza di teorie artistiche del Rinascimento italiano da parte della pittura fiamminga del ‘400. La loro nascita come motivo figurativo è invece radicata nelle fiabe delle *mirabilia naturae* e nelle demonologie del Medioevo, che interpretano queste immagini come segni di disgrazia.

Johannes Tripps

Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo

Via della Pergola, 48

I-50121 Firenze

---

<sup>42</sup> Janson 1961 (cfr. n. 31), p. 256. Michael Psellus, *Opreta [...] quale tratta de la natura delli Dimoni et Spiriti foletti [...]*, Venezia, 1545, c. 7v. Michel Cole, *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, in: *The Art Bulletin*, LXXXIV-3, 2002, p. 624 and 637, n. 40. Ringrazio Frank Fehrenbach, Harvard University, per la segnalazione del contributo di Michael Cole.