

ALLEGORIA E MITOLOGIA
NELLA PITTURA DELL'ARCIMBOLDI:
LA «FLORA» E IL «VERTUNNO»
NEI VERSI DI UN LIBRETTO SCONOSCIUTO DI RIME*

Una delle fonti più importanti per ricostruire l'attività ed il contesto culturale nel quale operò il pittore Giuseppe Arcimboldi è certamente il dialogo *Il Figino, ovvero del fine della pittura* che il canonico lateranense e abate mantovano Gregorio Comanini pubblicò a Mantova nel 1591¹. In questo trattato d'arte, che può essere considerato particolarmente significativo per delineare quel clima milanese di fine Cinquecento oscillante tra gli ideali manieristici di un'arte colta e sofisticata e le esigenze più castigate di un'arte al servizio degli ideali controriformistici, il Comanini si dilunga ampiamente in un'esegesi dell'allegorismo della pittura dell'Arcimboldi. Tutto il discorso sull'opera del pittore però non è inserito a caso, ma proposto al lettore con l'intento di dimostrare la possibilità teorica e pratica di due aspetti dell'imitazione artistica: l'*imitazione icastica* e l'*imitazione fantastica*. La prima ben rappresentata — secondo il Comanini — anche dalle opere del pittore milanese Giovan Ambrogio Figino (il cui nome compare appunto nel titolo del dialogo) e la seconda esemplificata in modo specifico dalla pittura «ghiribizzosa», «capricciosa», «bizzarra» e appunto «fantastica» dell'Arcimboldi². Que-

*) Questo lavoro è la sintesi e la rielaborazione di un capitolo della mia tesi di laurea dedicata al *Figino*, il trattato d'arte di Gregorio Comanini, discussa presso l'Università degli Studi di Milano (anno accademico 1985-86) con il prof. P.L. De Vecchi (relatore) e il prof. G.A. Dell'Acqua. Desidero in particolare ringraziare il prof. P.L. De Vecchi e il dott. G. Bora per i loro puntuali suggerimenti e per l'interesse che hanno dimostrato per questa ricerca.

1) Cfr. G. Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura ...*, (Mantova 1591) in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, III, Bari 1962, pp. 237-379. *Avvertenza*: nel citare i testi antichi (che non abbiano già un'edizione moderna) si è cercato di riportare fedelmente la grafia dei brani originali. Si è intervenuti solo in questo modo: 1) il metodo di accentazione antico è stato sostituito con quello moderno; 2) le congiunzioni copulative *e*, *et*, & sono sempre state risolte con *e* davanti a consonante e con *et* davanti a vocale; 3) sono state distinte la *u* e la *v*.

2) Per il Figino si veda la monografia di R.P. Ciardi, *Giovan Ambrogio Figino*, Fi-

sta teoria sull'imitazione di origine platonica, ma che il Comanini deriva direttamente dalle speculazioni del letterato Iacopo Mazzoni, viene così riassunta:

Quel pittore adunque, il quale imiterà cosa formata dalla natura, come sarebbe uomo, fiera, monte, mare, piano et altre simili, farà imitazione icastica; ma quegli che dipingerà un suo capriccio non più disegnato da alcun altro, almeno che egli sappia, farà imitazione fantastica.³

L'*imitazione icastica*, dunque, secondo la teoria riproposta dal Comanini, è riproduzione con diversi mezzi (parole, colori, ecc.) di un «essere» che ha un'esistenza reale, concreta, «fuori dall'intelletto». L'artista, attraverso l'imitazione icastica, si rapporta ad una realtà che è altro da sé, realtà che è colta appunto da un soggetto che la percepisce attraverso i sensi.

L'*imitazione fantastica*, invece, ha come proprio oggetto un'immagine che non ha essenza ontologica, ma «che ha l'essere solamente nella

renze 1968. Sull'Arcimboldi (Milano, 1527 ca.-1593) si ricordano qui i più importanti lavori complessivi: B. Geiger, *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi. Pittore illusionista del Cinquecento (1527-1593)*, Firenze 1954; F.C. Legrand - F. Sluys, *Giuseppe Arcimboldo et les arcimboldesques*, Aalter 1955; G.S. Alfons, *Giuseppe Arcimboldo*, Malmö 1957; P. Preiss, *Giuseppe Arcimboldo*, Praha 1967; T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories. G.B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» XXXIX (1976), pp. 275-96; A. Pieyre De Mandiargues, *Arcimboldo le merveilleux*, Paris 1977 (tr. inglese *Arcimboldo the Marvelous*, New York 1978); R. Barthes, *Arcimboldo*, Milano 1978; F. Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano 1979; T. DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris 1985, schede pp. 210-17; Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, catalogo, Milano 1987; AA. VV., *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, inserto allegato ad «Art e Dossier», 1987, 11. Si attende il fascicolo degli atti del Convegno sull'Arcimboldi organizzato in maggio in parallelo alla mostra di Palazzo Grassi a Venezia (febbraio-maggio 1987). Nel catalogo citato curato da Y. David, si può trovare una più ampia bibliografia sul pittore milanese. Ad essa, tra le fonti antiche, si deve aggiungere, oltre al testo analizzato in questo lavoro, anche P. Morigia, *Historia brieve dell'Augustissima Casa D'Austria ...*, Bergamo 1593, p. 63r. Tra gli studi recenti occorre aggiungere anche A.B. Caswell, *The Pythagoreanism of Arcimboldo*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» XXXIX (1980), pp. 155-61. Gli studiosi, come si vede, usano la doppia grafia per il nome del pittore: «Arcimboldi» o «Arcimboldo», a secondo di come si interpretano i documenti che riportano il suo nome. In questo lavoro si è preferito usare il nome «Arcimboldi». Il Comanini nel *Figino*, ad esempio, usa il nome «Arcimboldo», ma chiama anche se stesso «Comanino».

³) G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), p. 256. Per i riferimenti platonici, si veda Platone, *Sophista*, 233a-236d; tr. it. di E. Martini, *Il Sofista*, in Platone, *Tutte le opere*, Firenze 1974, pp. 251-53. Il tramite alla teoria platonica è il testo di I. Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante ...*, I, Cesena 1587, in particolare pp. 394 ss. Per un'analisi del testo del Comanini, in rapporto alle speculazioni platoniche, si veda E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924, tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952, pp. 131, n. 51. Per un discorso complessivo sul concetto d'imitazione nel Cinquecento, si veda il fondamentale lavoro di E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano* [1956], in *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 175-215.

fantasia dell'uomo imitante»⁴, il quale crea l'immagine mediante la «virtù fantastica». Questa immagine però, pur «fantastica», è composta di elementi che riproducono realisticamente aspetti della realtà, estraniati dal loro usuale significato e riproposti in modo insolito (una pera che sta per un naso ecc.). Il procedimento è reso ancora più esplicito in queste parole:

Diciam pure quello che è la verità, e confessiamo, la virtù fantastica — l'ufficio della quale è di ricevere le specie apportate dagli esteriori sensi al senso commune, e di ritenerle, et ancora di comporle insieme — essere gagliardissima nell'Arcimboldo, poiché egli, componendo insieme l'imagini delle sensibili cose da lui vedute, ne forma strani capricci et idoli non più da forza di fantasia inventati, quello che pare impossibile a congiungersi accozzando con molta destrezza e facendone risultar ciò che vuole.⁵

Nel contesto del Trattato appare evidente che il Comanini cerca di distinguere teoricamente i due tipi di imitazione per attribuire alla pittura dell'amico Arcimboldi un riconoscimento che in qualche modo sia anche legittimato dal ricorso all'autorità di Platone e sia legato al *paragone* con gli antichi⁶.

Secondo questo intento il Comanini coglie l'occasione per inserire nel *Figino* un madrigale dedicato alla *Flora* e un poemetto dedicato al *Vertunno*, ed esemplificare in maniera concreta, con dei dipinti dell'amico Arcimboldi, il suo discorso sull'imitazione «fantastica» e sulle sue peculiari caratteristiche⁷.

In realtà il Comanini non compose appositamente queste rime per il *Figino*, ma utilizzò due componimenti che aveva preparato in un'occasione particolare, e in stretto rapporto con il pittore stesso. La possibilità di dimostrare questo fatto, contribuendo a definire il peculiare clima culturale che circondava il pittore durante il suo ultimo periodo milanese, è fornita dal ritrovamento di un libretto di rime curato da un altro amico dell'Arcimboldi, il letterato Gio. Filippo Gherardini. Il libretto è dedicato a due quadri, la *Flora* e il *Vertunno*, che il pittore aveva dipinto proprio a Milano per l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo, come appare evidente anche dal titolo della raccolta:

All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, e Vertunno, fatti a Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese.

4) G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), p. 254.

5) *Ibid.*, p. 270.

6) Per questo aspetto del *paragone* con gli antichi nella pittura dell'Arcimboldi, si veda in particolare T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories* cit., 1976, pp. 280 ss. (in rapporto al significato dei *grilli*); e Idem, *Le allegorie e i loro significati*, in Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, p. 94.

7) Cfr. G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), pp. 258-65.

Il libretto è stato stampato a Milano dal tipografo Paolo Gottardo Pontio nel 1591 e contiene, dopo un'introduzione del Gherardini, diciassette rime in italiano e in latino dedicate ai due dipinti ⁸. Gli autori di queste rime sono alcuni letterati, di provenienza diversa, ma strettamente legati alla vita milanese: Gio. Filippo Gherardini, Gregorio Comanini, Gherardo Borgogni, Bernardino Baldini, Sigismondo Foliano, G.A. da Milano ⁹.

I versi di questi poeti, ed in particolare il poemetto del Comanini, avevano il preciso compito di accompagnare il dipinto dell'Arcimboldi, il

⁸) È stato possibile rintracciare, dopo un'attenta ricerca, una copia di questo testo solo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano in un volume miscelaneo. Non si può escludere però che il libretto sia custodito anche in qualche altra biblioteca. D'ora innanzi esso sarà citato con la sigla *Ghe*. La presentazione del Gherardini e l'elenco dei poeti e dei componimenti di questa raccolta sono stati riportati in *Appendice*. Il frontespizio è stato riprodotto alla *Fig. 1*.

⁹) Per la figura del «letterato» G.F. Gherardini, cfr. F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, ..., Milano 1745, I/2, col. 679, con alcune indicazioni bibliografiche. Tra i nove scritti del Gherardini ivi riportati, non figura però questa raccolta di rime sui quadri dell'Arcimboldi. Viene segnalato invece un testo di cui non è rimasta alcuna traccia: *Canzoni in lode di Gio. Ambrogio Figino celebre pittore*, Milano 1594. Il Gherardini fu un eccellente matematico, versato anche nelle arti della musica e della poesia. Fece parte dell'Accademia degli Affidati di Pavia con il nome di «Affettuoso». Dal 1576 è stato Magistrato della Sanità di Milano, ricoprendo anche altri incarichi ufficiali. Va sottolineato che il Gherardini è del tutto attendibile come fonte perché era in stretto contatto con il pittore. Egli stesso dice di abitare nello stesso palazzo dell'Arcimboldi: «[...] va, dal viver l'Arcimboldo, et io, in una istessa casa, [...]» (*Ghe*, p. A2v). La stessa notizia è presente in G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), p. 257: «E 'l Comanino, il qual tiene seco strettissima amistà e sovente passa molt'ore in compagnia di lui [Arcimboldi] e del Sig. Gio. Filippo Gherardini, a' quali due un medesimo albergo è commune, [...]». Sulla biografia del Comanini, oltre alla mia tesi di laurea: *Teoria e critica d'arte nel trattato il «Figino» (1591) di Gregorio Comanini*, a.a. 1985-86, si veda anche A.M. Furini Federici, *Gregorio Comanini teologo, trattatista, poeta*, in «Civiltà mantovana» VI (1972), pp. 400-421. Sul letterato Gherardo Borgogni, nato ad Alba, ma vissuto quasi sempre a Milano, si veda, tra l'altro, G. Ballistreri, voce *Borgogni (Borgogna), Gherardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1970, pp. 766-67. Il Borgogni pubblicò la sua unica rima presente nella raccolta curata dal Gherardini anche in un suo testo dell'anno seguente: *Nuova scielta di rime*, Bergamo 1592, p. 140. Per Bernardino Baldini, nato nei pressi del Lago Maggiore, si veda F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium* cit., 1745, I/2, coll. 112-14. Di questo autore esiste anche una rima intitolata «De Jo: Ambrosio Figino, et Josepho Arcimboldio pictoribus» nel ms. *King's 323*, f. 156r, una raccolta di rime dedicate al Figino presente nella British Library di Londra, e due brevi componimenti latini in *Carminum appendix*, Milano 1600: «DE IOSEPHO ARCIMBOLDIO PICTORE» (pp. 43-44); e «EPITAPHIUM IOSEPHI ARCIMBOLDII» (p. 44). Su Sigismondo Foliano (Fogliano), un autore di epistole e rime in latino, nato a Bormio, si veda G.B. Giovio, *Gli uomini della comasca diocesi* ..., (Modena 1784) ristampa anstatica, Bologna, s.d. (1975), pp. 78-79. Non è stato possibile invece reperire notizie su G.A. da Milano. Tutti questi letterati, tranne G.A. da Milano, facevano parte della cerchia che frequentava anche il Lomazzo: cfr. R.P. Ciardi (a cura di), *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, I, Firenze 1973, p. XVIII. Per questo motivo il Lomazzo, in un suo scritto, si dimostra ben informato in particolare dei due quadri dell'Arcimboldi di cui si parla nella raccolta del Gherardini: cfr. G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura* ..., (Milano 1590) in R.P. Ciardi (a cura di), *op. cit.*, I, 1973, pp. 363-64.

Vertunno, a Praga, nel «museo» della fortezza di Hradschin dell'imperatore Rodolfo II, come ci attesta anche l'aquila bicipite, simbolo degli Asburgo, presente nel frontespizio della raccolta (Fig. 1). L'Imperatore era certamente in grado di apprezzare queste rime perché ne poteva afferrare con precisione il significato, dal momento che conosceva diverse lingue tra cui, oltre al latino, appunto l'italiano¹⁰.

La raccolta curata dal Gherardini è rimasta sino ad ora del tutto sconosciuta agli studiosi. Ne restava però una vaga traccia nelle parole di un altro importante biografo dell'Arcimboldi, lo storico milanese Paolo Morigia, il quale così vi accenna elencando i nomi di coloro che composero rime in lode del pittore milanese:

Oltre che [Cesare Besozzo] molti dotti hanno scritto in lode d'immortal'Arcimboldi, tra quali furono Bernardino Baldino, e Sigismondo Foliani in versi Latini; il P.D. Gregorio Comanini Canonico Regolare Lateranense, Gio. Filippo Gherardini, e Gherardo Borgogni in versi volgari, et altri; et un Tedesco ha composto molti versi Latini in lode di lui.¹¹

L'Arcimboldi era stato pittore di corte, dal 1562 al 1587, a Vienna e poi a Praga, dove gli era stato affidato anche l'incarico di procurare quadri rari, pregiati, e oggetti antichi per la *Wunderkammer* imperiale¹².

¹⁰) Occorre osservare che B. Geiger, *I dipinti* cit., 1954, p. 78, aveva ipotizzato, per la prima volta, che il poema del Comanini potesse aver accompagnato il Vertunno in Boemia. L'ipotesi si è rivelata dunque esatta. Per la complessa personalità di Rodolfo II, si veda R.J.W. Evans, *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1556-1612*, Oxford 1973; tr. it. *Rodolfo II d'Absburgo. L'enigma di un imperatore*, Bologna 1984 (per la conoscenza delle lingue, p. 75).

¹¹) P. Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 279. Cesare Besozzo aveva composto un epitaffio in occasione della morte dell'Arcimboldi avvenuta l'11 luglio 1593: cfr. *ibid.*, p. 279. Probabilmente, parlando di un «Tedescho», come autore di versi latini, il Morigia si riferiva al poema in latino di Joannes Baptista Fonteius (Fonteio/Fon-teo), dedicato all'imperatore Massimiliano II, poema che interpreta i dipinti dell'Arcimboldi del periodo viennese: *Ad Sacrum Caesarem Invictissimi et clementissimi Imperatoris Maximilliani secundi semper Augusti et Maiestatem, Baptistae Fonteij Primionis, In quatuor temporum, et quatuor elementorum ad humanam effigiem a Josepho Arcimboldo caesareo pittore expressorum Caesari ipsi dicatam Picturam Carmen cum Distichis, et Diuinatio, cui titulus Clementia est. Viennae Austriae tertio calendas Januarias Anno Domini 1568*. Questo poema, la sua revisione e altri documenti sono presenti in due manoscritti della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna: Codd. 10152, 10206. Questi testi sono stati rintracciati e studiati per la prima volta da T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories* cit., 1976. In seguito F. Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi* cit., 1979, p. 47, n. 22, ha precisato la figura di questo letterato individuandolo come il milanese Giovanni Battista Fontana, morto nel 1580 circa a 33 anni. Una parte del *Carmen* del Fonteio, tradotto in italiano, si può trovare in P. Falchetta, *Antologia di testi del XVI secolo*, in Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, pp. 147-64. Forse, se è corretta l'identificazione «Tedescho»/Fonteio, il Morigia, avendo sotto mano questo poema latino, non conoscendo la vera identità del Fonteio, lo ha scambiato per un tedesco della corte viennese. Un accenno a dei componimenti sulla *Flora*, poi inseriti nel libretto curato dal Gherardini, è presente anche in un testo del Lomazzo: cfr., *infra*, n. 18.

¹²) Chiamato nel 1562 a Vienna dall'imperatore Ferdinando I, l'Arcimboldi rimase

Tornato a Milano, sua città natale, il pittore aveva proseguito questa attività per lo stesso Rodolfo II. Egli aveva infatti dipinto nel 1589 e poi mandato a Praga, all'Imperatore, nel 1590 un quadro intitolato *Flora*, la dea del rigoglio primaverile, rappresentata come un busto femminile composto da fiori di varia grandezza e qualità (Fig. 2)¹³. Nello stesso an-

al servizio anche di Massimiliano II (1564-1576) e di Rodolfo II (1576-1612), non solo come ritrattista di corte, ma, secondo quanto ci attestano varie fonti, come addetto alle feste e ai tornei: insomma come esperto di quell'immaginario figurativo legato all'ambiente cortigiano. Cfr. B. Geiger, *I dipinti* cit., 1954, pp. 111-29, dove vengono riportati i documenti relativi al pittore milanese; e E. Fučíková, *I «divertimenti» praguesi*, in Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, pp. 121-31. Sul ruolo delle *Wunderkammern* si veda l'ormai classico testo di J. Schlosser-Magnino, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908; tr. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974; e L. Salerno, *Arte, scienza e collezioni nel Manierismo*, in AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, III, Roma 1963, pp. 193-214. Per la raccolta asburgica si veda R.J.W. Evans, *Rodolfo II d'Absburgo* cit. (1973), pp. 243 ss.; soprattutto T. DaCosta Kaufmann, *Remarks on the Collections of Rudolf II: The «Kunstkammer» as a Form of «Representatio»*, in «Art Journal» XXXVIII (1978), pp. 22-28; e S. Alfons, *Il Museo a immagine del mondo*, in Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, pp. 67-85. Cfr. *infra*, n. 23.

¹³) Solo recentemente è stato rintracciato questo dipinto, anche se l'identificazione è complicata dal fatto che si conoscono diverse versioni o copie di tale quadro:

- Collezione privata, 1589, olio su tavola, cm 81,3 × 61, che porta l'iscrizione «la Flora dell'Arcimboldo». È considerato sicuramente un originale da F. Porzio, *op. cit.*, 1979, p. 73, e da T. DaCosta Kaufmann, *L'Ecole de Prague* cit., 1985, p. 216. Esso non è stato esposto alla mostra di Venezia, ma è riportato nel catalogo (senza schede) con la data 1589 ca.: cfr. Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, p. 158. (Fig. 2).
- Parigi, Collezione privata, s.d., olio su tavola, cm 72,8 × 56,3, che il Porzio (*op. cit.*, 1979, p. 48, n. 28) ritiene essere una copia, e che il DaCosta Kaufmann (*L'Ecole de Prague* cit., 1985) non registra. Questo dipinto è stato invece esposto alla mostra di Venezia come autografo e datato 1591 ca.: cfr. Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, pp. 160-61. Una visione diretta del dipinto avvalorava la tesi della non autografia per la sua scarsa qualità pittorica rispetto ai dipinti sicuramente autografi del pittore.
- Collezione privata, s.d., olio su tavola, cm 74,3 × 57,8. Questa opera si differenzia dai dipinti precedenti perché in essa vi compare un seno scoperto. Il Porzio (*op. cit.*, 1979, p. 43) la registra come «maniera arcimboldesca», mentre il DaCosta Kaufmann (*L'Ecole de Prague* cit., 1985, p. 217) ritiene questa *Flora* un originale particolarmente pregiato dell'Arcimboldi. Anche questo dipinto non è stato esposto alla mostra di Venezia, ma è presente nel catalogo come: Anonimo, *Ritratto di donna*, 1595 ca.: cfr. Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, p. 159. Dovettero quindi esistere, della *Flora*, diverse versioni o copie. Ad esempio sul margine sinistro di una pagina di G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura ...*, Milano 1590, p. 156 (in una copia conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano), in cui si parla del dipinto e si accenna al fatto che fu presentato all'Imperatore, c'è una nota manoscritta (di cui non è possibile precisare la data) che probabilmente indica che a Milano esisteva una di queste versioni o copie della *Flora*: «Questa meravigliosa Flora l'ho io Giuseppe D'Adda e non l'imperatore il come non lo so dire». Le misure dei dipinti analizzati sono state tratte dal catalogo della mostra, ma esistono leggere discordanze con quelle proposte dagli altri studiosi. La *Flora* di cui si parla nel libretto del Gherardini è probabilmente la prima sopra analizzata. Si è pertanto riproposto questa immagine (Fig. 2), con l'avvertenza però che rimane un margine di dubbio per l'impossibilità di osservare e verificare l'originale del dipinto e confrontarlo con le altre versioni o copie. La descrizione della *Flora* che ne ha fatto il

no il pittore aveva terminato un altro dipinto intitolato *Vertunno*, il dio romano (forse di origine etrusca) delle trasformazioni e delle stagioni, formato da una testa vista di fronte composta di frutta, di verdura e di fiori, e rappresentante le fattezze dell'Imperatore stesso (Fig. 3)¹⁴.

Ecco come il Gherardini nell'introduzione alla raccolta di rime indirizzata a Rodolfo II e datata Milano, 17 gennaio 1591, racconta la genesi di questo dipinto:

GIUSEPPE Arcimboldo tanto fedele, e sviscerato servo di V. M. quanto sa ella medesima, parendogli, che stava male così sola, nelle stanze di V. M. la Flora, ch'egli le mandò l'anno passato, ha voluto darle per compagno Vertunno, il quale, come lo favoleggiano Dio dell'anno, così egli l'ha formato di frutti, e cose derivanti da tutte le stagioni dell'anno. Sopra questa figura, stimata molto veramente, e lodata da diversi begli ingegni, e da i primi professori dell'arte, di questa Città, che qua in casa sono venuti a vederla, ha scritto Don Gregorio Comanini, Canonico regolare Lateranense, il poema, che V. M. sendone servita, potrà appresso vedere, nel quale egli fa ragionare al medesimo Vertunno cose rare, dotte, e dilettevo-

Lomazzo (*Idea del tempio della Pittura*, ed. cit. (1590), I, p. 363) sembra concordare con questa immagine: «[L'Arcimboldi] ha dipinto ora una bellissima femina, dal petto in su composta tutta di fiori, sotto il nome della Ninfa Flora. In cui si veggono tutte le sorti di fiori, ritratti dal naturale talmente, che nella carnagione e membri sono posti quelli che a ciò naturalmente rappresentare sono accomodati et in uno ornamento di testa son posti quasi tutti gli altri, fuor che la maggior parte de i bianchi, quali sono collocati come la fodera di sotto della veste, in cui sopra si veggono le foglie, ritratte al naturale, della maggior parte de i fiori che sono nella imagine. Questa da longi non rappresenta altro che una bellissima femina, e d'appresso quantunque pur resti l'apparenza di femina, mostra se non fiori e frondi composti insieme et uniti». Sembra comunque da escludere che si possa identificare la prima versione della *Flora* con quella con il seno scoperto perché sia il Lomazzo, sia i letterati del libretto curato dal Gherardini non hanno fatto minimamente cenno a questo particolare erotico.

¹⁴) Questo dipinto, una volta chiamato il *Giardiniere*, è stato identificato come il *Vertunno (ritratto di Rodolfo II)*, da B. Geiger, *I dipinti* cit., 1954, p. 73. Il *Vertunno* si trova attualmente nel Castello di Skokloster (Svezia), 1590, olio su tavola, cm 70,5 × 57,5 (Fig. 3). Il dipinto viene descritto ancora non compiuto dal Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. cit. (1590), I, p. 364: «Ha l'istesso Arcimboldi poco meno che perfetto un altro quadro, nel quale sarà dipinto Vertunno sopra gli orti, tutto fatto di frutti, per mandarlo all'istessa Maestà [Rodolfo II], [...]» Esso appare però come già terminato nel testo curato dal Gherardini (con l'introduzione datata 17 gennaio 1591). Occorre perciò datare il *Vertunno* con l'anno 1590 e non 1591, come avviene ad esempio in F. Porzio, *op. cit.*, 1979, p. 74; e in T. DaCosta Kaufmann, *L'Ecole de Prague* cit., 1985, p. 217. Il dipinto è datato invece 1590 ca. nel catalogo della mostra di Venezia: cfr. Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, p. 164. Il *Vertunno* è stato restaurato di recente: cfr. F. Makeš, *Vertunno messo a nudo*, in Y. David (a cura di), *op. cit.*, 1987, pp. 359-63, dove viene presentata una relazione sui risultati della pulitura della tavola e viene sottolineata la maggior vivacità cromatica del dipinto dopo il restauro. Si veda, per un confronto con il *Vertunno (ritratto di Rodolfo II)* dell'Arcimboldi, il ritratto di Rodolfo II di Hans van Aachen (riportato in F. Porzio, *op. cit.*, 1979, p. 42) e un busto di Rodolfo II dello scultore Adrian de Vries (riprodotto in T. DaCosta Kaufmann, *op. cit.*, 1976, p. 279).

li, in stile molto nobile, e pregiato, et in metro non men vago, che nuovo.
(*Ghe*, p. A2r)¹⁵

Dunque, in tale occasione, il Comanini ha composto un poema esplicativo ed elogiativo del *Vertunno*. Solo questo testo manoscritto avrebbe dovuto accompagnare e presentare ufficialmente il «ritratto» a Rodolfo II. Ma il Gherardini, sempre nella stessa introduzione, spiega come è nata l'idea di aggiungere altre rime al poemetto preparato dal Comanini:

Pensò da prima l'Arcimboldo inviar di detto Poema a V. M. una sola copia, ma io considerando da un canto, che come convien molto, che la sola V. M. habbia le cose singolari, così torna in grandezza del Ces. suo nome, il sapersi da molti, ch'ella le ha, e dall'altro, non parendomi bene, che queste compositioni, nelle quali pure vien celebrata V. M. habbiano a rimaner così fra pochi, ho risoluto col consentimento tuttavia dell'Arcimboldo, di far stampare di detto Poema, e con esso alquanti altri versi, in proposito de i medesimi due quadri, Flora, e Vertunno. (*Ghe*, pp. A2r-v)

Nel testo, infatti, sono presenti diverse rime di letterati, i quali, affascinati dalla novità dei «capricci» del pittore, sembrano voler riprodurre ed emulare, attraverso le parole ed i versi, l'aspetto bizzarro e giocoso dei due dipinti. Con versi italiani e latini i personaggi dei due quadri, Flora e Vertunno, si rivolgono direttamente allo spettatore, dialogano tra loro e si ricercano come due innamorati.

Valga come esempio di questa osmosi tra figura e parole l'ormai citatissimo madrigale del Comanini riportato poi, come si è detto, con leggere varianti nel *Figino*, in cui la dea Flora acquista la parola e dice:

Son io flora, o pur fiori?
Se fior, come di Flora
Ho col semblante il riso? e s'io son Flora,
Come Flora è sol fiori?
Ah non fiori son io, non son'io Flora,
Anzi son Flora, e fiori,
Fior mille, et una Flora,
Vivi fior, viva Flora,
Però, che i fior fan flora, e Flora i fiori.
Sai come? I fiori in Flora
Cangiò saggio pittor'; e Flora in fiori.

(*Ghe*, p. C3v)

La scansione ritmica del verso e l'alternanza tra affermazioni e domande cerca, appunto, di emulare l'ambiguità di una immagine che è

¹⁵) Possiamo ben immaginare che ad ammirare il *Vertunno* ancora fresco, in casa dell'Arcimboldi, tra i «primi professori dell'arte, di questa Città», ci potevano essere pittori come G.A. Figino, F. Galizia (cfr., *infra*, n. 23), A. Luini, G. Meda, C. Procaccini, S. Peterzano, e, forse, anche il giovane Caravaggio.

nello stesso tempo unità (Flora) e divisione (i vari fiori), e soprattutto evoca uno stato di trasmutazione continua sì da far esclamare al Martingano, uno dei personaggi del *Figino*: «Questo madrigale imita ben da dovero la pittura dell'Arcimboldo»¹⁶.

Lo stesso Gherardini contrappone ai versi del Comanini un altro madrigale intitolato: «Piacevole scherzo contro il sudetto Madr.» che sembra appunto una risposta ai versi del canonico mantovano, giocata anch'essa sull'alternanza delle parole «Flora» e «fiori»¹⁷.

Anche Sigismondo Foliano, con un epigramma latino, nel rivolgersi direttamente a Rodolfo II, mette in evidenza la caratteristica ambiguità di un'immagine come la *Flora*:

Quos cernis flores, quae florida sarta, Rodolphe
Caesar, sunt Florae pectus, et ora Deae.
Quod vero caput, et pectus tantum eminus, at, si
Cominus accedas nil nisi sarta vides;
Effigens Florae formam, Arcimboldius acri
Ingenio, magnae fecit id artis opus.

(*Ghe*, p. C2r)

Nella stessa raccolta il Gherardini propone un componimento intitolato: «ALL'INVITTISSIMO CESARE RODOLFO SECONDO. Dice la Flora dell'Arcimboldo, il seguente componimento», una rima che molto probabilmente deve aver accompagnato a Praga, nel 1590, il dipinto della *Flora*, anch'esso spedito, come s'è detto, all'Imperatore dal capoluogo lombardo. Il componimento è certamente quello ricordato dal Lomazzo in questo passo, tratto dalla sua *Idea* del 1590, in cui si parla della *Flora* dell'Arcimboldi:

E per esser cosa veramente maravigliosa, molti ingegni l'hanno celebrata con diversi componimenti latini e volgari, e fra gli altri Gio. Filippo Gherardini, con un capitolo nel qual induce l'istessa Flora che parla all'Imperatore nel presentarsele, [...] ¹⁸

In questi versi del Gherardini, Flora, dopo essersi lamentata delle «brutte [...] menzogne» che nei «tempi adietro, in Roma» ha dovuto sopportare (di essere cioè una meretrice)¹⁹, così afferma:

Pietoso Augusto, è ben dunque ragione,
Che col tuo impero spegner facci homai
La falsa di me havuta opinione.

(*Ghe*, p. C4v)

¹⁶) G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit., (1591), p. 258.

¹⁷) Questo madrigale del Gherardini è presente anche nel testo di G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. cit. (1590), I, p. 364. Evidentemente questa rima e le altre dedicate alla *Flora* erano state scritte in occasione dell'invio del dipinto a Rodolfo II nel 1590 e poi raccolte, l'anno seguente, nel libretto curato dal Gherardini.

¹⁸) *Ibid.*, p. 363. La presentazione di questo testo è datata 15 dicembre 1590.

¹⁹) Un riferimento, tratto da autori latini, alla Flora come «meretrice» è presente in V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, ..., (Venezia 1556) Venezia 1571, p. 234.

Forse una colta allusione al ritorno, durante il governo degli Asburgo, dell'età dell'oro e quindi della giustizia. Il Gherardini poi conclude questo capitolo facendo ancora rivolgere Flora a Rodolfo II. In questi versi ella sottolinea le peculiarità dei propri fiori dipinti, non deturpabili dai mutamenti fisico-temporali tipici degli oggetti di natura:

Cesar, teco hora qui fermerò il piede,
Florida sempre, al caldo, et al freddo Cielo,
E quando parte il Sole, e quando riede.

Non temono i miei fiori arsura, o gielo,
Né mai perdono il verde le mie fronde,
Né mi fa il volger d'anni cangiar pelo.

Stanco de gli alti affar da le grav'onde,
Potrai, mirando me, qualche ristoro
A quel gran spirto dar, che in te s'asconde.

Son vaghi, e proprij i fior, raro è il lavoro,
E tuo chi'l fè, io tua, tuo servo è humile
Chi mi dà il favellar con te, ch'io adoro.

Gradisci dunque me, l'opra, e lo stile,
Ma via più i cori di chi pinse, e scrisse,
Cesare sopra ogn'altro alto, e gentile,

E vinci quel, che tanto seppe, e visse.

(Gbe, p. D1r)

In un sonetto, invece, G.A. da Milano si sofferma ad elogiare in termini generali il pittore e la sua opera:

Se di lode, e di fama, assai è degno
Pittor, che ben ritragga un solo oggetto,
Di quanti ogn'hor ne forma a suo diletto,
Il supremo rettor del trino Regno:

O più d'Apelle, e chi giunge al tuo segno?
Che tanti in un ne aduni, e con effetto,
Un viso human ne fingi sì perfetto,
Che l'ammira ciascun più bell'ingegno?

Tu di libri, di frondi, frutti, e fiori,
D'animal vari, e di vari stromenti
E d'altre cose ancor, che non descrivo,

Con giuste linee espresse, e suoi colori
Il viso altrui sì ben ne rappresenti
Che 'n dubbio stassi, qual sia il finto, o 'l vivo.

(Gbe, p. D1v)

Ad entrambi i dipinti dell'Arcimboldi («De imagine Florae, et Vertumni») è dedicato un epigramma in latino di Bernardino Baldini:

Insigni Floram qui floribus induit arte,
Vertunnum vestit fructibus arte pari.

Ut similes violae violis, hyacintho, hyacinthi,
Sic Chloris, vivam Chlorida, picta refert.

Vertunnumque deum Vertumni reddit imago
Haec, veluti spicas spica, nucemque nuces.

Iosephi virtus hinc nota, simillima veris
Numina quae pomis, Floreque picta facit.

(Ghe, p. B4v)

In un'altra rima del Gherardini, dedicata invece solo al Vertunno, il dio stesso si rivolge (come nel poema del Comanini) ai «riguardanti» con un sonetto intitolato «Il Vertunno dell'Arcimboldo a i riguardanti» e che inizia in questo modo:

RIDI, ma dopo 'l riso attento mira.
Se mai vedesti al par del mio, semblante
Robusto, e grato, e se mai terra, o piante
I miei frutti agguagliar, quanto il sol gira.

[...]

Io de l'anno son Dio, però quel raro
Arcimboldo, c'huom forma d'ogni cosa,
Mi fè d'ogni stagion, di frutti, i membri.

(Ghe, p. C1r)

La rima porta inoltre il significativo sottotitolo: «Fatto con artificio, che i capiversi rappresentino le parole, che hanno davanti»: così ad esempio «RIDI [...]» sta per «Rodolpho», «Se mai [...]» sta per «Secundo», «Robusto [...]» sta per «Romanorum» e così via sino a formare la frase: «Rodolpho Secundo Romanorum Imperatori Invictissimo Vertumni Imago A Iosepho Arcimboldio Mediolanensi Ficta Et Dicata» (Ghe, p. C1r).

Sempre al *Vertunno* è dedicata la rima più lunga e più importante di questa raccolta. Si tratta infatti del poemetto del Comanini che è intitolato semplicemente «IL VERTUNNO DELL'ARCIMBOLDO» (Ghe, pp. A3r-B4r) e che presenta delle minime varianti rispetto a quello stesso che il canonico mantovano pubblicò, come si è detto, pochi mesi dopo nel suo *Figino*²⁰. Attraverso la testimonianza del Gherardini, si viene a sapere, dunque, che il poema sul *Vertunno* composto dal Comanini, inse-

²⁰) Cfr. G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), pp. 258-65. L'introduzione del Comanini è datata 12 settembre 1591. Di questo poemetto si citerà la prima versione presente nella raccolta del Gherardini. La versione inserita nel *Figino* si discosta però solo di poco dalla prima stesura. Il poemetto è presente anche in una raccolta di rime che lo stesso canonico mantovano stava preparando poco prima di morire e che è stata pubblicata postuma: cfr. G. Comanini, *Canzoniere diviso in tre parti; spirituale, morale, d'onore*, Mantova 1609, pp. 295-310.

rito poi nel *Figino*, non era solo una semplice *ekphrasis*, creata come divertimento da introdurre nella discussione dei tre protagonisti del dialogo, ma era principalmente un poema «ufficiale» approvato ed apprezzato dallo stesso Arcimboldi. Un componimento che aveva il compito di presentare il dipinto del *Vertunno* all'Imperatore, molto probabilmente come dono del Nuovo Anno, occasione già utilizzata dall'Arcimboldi anni prima per presentare a Massimiliano II, padre di Rodolfo, con l'aiuto, quella volta, del letterato Giovanni Battista Fonteio (Fontana), il ciclo allegorico delle *Stagioni* e degli *Elementi* ²¹.

Proprio attraverso alcune precise parole del poema del Comanini, il *Vertunno* è stato identificato da Benno Geiger, nel 1954, come ritratto dell'imperatore Rodolfo II ²²:

Sacro, invitto, felice, eccelso, Augusto,
 E pio Rodolfo, honor de l'Austria, e gloria
 Del German bellicoso, a cui devoto
 S'inchina 'l Mondo, e nel cui petto han seggio
 Quante pria da la terra ivano in bando
 Virtù de l'aureo manto, onde se' grave,
 Degne, e del trono, ove sì grande imperi:
 Te rassembr'io, te figur'io, te segno:
 Io, [...]

(*Ghe*, p. B3r)

Questa immagine dell'Imperatore, composta di meloni, fichi, pere, castagne, cipolle, grappoli d'uva, spighe di grano, fiori, ecc., non doveva certamente apparire irriverente ad un uomo della curiosità e stravaganza di Rodolfo II, il quale, invece, secondo la testimonianza del Lomazzo, «con lettere mostra di starla aspettando con estremo desiderio» ²³.

L'identificazione del *Vertunno* con Rodolfo II ha permesso di inserire correttamente questa immagine nel contesto di una simbologia impe-

²¹) Sull'usanza di offrire doni all'Imperatore per il Nuovo Anno, si veda T. Dacosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories* cit., 1976, pp. 278-79 (in particolare per il dono delle *Stagioni* e degli *Elementi*).

²²) Cfr., *supra*, n. 14.

²³) G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. cit. (1590), I, p. 364. L'Imperatore deve aver apprezzato particolarmente il dono offertogli se, anche per questo, l'anno seguente, nel maggio del 1592, conferirà al pittore milanese il titolo di conte palatino. Per questo documento si veda Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, p. 163. L'Arcimboldi, tornato a Milano, non solo dipinge dei quadri da mandare all'Imperatore, ma si preoccupa pure di rifornire il «museo» di Rodolfo II con dipinti interessanti di altri pittori. Infatti ci rimane una preziosa testimonianza (non conosciuta dagli studiosi) riguardante la pittrice milanese Fede Galizia, riportata da G. Borgogni, *La Fonte del Dipinto ...*, Bergamo 1598, pp. 39v-40r: «[...] essendo questi anni adietro, già dal fu Sig. Giosepe Arcimboldo Pittore di Sua M. Ces. mandate alla detta Ces. M. alcune sue fatiche [le opere della Galizia], le quali gli furono care molto, onde per darne maggior segno, ordinò a detto Arcimboldo, che gli facesse haver qualch'altra cosa di mano di questa virtuosissima giovane, il che fu eseguito». Un'analisi approfondita di questa fonte è stata fatta dallo scrivente in un articolo su Fede Galizia di prossima pubblicazione.

riale, adottata dall'Arcimboldi anche nelle precedenti opere. Questo dipinto presuppone infatti un parallelismo tra Vertunno, «Dio dell'anno» (come lo definisce il Gherardini), cioè il dio delle trasmutazioni, capace di trasmigrare da uno stato all'altro, di dominare e reggere la metamorfosi del tempo e delle stagioni, e l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo che domina l'intero regno e presiede alle trasmutazioni dei propri sudditi, con un riferimento al mitico ritorno, con il suo regno, dell'età dell'oro²⁴.

Recentemente Thomas DaCosta Kaufmann ha cercato di individuare la precisa fonte letteraria da cui l'Arcimboldi avrebbe tratto l'idea del dio Vertunno²⁵. Egli ha infatti approfondito il riferimento al secondo poema del quarto libro delle *Elegiae* del poeta latino Sesto Propertio, poema dedicato appunto al dio *Vertumnus*. In particolare — sempre secondo il DaCosta Kaufmann — sarebbe stato utilizzato il commento, al poema latino, del viterbese Giovanni Nanni (Ioannes Annius), stampato a Roma nel 1498, ma che ha avuto alcune ristampe durante tutto il '500²⁶.

Il Comanini, nel suo poemetto, aveva affermato che nel dipinto dell'Arcimboldi è rappresentato un «mostro»

Che Vertunno chiamaro
I laureati amici
Del biondo, e vago Apollo;

(Ghe, p. A3r)²⁷

Risulta quindi del tutto corretto rintracciare le fonti di questo dio nei poeti latini e in particolare nell'elegia di Propertio²⁸, anche se non sembra probabile che il commento del Nanni sia stato il preciso tramite per l'Arcimboldi al poema latino. In realtà, infatti, la fonte letteraria più immediata, a cui attinse il pittore milanese, è costituita dalla libera tradu-

²⁴) Si veda ad esempio la sintesi di questa lettura in T. DaCosta Kaufmann, *L'École de Prague* cit., 1985, p. 217, scheda 2/22, dove si accenna anche ad errate interpretazioni proposte in precedenza: giardiniere di Massimiliano II; interessi per l'alchimia o l'orticoltura di Rodolfo II. Cfr. anche F. Porzio, *op. cit.*, 1979, p. 39.

²⁵) Cfr. T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo and Propertius. Source for Rudolf II as Vertumnus*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» XLVIII (1985), pp. 117-123.

²⁶) Cfr. G. Nanni (I. Annii), *Comentaria [sic] super Vertunniannam Propertii in quarto libro Elegiarum*, in *Commentaria ... super opera diversorum auctorum de Antiquitatibus loquentium confecta ...*, Roma 1498, pp. (a4r-v) F1r-F6v. Il commento verte sostanzialmente sull'etimologia del nome «Vertumnus». Sul procedimento etimologico basato sulla *aequivocatio* per cui dal nome «Vertumnus» il Nanni deriva il rapporto Noè/Giano/Vertunno, si veda C.R. Ligota, *Annius of Viterbo and Historical Method*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» L (1987), p. 53.

²⁷) La variante di questi versi presente ne *Il Figino*, ed. cit. (1591), p. 258, è la seguente: «Che Vertunno chiamaro / Ne' lor carmi gli antichi / Dotti figli d'Apollo;».

²⁸) Per tutte le fonti antiche sulla figura del dio Vertunno, si veda W. Eisenhut, voce *Vertumnus*, in *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, VIII A 2, Stuttgart 1958, coll. 1169-87.

zione in volgare dei versi di Properzio dedicati a Vertunno, presentata da Vincenzo Cartari nel suo testo intitolato *Le imagini de i dei degli antichi*, stampato a Venezia nel 1556, ma con molte ristampe successive (1566, 1571, 1580, 1581, 1587, 1592, ecc.)²⁹. Il testo era molto conosciuto e quasi certamente anche il Comanini si è riferito ad esso nel proporre, nel *Figino*, l'immagine con Lachesi, Atropo e Cloto³⁰. Il Gherardini inoltre (nella presentazione già citata) definisce Vertunno come «Dio dell'anno», con un'espressione che non si trova nei versi latini, ma che è invece presente nel testo del Cartari: «Vertunno Dio dell'anno»³¹. Inoltre nello stesso volume del Cartari, accanto alla trattazione delle qualità del dio, è presente un'incisione in cui è raffigurato il giovane dio Vertunno (*Fig. 4*)³². Il dio è presentato con il capo rigonfio di grappoli d'uva e di spighe di grano mentre tiene, in entrambe le mani, alcuni frutti. È quindi probabile che l'Arcimboldi si sia ispirato proprio a questa rappresentazione, ritraendo però solo il busto del dio, usando la frutta e la verdura — secondo i suoi tipici modi espressivi e con maggior fantasia — per comporre la figura del *Vertunno*, e lasciando la sommità del capo ornata in particolare di uva e di spighe di grano.

²⁹) Cfr. V. Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi* cit., (1556) 1571, pp. 268-72. Le edizioni del 1556 e 1566 non riportano alcuna incisione come illustrazione del testo. Il Cartari traduce liberamente buona parte del poema di Properzio. Il DaCosta Kaufmann (*Arcimboldo and Propertius* cit., 1985, p. 119, n. 9) ha accennato di sfuggita a questo testo, senza però soffermarsi attentamente su di esso. Egli inoltre ha usato una ristampa anastatica di un'edizione del 1677 che molto probabilmente non riporta l'immagine del Vertunno di cui si parlerà tra breve. Infatti l'edizione del 1647, che si è potuto consultare, come altre edizioni secentesche, presenta una diversa immagine con Vertunno posto accanto a Pomona.

³⁰) Cfr. G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), pp. 365 ss. L'immagine con Lachesi, Atropo e Cloto (cioè l'«Allegoria del Genio della Morte» interpretata come le «Tre Parche») è presente infatti in V. Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi* cit., 1571, p. 306.

³¹) *Ibid.*, pp. d6r, 268. Occorre notare anche che l'Arcimboldi ha concepito il *Vertunno* dopo circa tre anni di soggiorno a Milano, quindi in ambiente milanese. Però nei fondi delle biblioteche milanesi sono molto rari i testi del commento del Nanni, mentre sono numerose le copie e le edizioni del testo del Cartari. È quindi più facile supporre che l'Arcimboldi, e gli amici letterati (Comanini, Gherardini, Borgogni, ecc.), abbiano tenuto presente l'esposizione del Cartari, e non il commento del Nanni. In questo senso la pur documentata e precisa interpretazione del *Vertunno* dell'Arcimboldi proposta da T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo and Propertius* cit., 1985, p. 121, appare troppo forzata: «In any event Giovanni Nanni did syncretize Vertumnus, Janus, and Noah. By suggesting that the epithets applied to Janus fit Vertumnus, Nanni allowed a way of regarding Vertumnus as god of the constituents of the universe». Si deve notare che in un testo sugli dei di L.G. Giraldi, *De Deis Gentium varia et multiplex Historia*, ..., Basilea 1548, pp. 213-14, si parla del dio Vertunno facendo riferimento sia al poema di Properzio, sia all'unione di Vertunno-Pomona, sia all'identificazione di Vertunno come Giano (con il riferimento anche al commento del Nanni): in esso manca però qualsiasi illustrazione del testo.

³²) Cfr. V. Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi* cit., 1571, p. 269. Cfr., in questo lavoro, la *Fig. 4*. Questa immagine del dio Vertunno è posta accanto (ma solo per economia del testo) alla personificazione del fiume Nilo.

Si può avanzare fondatamente l'ipotesi che sia stata proprio la traduzione del Cartari l'immediata fonte dell'Arcimboldi, in quanto le modifiche del traduttore del testo latino sembrano aver influito sull'immagine adottata dal pittore milanese. Ad esempio in questi versi latini del quarto libro delle *Elegiae* di Propertio, così parla in prima persona il dio Vertunno:

Prima mihi variant liventibus uva racemis,
et coma lactenti spicea fruge tumet.
Hic dulces cerasos, hic autumnalia pruna
cernis et aestivo mora rubere die.

(IV, 2,13-16)

Gli stessi versi vengono però riproposti in traduzione dal Cartari in questo modo:

Vedi che circondato son di molta
Uva che porporeggia, e la mia testa
È tutta di mature spiche avolta.
E par che 'l tempo ogni anno mi rivesta
Secondo la stagion di dolci frutti
Che mi porge la mano al mio honor presta.³³

A parte l'accento ai frutti dell'anno che *rivestono* il dio, che si adatta molto bene all'immagine dell'Arcimboldi, è importante il fatto che nei versi in volgare troviamo un più chiaro riferimento all'uva e alle spighe di grano poste sul capo di Vertunno: esattamente come appare nell'incisione presente accanto al testo e nel dipinto dell'Arcimboldi. Lo stesso DaCosta Kaufmann, infatti, che si riferisce solo al testo latino, ha qualche problema nel dimostrare il passaggio dai versi di Propertio alla raffigurazione del *Vertunno* con il capo inghirlandato di spighe di grano:

For example, since the *coma* mentioned in Propertius (l. 14)
et coma lactenti spicea fruge tumet
might be read somewhat ambiguously to refer to the hair of Vertumnus, in
the painting of Vertumnus corn (grain) appears in the hair, *lactenti spicea
fruge*, as it were.³⁴

La traduzione, come si è visto, è invece molto più esplicita, non «ambigua», ed è pure sottolineata con la precisa immagine dell'incisione. E ancora, nel testo di Propertio si legge:

³³) *Ibid.*, p. 270. Ci potrebbe essere nell'immagine del *Vertunno*, ricolmo di prodotti della natura, anche un'allusione alla cornucopia, il corno dell'abbondanza, in riferimento alla prosperità del regno di Rodolfo II. Il Cartari (*ibid.*, p. 268) dice infatti che la statua del Vertunno posta nel Foro Romano, che rappresentava il fiume «Tebro» (Tevere), «era adornata di fiori, e di frutti per mostrare, [...], la fertilità dei campi a lui vicini».

³⁴) T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo and Propertius* cit., 1985, p. 121.

nec flos ullus hiat prati, quin ille decenter
impositus fronti langueat ante meae.

(IV, 2,45-46)

con un accenno ai fiori posti sulla fronte del dio, mentre nell'incisione e nel dipinto dell'Arcimboldi non compare nessun fiore a cingere le tempie di Vertunno. E infatti il Cartari traduce i versi latini eliminando questo riferimento:

E ti concludo che quanto orna, et infiora
I lieti prati, tutto mi vien dato, ³⁵

Non si può neppure escludere che anche il Comanini abbia tenuto presente i versi e la traduzione di Properzio nel comporre il suo poemetto. Egli infatti, nell'introdurre l'argomento, fa rivolgere direttamente Vertunno al riguardante:

Qual tu sii, che me guardi
Strana, e difforme imago,

(Ghe, p. A3r)

secondo uno schema adottato da Properzio e simile alla traduzione del Cartari:

A che ti maravigli di vedere
Tante forme in un corpo? se m'ascolti
Chi sia Vertunno tu potrai sapere. ³⁶

una versione libera di questi versi latini iniziali:

Quid mirare meas tot in uno corpore formas?
Accipe Vertumni signa paterna dei.

(IV, 2,1-2)

Nel poema del Comanini la traduzione del Cartari, che presenta un nuovo accenno all'«ascoltare» e al «sapere», riecheggia abbastanza in questi versi:

Porgi attento l'orecchio,
Perch'ivi affidar possa
Di nov'arte un secreto.

(Ghe, pp. A3r-v)

Lo stesso *topos* iniziale è presente anche nel madrigale di G.A. da Milano in cui è ancora Vertunno a prendere la parola rivolto ai riguardanti:

³⁵) V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi* cit., (1556) 1571, p. 272.

³⁶) *Ibid.*, p. 268. La stessa osservazione è stata fatta anche dal DaCosta Kaufmann (*Arcimboldo and Propertius* cit., 1985, p. 122), anche se lo studioso la collega solo al testo di Properzio.

A che tanto stupore,
 E poi lieti ridete?
 Certo, che solo un mucchio mi credete
 Di frutti, e di verdura.
 Son Vertunno, e mi pregio esser fattura
 De l'Arcimboldo, di sì alto ingegno,
 Che ben giostra di par con la Natura.
 Ma che gli manca? Giove il faccia degno
 Di quel furto divin con grato ciglio.
 Che di Giapeto fece il magno figlio.

(Ghe, p. B4r)

La dimostrazione che il testo del Cartari è stato la fonte utilizzata direttamente dall'Arcimboldi per l'ideazione del *Vertunno* mette anche in discussione l'ipotesi proposta recentemente da Maurizio Calvesi secondo cui alla base delle immagini che l'Arcimboldi dipinse anche nel suo ultimo periodo milanese ci sarebbe un puntuale riferimento al testo dell'*Hypnerotomachia Poliphili (Il Sogno di Polifilo)* (1499) di Francesco Colonna³⁷. Secondo il Calvesi infatti, dipinti come il *Vertunno*, la *Flora*, il *Giano* e l'*Ortolano* denunciano la conoscenza da parte dell'Arcimboldi di quel testo e dei suoi significati allegorico-mitologici³⁸. Senza voler negare del tutto che l'Arcimboldi possa aver conosciuto, soprattutto presso la corte di Praga, il *Sogno di Polifilo* e abbia assimilato una serie di riferimenti mitologici, non è possibile rintracciare riscontri puntuali del testo nei dipinti arcimboldeschi. Nell'*Hypnerotomachia*, ad esempio, viene presentato Vertunno posto accanto a Pomona, entrambi seduti su di un carro trionfale trainato da quattro fauni (Fig. 5). La descrizione del Colonna però è decisamente lontana dall'immagine di Vertunno creata dall'Arcimboldi, come appare anche da questo accenno:

³⁷) Cfr. M. Calvesi, *Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo*, in AA.VV., *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie* cit., 1987, pp. 38-51.

³⁸) Il *Giano* è un dipinto ora disperso. Se ne ha notizia solo tramite l'accenno di G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, ed. cit. (1590), I, p. 362: «[L'Arcimboldi] Vi ha dipinto ancora un Giano, rapresentando in lui l'anno istesso, facendolo in profilo in sembianza di state con una testa di dietro, che significa il verno, et un serpe al collo che si prende la coda in bocca, accennando con ciò d'essere l'anno». L'*Ortolano* (s.d., olio su tavola, 35 x 24, Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni) è un dipinto reversibile, cioè può essere letto come l'*Ortolano* o come *Natura morta* se viene capovolto. Cfr. la scheda del dipinto in T. DaCosta Kaufmann, *L'Ecole de Prague* cit., 1985, p. 216. In Y. David (a cura di), *Effetto Arcimboldo* cit., 1987, pp. 167, 169, viene riportato con la data 1590 ca. Il Calvesi (*Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo* cit., 1987, pp. 41-42) così sintetizza il suo discorso: «Il repertorio vegetale e animale dell'Arcimboldi è alla base dei suoi pochi ma scelti soggetti "naturali": i quattro elementi, le quattro stagioni, Vertunno, Flora, l'"Ortolano". E inoltre il dio Giano, ritratto in un dipinto che è purtroppo perduto. Sono temi che troviamo tutti raggruppati in una manciata di pagine del *Sogno di Polifilo*, anche se non sono affatto esclusivi di questo testo. Ma in questo testo sono trattati nella forma più esemplare, ai fini della nostra ricognizione». Lo stesso Calvesi sembra però limitare la sua tesi quando più volte sottolinea che questi aspetti allegorici facevano parte dell'intera cultura cinquecentesca.

[...] floreo Vertunno, stricto nella fronte de purpurante et meline rose, cum el gremio pieno de odoriferi et spectatissimi fiori amanti la stagione del lanoso ariete, sedendo ovante sopra una veterrima veba da quatro cornigeri fauni tirata, [...] ³⁹

L'Arcimboldi nel suo soggiorno milanese aveva la possibilità di far riferimento ad altri testi, come appunto quello del Cartari, che affrontano questa tematica mitologica, e di trovare in essi gli spunti desiderati. Neppure gli amici letterati dell'Arcimboldi che — come si è dimostrato — erano a conoscenza degli intenti e del lavoro del pittore, non fanno mai dei riferimenti diretti o indiretti al testo del Colonna. Se ci fosse stata un'unità dei vari dipinti sopra indicati, tutti in qualche modo derivati dall'*Hypnerotomachia*, questi letterati ne avrebbero in qualche modo parlato, e avrebbero potuto introdurre nel loro discorso sulla *Flora* e sul *Vertunno* anche, ad esempio, la simbologia del *Giano* sicuramente già dipinto nel 1590, come testimonia il Lomazzo (cfr. n. 38).

Sia il riferimento letterario (commento di Properzio del Nanni) proposto dal DaCosta Kaufmann, sia quello ipotizzato dal Calvesi non appaiono sorretti da precisi riscontri rintracciabili nelle immagini dipinte dall'Arcimboldi. Questi riferimenti inoltre esulano dal contesto preciso del capoluogo lombardo nel quale l'Arcimboldi elaborò gli ultimi suoi dipinti. Come si è invece cercato di dimostrare, il riferimento alla traduzione del Cartari dei versi di Properzio, con l'annessa incisione del dio Vertunno, può permettere un riscontro più obiettivo e soprattutto riesce a spiegare la precisa iconografia del *Vertunno* partendo in particolare da una fonte figurativa e non solo da un testo letterario.

D'altra parte anche un'analisi accurata dello stesso poemetto del Comanini può rendere evidente che il sistema simbolico-allegorico ideato o accettato dall'Arcimboldi è ricco di riferimenti che permettono una migliore decifrazione del *Vertunno*, ma che esulano dal *Sogno di Polifilo*. Ad esempio, non è mai stato commentato questo passo in cui Vertunno, dopo aver esortato lo spettatore ad ammirare le forme di cui è composto, così prosegue:

Ma quello, ond'io mi pregio
Via più, che d'altro, e godo,
E superbo al ciel m'ergo;
È, ch'io quasi un Sileno,
Del giovinetto Greco
Tanto al buon vecchio caro,
C'honorò 'l divin Plato,
Son, che fuor sembro un mostro,
E dentro alte, e celesti,

³⁹) F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ..., (Venezia 1499) edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, Padova 1964, I, pp. 184-85.

E dive, alme sembianze,
E regia immago ascondo.

(*Ghe*, p. B2v-B3r)

È possibile individuare la fonte letteraria di questa immagine di Sileno che nasconde la «regia immago», in un passo del *Convito* di Platone, in cui Alcibiade (il «giovinetto Greco») così elogia Socrate («C'honorò 'l divin Plato»):

Dico dunque ch'egli è similissimo a quei Sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti raffigurano con zampogne o flauti in mano e che, aperti in due, mostrano nell'interno immagini di dei.⁴⁰

Riprendendo anche qui il *topos* del rapporto con l'antico, si accenna ad un preciso paragone con il passato. Ma il paragone non sta tanto nel soggetto rappresentato, quanto nell'idea che il «mostro» racchiuda nel suo interno delle immagini «divine». E il *Vertunno* nasconde infatti le fattezze regie/divine di Rodolfo II: l'apparente bruttezza («Ben non sai, qual bruttezza / Avanzi ogni bellezza») (*Ghe*, p. A3r) nasconde in realtà la bellezza interiore delle virtù divine, considerate anche virtù imperiali. Perciò il Comanini — secondo un'espressione che segue il clima esoterico della corte rudolfina — riferisce che il pittore Arcimboldi, definito anche «dotto Egittio» (*Ghe*, p. B3v), ha voluto occultare l'immagine di Rodolfo II come Vertunno, perché «'l celarla a' profani è buon consiglio» (*Ghe*, p. B3v). Questo riferimento al «dotto Egittio» permette inoltre di rintracciare anche la mediazione al testo platonico usata molto probabilmente dal Comanini, e di confermare questa interpretazione allegorica del dipinto. Infatti in un noto testo dedicato ai significati simbolici di alcuni geroglifici degli egizi, *Hieroglyphica* del 1556, di Pierio Valeriano, un autore citato espressamente anche nel *Figino*⁴¹, alla voce «Divina in occulto» si può ritrovare il preciso riferimento al *Convito* platonico e alle statuette dei Sileni mostruosi, le quali

ubi clausae erant, nihil aliud quam ridiculam et mostrosam quandam tibicinis speciem ostentabant: ubi vero aperiebantur, venerabile numen aliquod exerebant. Hinc Alcibiades Symposio, Socratem Silenis similem esse dicit, quod is longe aliud esset interius intuenti, quam summo habitu videretur.⁴²

Ed è appunto dopo questa dotta citazione che, nel suo poemetto, il Comanini «svela» l'identità del «divino» Imperatore che si cela dietro l'immagine del *Vertunno*.

⁴⁰) Platone, *Convivium*, 215a-b, tr. it. di E. Martini, *Il Convito*, in Platone, *Tutte le opere cit.*, 1974, p. 452.

⁴¹) Cfr. G. Comanini, *Il Figino*, ed. cit. (1591), p. 329.

⁴²) P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea 1556, pp. 48v-49r.

Si può osservare come non sia stato sottolineato che, nel comporre il *Vertunno*, l'Arcimboldi non ha usato indifferentemente frutta, verdura e fiori. Infatti vi appare la testa formata essenzialmente di frutta e il busto composto solo di verdura con una ghirlanda di fiori che ne cinge le membra. Questa corona floreale è collegata esplicitamente — come appare in questi versi, sempre pronunciati da Vertunno stesso, che sembrano riferirsi ad un momento delle sue trasformazioni — ad una iconografia di tipo marziale:

Mira al fin questo cinto,
 [...]
 [...] di varij fiori,
 Quasi di gemme adorno,
 Che da l'homero destro
 Cade, e ricinge il petto:
 Ché me del fiero Marte
 Fiero seguace e forte
 Stimerai, che del Duce
 A la spiegata insegna
 Per le periglios'orme
 Porti color conforme.

(*Ghe*, p. B2v)

Inoltre, nella prima parte del poema, il Comanini si sofferma a descrivere il caos primitivo nel momento in cui gli elementi vengono ricomposti dall'intervento di Giove, il quale li riplasma e li ridispone a formare il mondo. Questa premessa serve al canonico mantovano per paragonare l'Arcimboldi al «gran Giove», sottolineando la funzione di trasmutazione metamorfica della realtà operata dal pittore. Così infatti afferma Vertunno:

Or tu, che pensi, c'habbia
 L'ingegnoso Arcimboldo
 Nel me formar qui fatto
 Col suo pannel, [...]
 [...]
 Felice emulo ardito,
 Del gran Giove egli è stato,
 Che scegliendo da i campi
 Mille fior, mille frutti,
 Dove n'havea Natura
 Fatto un lieto miscuglio:
 Di quei contesto un cinto,
 Membra di questi ha finto.

(*Ghe*, pp. A4r-v)

Il DaCosta Kaufmann, che pur ha interpretato molto acutamente il *Vertunno* come un'allegoria imperiale, ha proposto una lettura di questo passo inesatta, dicendo che il Comanini ha paragonato Giove a Vertunno

e quindi a Rodolfo II che vi è ritratto ⁴³. Il Comanini, in realtà, in questo caso, propone un parallelismo elogiativo che riguarda il pittore: come Giove ricomponne gli elementi per creare il Mondo, così l'Arcimboldi ripropone, su una tavoletta con i colori, i prodotti delle stagioni per raffigurare Vertunno/Rodolfo II. Viene cioè riproposto il tema dell'artista-demiurgo abbinato alla teoria dell'imitazione «fantastica»: l'artista è in grado di «creare», con gli elementi a disposizione, un'immagine del tutto nuova, insolita, fantastica, come Dio (Giove in questo contesto mitologico) ha «creato» il Mondo.

In un sonetto, presente nel libretto di rime, il Gherardini riprende questo tema mostrando come l'Arcimboldi («quest'alto ingegno») sia in grado di assemblare «quanto è sotto il Ciel» per formare la figura di un uomo:

Di quanto è sotto il Ciel, non sol più degno
È l'huomo, ma signore, onde ogni oggetto
Par, che in servir all'huom prenda diletto,
Come a Re naturale un fedel Regno.

Ne dan le piante, et i sassi qualche segno,
E ogn'animal ne mostra qualche effetto,
Ma ciò ridurre a l'atto suo perfetto
Tentò primier, né in van, quest'alto ingegno.

Di tutto huom fa, non pur di frondi, e fiori,
E sì l'huom proprio, e proprij li stromenti,
Che non v'arriva, quanto i parlo, e scrivo.

Linee, ombre, lumi, cose, atti, e colori
Dispone, e loca, fin ch'ei rappresenti
Cose, huomo, et il tal huomo, il vero, al vivo.

(Ghe, p. D2r)

Il Comanini, ancora nel suo poemetto, sembra proporre anche un altro parallelismo che riguarda invece l'Imperatore: Vertunno («Dio dell'anno») che raccoglie in sé i prodotti migliori delle quattro stagioni dell'anno è simile a Rodolfo II che esprime con la sua persona la varietà e la saggezza delle quattro età dell'uomo. Così sta per concludere infatti Vertunno:

⁴³) Cfr. T. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories* cit., 1976, p. 295: «The implication is that Jove as god of the elements is like Vertumnus as god of the seasons». Affermazione che però nulla toglie alle precise conclusioni sulla simbologia imperiale che è esplicita nel dipinto dell'Arcimboldi: «The Emperor as Vertumnus rules the seasons and perhaps implicitly the elements, and can assume any form in the World over which he has domination, [...]» (*Ibid.*). L'inesattezza è stata riproposta anche da F. Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi* cit., 1979, pp. 39-40: «Nel suo poemetto il Comanini paragona Vertunno a Giove, il dio delle stagioni al dio che pose fine al caos degli elementi».

[...] te figur'io, te segno:
 Io, che de' frutti, cui primier dipinge
 L'anno ancora fanciullo, indi crescente,
 E che maturo, et al fin vecchio, e stanco,
 Quando per nevi incanutisce, e langue,
 E per rinascere muore, altrui conserva,
 Le varie forme, in un ridotte accolgo:
 Sì come tu [Rodolfo II], quanto giamai puot'huomo
 O ne l'età, che molle scherza, o 'n quella,
 Che più sfavilla, et arde, haver d'altero,
 Pargoletto gentil, giovine ardito
 Nel tuo sen possedesti: indi poi giunto
 A gli anni, onde la mente è più feconda
 Di valor, e di senno, hor tanta copia
 Scopri di gloriosi, accesi spirti;
 E sotto bionda chioma i più canuti
 Pensier nutrisci, et i più sublimi, e saggi:
 Perché nulla riman, ch'altri'n te brami
 D'ornamento d'Heroe, di forza d'arme.
 Degno, o degno se' tu, che col silentio,
 Via più, che con la lingua, altri t'honori:
 Ch'ammirar sacra cosa è più sicuro
 Assai, che'l dirne balbettando il manco:

(*Ghe*, pp. B3r-v)

Occorre notare che il Comanini, con l'accento ai «laureati amici del biondo, e vago Apollo» (*Ghe*, p. A3r), in relazione a coloro che «Vertunno chiamaro», nel presentare il soggetto al plurale, si riferisce a diversi poeti dell'antichità. Ciò indica che, oltre alle *Elegiae* di Propertio, è possibile vedervi anche il riferimento alle *Metamorfosi* (XIV, 637-731) di Ovidio, in cui si racconta la «favola» di Vertunno innamorato di Pomona, protettrice degli orti e dei frutteti. Ciò è evidente, ad esempio, anche in un passo del *Trattato* del Lomazzo, anch'esso tratto dal testo del Cartari, in cui sono presenti entrambi i riferimenti a Ovidio e a Propertio:

Vertunno, il quale fu finto amante suo [di Pomona], perciòché pigliava diverse forme secondo le varie stagioni dell'anno et era tenuto che porgesse l'occasione agli uomini di far qualunque cosa secondo il tempo, da Propertio è descritto con una corona in capo d'uve e di spiche, e nel resto in varie forme, secondo le occasioni che ci porge; [...] ⁴⁴

Infatti il Gherardini e gli altri letterati, pur tenendo presente l'identificazione di Vertunno come Rodolfo II, rivelata dal Comanini, hanno

⁴⁴) G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, ..., (Milano 1584) in R.P. Ciardi (a cura di), *op. cit.*, II, 1974, p. 571. La fonte precisa a cui attinse il Lomazzo è: V. Cartari, *op. cit.*, (1556) 1571, pp. 234, 268-72. Un'altra conferma del riferimento comune, in ambito milanese, al testo del Cartari in relazione al dio Vertunno.

riproposto — evidentemente con il consenso dell'Arcimboldi — attraverso le rime della raccolta, il tema mitologico dell'innamoramento del dio delle trasmutazioni, collegando questo dipinto, il *Vertunno*, a quello raffigurante la dea *Flora*, in quel momento già presente nel castello di Praga.

Il Gherardini riporta in tal senso un componimento che ha l'eloquente titolo: «*Il Vertunno dell'Arcimboldo in arrivando [a Praga], parla a Flora, et essa al fine gli risponde*». In questi versi Vertunno dichiara di voler abbandonare il gioco delle trasformazioni pur di aver l'amore di Flora:

Cara, leggiadra Flora,
 Poi che mi diede la mia vera forma,
 Quel, che a te la tua vera ha dato ancora,
 Vertunno dissi, più non si trasforma.
 Ma provar voglio bene, e l'arte, et i prieghi,
 Perché Flora ad amarmi al fin si pieghi.

Così dal patrio lido
 Partito, giungo a te per lunga via,
 Qui il tuo semblante, e qui il Cesareo nido
 Vo' contemplando, né ben so qual sia
 Di due, che più mi stringa, o il tuo bel viso,
 O questo Augusto in terra Paradiso.

(Ghe, p. C1v)

E, dopo altre due stanze, la Flora risponde e conclude il componimento:

[...] Consento lieta,
 Poi che questa gentil tua nova imago
 Nel solo amor di te, mio cor'acqueta
 Così d'ambi il desio Cesar gradisca,
 Come tal par non hebbe l'età prisca.

(Ghe, p. C2r)

E ancora Vertunno parla in questo modo attraverso un madrigale dello stesso Gherardini:

Dunque sì lungamente i tetti Augusti
 Senza il Vertunno suo, la Flora mia
 Goder dovrà? [...]

(Ghe, p. B4v)

Lo stesso letterato, in un'altra rima, riprende il tema dell'innamoramento di Vertunno e gli fa proseguire così il discorso:

Vertunno, che son io, di Flora amante
 [...]
 Fu ben già il trasformarmi, hora m'è caro
 Esser qual son, pur che Cesar per sposa,

Diami la Flora, et insieme ne rassembri.

(*Ghe*, p. C1r)

La «favola» di Ovidio in cui Vertunno si innamora di Pomona, ed il tema di Flora collegata a Zefiro (ad esempio: Ovidio, *Fasti*, V, 183-378), vengono congiunti e intrecciati in modo da creare la nuova unione Vertunno-Flora che si riferisce naturalmente ai due quadri arcimboldeschi, la *Flora* e il *Vertunno*, creati appositamente per l'Imperatore. In un'altra canzone, infatti, il Gherardini accenna esplicitamente a questa nuova unione mitologica, facendo dire a Vertunno, rivolto a Flora:

Tu Zefir, io Pomona

Lasciamo, i vengo a te del tuo amor preso

(*Ghe*, p. C2r)

Può forse anche non essere un caso il fatto che l'Arcimboldi abbia rappresentato queste due figure, una (*Vertunno*) vista di fronte, e l'altra (*Flora*) leggermente di tre quarti. Come le teste delle *Stagioni* e degli *Elementi* sono raffigurate di profilo in modo da permettere loro — come ci attestano i distici composti appositamente dal Fonteio — di dialogare tra loro (la *Primavera* con l'*Aria*, l'*Autunno* con la *Terra* ecc.), così la conversazione dei due nuovi amanti, Flora e Vertunno, è possibile anche perché i due personaggi possono «guardarsi», una volta collocati assieme nel «museo» dell'Imperatore⁴⁵.

Che questa nuova unione sia nata secondo un preciso intento dell'Arcimboldi, oppure sia stata semplicemente il frutto di una successiva e dilettevole interpretazione degli amici letterati, rimane il dato di fatto che questo riferimento allegorico-mitologico, attraverso le varie rime ed i quadri dell'Arcimboldi, era stato approvato dal pittore stesso ed era giunto sicuramente proprio a Rodolfo II assieme al quadro del *Vertunno*, e quindi colto come tale anche dall'Imperatore.

⁴⁵) Si legga ad esempio il dialogo tra l'*Autunno* e la *Terra* proposto dal Fonteio (*Ad sacrum Caesarem Invictissimi ...*, Cod. 10152 cit., 1568, f. 3v; parzialmente tradotto in italiano da P. Falchetta, *Antologia di testi del XVI secolo* cit., 1987, p. 159):

Autunno così alla Terra

È per voler di Cesare che ho forma d'uomo, perché i frutti son per l'uomo:
di', Terra, perché sei composta di tanti animali

Terra così ad Autunno

Per voler di Cesare nella morte ricopro le spoglie,
rendo sicuro il passo nella via e nel seno i piccoli proteggo

È importante anche osservare che presso la corte rudolfina non mancavano di certo dipinti a sfondo sensuale. Spesso le «poesie» mitologiche, richieste nelle corti come quella appunto di Rodolfo II, si prestavano esplicitamente, al di là del loro particolare significato, ad una lettura di tipo erotico. Su questo problema si veda T. DaCosta Kaufmann, «*Eros*» et «*poesia*»: *la peinture à la cour de Rodolphe II*, in «*Revue de l'Art*» 1985, pp. 29-42.

In fondo possiamo considerare il *Vertunno* dell'Arcimboldi come una immagine che, per la sua complessità allegorica e per il suo simbolismo celato, si avvicina e adotta il procedimento tipico di una moda molto diffusa nel Cinquecento: l'*impresa*, una particolare immagine associata ad un motto che ne svela il significato emblematico ⁴⁶.

Questo ricorso alle imprese può essere significativo se si considera che, nella descrizione dei vari letterati e quindi nella pittura dell'Arcimboldi, troviamo un frequente ricorso all'uso della metafora e dell'allegoria, tecnica che sta alla base del procedimento che permette la creazione di una nuova impresa, e che è legata ad una particolare forma di simbolismo ⁴⁷.

In questo senso è possibile anche intendere il poemetto del Comanini, che ha accompagnato il dipinto del *Vertunno*, come un lungo e appropriato motto che rende più evidente il *Vertunno* visto come immagine enigmatica, metafora o dimostrazione da svelare. La stessa cosa vale per la canzone del Gherardini che ha «presentato» all'Imperatore l'immagine della *Flora* affinché «con sua vera effigie appaia Flora» (*Ghe*, p. C4r).

L'intenzione imitativa dei poeti che hanno partecipato con i loro versi alla raccolta di rime rende evidente anche come il pittore e i letterati abbiano sviluppato concretamente il principio dell'*ut pictura poësis*, inteso come correlazione tra pittura e poesia ⁴⁸. Questo nel senso che i dipinti arcimboleschi sono carichi di allusioni letterarie e mitologiche mentre le rime cercano di emulare con i versi ed il ritmo il «senso» di alcuni dipinti del pittore milanese.

⁴⁶) Tra gli studi sulle imprese si veda in particolare R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur le «impresa» (1555-1612)*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» XIX (1957), pp. 320-41; tr. it. *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «impresa» 1555-1612*, in *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, pp. 119-49. Per un discorso complessivo sul valore del simbolismo, si veda E.H. Gombrich, «*Icones Symbolicae*»: *The Visual Image in Neo-Platonic Thought*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XI (1948), pp. 163-92, versione poi ampliata in: «*Icones Symbolicae*»: *Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art*, in *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972; tr. it. «*Icones Symbolicae*». *Filosofie del simbolismo e loro portata per l'arte*, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1978, pp. 177-273. Sull'uso delle «impresa» nell'ambiente rudolfino, si veda T. DaCosta Kaufmann, *L'Ecole de Prague* cit., 1985, cap. «Les «peintres érudits»: *Imprese et emblèmes*».

⁴⁷) Su questo tipo di tecnica si vedano i vari trattati sulle imprese del Cinquecento, parzialmente riportati in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, Milano-Napoli 1977, pp. 2753-2862. Un accenno all'importanza dell'impresa nella pittura dell'Arcimboldi è stato fatto anche da F. Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi* cit., 1979, pp. 24-26; e da T. DaCosta Kaufmann, *Le allegorie e i loro significati* cit., 1987, p. 99.

⁴⁸) Su questo tema si veda il fondamentale lavoro di R.W. Lee, *Ut Pictura Poësis: The Humanistic Theory of Painting*, in «The Art Bulletin» XXII (1940), pp. 197-269; tr. it. *Ut pictura poësis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974. Una sintesi del problema si può trovare in L. Grassi, voce *Ut pictura poësis*, in L. Grassi - M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Torino 1978, II, pp. 624-27.

Anche questa lettura più approfondita dei quadri *Flora* e *Vertunno*, che è stata possibile attraverso il libretto di rime curato dal Gherardini, non fa che confermare come la cultura dell'Arcimboldi sia decisamente ancorata ad un filone cinquecentesco permeato da esoteriche e colte allusioni allegoriche e mitologiche che tolgono ai suoi dipinti quel presunto valore di «surrealismo» o «modernità» *ante litteram*, indicato anche come causa di un discutibile «effetto» che sarebbe continuato in forme diverse nei secoli seguenti ⁴⁹.

GIACOMO BERRA

⁴⁹) Per la bibliografia di questo tipo di «rivisitazione surrealista», si veda T. Da-Costa Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories* cit., 1976, p. 275, n. 2. Sul discorso dell'«effetto Arcimboldi», si veda naturalmente il complessivo catalogo della mostra di Venezia: Y. David (a cura di) *Effetto Arcimboldo* cit., 1987; una mostra che ha suscitato giustamente parecchi interventi critici per la scarsa attenzione, soprattutto per alcuni aspetti, ai problemi storico-filologici.

APPENDICE

Si riporta la presentazione di Gio. Filippo Gherardini e, con lo stesso ordine originale, l'elenco dei poeti e delle rime presenti nella seguente raccolta:

ALL'INVITTISSIMO / Cesare / RODOLFO SECONDO. / COMPONENTI SOPRA LI DVE / QUADRI FLORA, ET VERTUNNO, / fatti à Sua Sac. Ces. Maestà / da Giuseppe Arcimboldo. / Milanese. / [aquila bicipite] / IN MILANO. / Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1591. / *Con licenza de' Superiori.*

Il testo è in 4°, è composto di 28 pagine non numerate (fascicoli: A-C⁴, D²), ed è conservato in un volume miscelaneo della Biblioteca Ambrosiana di Milano. I 17 componimenti del testo sono introdotti da una presentazione di Gio. Filippo Gherardini (pp. A2r-v) indirizzata all'imperatore Rodolfo II (a Praga) e datata Milano, 17 gennaio 1591. (Fig. 1).

ALL' INVITTISSIMO CESARE RODOLFO SECONDO.

GIUSEPPE Arcimboldo tanto fedele, e sviscerato servo di V. M. quanto sa ella medesima, parendogli, che stava male così sola, nelle stanze di V. M. la Flora, ch'egli le mandò l'anno passato, ha voluto darle per compagno Vertunno, il quale, come lo favoleggiano Dio dell'anno, così egli l'ha formato di frutti, e cose derivanti da tutte le stagioni dell'anno. Sopra questa figura, stimata molto veramente, e lodata da diversi begli ingegni, e da i primi professori dell'arte, di questa Città, che qua in casa sono venuti a vederla, ha scritto Don Gregorio Comanini, Canonico regolare Lateranense, il poema, che V. M. sendone servita, potrà appresso vedere, nel quale egli fa ragionare al medesimo Vertunno cose rare, dotte, e dilettevoli, in stile molto nobile, e pregiato, et in metro non men vago, che nuovo. Pensò da prima l'Arcimboldo inviar di detto Poema a V. M. una sola copia, ma io considerando da un canto, che come convien molto, che la sola V. M. habbia le cose [p. A2v] singolari, così torna in grandezza del Ces. suo nome, il sapersi da molti, ch'ella le ha, e dall'altro, non parendomi bene, che queste compositioni, nelle quali pure vien celebrata V. M. habbiano a rimaner così fra pochi, ho risoluto col consentimento tuttavia dell'Arcimboldo, di far stampare il detto Poema, e con esso alquanti altri versi, in proposito de i medesimi due quadri, Flora, e Vertunno. Tutto che, da esso Arcimboldo vien' hora inviato a V. M. la qual supplico humilmente, che si degni restar servita di ricever in bene questo forse troppo confidente testimonio del devoto mio affetto, il quale antico in me verso la Ser.ma casa d'Austria, va, dal viver l'Arcimboldo, et io, in una istessa casa, non pur conservandosi, ma prendendo ogn' hora maggior accrescimento, e forza, in particolare, verso la Sac. Ces. M. V. Così le doni nostro Signore lunga salute, con felice, e fortunato successo di ogni suo desiderio, e con perfetta contentezza. In Milano alli 17. di Genaro 1591.

Di. V. Sac. Ces. Maestà
Devotiss. et humiliss. servo
Gio. Filippo Gherardini.

IL VERTUNNO DELL'ARCIMBOLDO,
Componimento, del Rev. Don Gregorio Comanini
Mantovano, Canonico Regolare Lateranense.
«QUAL tu sii, che me guardi».

IL MEDESIMO VERTUNNO
a i riguardanti.
Mad. di G.A. da Milano.
«A che tanto stupore».

De imagine Florae, et Vertumni,
Bernardini Baldini Epigramma.
«Insigni Floram qui floribus induit arte».

Il Vertunno dell'Arciboldo parla.
Mad. di Gio. Filippo Gherardini.
«Dunque sì lungamente i tetti Augusti».

Il Vertunno dell'Arciboldo a i riguardanti.
Son. di Gio. Filippo Gherardini.
*Fatto con artificio, che i capiversi rappresentino
le parole, che hanno davanti.*
«RIDI, ma dopo 'l riso attento mira».

AD RODOLPHUM CAESAREM
In Vertunnum pictum a Iosepho Arciboldio,
Sigismondus Folianus.
«Quae Floriam dederat Flores, nunc poma ferentem».

*Il Vertunno dell'Arciboldo in arrivando, parla a Flora,
et essa al fine gli risponde.*
Componimento di Gio. Filippo Gherardini.
«Cara, leggiadra Flora».

De Iosephi Arciboldij Flora, Ad Rodolphum Imperatorem.
Epigramma Sigismundi Foliiani.
«Quos cernis flores, quae florida sarta, Rodolphe».

Sopra la Flora dell'Arciboldo,
Mad. di Gherardo Borgogni.
«Sparita era da noi».

DE ARCIMBOLDI FLORA,
Epigramma Bernardini Baldini.
«Haud appelletur Zephyro dilecta marito».

All'Invittiss. Imperatore Rodolfo Secondo.
Sopra la flora dell'Arciboldo.
Mad. di Gio. Filippo Gherardini.
«Ecco o Cesar famoso a Battro, a Thile».

Ad Iosephum Arciboldium de eius Flora.
Bernardini Baldini Hexasticon.
«Cum flores Dea Flora ferat, si florida floret».

LA FLORA DELL'ARCIMBOLDO PARLA,
Mad. del Rev. Don Gregorio Comanini.
«Son io Flora, o pur fiori?».

Piacevole scherzo contra il sudetto Madr.
Madr. di Gio. Filippo Gherardini.
«Né cangiò Flora in fiori».

ALL'INVITTISSIMO CESARE
RODOLFO SECONDO.
Dice la Flora dell'Arcimboldo, il seguente componimento
di Gio. Filippo Gherardini.
«Cesare invito, ecco pur giunta è l'ora».

ALL'ARCIMBOLDO.
Son. di G.A. da Milano.
«Se di lode, e di fama, assai è degno».

In occasione del sudetto sonetto, e con le
istesse cadenze,
Son. di Gio. Filippo Gherardini.
«Di quanto è sotto il Ciel, non sol più degno».

5.

ALL'INVITTISSIMO
Cesare
RODOLFO SECONDO.

COMPONIMENTI SOPRA LI DVE
QVADRI FLORA, ET VERTVNNO,
fatti à Sua Sac. Cef. Maestà
da Giuseppe Arcimboldo,
Milanese.



IN MILANO.
Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1591.
Con licen^{za} de' Superiori.

Fig. 1. Frontespizio di: G.F. Gherardini (a cura di), *All'Invittissimo Cesare Rodolfo Secondo. Componimenti sopra li due quadri Flora, e Vertunno, fatti a Sua Sac. Ces. Maestà da Giuseppe Arcimboldo. Milanese*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1591, in 4°. Milano, Biblioteca Ambrosiana.



Fig. 2. Giuseppe Arcimboldi, *Flora*, 1589, olio su tavola, cm 81,3 × 61. Collezione privata.



Fig. 3. Giuseppe Arcimboldi, *Vertunno (ritratto di Rodolfo II)*, 1590, olio su tavola, cm 70,5 × 57,5. Castello di Skokloster (Svezia).



Fig. 4. Il dio Vertunno, in V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi, nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, Venezia 1571, p. 269 (particolare).



Fig. 5. *Vertunno e Pomona* in F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, ..., Venezia 1499, p. m4r.