

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES IN FLORENZ



XLIII. BAND — 1999 — HEFT 2/3

IMMAGINI CASUALI, FIGURE NASCOSTE E NATURA ANTROPOMORFA NELL'IMMAGINARIO ARTISTICO RINASCIMENTALE

di Giacomo Berra

Nell'ambito dell'attività artistica rinascimentale è riemersa, anche attraverso il consapevole recupero della cultura letteraria antica, l'attenzione per il motivo delle *immagini casuali* e delle *figure nascoste*.¹ Il tema delle figure 'create' dalla natura era stato ripreso con forza soprattutto da Leonardo, e associato poi, dai teorici cinquecenteschi, in un contesto più manierista, anche al mondo delle grottesche.

Gli studi sulla percezione visiva hanno messo da tempo in evidenza come esista da parte dell'essere umano il bisogno 'biologico' di interpretare alcune strutture casuali come pertinenti al volto, cioè di proiettare un senso antropomorfo sull'incertezza caotica della natura. Secondo gli studiosi dell'arte preistorica già alcune immagini di animali realizzate nelle caverne dall'uomo paleolitico deriverebbero dalle "utilizzazioni di accidentalità naturali" delle rocce. E non è un caso, come si vedrà più avanti, che questa profonda esigenza di sfruttare l'indistinto naturale sia stata posta proprio alla base dell'origine della creazione artistica anche da un teorico quattrocentesco come Leon Battista Alberti.²

Il gusto della 'proiezione di senso' che valorizza le forme della natura ha una storia critica ben precisa già a partire dagli scritti degli autori classici. Fin dall'antichità questa capacità di dotare di significato le forme indistinte della natura e interpretarle secondo parametri ben riconoscibili si è sviluppata in diverse direzioni. Sono state esaminate ed investigate le tracce delle macchie sui muri sbrecciati e le scie delle bave; è stato indagato il vastissimo campo delle screziature dei marmi, dei diaspri e delle agate con le loro innumerevoli striature multicolori, con le loro chiazze incerte e con i loro segni ambigui; sono state osservate scrupolosamente le forme mutevoli delle nubi; è stata scrutata la struttura dei tronchi rinsecchiti e delle radici contorte.

Nel seguire concretamente come sia emerso nel dibattito rinascimentale il tema della casualità delle forme si potrà individuare con più precisione anche il legame con i testi antichi. Dall'analisi delle diverse fonti che riprendono il problema delle figurazioni accidentali emergono due differenti, anche se non contrastanti, approcci: una propensione, tipica degli scrittori, a vedere nelle immagini fortuite l'opera compiuta della natura da cui rimanere affascinati e ammaliati, e una tendenza più pratica, soprattutto evidenziata dagli artisti-teorici, a considerare l'azione della *natura artifex* come base per un potenziamento dell'*immaginazione* e della *fantasia* e quindi come un presupposto di partenza per una nuova creazione artistica.

L'attitudine alla significazione delle forme, che è propria dell'essere umano, potrebbe rendere talvolta incerta ed indeterminata la possibile identificazione di alcune immagini casuali. La tendenza innata a riconoscere le forme potrebbe portare, infatti, ad individuare nelle opere d'arte delle immagini 'nascoste' che in realtà non sono palesemente evidenti e che non risultano quindi il frutto accertabile dell'espressa volontà dell'artista. Alcune di queste 'figure', riconoscibili nelle diverse opere d'arte, sono assolutamente inconfutabili e iconicamente indubbie: di queste si darà ampio conto, anche se non è sempre possibile chiarire se l'intenzionalità dell'artista sia solo a livello di 'gioco', di 'divertimento immaginativo', oppure se il nascondimento metamorfico abbia anche un preciso significato iconografico. In vari casi, invece, la dissimulazione formale appare molto più ambigua, esile, equivoca: l'incertezza potrebbe essere stata voluta dall'artista in modo da lasciare all'osservatore quella libertà interpretativa e fantasiosa che si può usare nei

confronti della natura; oppure potrebbe essere solo il risultato della naturale proiezione dell'interprete stesso che crede di rintracciare icone antropomorfe o zoomorfe laddove non c'era da parte dell'artista alcuna vera e consapevole intenzionalità.

La 'macchia' e l'invenzione artistica

Uno dei motivi più ricorrenti della volontà di associare natura e artificio è certamente quello della valorizzazione creativa della 'macchia', un tema che ha dato origine ad una serie di approfondimenti teorici anche sulla base delle osservazioni degli autori classici. Già in epoca medievale il tema dell'interpretazione delle macchie era stato ampiamente indagato, come si vedrà più avanti, soprattutto nel campo delle pietre e dei marmi. Un riflesso di queste osservazioni si può trovare anche nell'ambito della speculazione sulle macchie lunari. In particolare il filosofo Alberto Magno, che si era ampiamente esercitato nel rintracciare figure nelle striature delle pietre, discutendo sull'essenza delle macchie lunari nel suo "De caelo et mundo" aveva intravisto nelle ombre della luna, con eccezionale fantasia non priva di accenti simbolici, una precisa figura di drago sul cui dorso si erge un albero con sopra un uomo:

videtur nobis umbra haec esse ex parte orientis versus inferiorem arcum lunae et habere figuram draconis convertentis caput ad occidentem et caudam revolventis ad orientem ex parte inferioris arcus, cuius cauda in fine non est acuta, sed lata per modum folii habentis tres portiones circuli ad seinvicem conterminatas, in cuius draconis dorso erigitur figura arboris, cuius rami a medio stipite obliquantur in superiori parte lunae versus orientem, et super obliquum stipitis eius per ulnas et caput appodiatu est homo, cuius crura descendunt a superiori parte lunae versus partem occidentalem lunae, in qua figura electores maximas vires constituunt.³

Il tema delle macchie lunari era stato ripreso anche da Dante. Il poeta, nell'"Inferno" (XX, 126), nominando la luna con la perifrasi "Caino e le spine", aveva evocato la credenza popolare secondo la quale nelle macchie della luna si può riconoscere la figura di Caino con un fascio di spine sulle spalle. E ancora, nel "Paradiso" (II, 49-51), aveva così ripreso la stessa immagine ingegnosa:

Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fan di Cain favoleggiare altrui?

Dante, nell'ambito della riflessione sul problema metafisico delle macchie lunari, nel riproporre la figura di Caino creata dalla tradizione popolare, aveva evidenziato indirettamente come anche in lui fosse fortissima la tendenza ad abbandonare le spiegazioni colte per ridare una vita fantasiosamente antropomorfa ai "segni bui" dell'astro lunare.

Un'affascinante rielaborazione artistica delle macchie naturali si può rintracciare in un particolare di una miniatura del "Libro di Ore" del 1440 circa appartenuto a Catherine de Clève o von Cleve, una nobildonna della bassa Renania. Nel margine in alto a sinistra di una pagina miniata con al centro la figura di san Vincenzo compare una farfalla con un'ala maculata che l'artista ha magistralmente raffigurato per ricreare l'immagine di un teschio umano. Non è solo una bizzarra fantasia in quanto è evidente che il curioso accorgimento sottintende un preciso simbolismo religioso: la farfalla, connotata sin dall'antichità come simbolo dell'anima immortale, lascia trasparire attraverso le macchie di una sua ala il simbolo della morte per accentuare il motivo del trionfo sulla morte stessa e quindi anche per evidenziare il legame con San Vincenzo chiamato martire invincibile.⁴

La tendenza ad esaminare la ‘casualità’ delle macchie naturali come potenziale stimolo creativo ha avuto un’amplificazione e un riflesso soprattutto nell’ambito della teoria e della produzione artistica del Quattro-Cinquecento, a partire specialmente dalle ricerche degli artisti di alcune botteghe fiorentine della seconda metà del Quattrocento. Dalla constatazione che alcune forme naturali presentano delle analogie con le figure riconoscibili, si è passati più consapevolmente all’individuazione e alla ricerca di un metodo che potesse valorizzare pienamente la molteplicità fantasiosa della casualità delle macchie o delle forme naturali al fine di agevolare e di facilitare l’invenzione espressiva.

Una delle più penetranti osservazioni relative all’identificazione di forme significanti nelle configurazioni indistinte e fortuite della natura, in funzione di aiuto alla creatività dell’artista, è inserita nell’introduzione al “De statua” di Leon Battista Alberti. L’artista-teorico cerca di dimostrare come l’origine delle figurazioni artistiche, e in particolare della scultura, sia legata alla capacità degli uomini di osservare e modificare tronchi, zolle, cose inanimate:

Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporibus fortassis aliquando intuebantur lineamenta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur.

Ma la procedura — ricorda l’Alberti — non può essere di semplice adeguamento alla casualità della natura:

Coepere id igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad veram simulacri 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 praestita materia intuerentur, ex ea tamen quam collibuisseffigiem exprimerent.⁵

L’immagine casuale prodotta dalla natura diviene per l’Alberti una sorta di preziosa chiave di accesso al meccanismo dell’imitazione che permette agli artisti di penetrare nella magia della *mimesis* attraverso un continuo processo di adeguamento tra illusione e realtà. Lo stesso rapporto tra ‘casualità’ e imitazione artistica, forse non del tutto slegato dal testo albertiano, è sviluppato nel celeberrimo passo di Leonardo, inserito tra i consigli rivolti ai pittori, riportato nel suo “Libro di Pittura” (“Trattato”):

se tu riguarderai in alcuni *muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti*. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure, *strane arie di volti* e abiti et infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e bona forma [...]

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere *nelle macchie de’ muri, o nella cenere del foco, o nuvoli, o fanghi, od altri simili lochi*, li quali, se ben fieno da te considerati, tu vi troverai dentro invenzioni mirabilissime, che lo ingegno del pittore si desta a nove invenzioni sì di componimenti di battaglie, d’animali e d’omini, come di vari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché fieno causa di farti onore; *perché nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni*.⁶

Straordinaria la frase: “nelle cose confuse l’ingegno si desta a nove invenzioni”, che non a caso, come vedremo, è anche il principio sul quale alcuni teorici cinquecenteschi hanno basato la

loro analisi sulla genesi inventiva delle grottesche. Alcune delle citate espressioni di Leonardo (“teste d’omini”, “strane arie di volti”, “cose mostruose, come di diavoli”) sembrerebbero associare anche l’elaborazione iniziale delle teste grottesche alla confusa casualità delle macchie che stimolano per la loro improvvisa alogicità la creazione delle deformazioni del volto caricaturale.⁷ Non a caso Ernst H. Gombrich ha accostato proprio i consigli leonardeschi di questo passo al procedimento utilizzato dal pittore fiorentino nell’elaborare i propri disegni. Leonardo capovolge infatti la tradizione medievale e quattrocentesca del disegno meticoloso, nitido, preciso, finito poiché procede invece nella sua elaborazione disegnativa col tracciare dei grovigli sovrapposti di segni. Ciò che risulta è un raggomitolarsi di linee che permette all’artista, nell’apparente confusione, di stimolare la propria creatività e di individuare, rintracciare e cogliere così quel tratto grafico più adatto all’espressione e all’“invenzione”.⁸ È particolarmente significativo in questo senso il precetto metodologico riportato da Leonardo nel suo “Libro di Pittura” riguardante la ‘spugna gettata’. Il pittore riferisce che il “Botticella” (Botticelli) aveva sostenuto che in fondo lo studio attento di ciò che deve essere dipinto era “vano” perché sostituibile con un espediente legato al ‘caso’, facilmente applicabile all’ideazione di paesaggi, battaglie o teste umane:

col solo gittare d’una spugna piena di diversi colori in un muro, esso lasciava in esso muro una macchia, dove si vedeva un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vede varie invenzioni di ciò che l’om vole cercare in quella, cioè teste d’omini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altri simili cose [...].⁹

Non è difficile ritrovare il *topos* classico e la fonte antica relativa agli effetti pittorici ottenuti con il lancio di una spugna imbrattata di colore: è precisamente un passo della “Naturalis historia” (XXXV, 36, 102-104) di Plinio il quale, nel riportare due aneddoti relativi agli artisti greci Protogene e Nealce, esalta l’intervento della fortuna e della casualità nell’arte. I due pittori — racconta Plinio — insoddisfatti della loro capacità di raffigurare la bava rispettivamente di un cane e di un cavallo, gettarono una spugna impregnata di colore verso le figure degli animali già dipinti, accorgendosi subito che il caso aveva permesso al colore impresso dalla spugna di rendere ottimamente la ricercata illusione della bava. Lo stesso precetto si ritrova anche nei testi di Plutarco, Sesto Empirico, Valerio Massimo e Dione Crisostomo: quest’ultimo, ad esempio, descrive il tentativo di Apelle di raffigurare la bava di un cavallo in azione, ottenuta dal pittore gettando sul dipinto, in un momento di disperazione creativa, una spugna intrisa di colori.¹⁰ È importante però sottolineare che Leonardo commenta l’osservazione di Botticelli evidenziando, secondo i principi già espressi dall’Alberti, come la morfologia casuale creata dalla natura consenta solo uno spunto per l’invenzione generale. Quest’ultima è però ancora insufficiente e parziale dal momento che deve essere completata e conclusa nei dettagli con l’intervento dell’artista stesso: “Ma ancora ch’esse macchie ti dieno invenzione, esse non t’insegnano finire nessuno particolare.”¹¹ In età antica questo scetticismo sul valore assoluto della casualità era stato richiamato e commentato da Cicerone il quale, inserendosi nel dibattito sulle immagini casuali, aveva tentato di limitare in qualche modo le potenzialità della natura rispetto all’artificio umano: “numquam perfecte veritatem casus imitetur”. Cicerone propone a supporto di tale affermazione alcuni esempi di incompiutezza della natura: i colori schizzati casualmente possono sì produrre una parvenza di un volto, ma non la bellezza di una Venere; si può trovare in maniera casuale la testa di un piccolo Pan nella spaccatura di un macigno, ma questo — insiste Cicerone — per quanto rifletta una qualche forma somigliante non può essere del livello di un’opera di Scopa.¹² Ritroviamo gli artificiosi espedienti basati sulle osservazioni delle chiazze sui muri, in questo caso provocate dalla saliva umana, nell’opera di uno degli artisti considerati più ‘bizzarri’ e ‘malinconici’ del Rinascimento: Piero di Cosimo. Nella “Vita” a lui dedicata, il Vasari riporta proprio alcune considerazioni sul pittore che hanno un’evidente analogia con la teoria leonardesca:

Fermavasi talora a *considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato* da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de' nuvoli de l'aria.

O ancora:

Recavasi spesso a veder o animali o erbe o qualche cosa, che *la natura fa per stranezza et a' caso di molte volte*; e ne aveva un contento et una soddisfazione che lo furava tutto a se stesso.¹³

È stato sottolineato che alcuni passi, compresi quelli citati, sono stati accortamente disposti dal Vasari come se quella di Leonardo e dello strampalato Piero fossero due 'storie parallele'. L'osservazione in qualche modo mette anche in risalto una certa dipendenza artistica e metodologica da parte di Piero di Cosimo dall'affascinante e ingegnoso mondo culturale di Leonardo e quindi dalla sua indagine della macchia 'artistica'.¹⁴ Non a caso quando Piero cita la possibilità di intravedere "battaglie de' cavagli" nei grumi filamentosi di saliva catarrosa vengono in mente gli intrecci ingarbugliati di segni quasi inestricabili utilizzati da Leonardo per la *Battaglia di Anghiari*. L'ultima frase dell'artista, sopra citata, ha inoltre un'evidentissima analogia con il famoso passo del "Codice Arundel" di Leonardo sulla "caverna":

E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e *strane forme fatte dalla artificiosa natura*, ragiratomi alquanto infra gli onbrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna [...].¹⁵

Il problema del riconoscimento di una figura nelle forme indistinte era stato trattato nell'antichità anche da Filostrato (vissuto tra II e III secolo d.C.) in un dialogo inserito nella sua "Vita di Apollonio di Tiana". Lo scrittore greco, attraverso il colloquio tra il filosofo Apollonio e il suo compagno di viaggio, approfondisce il motivo della capacità umana di scorgere forme significative nelle nubi e la tendenza innata della mente a dare senso alle forme. Tale facoltà, secondo Filostrato, mette in luce uno degli aspetti più importanti dell'attività artistica: la possibilità di interpretare l'immagine solo con la partecipazione dell'osservatore.¹⁶ Proprio su questo aspetto è intervenuto acutamente il Gombrich il quale ha chiamato appunto "la parte dell'osservatore" il ruolo svolto da chi guarda nella decifrazione e interpretazione dell'immagine. Lo studioso austriaco ha sottolineato, riferendosi anche al famoso test di Rorschach¹⁷, che "Quel che noi leggiamo in queste forme accidentali dipende dalla nostra capacità di riconoscere in essi [*sic*] cose o immagini che già teniamo accumulate nella nostra mente." Il nostro atteggiamento mentale di reazione alle macchie e alle forme delle nuvole viste in particolare come facce "potrebbe essere biologicamente condizionato" e non solo il frutto dell'esperienza, in quanto secondo gli psicologi alcuni "indizi" minimi dell'espressione sono sufficienti, nella realtà come nell'arte, a provocare la nostra reazione. Il Gombrich chiama, in particolare, "legge di Töpffer" (dal nome del famoso disegnatore ginevrino della prima metà dell'Ottocento che si era dedicato anche alla caricatura) l'inclinazione ad evidenziare in modo istintivo forme ed espressioni fisiognomiche nei tratti anche appena accennati di un volto disegnato o nelle forme indefinite della natura.¹⁸

Che le macchie e le ombre della luna, come abbiamo visto sopra, potessero favorire un'interpretazione antropomorfa e fisiognomica dell'astro è evidente in particolare in un'opera pittorica ben precisa: si tratta di un dipinto raffigurante la *Crocifissione*, opera del pittore Bartolomeo Suardi detto il Bramantino (fig. 1).¹⁹ In alto a destra, l'artista milanese ha ritratto la luna con gli occhi, il naso e la bocca atteggiata in un'espressione di dolore, ed ha anche raffigurato il sole, nella parte opposta, con la stessa smorfia. In tal modo il pittore ha associato il motivo dell'interpretazione antropomorfa degli astri con l'iconografia tradizionale delle teste clipeate del sole e della luna, come si vede, ad esempio, nella *Deposizione* dell'Antelami. Nel dipinto del Bramantino, in partico-

lare, i due astri alludono all'opposizione tra la Legge ed il Vangelo: la luna (sulla sinistra di Cristo, quindi il lato negativo) rappresenta l'ombra della Legge, mentre il sole, sulla destra di Cristo, connota la luce del Vangelo vivificato dal sacrificio della croce del Salvatore collocata al centro.²⁰



1 Bramantino, Crocifissione (particolare). Milano, Pinacoteca di Brera.

La riscoperta della potenzialità delle macchie casuali contribuisce ad accentuare nel corso del Quattro e Cinquecento l'importanza della 'fantasia': il culmine dell'attività artistica è individuato non solo nella 'mimesi', ma anche nell'"invenzione".²¹ Con la ricerca consapevole di quel che si può definire la macchia-stimolo si apre in particolare un filone artistico più manierista legato in qualche modo all'irrazionale e alla fantasia che si contrappone alla poetica dell'ordine e della geometria predominante in diversi filoni dell'arte rinascimentale.²² Alcuni teorici cinquecenteschi, con un'evidente ripresa della poetica leonardesca, hanno proprio associato alle macchie sui muri l'origine del genere delle *grottesche*, cioè quell'indirizzo del Cinquecento particolarmente caratterizzato dall'accentuazione del capriccio fantasioso e dall'invenzione delle licenze ghiribizzose e bizzarre. Un filone pittorico in cui prevale l'esaltazione del *monstrum* e la ricerca di un canale espressivo privilegiato attraverso il quale far emergere gli spunti più strampalati ed eccentrici, evidenziando anche il connubio tra fantasia e geroglifico.²³ In un dialogo inserito in un testo del 1549, Anton Francesco Doni rintraccia nel "caos" del cervello quella particolare facoltà "imaginativa" in grado di creare, proprio basandosi sulle immagini casuali, le "fantasticherie", le grottesche e le "chimere":

A. Quando tu ritrai in pittura una macchia d'un paese, non vi vedi tu dentro spesse volte animali, huomini, teste, et altre fantasticherie. P. Anzi più nelle nuvole, ho già veduto animalacci fantastichi, et castelli, con popoli et figure infinite et diverse. A. Credi tu che le sieno in quelle nuvole che tu vedi? P. Non mi cred'io. A. O dove sono? P. Nella fantasia et nella mia imaginativa, nel caos del mio cervello.²⁴

Ancora più esplicito è, qualche decennio dopo, Giovan Battista Armenini il quale tende a dimostrare, con un evidentissimo riferimento al brano di Leonardo, come il fondamento teorico-pratico delle 'bizzarre fantasie' delle grottesche si rintracci proprio nella ricerca di precise configurazioni nell'informe della natura:

Laonde si stima che si cavassero da quelle toppe over macchie, che si scuoprono sopra quei muri che già erano tutti bianchi, nelle quale macchie, considerandovisi sottilmente, vi si rappresentano diverse fantasie e nuove forme di cose stravaganti, le quali non è che siano così in quelle, ma si creano da sé nell'intelletto nostro, il quale, così variando in quei ghiribizzi, pare che con diletto si goda di queste forme. Par dunque che queste fossero le prime invenzioni delle chimere predette, le quali, arricchite poi con più colori, con stucchi e con oro, si condussero in così fatto uso e riuscirono opera così vaga e piacevole [...].²⁵

Il concetto è sostanzialmente ripetuto, in un altro contesto, anche dal poeta francese Pierre de Ronsard il quale, in una sua egloga del 1559, racconta come due pastori, imbattutisi in una "Grotte sacrée" (è la "Grotte de Meudon", elaborata dal Primaticcio nel 1550), fossero rimasti meravigliati

De voir que la Nature avoit portrait les murs
De grotesques si vive en des rochers si durs:²⁶

È interessante inoltre notare che nel 1565 l'umanista e arcivescovo svedese Olof Magno osservava, parlando del clima freddo del nord Europa, come gli artisti fossero affascinati dalle immagini insolite e anomale che gli strati di ghiaccio formavano sui vetri delle finestre e come da queste configurazioni casuali traessero precisa ispirazione per la loro produzione 'artigianale':

Perche quando questi tali luoghi, per difendersi da l'incredibile, & immenso freddo di fuore, dentro si riscaldano li vetri de le finestre per il freddo esteriore, con meraviglioso artificio de la natura si veggono, di maniera dipinti, & impressi con diverse imagini, che qual si voglia dotto artefice, riguardandole, piu tosto può maravigliarsi de la eccellenza de la natura, che imitarla. Nondimeno, adoperandoci l'ingegno loro, l'industria de gli artefici v'imitando e ritraendo da quelle imagini, molto somigliante per ornamento de le cose loro: le quali cose poi da l'altre nazioni con gran prezzo e preghi appena sono ottenute. Onde avveniva, che col medesimo ingegno, & imitazione si fabbricavano molte tazze d'argento, con arte eccellentissima, & maravigliosa, & ancora si imitavano i panni di razza, o di lino, o di seta, e lana, con pitture maravigliose e pretiose, e molto degne [...].

Anche le diverse forme piramidali che la natura modella con il ghiaccio — continua l'umanista — sono particolarmente utili agli artisti dal momento che esse sono

fabricate in mille diversi modi, e colori, per artificio de la natura, de la bella varietà, e maravigliosa, de le quali, gli ingegnosi dipintori, si sforzano, e contendono illustrare, e far piu perfetta l'arte loro, e le proporzioni de' colori, indi tolgono.²⁷

L'artista, nell'indagare le immagini nate dal caso, sembra provare una sorta di stupore ancestrale per l'improvvisa apparizione 'miracolosa' di un'immagine. Le diverse fonti evidenziano però che l'artefice deve essere in grado di trasmettere all'osservatore il fascino delle forme naturali, pregne di possibili trasformazioni creative, dimostrandosi abile nel farle rivivere e nel valorizzarle attraverso le diverse possibili rielaborazioni artistiche suggerite dal proprio ingegno.

Le pietre 'mischie' e le "invenzioni mirabilissime"

È possibile che l'espedito della ricerca delle macchie sui muri si sia sviluppato nelle botteghe fiorentine, ed in particolare in quella di Leonardo, proprio a contatto con la tradizione scritta dei "Lapidari" che fin dall'antichità aveva accentuato una certa sensibilità nell'individuare delle forme precise nelle striature delle agate, nelle screziature dei marmi, nelle chiazze dei diaspri. L'artista fiorentino aveva una buona conoscenza delle strutture e dei materiali delle pietre: in particolare preferiva le cosiddette pietre 'mischie', cioè quelle striate o zonate con vivacità che evidentemente gli davano anche la possibilità di scorgervi "invenzioni mirabilissime".²⁸ Leonardo infatti era un attentissimo osservatore delle forme naturali come appare anche nel suo famoso passo sulla "caverna", sopra citato, nel quale parla di "strane forme fatte dalla artificiosa natura".

Nel campo delle *pietre figurate* la fantasia dell'uomo si era da tempo sbizzarrita a dare senso alle molteplici forme naturali e a proiettare nell'informe una logica familiare per ritrovarvi figure cariche di una forza virtuosa e simbolica anche di origine astrale. Era in particolare citatissimo, seppur talvolta con varianti, l'aneddoto narrato da Plinio sull'agata di Pirro la quale presentava delle macchie naturali che erano disposte in modo tale da far apparire, senza l'intervento di alcun artista, il dio Apollo e le Muse con gli attributi distintivi. È ancora Plinio a riferire che l'immagine di un Sileno apparve agli operai tra le striature di un blocco di marmo di Paro appena tagliato, o ancora che in Spagna si trovavano alcuni sassi che, spezzati, presentavano una figura di palma.²⁹

L'aneddotica delle immagini create dalla natura nelle pietre minerali è stata ripresa anche da buona parte della trattatistica lapidaria nel Medioevo, come ad esempio nel "Liber lapidum" di Marbodo (1035-1123), o in modo diverso nel "De mineralibus" di Alberto Magno (1205 ca-1280).³⁰ Ne è rimasta traccia anche nelle descrizioni elencatorie delle *Wunderkammern*, quelle raccolte 'favolose' che custodivano gelosamente anche tutti quegli 'oggetti' partoriti con 'fantasia' dalla natura.³¹ Lo stesso Leon Battista Alberti fa riferimento all'aneddoto pliniano di Pirro in un passo del "De pictura":

Anzi la natura medesima pare si diletta di dipignere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbate e crinite. Anzi più dicono che in una gemma di Pirro si trovò dipinto dalla natura tutte e nove le Muse distinte con suo segno.³²

Anche Lorenzo de' Medici, nel commentare un proprio componimento poetico dedicato all'amore, sembra affascinato dalla possibilità di considerare le venature delle pietre come ispiratrici di forme artistiche:

considerando certa ragione di pietre, che sieno molto piene di vene, vi si forma ancora dentro il più delle volte quello che piace alla fantasia.³³

Nel corso del Cinquecento l'aneddoto di Plinio è stato ripreso come un *topos* fondamentale anche da diversi altri autori: dal medico e astrologo Camillo Leonardi nel suo fortunatissimo "Speculum lapidum" pubblicato a Venezia nel 1502; da Battista Fulgoso nel capitolo "De gemmis & lapidibus naturaliter sculptis" inserito in un suo testo del 1509; da Gerolamo Cardano nel "De subtilitate" del 1553; e in particolare da Ludovico Dolce nel suo trattato sulle "diverse sorti delle gemme" del 1565, che in realtà è una 'nascosta' traduzione italiana del testo di Camillo Leonardi.³⁴ Il Dolce riporta degli esempi circa la capacità della natura di imprimere delle immagini riconoscibili nelle pietre, e segnala espressamente, come nel citato passo pliniano, "che segandosi un Marmo, vi fu trovata la figura di un Sileno". Lo stesso letterato veneziano, citando Alberto Magno, sostiene anche che un "modo" della natura di produrre immagini "è, quando la pietra propriamente è macchiata da natura di diversi colori, i quali con diverse linee entrano l'uno nell'altro, si cagionano per questi mescolamenti varie e diverse immagini".³⁵ L'assuefazione a rintracciare tra le venature dei marmi immagini riconoscibili ha portato talvolta gli artisti a ricreare figure ben precise anche quando si son trovati a dover simulare le striature del marmo. È il caso ad esempio di un anonimo artista della metà del Quattrocento che sulla parete di una casa di Treviso (ora casa-museo), nel dipingere delle venature per fingere la specificità del vero marmo, sente l'esigenza di strutturarne i segni in modo che appaia il profilo di un volto.³⁶ Va anche segnalato che in un testo cinquecentesco del chirurgo francese Ambroise Paré è inserita un'incisione che mostra, come intervento della natura creatrice, non tanto una pietra variegata, ma un curioso uovo il quale — annota il Paré — "fut trouvé le quinzième jour du mois de Mars dernier passé 1569": il guscio dell'uovo, secondo il dotto chirurgo, lasciava intravedere internamente l'effigie di un profilo umano con i capelli e con la barba composti da sinuosi serpenti, come una sorta di Gorgone (fig. 2).³⁷

Il motivo delle macule delle pietre era di fatto strettamente connesso anche alla decifrazione e alla comprensione dei *fossili*. Diverse teorie avevano tentato di spiegare la genesi di questi reperti naturali. Una di esse esplicitamente considerava i fossili come il frutto del *lusus naturae* che, in sostanza, operando attraverso la *vis plastica* riusciva a modellare certe particolari forme. Altri preferivano parlare di *vis formativa* per sottolineare invece la componente delle congiunzioni astrali che fecondavano con radiazioni creative il ventre della terra.³⁸ In particolare il medico e filosofo Girolamo Fracastoro (1478 ca-1553), in relazione ai fossili, aveva sottolineato come la natura quasi si divertisse ad alternare, con l'imitazione, le forme terrestri con quelle marine: "Interdum non vera animalia fieri, sed quae imitantur vera, nam quemadmodum & natura imitatur



2 Anonimo, Guscio d'uovo con profilo di uomo, da: *Ambroise Paré, Des monstres et prodiges*, Parigi 1573 (n. 37).

species terrestrium in Mari, ita in montibus non veras Conchas fieri viventes, sed consimile quiddam [...]”.³⁹ Ancora più esplicito, verso la metà del Cinquecento, Giorgio Agricola nel suo libro sulla “Natura de le cose Fossili”: dopo aver introdotto il discorso dicendo “Passiamo hora à le varie figure, e forme date da la natura à le cose fossili”, egli continua individuando delle effigi riconoscibili proprio tra le conformazioni dei fossili:

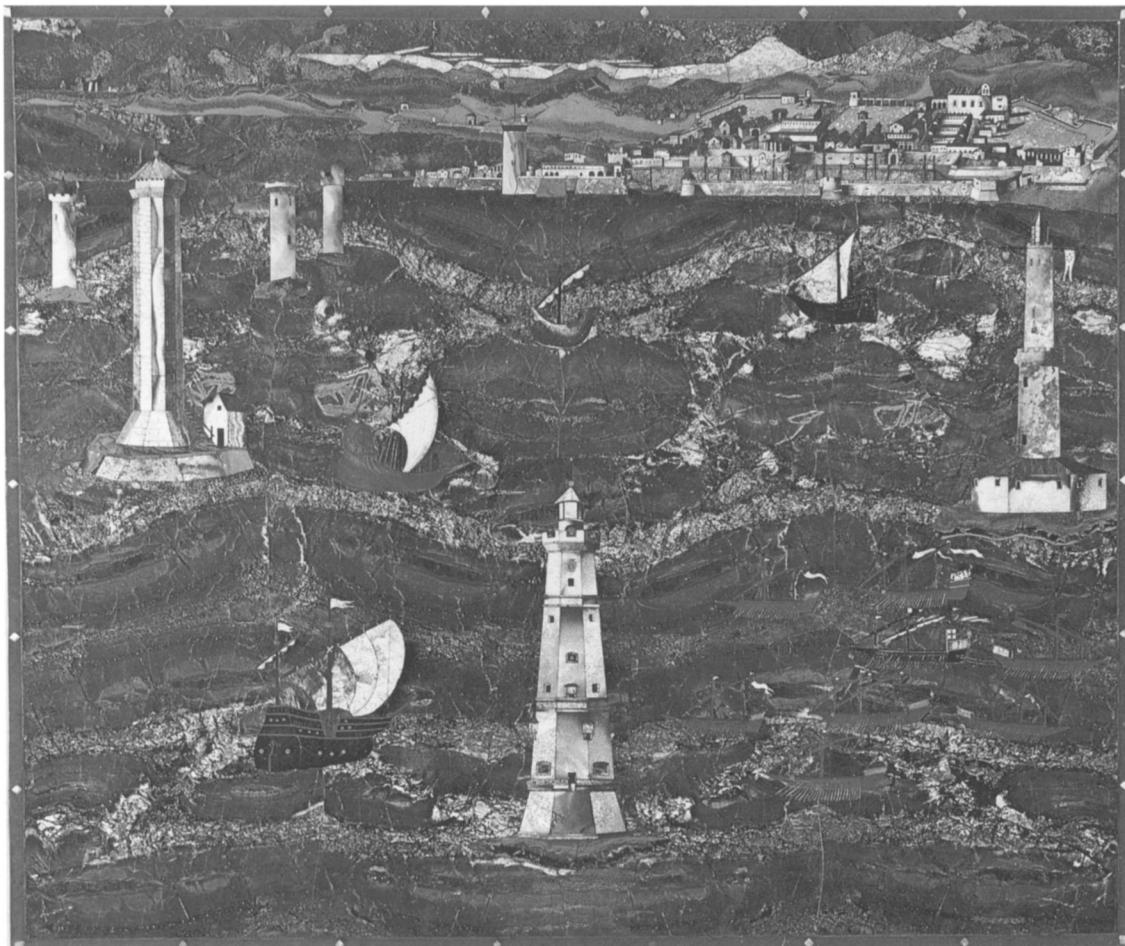
Onde ritorneremo à le cose fossili: de le quali non sono poche quelle, che con linee, che tra se discorrono, e spesso di colore variano; rappresentano effigie di varie cose; come il leucophthalmo rappresenta un’occhio humano; l’egophthalmo, uno occhio di capra; il licophthalmo, uno occhio di lupo; l’astroite, effigie di stelle; la pietra eislebana; effigie di pesci, cio è del luzzo, de la perchia, del passero marino: questa istessa pietra mostrerà ancho talhora la effigie di questi animali, del gallo, e de la salamandra: la gemma pontica rappresenta l’aspetto di monti, e valli: l’achate, e ’l marmo verde; de’ bosci: l’achate medesimamente de’ fiumi: Alcune altre si mostrano ornate di diverso colore senza rappresentare effigie di cosa alcuna [...].⁴⁰

Le striature e le macule delle pietre non suscitano solo la fantasia per immagini nuove o figure insolite. Gli artisti sono stati in grado di utilizzare concretamente la gran varietà delle macchie, delle sfumature dei colori e delle venature prodotte dalla natura nei diaspri lineati, in quelli agatati, nei lapislazzuli aurati ecc. in un procedimento artistico chiamato *commesso* o mosaico fiorentino, elaborato soprattutto a partire dal XVI secolo.⁴¹ Tale tecnica consiste nell'aggregare e intersecare, con precisi intagli, pietre tra loro diverse per struttura, forma e colore al fine di ricavarne una raffigurazione le cui sfumature pittoriche sono date dalle differenti venature e striature naturali delle pietre, scelte appositamente proprio per le loro peculiari caratteristiche. In particolare Filippo Baldinucci, in un testo pubblicato nel Seicento, ma che riprende motivazioni e principi già elaborati nel corso del Cinquecento, proprio parlando del lavoro di Costantino de' Servi, un artista fiorentino operante tra Cinque e Seicento, definisce puntualmente i fondamenti tecnico-estetici del procedimento elaborativo della tecnica del "commesso", sostenendo che l'artista di commessi di pietre dure, per emulare il pittore, deve

in ogni minima, e minimissima sua fattura, cercare, e trovare, che la natura abbia fatto da per se stessa quel tanto, che egli intende di voler fare; e questo in ciascheduna delle infinite cose, che egli vuole rappresentare, che sono di colori quasi infiniti; il che al certo non potrà fare, se non *coll'osservare l'infinite macchie che scuoprono le durissime gemme, o altre pietre*, e così bisogna primieramente, che egli sia sì pratico nel tignere pittorresco, che ogni volta, che egli sta osservando le macchie delle pietre, o gemme, sappia riconoscere in ciascheduna di esse, tutto quello a che ella può servire per circoscrivere esternamente, e internamente, e rappresentare quella cosa, che egli averà per le mani per colorirla, eziandio nel sommo scuro, e nelle mezze tinte, e quel che è più, fa di mestieri al medesimo d'averne specie, sempre presenti, e fresche in sua fantasia, stetti per dire di tutto il possibile a rappresentarsi con pietre nel Commesso [...].⁴²

Concretamente si può vedere come nel commesso con la *Veduta del porto di Livorno* di Jacopo Ligozzi del 1604 le striature di un fondo di lapislazzuli divengano le linee ondulatorie di un vasto mare a cui l'artista aggiunge, con altri minerali di diverso colore, barchette e personaggi (fig. 3).⁴³ Oppure si può apprezzare come le macchie diversificate di alcune pietre dure vengano incastonate tra di loro e quindi valorizzate per ricreare pendii, case e figure varie in due *Paesaggi* (1608) elaborati da un anonimo artista su disegno di Bernardino Poccetti (1548-1612).⁴⁴

In altri casi le venature sinuose dell'alabastro fanno da sfondo significativo per un'immagine che viene poi integrata dipingendo tradizionalmente con il colore. Lo stesso Vasari, nell'edizione delle "Vite" del 1568, testimonia come ad esempio il veronese Matteo del Nassaro avesse rielaborato un diaspro "verde e macchiato di gocciole rosse" per raffigurare Cristo deposto dalla croce in modo che le striature delle "gocciole" apparissero come sangue uscito dalle piaghe di Gesù. Lo storico aretino ricorda anche come lo stesso pittore tirasse fuori da un calcidonio di fiume particolarmente chiazato una precisa figura formata da una macchia con la quale l'artefice "accomodò i capegli, e nel bianco la faccia et il petto e tutto con mirabile magisterio".⁴⁵ Particolarmente interessanti sono anche due lavori su alabastro elaborati con lo stesso procedimento da un altro artista: nell'opera con la raffigurazione della *Vergine e il Bambino con san Francesco* le screziature del materiale divengono delle soffici nubi su cui aleggiano i personaggi; mentre nell'*Annunciazione* (fig. 4) le ondulate striature dell'alabastro appaiono come tenui e impalpabili nuvole metafisiche che racchiudono nella macchia centrale la colomba e che nascondono parzialmente l'angelo annunziante ed i puttini che si affacciano incuriositi. Queste due opere sono state inizialmente attribuite ad Annibale Carracci, ma sono state poi riferite correttamente ad un altro componente della bottega bolognese dei Carracci: ad Antonio Carracci, figlio di Agostino. Antonio, come attesta lo scrittore secentesco Carlo Cesare Malvasia, si era particolarmente dedicato a questo tipo di attività poiché nel suo testamento si parla proprio di un lavoro da lui eseguito con la stessa



3 Jacopo Ligozzi, Veduta del porto di Livorno. Firenze, Uffizi, Sala del Baroccio.

tecnica per il cardinale Alessandro Orsini: “Andromeda pintagli sull’alabastro”.⁴⁶ Questa testimonianza accerta, come si vedrà meglio più avanti, come nella bottega dei Carracci aleggiasse uno spiccato gusto per il divertimento derivato dall’interpretazione delle forme ambigue.

Sempre in ambito bolognese, uno studioso naturalista come Ulisse Aldrovandi (1522-1605) aveva ampiamente approfondito la correlazione tra le striature chiazzate dei marmi, delle pietre, delle rocce e le molteplici forme della natura nel suo voluminoso “Musaeum metallicum”, un importante testo elaborato nel corso del Cinquecento, ma pubblicato postumo solo nel 1648. In un’ampia sezione dedicata alle immagini che traspaiono nelle pietre e che sono il frutto della potenza creativa della *natura pictrix*, l’Aldrovandi presenta ad esempio la figura di *San Giovanni Battista* intravista precisamente tra le venature di un particolare marmo che fa apparire il corpo del santo come completamente ricoperto da una fluente barba e da una folta pelle di cammello (fig. 5). Nel testo del naturalista bolognese è anche inserita un’incisione con la figura di Cristo in croce così come è esattamente apparsa “in marmore”, cioè tra le macule marmoree. Vengono inoltre riprodotte le effigi di un eremita seduto e di un volto grottesco che baluginano tra le screziature di un marmo particolarmente chiazzato (fig. 6). Anche l’Aldrovandi riprende l’esempio pliniano del



4 Antonio Carracci, Annunciazione. Napoli, Museo di Capodimonte.

Sileno rintracciato nel marmo di Paro: in particolare presenta un'incisione raffigurante un blocco di marmo all'interno del quale si nota, chiarissima, la forma di una testa umana intrisa e circondata



5 Anonimo, San Giovanni Battista “in marmore”, da: *Ulisse Aldrovandi, Musaeum metallicum...*, Bologna 1648, p. 757.

da segni marmorei considerati dallo stesso studioso come segnature geroglifiche (fig. 7). La natura accoglie nel suo seno anche il linguaggio misterioso ed occulto dei geroglifici quasi a ricordare come la decifrazione di tali segni arcani possa svelare il segreto ontologico della natura stessa.⁴⁷

I “nuvoli de l’aria” e la varietà di figure

Un altro motivo particolarmente ricorrente, che ha permesso di associare fantasia, proiezione creativa e immaginazione, è quello della forma delle nuvole.⁴⁸ Il *topos* delle immagini riconoscibili nelle configurazioni dei nubi, spesso intersecato a quello delle ‘macchie’, aveva avuto come sottofondo più o meno palese una ricca tradizione letteraria di origine classica, parzialmente ripresa nel corso del Medioevo, ma soprattutto ripristinata con più profonda consapevolezza nell’ambito della cultura rinascimentale a livello teorico-letterario così come nella pratica artistica.

Nella cultura antica l’attenzione ai nubi si può rintracciare nella commedia “Le Nuvole” di Aristofane, il quale attribuisce scherzosamente alle nuvole il potere di trasformarsi a seconda degli uomini che esse scorgono a terra.⁴⁹ Ne parla Aristotele nel “De Somniis” dove paragona le mutevolezze dei sogni alle rapide metamorfosi delle nuvole che prendono forma di esseri umani e di centauri.⁵⁰ Plinio il Vecchio ne accenna nel primo libro della sua enciclopedia “Naturalis historia” quando ricorda l’argomento delle “Nubium imagines” e più esplicitamente nel secondo libro quando afferma che “varietates colorum figurarumque in nubibus cerni, prout admixtus ignis superet aut vincatur”.⁵¹ Cicerone inoltre riporta proprio l’esempio delle nuvole per sottolineare, anche se

(come abbiamo visto) con riserva, come la realtà possa essere imitata dal caso: “in nubibus numquam animadvertisti leonis formam aut hippocentauri?”⁵² La capacità di percepire delle forme significanti nella varietà morfologica delle nubi è magnificamente descritta nel “De rerum natura” di Lucrezio: il poeta ribadisce che nei “rerum simulacra” dell’aria si possono scorgere giganti, montagne, mostri e forme di ogni genere che continuamente si dissolvono e si trasformano.⁵³ Filostrato, nel brano sopra ricordato, invece, lega acutamente il tema delle nuvole con il problema dell’imitazione artistica: “Ora, disse Apollonio, mi di, se tu stimi, che le varie forme, che alle volte si veggono nelle nubi; come sono Centauri, Lupi, o Cavalli; et si fatte cose; siano similmente opera di alcuno, che cerca d’imitare.”⁵⁴ Anche la cultura medievale aveva parzialmente ripreso il tema delle nuvole cangianti, seppur inserendole in altri contesti. Ritroviamo questo motivo soprattutto nel trattato greco sugli spiriti demoniaci di Michele Psello (XI secolo) il quale paragona le metamorfosi dei demoni al cangiantismo figurato delle nubi:

ma i corpi delli dimoni son semplici e facili da torcere e di stirare, et naturalmente atti à figurarsi in qual guisa lor piace. Onde si come costa su nell’aria vegiamo i nuvoli pigliar sembianza et forma hor d’huomini, hor di orsi, hor di dragoni, et hor di altre maniere di animali; cosi ancho i corpi de’ spiriti [...].⁵⁵



6 Anonimo, Eremita seduto e volto grottesco “in marmo”, da: *Ulisse Aldrovandi, Musaeum metallicum...*, Bologna 1648, p. 756.



7 Anonimo, Testa con segni geroglifici “in marmore”, da: *Ulisse Aldrovandi, Musaeum metallicum...*, Bologna 1648, p. 777.

Nello stesso secolo, anche Anselmo di Aosta ripropone, seppur in maniera molto differente, il *topos* dell’inconsistenza delle immagini ‘sulle’ nubi sostenendo, nel suo “*Cur Deus homo*”, che alcuni ragionamenti se non sono sufficientemente argomentati razionalmente hanno lo stesso valore del “*super nubem pingere*”.⁵⁶ Due secoli dopo, in un contesto ancora diverso, Alberto Magno, nel “*De mineralibus*” e nel “*Metheororum*”, accenna brevemente a figure di corpi e di animali intraviste nelle forme delle nubi.⁵⁷ Nel corso del Trecento, invece, il Boccaccio, nei “*Genealogie deorum gentilium libri*”, parla di Saturno che sorge “*ab Inferis*” come un astro “*tardum atque nubilum*”, velato da un vapore stigio e misto alle nuvole.⁵⁸ In maniera significativa, alla fine del Trecento, Biagio Pelacani da Parma inserisce nel suo trattato intitolato “*Quaestiones perspectivae*” (ricopiato nel 1428) una parte dedicata alle “*apparentiae*”, cioè a quei fenomeni di rifrazione atmosferica che noi oggi chiameremmo ‘illusioni ottiche’. È certamente rilevante che alcuni di questi fenomeni riguardino proprio il cielo e le nuvole. In particolare il Pelacani ricorda che in Lombardia

apparuerunt per tres dies, omni die, ante horam tertiarum, turba magna armigerorum equitum et peditum in media regione aeris mutuo se invadentium cum ensibus et lancis, et tamen haec omnia ad evanescentiam tendere videbantur nubibus dissolutis vigore solis.

In realtà, chiarisce lo stesso Pelacani, questi affascinanti simulacri aerei non erano altro che le immagini di alcuni soldati milanesi che venivano riflesse e proiettate nell’atmosfera. Lo scrittore inoltre ricorda che “*in ducali civitate Mediolani visum est fuisse ymages multas ad instar angelorum. Et horum aliqui videbantur ad terram descendere, aliqui ascendere versus caelum et hy alas habebant cum ensibus aut tubis [...]*”. È interessante la spiegazione che il Pelacani dà anche di questo fenomeno: tutto sarebbe stato causato da un “*angelus alatus, aureus*” posto sopra il campanile della chiesa milanese di San Gottardo il quale veniva riflesso “*sicut speculum*” dalle “*nubes*” che erano “*sic in aquam conversae*”: cioè le nubi facevano da specchio riflettente, e a seconda se esse erano concave o piane sembravano far salire o scendere le immagini degli angeli.⁵⁹

Verso la metà del Quattrocento il medico e matematico veneziano Giovanni da Fontana, in un trattato di prospettiva (1454 ca), scritto appositamente per Jacopo Bellini e a lui dedicato, nel parlare dei colori e della loro capacità di aumentare o diminuire l’illusione della distanza, inserisce proprio il motivo delle nubi, le quali — sostiene lo scrittore — quando sono dense, sembrano talvolta “*perforationes veras uti speluncas aut cavernas*”. Questa sensazione avviene perché — egli puntualizza — quelle parti che sono più scure tendono ad esser percepite dall’occhio come più

lontane. Inoltre Giovanni da Fontana ripropone proprio le osservazioni sopra ricordate dal Pelacani, che era il suo maestro, precisando che il suo istitutore aveva notato in Lombardia “in nubibus equites et pedites armatos cum lanceis et gladiis invadentes”, e che a Milano si erano viste delle nubi come “imagines plures ad instar Angelorum”.⁶⁰ Nell’ambito di questo legame tra immagine e nuvola è particolarmente significativa l’osservazione di Lorenzo de’ Medici, inserito in un componimento già ricordato, proprio sulla capacità della “fantasia” di far apparire ciò che ciascuno favoleggia anche nelle molteplici forme delle “nubi aeree”:

Vedesi ancora, per esempio di questo, qualche volta nelle nubi aeree diverse e strane forme d’animali e di uomini⁶¹

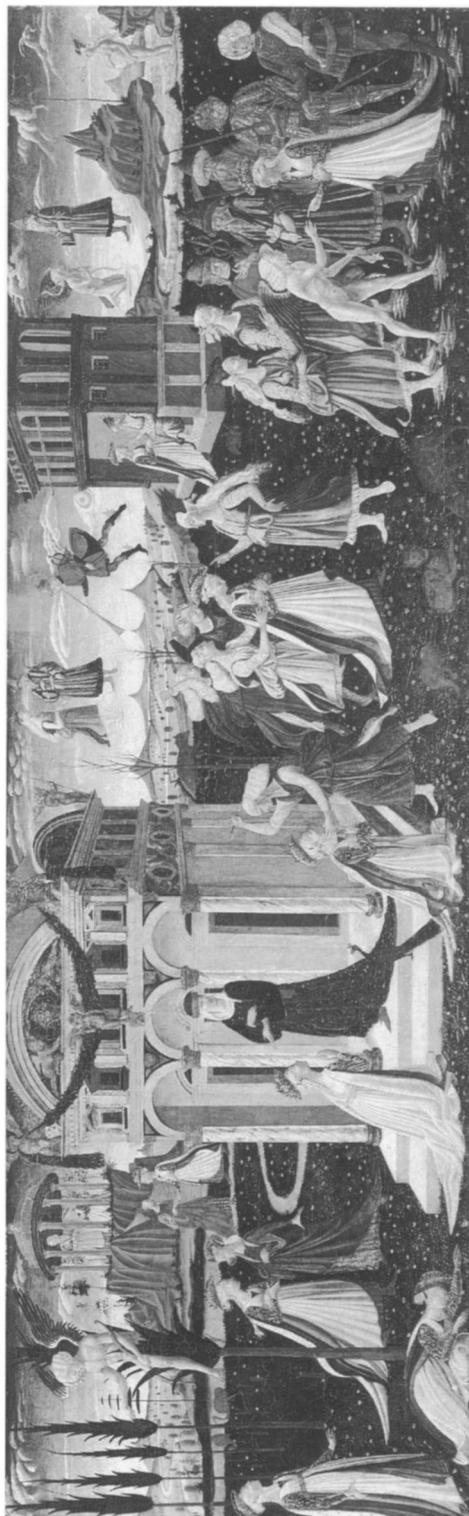
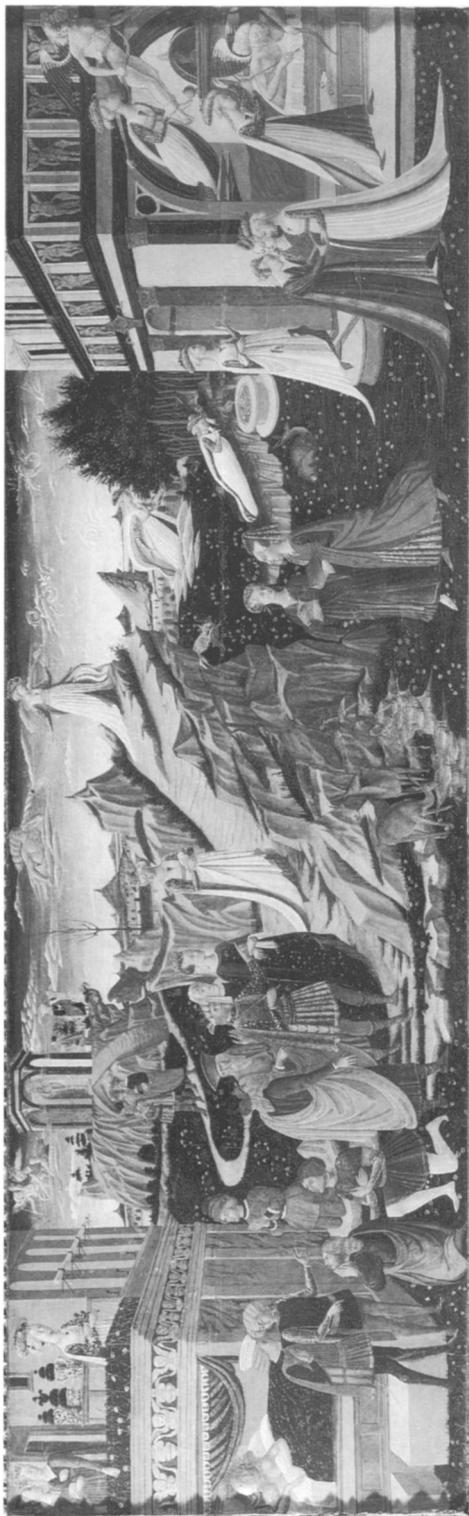
In particolare Leonardo, in un passo del suo “Libro di Pittura”, ricorda, come si è già visto, che anche nei “nuvoli” si possono intravedere “invenzioni mirabilissime”, e, in un altro brano, aggiunge che occorre valorizzare anche le macchie nelle nubi:

Io ho già veduto nelli nuvoli e muri macchie che m’hanno destato a belle invenzioni di varie cose, le quali macchie, ancora che integralmente fussino in sé private di perfezione di qualunque membro, non mancavano di perfezione nelli loro movimenti o altre azioni.⁶²

Probabilmente l’abitudine di Leonardo a ‘proiettare’ delle immagini tra i nubi aerei gli ha fatto anche scrivere, in un’altra occasione, osservando un preciso fenomeno naturale: “e già sopra a Milano, inverso lago Maggiore, vidi una nuvola in forma di grandissima montagna, piena di sco[g]li infocati”.⁶³ Anche il “bizzarro” Piero di Cosimo, come abbiamo già visto attraverso le parole del Vasari, riusciva a ‘cavare’ pure dai “nuvoli de l’aria” battaglie e paesaggi vari.⁶⁴ Nel corso del Cinquecento Anton Francesco Doni, esaltando la “fantasia” e l’“imaginativa”, ribadisce che “nelle nuvole” si possono individuare “animalacci fantastici, et castelli, con popoli et figure infinite ed diverse”.⁶⁵ È attento a questi fenomeni anche un teorico-artista come Giovan Paolo Lomazzo. Il pittore milanese, nel suo “Trattato” del 1584, in un importante capitolo dedicato agli effetti del “lume ne i corpi aerei”, ripropone con tono leonardesco il gioco mutevole delle nuvole aeree viste curiosamente “a guisa di bambagia allumate”:

più chiaramente nel campo d’esso aere nelle nubi, che or più or meno, a guisa di bambagia allumate ci appaiono; sì che vi si scorgono dentro di più forme d’animali rilevate co’ suoi lumi appartenenti, secondo che più o meno si dilatano, cosa che si vede nel naturale.⁶⁶

Nell’ambito di questa articolata tradizione critico-letteraria rinascimentale si innesta il lavoro vero e proprio degli artisti che può essere rintracciato nelle sue molteplici applicazioni. Uno degli esempi più affascinanti e importanti della raffigurazione delle metamorfosi delle nuvole si può trovare nelle due rappresentazioni orizzontali con le *Storie di Amore e Psiche* che facevano parte di un cassone eseguito a Firenze verso il 1468-69 dal cosiddetto Maestro della Storia degli Argonauti.⁶⁷ Le nubi di queste due scene si animano con un’energia e una varietà veramente insolite. Su uno di questi lati (fig. 8) si intravedono, sullo sfondo, delle nuvole che prendono varie sembianze: sulla sinistra appare la forma di un amorino che partecipa assieme ad una Venere ‘reale’ agli avvenimenti raffigurati; al centro i nuvoli modellano la forma di una figura maschile, intesa come personificazione del vento, che soffia in un corno: l’anonimo artista sembra aver seguito il consiglio dell’Alberti il quale, nel “De pictura”, suggerisce proprio al pittore che “starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi tra le nuvole”.⁶⁸ Sulla destra dello stesso lato del cassone (fig. 10) compaiono invece dei draghi con le fauci spalancate che sembrano muoversi, dilatarsi e modificarsi come trasportati e solleticati dal vento. Nell’altro lato (fig. 9) i soffici nubi prendono la foggia di due pesci e, sulla destra, di due figure nude, di un centauro che sta per scoccare una freccia e di una testa di capra: tutti elementi che alludono evidentemente ad alcuni segni zodiacali come i Pesci, i Gemelli, il Sagittario e l’Ariete. Recenti ricerche hanno ipotizzato che si tratti di un cassone nuziale



8, 9 Maestro della Storia degli Argonauti, Storie di Amore e Psiche. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

dipinto dall'anonimo Maestro proprio in occasione del matrimonio tra Lorenzo de' Medici e Clarice Orsini, e che quindi i segni zodiacali, probabilmente riguardanti gli sposi, possano essere associati anche agli dei messi in posa proprio nella parte sottostante.⁶⁹ È comunque evidente che c'è una non casuale assonanza estetico-culturale tra queste nuvole metamorfiche e le parole sopra citate del Magnifico sulle fantasiose "strane forme d'animali e di uomini" rintracciabili nelle nuvole.

Una più limitata anche se precisa trasformazione fantastica di un nembo si può rintracciare nel dipinto con la *Nascita della Vergine* del Maestro delle Tavole Barberini (Fra Carnevale), del Metropolitan Museum of Art di New York, del 1475 circa: si nota distintamente, in un particolare sulla sinistra, un nuvoloso che prende delicatamente le sembianze filamentose di un delfino (fig. 11).⁷⁰ Nell'*Educazione di Pan* (già a Berlino) del 1490-92 di Luca Signorelli, inoltre, compare con chiarezza, sullo sfondo a sinistra, una nuvola forgiata nelle sembianze di un cavaliere, che sembra alato, mentre cavalca il suo destriero (fig. 12).⁷¹ È possibile — come è stato sottolineato — che il cavaliere con le ali simboleggi, secondo la concezione neoplatonica, l'anima che lascia il corpo materiale per dirigersi verso l'infinito.⁷² Il dipinto, come racconta il Vasari, era stato realizzato proprio per Lorenzo de' Medici:⁷³ quindi, ancora una volta, ritroviamo il gioco allusivo delle nuvole modellate in figure riconoscibili in un'opera commissionata dal mecenate fiorentino. Si potrebbe quindi sospettare che non ci sia stata solo una generica assonanza tra questi inserti nuvolosi e il mondo poetico di Lorenzo in quanto si può legittimamente ipotizzare che da parte del Magnifico ci sia stata un'esplicita richiesta affinché gli artisti al suo servizio inserissero in alcuni dipinti dei nuvoli 'strani'.

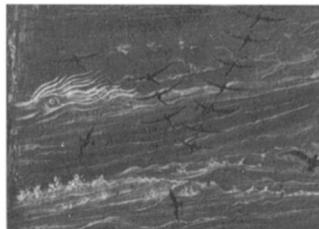
Altri esempi, più noti, si possono rintracciare nei particolari delle tavole del Mantegna dove le nubi assumono forme ben riconoscibili: nel volto di profilo inserito tra i soffici nemi del *Trionfo della Virtù* del Louvre, nella nuvola con putto in alto a destra della terza tela del *Trionfo di Cesare: Portatori di trofei militari e del bottino d'argento* e soprattutto nel celeberrimo cavaliere con cavallo nel *San Sebastiano* di Vienna (fig. 13).⁷⁴ Il significato simbolico di quest'ultima figura ci sfugge, ma potrebbe essere solamente un'immagine fantasiosa proiettata tra le forme delle nubi, probabilmente il frutto della volontà archeologica del Mantegna di valorizzare alcune fonti classiche sul tema delle immagini tra le condensazioni aeree. Forse non è del tutto estranea, rispetto a questo cavaliere anomalo, anche l'espressione sopra citata con allusioni alle nuvole ("in nubibus equites") di Giovanni da Fontana, inserita in un testo dedicato a Jacopo Bellini che era proprio il genere del Mantegna.⁷⁵

Particolarmente interessanti sono anche le figure costituite dalle nubi che il forlivese Marco Palmezzano ha inserito nel suo dipinto raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Pietro, Domenico e Maria Maddalena*, datato 1493 ed ora a Brera (fig. 14). Sullo sfondo, in alto, il cielo è movimentato da tre distinti gruppi di nuvole: in quello di sinistra prende forma un putto con le ali nell'atto di camminare; tra i nemi di quello centrale appare il filamento nuvoloso di un cane che corre; mentre dai cirri di destra fuoriesce la soffice figura di un cavallo alato pronto a trotterellare nell'aere: ne risulta un susseguirsi di figure movimentate che probabilmente ripropone in modo efficace la continua variabilità del cielo. Lo stesso pittore anche in un'altra sua opera, l'*Andata al Calvario*, ha inserito un evanescente putto alato tra le nuvole.⁷⁶ Un diverso eloquente esempio si può trovare nel disegno raffigurante un *Diluvio* ed eseguito da Leonardo verso il 1515 (fig. 15). L'artista fiorentino ha incluso, nella parte superiore del foglio, minute figure antropomorfe e leggere testine di putti che si confondono e si intersecano con i vortici, i risucchi e le nubi tempestose che evocano gli effetti sconvolgenti della natura.⁷⁷

Lo spunto mitologico ha permesso invece al Correggio di elaborare una straordinaria invenzione di metamorfosi nuvolosa nel celebre dipinto raffigurante *Io e Giove*, realizzato verso il 1530-31 (fig. 16).⁷⁸ Il riferimento principale è il noto testo delle "Metamorfosi" di Ovidio (I, 583-750): nella fonte classica però si afferma solo che Giove, per congiungersi con l'amata Io, diffonde sulla terra una fitta "caligine". L'invenzione straordinaria del Correggio sta invece nel-



10 Particolare della fig. 8.



11 Maestro delle Tavole Barberini, Nascita della Vergine (part.). New York, Metropolitan Museum.

l'aver superato il problema rappresentativo delle figure avvolte dall'oscurità introducendo in maniera del tutto originale, anche rispetto alle raffigurazioni precedenti (in cui compaiono i due amanti nell'istante del dissolvimento della caligine), la trasformazione del dio in una nube oscura. Giove diviene così nembo, spirito incorporeo e contemporaneamente libidinoso e concreta presenza, evidenziata dall'artista attraverso dei soffici lineamenti fisiognomici del volto divino (affiancati proprio a quelli della giovane mortale) e nell'impalpabile modellazione di un avambraccio e di una mano possessiva che avvolge con dolcezza la figura femminile adagiata mollemente in atteggiamento di fortissimo erotismo. È stato correttamente osservato che il Correggio, in realtà, nel variare in qualche modo il testo ovidiano sembra aver operato una *contaminatio* con un altro mito: quello di Issione, il famoso re dei Làpiti.⁷⁹ Issione — racconta la favola antica — aveva osato sedurre Giunone, ma Giove, avvisato dalla moglie, lo aveva ingannato lasciando che lo sfrontato umano abbracciasse invano una nuvola (Nefele) alla quale aveva dato le sembianze di Giunone.⁸⁰ In effetti, seppur in un contesto diverso rispetto a quello di Giove ed Io, abbiamo anche nella storia di Issione il motivo di un essere mortale che si congiunge ad una nuvola divina dalle sembianze umane.

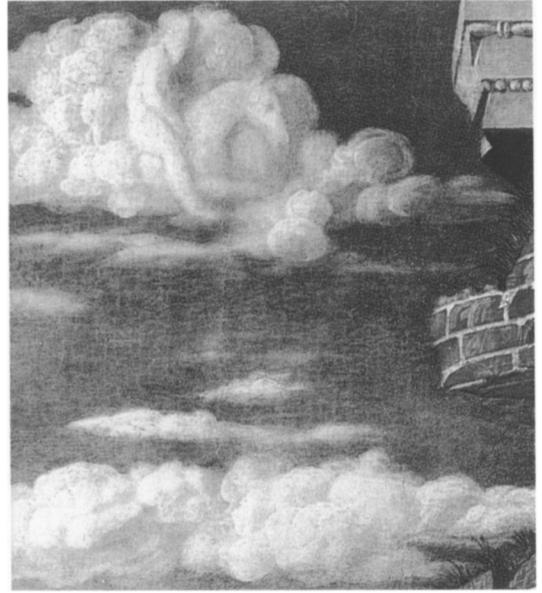
Qualcosa di analogo alle teste dei putti leonardeschi sopra ricordate si nota in un disegno cinquecentesco degli Uffizi raffigurante una *Testa virile barbata composta di testine* dell'artista milanese Giuseppe Arcimboldi. È presentata una testa maschile di profilo: la barba e i capelli arricciati sono definiti da paffute testine di putti soffici come nembi, mentre la pupilla dell'occhio, la curva aquilina del naso, il lobo dell'orecchio e il pomo d'Adamo sono delineati da profili e forme antropomorfe. L'intervento ideativo può essere stato suggerito, in questo caso, dal procedimento di intravedere strutture riconoscibili, come le forme paffute delle testine dei putti, in alcune macchie od ondulazioni dei capelli e in alcune protuberanze di parti anatomiche del volto.⁸¹ Il procedimento di costruire delle figure mediante l'accorta aggregazione di impalpabili nubi è stato usato, in un testo del 1561, anche dall'incisore Jehan Duvet per illustrare il passo dell'"Apocalisse" che presenta la visione dell'Angelo che porge a San Giovanni il libro affinché lo divori (fig. 17). Nel brano neotestamentario si afferma precisamente: "Vidi poi un altro angelo, possente, discendere dal cielo, avvolto in una nube, la fronte cinta di un arcobaleno; aveva la faccia come il sole e le gambe come colonne di fuoco" ("Apocalisse", 10, 1). L'artista ha proprio illustrato in modo molto efficace l'espressione "avvolto in una nube" costruendo e articolando il corpo muscoloso dell'angelo mediante un sovrapporsi di soffici nuvolette e superando, come aveva fatto il Correggio, il problema dell'avvolgimento nuvoloso di una figura mediante la materializzazione dei nembi in un preciso corpo umano.⁸²

Le rocce antropomorfe negli sfondi paesaggistici

Nella maggior parte dei discorsi sulle immagini 'create' dalla natura emerge in modo evidente, anche se spesso velato, il fondamento epistemologico di una cultura che concepisce le relazioni tra



12 Luca Signorelli, *Educazione di Pan* (particolare).
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum.



13 Andrea Mantegna, *San Sebastiano* (particolare).
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

le forme come sostanzialmente basate sull'antica dottrina della corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo. Questa concezione era stata ampiamente utilizzata anche durante il Medioevo. Nel corso del Trecento, ad esempio, il chierico pavese Opicinus de Canistris aveva investigato il profondo legame tra la singola parte ed il tutto attraverso la specifica ricerca di figure antropomorfe nella configurazione strutturale dei territori e dei mari visti nella loro globalità. Vale la pena di accennare velocemente a tale indagine perché essa denota anche il grado di divergenza rispetto alle ricerche rinascimentali. Opicinus de Canistris aveva elaborato diversi disegni con carte geografiche intrise di complessi significati teologici e accomunate da una ricerca simbolico-antropomorfa delle terre e delle acque del Mediterraneo. Su un suo foglio di pergamena, ad esempio, la penisola iberica appare come il volto frontale di una figura la cui gamba si inserisce nello stivale italiano; le coste del Marocco sono viste come la testa di profilo di un corpo che si estende nei territori africani; mentre, al contrario, con un colore più scuro, il mar Mediterraneo diviene il corpo di una figura con il profilo barbuto, mostruoso e demoniaco costituito dai mari che bagnano la Turchia, con un ginocchio che lambisce la costa ligure e con un piede che si incunea nello stretto di Gibilterra.⁸³ Il gusto delle forme plurivalenti è fortissimo, ma è anche evidente che questa natura umanizzata è in funzione di un preciso simbolismo religioso che attraverso queste relazioni antropomorfe indaga non tanto la possibilità creativa delle forme ambigue, quanto la consonanza e l'unità del creato conteso tra differenti e contrastanti poderose forze.

La diffusa concezione di corrispondenze tra macro e microcosmo era stata assorbita in maniera diversa anche dagli artisti rinascimentali ed in particolare da Leonardo, il quale la sviluppa accentuando con più vigore la possibilità di un'indagine fenomenologica delle forme naturali. La capacità dell'artista fiorentino di investigare e di evidenziare nell'apparente e informe caoticità della natura una traccia che porta alla rivelazione di forme riconoscibili è infatti in fondo legata alla credenza di una sotterranea ma potente energia analogica che anima gli esseri nei loro vari gradi della scala naturale e che permette un saldissimo legame tra l'infinitamente piccolo e lo smisuratamente grande.⁸⁴ Già gli scrittori antichi avevano paragonato in tal senso la terra ad un grande



14 Marco Palmezzano, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista, Pietro, Domenico e Maria Maddalena (particolare)*. Milano, Pinacoteca di Brera.

animale che respira e vive come una creatura umana e che è capace di conglobare in se stesso le forme e le strutture dell'intero universo. In particolare, riprendendo questa tradizione, il filosofo quattrocentesco Nicola Cusano aveva riassunto efficacemente la corrispondenza analogica tra terra ed essere vivente in un eloquente brano nel suo "De docta ignorantia":

Ubi terra est quasi animal quoddam (ut ait Plato) habens lapides, loco ossium, rivus loco venarum, arbores loco pilorum, & sunt animalia, quae intra illos terrae capillos nutriuntur, ut vermiculi inter pilos animalium.⁸⁵

Anche Leonardo, seguendo le teorie antiche e molto probabilmente conoscendo direttamente o indirettamente il passo citato del Cusano, dimostra di essere rimasto particolarmente affascinato da queste relazioni, e in una parte del "Codice Leicester" annota con precisione:

adunque, potren dire, la terra avere anima vegetativa, e che la sua carne sia la terra; li sua ossi sieno li ordini delle collegazione de' sassi, di che si com[p]ongano le montagnie; il suo tenerume sono li tufi; il suo sangue sono le vene delle acque; il lago del sangue, che sta di torno al core, è il mare oceano; il suo alitare è 'l crescere e disc[r]escere del sangue pelli polsi, e così, nella terra, è il frusso e rifrusso del mare [...].⁸⁶

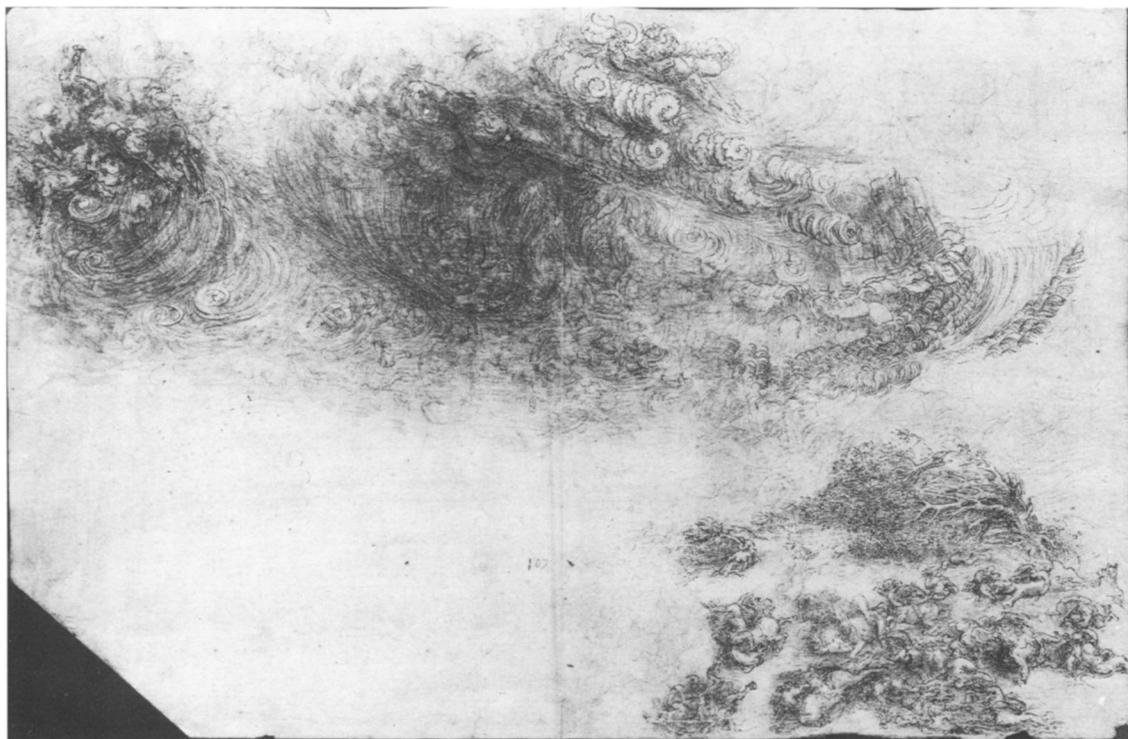
Similmente, in un brano del "Codice A", scrive:

L'omo è detto da li antiqui mondo minore, e cierto la dizione d'esso nome è bene colocata, imperoché siccome l'omo è composto di tera acqua aria e ffoco, questo corpo della tera è il simigliante. Se ll'omo à in sé osso sostenitori e armadura della carne, il mondo à i sassi sostenitori della terra; se l'omo à in sé il laco del sangue, dove cresce e discesce il polmone nello alitare, il corpo della terra à il suo occieano mare, il quale ancora lui cresce e discesce ogni sei ore per lo alitare del mondo; se dal detto lago di sangue diriva vene che

ssi vano ramificando per lo corpo umano, similmente il mare occieano enpie il corpo de la tera d'infinite vene d'acqua.⁸⁷

La ricerca delle consonanze analogiche tra la terra con le sue irregolarità 'casuali' e l'essere vivente con la propria struttura non poteva non approdare ad un'indagine che esaltasse l'antropomorfismo ed i caratteri fisiognomici dei profili secchi e brulli delle rocce, dei promontori e dei dossi che fanno da sfondo ad alcune scene pittoriche.⁸⁸ In diverse opere è possibile ritrovare infatti, in maniera più o meno evidente, facce o profili rocciosi incastonati tra gli sfondi paesaggistici. Due configurazioni antropomorfe, curiosamente quasi sovrapposte, si possono rintracciare nella rupe che si staglia contro il cielo della grotta sassosa dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 18) dipinta verso il 1462-64 dal Mantegna, un artista che, come abbiamo visto sopra, non era certo estraneo al gusto per l'inserimento di 'giochi' ambigui e per le trasformazioni metamorfiche in pittura. Si riconosce, seppur in maniera non lampante, in particolare il profilo di una sorta di mascherone che presenta la fronte corrugata, un nasone (in corrispondenza del cespuglio) e due evidenti labbroni.⁸⁹ Alla destra di questo profilo si intravede, invece, la forma di un teschio visto frontalmente, senza mandibola, con le orbite e le cavità nasali evidenziate con un colore poco più scuro: quest'ultima icona mortuaria è molto probabilmente un simbolo che rimanda alla 'leggenda' relativa al corpo di Adamo seppellito sul Golgota. Secondo un'amplessima tradizione pittorica tale riferimento è illustrato inserendo, ai piedi della croce, un teschio che viene 'lavato', anche simbolicamente, dai rivoli di sangue che colano dal corpo di Cristo.⁹⁰

Uno dei più affascinanti conglomerati rocciosi antropomorfi dipinto intenzionalmente da un artista appare ben evidente sullo sfondo all'*Angelo annunziante* eseguito dal pittore ferrarese Cosmè



15 Leonardo da Vinci, Diluvio. Windsor, Royal Library.

Tura, nel 1469, per l'anta di sinistra dell'organo del Duomo di Ferrara (fig. 19). È chiaramente riconoscibile, come la critica ha già osservato, la figura di una sfinge di profilo che è strutturata mediante una stratificazione rocciosa che nella sua fittizia casualità lascia trasparire e svelare la figura mitologica.⁹¹ La forma ambigua della sfinge e la sua associazione con la roccia naturale potrebbe essere anche legata alla descrizione proposta da Plinio. Nella sua "Naturalis historia" egli annota che la sfinge "est autem saxo naturali elaborata", con un'espressione che sembra evocare proprio la figura egizia dipinta dal Tura e raffigurata come un conglomerato geologico che si vela e si disvela oscillando tra natura e umanizzazione.⁹² Ma in questo caso la citazione figurativa dell'essere mitologico non è solo un inserimento bizzarro e arguto, poiché essa costituisce un elemento rilevante di una complessa simbologia. Il motivo della sfinge era stato ampiamente ripreso da quel dotto filone umanista che aveva riscoperto il simbolismo esoterico dei geroglifici egizi.⁹³ Nella cultura rinascimentale la figura di questo essere composto aveva assunto sostanzialmente un duplice significato.⁹⁴ Poteva essere legato al concetto positivo di mistero impenetrabile: secondo Pico della Mirandola, ad esempio, gli egizi "aveano sculpte le Sfinge, se non per dichiarare doversi le cose divine, quando pure si scrivano, sotto enigmatici velamenti e poetica dissimulazione coprire". Ancora il Pico nell'"Oratio de hominis dignitate" ripete che gli egizi scolpirono le sfingi "ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a profana multitudo inviolata custodirentur". L'umanista evidenzia così una consonanza tra la sfinge e l'esoterismo enigmatico il quale riflette



16 Correggio, Io e Giove. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



17 Jehan Duvet, L'angelo dell'Apocalisse con san Giovanni che divora il libro, da: *Benedictus Chelidonius, Lapocalypse figuree*, Lione 1561.

poeticamente sull'indicibile.⁹⁵ La sfinge, pertanto, poteva essere utile per significare il mistero teologico e quindi la saggezza divina o sacerdotale: come tale è stata spesso usata come base del trono della Vergine, cioè come *Sedes Sapientiae*. Ad esempio, assume questa connotazione nella *Vergine con il Bambino* di Donatello per l'altare di Sant'Antonio a Padova, o nella *Sacra Famiglia con un guerriero che adora Gesù Bambino* della National Gallery di Londra del pittore veneto Vincenzo Catena.⁹⁶ L'essere mitologico è inoltre collocato ai lati del cenacolo nell'*Ultima Cena* di Andrea del Castagno ad ammonimento delle cose 'difficili'. Il medesimo significato è anche evidente in un'illustrazione inserita nell'"Hypnerotomachia Poliphili", la quale raffigura l'obelisco egizio della Trinità alla cui base compaiono appunto tre sfingi come allusione alla profondità del mistero trinitario.⁹⁷ Al contrario la sfinge è stata anche considerata simbolo del tutto negativo di ignoranza colpevole: così appare ad esempio in un particolare di un'incisione del Mantegna con delle sfingi che sorreggono un globo sormontato dall'*Ignorantia*. Nell'accentuare tale interpretazione negativa, il pittore padovano sembra aver tenuto conto delle parole di Dione Crisostomo secondo il quale la sfinge è sinonimo di stupidità.⁹⁸ In questo contesto negativo essa è stata anche considerata, dalla patristica, come uno dei feticci pagani: così Teodoro (V sec. d.C.) aveva sostenuto che gli idoli ("veluti Sphingas, Tritonas, et Centauros") non hanno alcuna sussistenza.⁹⁹ In tal senso la sfinge egizia ha anche assunto il significato di simulacro appartenente al mondo pagano idolatra da combattere e dissolvere. Sant'Agostino, in particolare, nel "De civitate Dei" (VIII, 23 sgg.), soffermandosi a commentare dei passi di Ermete Trismegisto sulla fine dell'idolatria, aveva evidenziato come tutti i riti pagani fossero destinati a svanire con l'avvento del Messia, ribadendo, con fermezza, come la distruzione degli idoli e dei falsi spiriti fosse una diretta conseguenza del-



18 Andrea Mantegna, L'Adorazione dei Magi (particolare). Firenze, Uffizi.

l'incarnazione divina. La sfinge del dipinto del Tura è stata realizzata come una sorta di 'segno iconico' che, collegandosi proprio al filone che aveva interpretato la figura egizia in senso decisamente negativo, assume la valenza di idolo pagano per eccellenza, alludendo anche alla vanagloria degli antichi re egizi. Nel dipinto del Tura l'associazione tra l'annuncio dell'incarnazione a Maria, in primo piano, ed il riferimento all'idolo pagano egizio, sullo sfondo, non fa altro che sottolineare questa consequenzialità di eventi tra il paganesimo come fine e l'incarnazione come nuovo inizio. La sfinge dipinta dal pittore ferrarese, non del tutto integra e quasi nella condizione di ritornare allo stato di natura, cioè pura roccia, diviene presenza inquietante, simbolo enigmatico della decomposizione del mondo pagano, colpito nel profondo dall'evento dell'incarnazione del Messia.

In particolare è stato anche notato che l'opera del Tura ha in qualche modo contribuito, nell'ambito della tradizione pittorica ferrarese (anche sulla base della precedente tradizione bizantina), ad accentuare la tendenza a definire le rocce naturali degli sfondi come se fossero elementi architettonicamente riconoscibili.¹⁰⁰ È significativo in tal senso un dipinto del 1460 circa, di un anonimo pittore ferrarese, con le *Le stigmate di san Francesco*, ora nel Museo Civico di Pesaro: qui le rocce sembrano simulare delle ampie arcate con pilastri polistili. Dello stesso periodo è il *San Gerolamo* di scuola padovano-ferrarese, della National Gallery di Washington (Mellon): sulla destra, le rocce della parte superiore dell'apertura della grotta del santo rievocano un vero e proprio arco a doppia ghiera. Diverse conformazioni rocciose che ambiguamente trapassano in strutture architettoniche si ritrovano in particolare nei lavori di Francesco del Cossa, soprattutto nel suo *Polittico Griffoni*. Tale tendenza del Cossa, è stato ipotizzato, potrebbe essere stata influenzata dalla concezione aristotelica, ampiamente dibattuta nei circoli padovani. Nella filosofia di Aristotele, discussa dai dotti aristotelici, si sottolinea infatti la reciproca relazione tra natura e arte,



19 Cosmè Tura, L'Annunciazione (particolare). Anta d'organo. Ferrara, Museo del Duomo.

e la conseguente tendenza dell'arte non solo ad imitare la natura, ma anche a portare a compimento le forme intrinseche alla natura stessa.¹⁰¹

Si noti che questo passaggio dalla natura all'architettura verrà sostanzialmente invertito dagli architetti del Cinquecento. Nei diversi trattati sull'architettura e nella pratica artistica cinquecentesca si diffonderà infatti anche il gusto per l'*opera rustica*: si tenderà a sottolineare cioè l'origine naturalistica dell'*ars aedificandi* e si modificheranno gli elementi architettonici della tradizione classica. Questi, privati della loro armonia, appariranno come dissolti nello stato di natura originaria, regrediti verso un recupero della 'rusticità' primordiale. Così le colonne torneranno tronchi e spesso verranno anche riproposte in fogge antropomorfe in ossequio al principio vitruviano del parallelismo proporzionale tra figura e colonna; le superfici appariranno come concrezioni calcaree; i muri, con le bugne, simuleranno la scabrosità della roccia o il brulicante mondo vegetale, e così via.¹⁰²

Per riprendere, invece, altri esempi significativi di rocce antropomorfe, si può segnalare il profilo umanoide rintracciabile nella roccia collocata sulla sinistra della *Morte della Vergine* di Girolamo da Treviso il Vecchio, un dipinto datato 1478 (già Monte di Pietà di Treviso): il lungo volto dall'espressione corrucciata è accentuato dall'occhio quasi a forma di finestrella rettangolare.¹⁰³ Come tentazione demoniaca si potrebbe interpretare il volto aguzzo dal mento appuntito che si intravede nella roccia, al centro, all'altezza della mano del santo, tra le conformazioni rocciose poste davanti all'eremita nel *San Gerolamo* londinese (National Gallery) del 1480-85 circa di Giovanni Bellini.¹⁰⁴ Curioso è il masso posto accanto al leone: tra le ondulazioni del macigno si nota facilmente, un poco più ingrandito, il muso leonino che sembra rispecchiare e raddoppiare quello del leone 'reale'. Un altro profilo roccioso con naso aquilino sembra baluginare, in alto a sinistra, in una miniatura dell'ultimo decennio del Quattrocento che raffigura un'*Allegoria*¹⁰⁵; mentre un faccione deformato si potrebbe scovare, come è stato detto (con motivazioni ancora abbastanza aleatorie), al di sopra della grotta dipinta da Giorgione nei *Tre filosofi* di Vienna.¹⁰⁶ Molto più riconoscibile, rispetto agli esempi appena ricordati, è invece il profilo umano dall'espressione corrucciata che sembra incastonato tra le rocce nell'acquarello di Dürer con *Veduta della Val d'Arco*, ora al Louvre. Altri esempi di volti, interpretati come immagini 'casuali' e rintracciati di recente in diverse altre opere dell'artista tedesco, sono decisamente meno convincenti.¹⁰⁷

L'inclinazione al naturale e allo stesso tempo al tratto 'caricato', tipico della ricerca leonardesca, particolarmente diffusa nella cultura artistica milanese del Cinquecento, ha probabilmente stimolato in alcuni artisti il gusto per la trasformazione di alcuni nuclei rocciosi in elementi fisiognomici più o meno grotteschi. In particolare l'animismo naturalistico di Leonardo che infonde una vita ancestrale, vivente e brulicante al paesaggio orografico degli sfondi sembra prender corpo in maniera puntuale nella *Crocefissione* di Andrea Solario (datata 1503), ora al Louvre: sul fondale, a destra, compare un promontorio roccioso con un profilo antropomorfo quasi caricaturale (fig. 20).¹⁰⁸ Proprio lo stesso motivo è ripreso con più insistenza anche in alcuni dipinti di Bernardo Zenale, un altro pittore lombardo sensibile alle ricerche leonardesche. Una delle immagini di Zenale più significative in tal senso, in bilico tra natura e artificio, si può trovare in un particolare della *Deposizione* (1504 ca) collocata nella cappella del SS. Sacramento della chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia (fig. 22). Sullo sfondo la sagoma rocciosa del monte Golgota delinea con precisione i connotati del profilo di un vecchio barbuto sul cui capo spuntano alcuni alberi semispogli, con un'accentuazione dei caratteri grotteschi. Sempre nello stesso dipinto, in alto a destra, un altro anfratto pietroso termina nella parte superiore con una ben delineata testa umana, quasi di tre quarti, costituita da sedimenti geologici e parzialmente da tronchi con radici (fig. 21).¹⁰⁹ Ancora Zenale, nella parte centrale dell'*Immacolata Concezione* (1502) eseguita per una chiesa di Cantù, ed ora nel J. Paul Getty Museum di Malibu, inserisce nella parte alta del gruppo roccioso centrale alcuni piccoli anfratti le cui ombre simulano un mascherone umano che sembra urlare dilatando la bocca con una smorfia.¹¹⁰ Il pittore milanese appare particolarmente affascinato da questo artificioso espediente poiché nella sua *Sacra Famiglia fra i santi Ambrogio e Gerolamo* (1510) del Denver Art Museum, al di sopra dell'arcata rocciosa di sinistra che fa da fondale alla scena, si scorge chiaramente un volto pietrificato che presenta dei lunghi baffi, come nei mascheroni utilizzati nelle grottesche.¹¹¹ Simile al faccione dell'ancona di Malibu di Zenale è anche la grande roccia antropomorfa con un ghigno quasi satanico presente sulla sinistra del dipinto *Pan e Siringa* di Giovanni Agostino da Lodi.¹¹² Particolarmente interessante è anche un volto roccioso realizzato su una tavola attribuita a Bernardino Bergognone (1465-1525) e raffigurante *San Gerolamo*: sullo sfondo, la sommità di una roccia appare come un mascherone antropomorfo. La rupe si integra con la vegetazione ed alcuni ciuffi d'erba simulano delle ciocche di capelli, mentre altri filamenti erbosi alludono a due baffoni sotto un naso appuntito.¹¹³ Molte di queste rocce antropomorfe di fatto sembrano costituire una precocissima ripresa delle teste grottesche e 'caricate' elaborate da Leonardo in ambito milanese.



20 A. Solario,
Crocefissione
(part.). Parigi,
Louvre.



21 Particolare
della fig. 22.



22 Bernardo Zenale, Deposizione (particolare). Brescia, S. Giovanni Evangelista, cappella
del SS. Sacramento.



23 Michelangelo, Peccato originale (part.). Roma, Cappella Sistina.

In un affresco del pittore padovano Stefano dall'Arzere con *Cristo portacroce*, eseguito verso il terzo decennio del Cinquecento per la Confraternita del Redentore presso la chiesa di Santa Croce a Padova, è presente, dietro alla croce del Salvatore, un colle le cui ombre delineano il volto, forse demoniaco, di un essere urlante, anche questo molto simile al faccione dell'ancona di Malibu di Zenale.¹¹⁴ Non è escluso che abbia un significato satanico anche il masso delineato come un profilo antropomorfo inserito da Michelangelo nella scena con *Eva e il serpente* della volta della Sistina, e collocato precisamente tra l'albero con il serpente e la progenitrice (fig. 23).¹¹⁵ Già Charles de Tolnay aveva notato che in un disegno, raffigurante *Tizio*, Michelangelo aveva incluso in una nicchia rocciosa, in basso, "una testa umana, o piuttosto un teschio, a indicare un luogo da sempre destinato al tormento".¹¹⁶ L'antropomorfismo dell'intero paesaggio è ripreso invece in un dipinto, di area nordica, di Herri Met de Bles detto il Civetta raffigurante la *Salita di Gesù al Calvario*. L'altura gigantesca — che fa da quinta intermedia tra i personaggi in primo piano ed il Golgota rimpicciolito sullo sfondo a destra — è rappresentata in modo che ciascuno dei suoi elementi costitutivi come la roccia, l'arbusto o l'albero appaia come un tratto fisiognomico di un gigantesco conglomerato che denota un cranio antropomorfo. Questo è anche evidenziato da due incavature che simulano la cavità orbitale e quella auricolare.¹¹⁷ Qualcosa di simile al lavoro del pittore fiammingo si può rintracciare in un'incisione di Hans Meyer tratta sicuramente da un lavoro, andato perso, dell'Arcimboldi ("Inventio Arcimboldi") (fig. 24). Il pittore milanese, un erede bizzarro di Leonardo, aveva potuto assorbire dal clima leonardesco, presente nella cultura lombarda, anche questa visione della produzione artistica come ricerca della molteplicità morfologica della natura, del caratteristico, del mostruoso, del deforme. Nella stampa, un volto visto frontalmente è simulato dalle rocce, dall'acqua, dalla vegetazione, dalle case, dal ponte. Tutto sembra 'casualmente' preordinato per figurare un viso. Nella scritta al di sotto dell'immagine si legge: "Mi formò in monte & mi ritrasse in carte, / *Natura à caso* l'Arcimboldo ad arte".¹¹⁸ Ancora il tema dell'ambiguità tra 'casualità' e 'artificio'. Dall'incisione si possono intravedere alcune derivazioni leonardesche: il motivo del paesaggio roccioso contrapposto ad uno sfondo che si dilegua all'orizzonte, come in alcuni dipinti di Leonardo e dei suoi seguaci, e il grafismo tortuoso, a ricciolo, dell'acqua della cascatella che ricorda il segno vorticoso di alcuni disegni leonardeschi che indagano la



24 Hans Meyer, Monte umanizzato. Oxford, Ashmolean Museum.

fenomenologia del movimento dell'acqua.¹¹⁹ Nella seconda metà del Cinquecento questa inclinazione per il rimaneggiamento di un volto umano tra le rocce si è concretizzata anche nel famoso *Appennino*, elaborato dal Giambologna per la villa di Francesco de' Medici a Pratolino. In questo caso emerge però quasi un procedimento contrario: non è la figura ad essere intravista tra le rugosità delle rocce, è invece il vecchio Appennino ad essere modellato a guisa di un monte con i capelli che paiono degli anfratti e con le membra raffigurate come dirupi scoscesi.¹²⁰

I tronchi fisiognomici, le radici antropomorfe e l'albero umanizzato

Anche il motivo del 'tronco antropomorfo' ha avuto un suo peculiare spazio nel campo della letteratura e dell'espressione artistica. Il Petrarca lo riprende, nell'ambito della fenomenologia dell'amore, in una sua Canzone nella quale sottolinea come l'intensa volontà di richiamare alla mente il volto dell'amata Laura faccia sì che il bel viso compaia "ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde" e ancora "nel tronchon d'un faggio / e 'n bianca nube".¹²¹ L'Alberti, invece, come abbiamo visto, aveva riproposto il *topos* del tronco antropomorfo sviluppando, nella speculazione iniziale del suo "De statua", il tema delle forme 'casuali' in rapporto alla genesi delle forme artistiche.¹²² Sul motivo del legno 'figurato' inoltre Johannes Nider aveva scritto, nel suo "Formicarius" del 1480 circa, che su alcune tavole di legno apparivano immagini che sembravano fatte da un "peritissimo pictore". Citando anche Alberto Magno aveva aggiunto che immagini del Crocefisso si potevano vedere nei frutti di un albero: in questo caso era riuscito a legare in qualche modo la forma della figura umana anche al vigore produttivo di una pianta.¹²³

Figure antropomorfe viste come nascoste nei tronchi, nelle radici o negli arbusti rinsecchiti si possono concretamente individuare in alcune significative opere pittoriche. Il motivo del tronco umanizzato appare ad esempio in un dipinto di un 'bizzarro' pittore come Lorenzo Lotto. Nel paesaggio del *San Gerolamo nella selva* del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo di Roma (1480-85 ca) l'artista veneziano inserisce alcuni tronchi le cui ambiguità, determinate dalle sinuose e languide levigatezze delle forme, hanno fatto proprio pensare ad un riferimento alle provocanti bellezze del corpo femminile che l'asceta san Gerolamo cerca di evitare ed allontanare con la sua meditazione spirituale.¹²⁴ Nella diffusissima "Legenda aurea" di Jacopo da Varagine si narra appunto di come Gerolamo si lamentasse delle tentazioni lussuose: "mi pareva di assistere a lascive danze di fanciulle e allora nella mia carne e nel mio sangue si accendeva la fiamma della libidine onde non cessavo di piangere e di percuotermi fino a che dal Signore non mi veniva di nuovo restituita la calma dei sensi."¹²⁵ In effetti si può notare che, in alto a sinistra, il santo si sta percuotendo il petto rivolgendosi al crocifisso dietro al quale è dipinto un tronco con radici. Esso allude in maniera palese alla parte inferiore di un corpo femminile nudo, con le gambe e l'addome il cui ombelico è simulato da una rientranza della corteccia. Tale conformazione legnosa ha una evidentissima analogia con le radici antropomorfe di mandragola (di cui si parlerà più avanti) ed in particolare con quelle classificate in alcuni erbari come "Mandragora" in "forma foemina".¹²⁶

È stato proposto di intravedere in alcune conformazioni grottesche, inserite in ciascuno dei pannelli del *Trittico* con il *Giardino delle delizie* (1503-1504) di Bosch, tre teste antropomorfe che nel loro complesso alluderebbero alla Trinità satanica (Peccato-Demonio-Morte).¹²⁷ Sebbene l'analisi complessiva non sia del tutto convincente, data anche la difficoltà di individuare un senso globale all'interno di quell'inesauribile rebus, ormai carico di diverse stratificazioni interpretative, che è il *Trittico*, merita particolare attenzione, invece, quella parte dell'ipotesi relativa alla possibilità di rintracciare una forma nascosta nel famosa figura dell'*albero-uomo*, collocata al centro del comparto di destra con l'*Inferno musicale*. I tronchi d'albero, intersecati con la sagoma dell'uovo, possono infatti essere ragionevolmente interpretati come parti di una forma latente che è il teschio umano (senza mandibola) (fig. 25).¹²⁸ Ogni particolare ha una precisa corrispondenza con le ossa della testa umana: l'uovo prende la forma della calotta cranica; il tronco di sinistra riproduce le ultime vertebre cervicali; quello di destra simula le altre ossa del teschio, creando una fessura che denota la cavità nasale; un ramo, staccandosi dal ceppo originario, definisce l'osso zigomatico, determinando di conseguenza un vuoto per la cavità orbitale; e infine la segmentazione della parte inferiore del tronco allude agli alveoli dentali dell'osso mascellare. Per un artista inventivo del calibro di Bosch, interessato a rielaborare nelle sue opere un ricchissimo repertorio figurativo dominato da *grilli*, mostri e assurdità fantastiche, non c'è bisogno certo di giustificare l'inserimento di forme nascoste derivanti da particolari configurazioni appositamente predisposte. Una volta che l'oc-

chio dell'osservatore riesce a cogliere la forma ossea della testa umana, il pannello dell'*Inferno* può acquisire una nuova pregnanza per la presenza di un gigantesco teschio che, dominando il centro della composizione, allude con forza alla presenza incombente e terrificante della Morte.

Particolarmente rilevanti sono anche le due tavole dal complesso significato allegorico con *Storie di Sileno* (1505-1507 ca) di Piero di Cosimo. L'artista, di cui si è già visto l'interesse per la casualità delle forme naturali, ha inserito, in due suoi dipinti, degli imponenti tronchi d'albero che nel loro groviglio di linee alludono a fogge antropomorfe o animalesche. Precisamente nella *Scoperta del miele* (fig. 26) il tronco secco e brullo con un profondo incavo appare come un gigantesco mascherone con la bocca spalancata e due occhi nodosi; nelle *Disavventure di Sileno*, invece, il ceppo ligneo, nella parte di sinistra, assume le forme di una testa di cervo.¹²⁹

In area nordica è rilevante un dipinto di Hans Leu il Giovane, datato 1515, che raffigura *San Gerolamo* (Basilea, Kunstmuseum): il santo è inginocchiato in preghiera di fronte ad un tronco ramificato che appare in realtà come la figura di Cristo crocifisso il cui volto sofferente è simulato da alcune cavità del legno con dei rami spezzati che fanno apparire il capo di Gesù come incoronato di spine.¹³⁰ Interessante è anche un particolare di un disegno (già citato) di Michelangelo raffigurante *Tizio* dove, sulla destra, appena definito, è rappresentato un tronco con radici nel quale si intravede un occhio dilatato e una bocca strepitante che è stata interpretata come quella di "una maschera infernale urlante, che pare impedire a chiunque di avvicinarsi al luogo del dolore".¹³¹

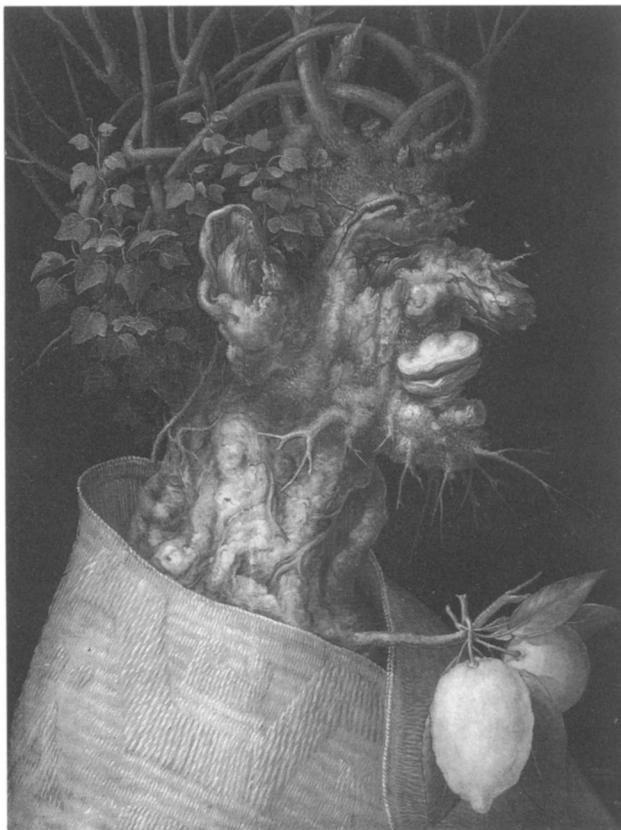


25 Hieronymus Bosch, Il giardino delle delizie, Inferno (particolare). Madrid, Prado.



26 Piero di Cosimo, Scoperta del miele (particolare). Worcester (Mass.), Art Museum.

Ma il più significativo esempio di figura antropomorfa intravista nella forma irregolare di un tronco rinsecchito è quello dell'*Inverno* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) dell'Arcimboldi (fig. 27). Descritto come un vecchio tronco dal letterato milanese Giovan Battista Fontegio (Fontana)¹³², e come volto "in forma di arbore" da Giovan Paolo Lomazzo¹³³, l'immagine del ceppo antropomorfo dell'*Inverno* appartiene infatti a quelle molteplici forme che appaiono come create dalla natura e che l'uomo riesce a riempire di significato interpretandole come figure riconoscibili. Il dipinto sembra quasi, per il suo trasmutare dalle forme naturali alla creazione artistica, un esem-



27 Giuseppe Arcimboldi, *Inverno*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

pio illustrativo delle parole sopra citate dell'Alberti relative alla possibilità di ricavare delle immagini anche dai tronchi d'albero. L'Arcimboldi, con l'*Inverno*, ha portato in maniera rigorosa alle estreme conseguenze il procedimento psicologico della individuazione di una logica figurativa nelle forme ambigue ed indefinite della natura ed ha esaltato in particolare lo 'scoprimento' del volto umano negli incerti grovigli vegetali. La tavola del pittore milanese raffigura infatti il massimo punto di incontro tra la forma 'casuale', creata dalla natura e percepita come significativa dall'uomo, e l'immagine elaborata dall'artista stesso in base al principio della 'fantasia'. Il vecchio *Inverno*, anche se appare come la pura registrazione di un'immagine fortuita, è in realtà il risultato di un puntuale intervento di rielaborazione fantastica dell'artista basato soprattutto sullo studio fisiognomico dei volti 'caricati' dei vecchi eseguiti da Leonardo.¹³⁴

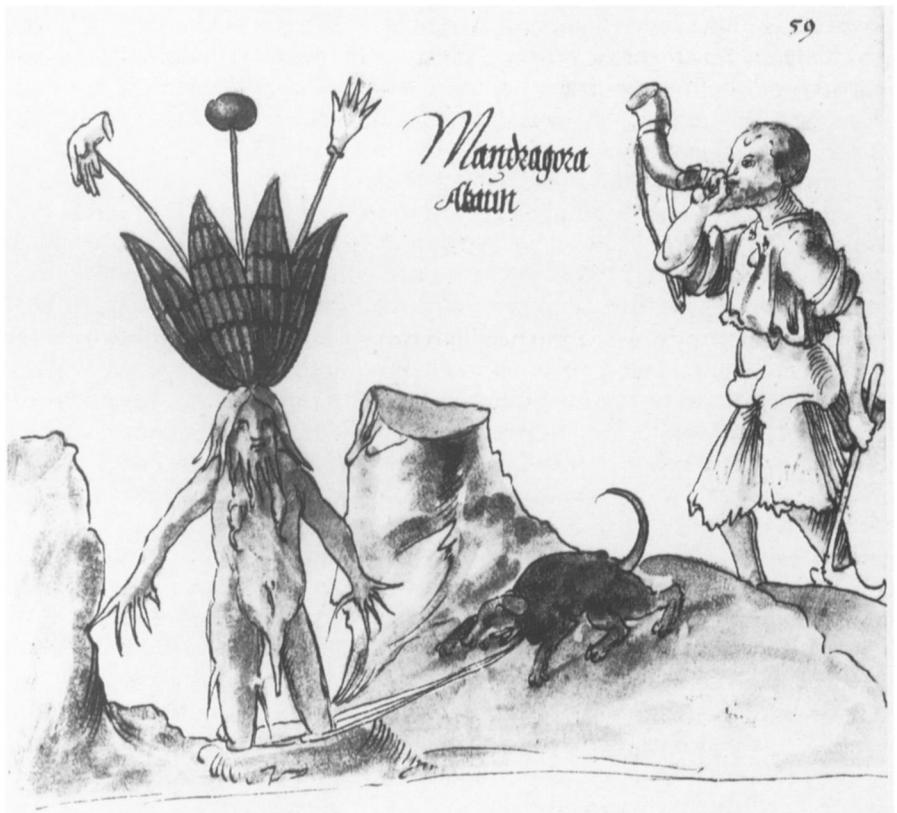
Durante il Medioevo ed il Rinascimento con il termine *fantasia* generalmente si intendeva quella particolare facoltà della mente che si pensava fosse collocata tra i sensi e l'intelletto: tale facoltà poteva essere però intesa secondo un duplice aspetto. Da una parte era considerata come quella capacità presente in tutti gli uomini, e non solo negli artisti, di elaborare, sulla base delle sensazioni, delle immagini mentali le quali permettono all'intelletto di operare evocando tutti gli aspetti del mondo esterno. Ma con *fantasia* si poteva anche intendere la capacità di utilizzare le sensazioni esterne per rielaborare immagini non immediatamente percepibili dai sensi in quanto frutto di ricomposizioni e di associazioni insolite e inaspettate, come avviene nei sogni, nelle illusioni e in un certo tipo di creazione artistica. La prima concezione presuppone una fantasia ancorata saldamente all'intelletto, la seconda una fantasia legata all'invenzione e all'immaginazione.¹³⁵

L'Arcimboldi ha certamente accentuato con insistenza il secondo significato del termine *fantasia*: attraverso il procedimento fantastico è possibile elaborare immagini del tutto nuove mediante l'associazione di più elementi coagulati e agglomerati in un unicum originale. Come ha scritto infatti anche il suo amico-teorico Gregorio Comanini, "non è stato alcuno che n'abbia formato di simili". È sempre lo stesso trattatista a considerare la "gagliardissima" fantasia del pittore milanese come prerogativa dei "ministri del Sonno", i quali "molto son famigliari dell'Arcimboldo, poiché egli sa fare l'arti e le trasformazioni che eglino fanno". Ma la "virtù fantastica" dell'artista va ancora al di là delle possibilità dei "ministri del Sonno", dal momento che l'Arcimboldi — continua il Comanini — "fa di vantaggio più cose che non fanno essi, trasformando egli animali et uccelli e serpenti e bronchi e fiori e frutti e pesci et erbe e foglie e spiche e paglie et uve in uomini et in vestimenti d'uomini, in donne et in ornamenti di donne".¹³⁶ Solo un pittore come l'Arcimboldi ha saputo riprodurre con puntigliosa coerenza un'immagine in cui tutte queste componenti, casualità, fantasia, immaginazione, bizzarria, fossero totalmente amalgamate come nell'*Inverno*. Infatti, come si è visto, gli artisti, stando ai consigli dell'Alberti e di Leonardo, avrebbero dovuto trarre dal groviglio fortuito delle macchie e delle forme naturali (come dalle sagome di un tronco) un impulso espressivo, un aiuto iniziale alla creazione di un'immagine che però avrebbe dovuto essere modificata affinché la casualità si trasformasse in una forma 'compiuta'.¹³⁷ Il punto di partenza dell'Arcimboldi è appunto la variazione sul tema della forma antropomorfa del tronco nodoso di un albero. Per l'artista milanese si può, più concretamente, anche ipotizzare una diretta ripresa dei tronchi e delle radici contorte dipinte da Leonardo nella *Sala delle Asse* del Castello Sforzesco di Milano. Le immagini sbiadite che sono rimaste lasciano trapelare con quale "straordinaria fantasia metamorfica" Leonardo avesse affrontato il tema naturalistico.¹³⁸ Il dinamismo e l'intreccio arboreo del dipinto leonardesco hanno una tale forza di suggestione che hanno fatto pensare anche alla possibilità di intravedere in uno di quei tronchi un teschio umano.¹³⁹ Più correttamente si è supposto che tali forme tortuose possano riecheggiare proprio il meccanismo inventivo del citato passo leonardesco sull'importanza creativa delle macchie sui muri.¹⁴⁰

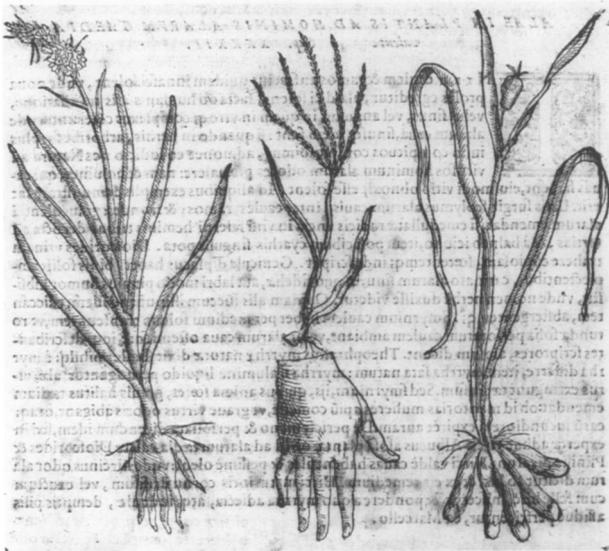
Strettamente affine al motivo del tronco antropomorfo è infatti quello della forma delle radici di un albero. Per le loro sagome inusitate e imprevedibili, per la loro molteplice e affascinante struttura naturale, le radici hanno spesso suscitato e suggerito la ricerca di forme più o meno antropomorfe tra le molteplici ambivalenze visive date dagli intrecci legnosi. In un "Erbolario" medioevale, ad esempio, si possono notare delle radici che delineano dei faccioni ghignanti o degli esseri animaleschi.¹⁴¹ Secondo una tradizione popolare assai diffusa, è possibile, in particolare, scorgere nelle conformazioni accidentali della radice di mandragola (*mandragora officinalis*) curiose forme antropomorfe che hanno peculiari proprietà magiche e che possono essere pertanto utilizzate come potenti talismani o efficaci amuleti. Alcuni musei conservano tuttora delle radici di mandragola con fogge antropomorfe rintracciate (e talvolta modificate) nei secoli scorsi. E diverse sono anche le miniature degli erbari o dei *tacuina sanitatis* medioevali e rinascimentali che, presentando le specifiche proprietà della pianta della mandragora, illustrano la peculiare forma di *homunculus* della sua radice.¹⁴² Un esempio particolarmente suggestivo che mostra una scrupolosa coincidenza formale tra la radice di mandragola e la struttura del corpo umano è raffigurato in una xilografia inserita in un *herbarius* quattrocentesco di Peter Schöffer (fig. 28): la radice della pianta è fatta combaciare perfettamente con le sembianze del corpo di un uomo nudo con la barba ed i capelli folti.¹⁴³ In un "Pflanzenbuch" degli inizi del Cinquecento (fig. 29), inoltre, è inserita una figura di pianta di mandragola le cui radici sono formate da un uomo barbuto con le dita che sembrano quasi artigli e le cui foglie, sopra il capo, lasciano fuoriuscire due steli che, alle estremità, si trasformano curiosamente in due mani aperte.¹⁴⁴ In un altro testo sulle piante di Pietro Andrea Mattioli, pubblicato nel 1586, sono illustrate invece le varianti con i differenti attributi della "Mandragora": la "forma foemina" e la "Mandragora mas".¹⁴⁵ Forse l'attenzione dell'Alberti per la figura antropomorfa intravista in un tronco potrebbe anche derivare da questo fondo di convinzioni.



28 Anonimo, Mandragola con radici, da: Peter Schöffer, *Der Gart der Gesundheit*, Magonza 1485.



29 Anonimo, Mandragora Alraun, da: *Pflanzenbuch*. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. (Bot.) 26, fol. 59r.



30 Anonimo, Radici di piante a forma di mano, da: Giovan Battista Della Porta, *Phytognomonica...*, Napoli 1588, p. 140.

C'è una versione più colta e in qualche modo più 'rigorosa' della credenza popolare legata alla mandragola: si tratta di quel particolare filone 'scientifico-magico', sviluppatosi soprattutto nella cultura cinquecentesca, che ha esplorato a fondo le analogie tra le forme della natura e le conformazioni delle parti anatomiche del corpo umano al fine di carpire il significato recondito della realtà naturale. Uno dei testi più significativi di questo indirizzo più 'metodico' legato alla teoria della *signatura* è senza dubbio lo scritto intitolato "Phytognomonica", dato alle stampe a Napoli nel 1588 ed elaborato da Giovan Battista Della Porta, il notissimo specialista di fisiognomica. Lo studioso napoletano in questo trattato ha approfondito le possibili convergenze tra le forme naturali e quelle anatomiche, sottolineando come nessun parallelismo individuabile è il frutto di una pura casualità, di un capriccio naturale o di una bizzarra coincidenza. Il rispecchiamento tra forma vegetale e forma antropomorfa è invece la manifestazione di una profonda corrispondenza di configurazioni attraverso la quale traspare l'omogeneità creatrice della natura-madre. Ad esempio — sottolinea il Della Porta — la stretta somiglianza tra la forma della radice di una pianta e la struttura della mano con le sue dita determina un'inequivocabile sovrapposizione iconica che deve essere compresa nel profondo (fig. 30). I segni e le strutture esteriori della radice a forma di mano, infatti, possono svelare le peculiari virtù medicamentose interne insite nel vegetale: ma solo coloro che sanno decifrare tali *signa* posseggono la conoscenza per poter favorire, in maniera specifica, un'efficace pratica curativa e terapeutica a vantaggio della forma antropomorfa simile malata che, in questo caso, è appunto l'arto della mano.¹⁴⁶

Il tema dell'albero umanizzato, certamente carico di valenze antropologiche per la sua ricorrenza nella cultura primitiva¹⁴⁷, ha avuto anche una precisa tradizione nell'ambito di un filone non del tutto legato al concetto di 'casualità' delle forme. La ripresa della mitologia classica, ed in particolare delle *Metamorfosi* di Ovidio, ha permesso agli artisti di rielaborare il motivo della trasformazione tra umano e vegetale. L'albero umanoide, o meglio l'essere umano trasmutante in vegetale, è stato raffigurato, con una certa frequenza, nelle diverse illustrazioni della metamorfosi di Dafne, la ninfa mutata in alloro, le cui vicende sono narrate appunto nel testo ovidiano.¹⁴⁸ È possibile rintracciare anche in altri contesti simbolico-mitologici spunti che hanno permesso a

diversi artisti di sovrapporre alla figura umana un rivestimento arboreo. Alcune di queste immagini, tra le molte che si potrebbero ricordare, sono particolarmente eclatanti: il *Trionfo della Virtù* del Mantegna, ora al Louvre, nel quale compare sulla sinistra una donna-ulivo prigioniera in un tronco con le braccia ramificate e con i capelli definiti da un fitto fogliame¹⁴⁹; un'incisione dell'"Hypnerotomachia Poliphili", dove il trapasso tra l'umano e il vegetale è illustrato dalla progressiva, e quasi cinematografica, trasformazione arborea delle sette "Nymphe", le Eliadi (fig. 31)¹⁵⁰; gli affreschi della *Sala delle Cariatidi* della Villa Imperiale di Pesaro ideati da Dosso Dossi, le cui figure femminili sono parzialmente avviluppate da arbusti e foglie¹⁵¹; un arazzo, ora al Louvre, di Battista Dossi raffigurante le *Eliadi e la caduta di Fetonte*, con le quattro figure femminili parzialmente circondate da un bozzolo di foglie e di rami di grande effetto metamorfico¹⁵²; il disegno di Michelangelo raffigurante la *Caduta di Fetonte* (ora nel British Museum di Londra), nella cui parte inferiore l'artista ha raffigurato le tre Eliadi mentre si stanno trasformando in pioppi, con gli arti inferiori già saldamente ancorati alle radici interrate (fig. 32).¹⁵³

Straordinariamente efficace è anche un'incisione dello svizzero Jost Amman con la raffigurazione del peccato originale (fig. 33): il tronco ed i rami dell'albero del bene e del male, posto tra Adamo ed Eva, sono stati raffigurati simulando le diverse ossa di uno scheletro con gli omeri che si distendono generando foglie e frutti. Tra le costole della gabbia toracica ed il teschio, immerso tra le fronde, serpeggia il rettile che offre ad Eva il frutto del peccato: l'albero della vita diventa anche visualmente simbolo della morte, nel peccato, del genere umano.¹⁵⁴ Non è più la radice che si presta ad essere interpretata in senso antropomorfo: l'intero albero diviene figura scheletrica, arguzia formale, ma soprattutto ingegnoso procedimento visivo che permettere di cogliere in profondità il significato simbolico-religioso.

Il connubio fisico tra natura e figura antropomorfa è particolarmente esaltato nell'*ars topiaria*: non si tratta tanto di una metamorfosi, cioè di un trapasso di grado tra l'essere animato ed il vegetale, quanto di un espediente mediante il quale alcune piante, in particolare quelle di bosso, vengono modellate dal giardiniere affinché assumano, volumetricamente, le sembianze più diverse: antropomorfe, zoomorfe, geometriche. Alcune testimonianze attestano l'utilizzo in diversi contesti di quest'arte anche nel corso del Quattro e Cinquecento, secondo modelli e intendimenti che certamente risalgono alla cultura classica.¹⁵⁵ Già Plinio il Giovane, infatti, illustrando una parte del giardino della sua famosa villa in Toscana, aveva documentato una precisa diffusione nella cultura romana dell'arte topiaria applicata in particolare al bosso: "Ante porticum xystus in plurimas species distinctus concisusque buxo; demissus inde pronusque pulvinus, cui bestiarum effigies invicem adversas buxo inscripsit".¹⁵⁶ Nel corso del Quattrocento delle fogge topiarie sono state descritte in particolare da Alberto Avogadro da Vercelli nel suo "De religione". L'umanista ha evidenziato, con grande minuzia, la presenza nel giardino del palazzo fiorentino di Cosimo de' Medici di figure varie intagliate nella siepe di bosso:

Hortus enim est magnus, sed nec pro fructibus actus,
 Sed quo sit tantum buxea planta decens.
 Quam verti in varias cogit manus apta figuras;
 Hic elephas, hinc est dente timendus aper.
 Videris et puppim velis maris aequora passis
 Scindere, nec desunt prora rudensque rati.
 Illic est aries, illic lepus auribus altis,
 Illic est vulpes fallere docta canes;
 Cornibus arboreis fas est te visere cervos
 Et quae fert centum lumina cernis avem.
 Quid moror? hic tot sunt brutorum corpora buxo,
 Et diversa quidem, quot reperire licet.¹⁵⁷



31 Anonimo, La trasformazione delle Eliadi, da: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili...*, Venezia 1499, p. 174.

In realtà questa affascinante testimonianza è stata messa in discussione dagli studiosi poiché non è in nessun modo confermata dalle altre fonti, molto più attendibili, relative al palazzo Medici. Quindi non sappiamo con precisione se queste sagome sempreverdi fossero solo la conseguenza della rielaborazione retorico-letteraria dell'Avogadro oppure il risultato di un'attenta osservazione di un giardino realmente esistente.¹⁵⁸ Ma dal nostro punto di vista la descrizione è particolarmente interessante in quanto dimostra come nell'immaginario umanistico il *locus amoenus* poteva prevedere, riprendendo i modelli antichi, diverse fantasiose siepi di bosso forgiate con molteplici figure.

Una descrizione attendibile è invece quella inclusa nello "Zibaldone quaresimale" di Giovanni Rucellai. L'illustre fiorentino, nel dilungarsi sulla struttura del giardino della propria villa (non più esistente, costruita forse dall'Alberti prima del 1464 a Quaracchi, vicino a Firenze) inserisce una preziosissima testimonianza relativa all'uso dell'*ars topiaria*:



E in testa di detta pergola è un'altra porta, che entra nel procinto, dov'è uno pratello molto piacevole, circondato di muriciuoli cum molti bossi e in molti modi ritratti in figure di gioganti e cientauri e gradi e vasi di più ragione [...].

Inoltre, il “forstiere” — continua il Rucellai — può ammirare un

Gram numero di belli bossi di variate maniere, cioè [...] gioganti, huomini, donne, marzochi con bandiere del comune, bertucchie, dragoni, cientauri, chamelli, diamanti, spiritelli coll'archo, choppe, chavagli, asini, buoi, chani, cierbi e uciegli, orso e porcho salvatico e dalfini, giostranti, balestrieri, arpia, filosafi, papa, chardinali, Cicciero, e più altre simile chose.¹⁵⁹

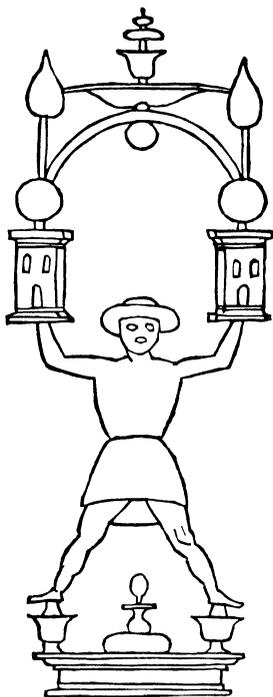
Non sono semplici figure antropomorfe topiate nel bosso. Il giardiniere ha lavorato con *fantasia* e con *ingiengnio* per dar forma alla siepe affinché apparissero “in molti modi”, cioè con varietà, figure di “gioganti” e forme mitologiche come i “cientauri”.¹⁶⁰

La descrizione di un giardino con parti modellate secondo l'arte topiaria era diventato in ogni caso anche un raffinato cliché letterario, come è evidente nell'ampio uso che ne viene fatto nell'“Hypnerotomachia Poliphili”, il romanzo d'amore fantastico-filosofico di Francesco Colonna, pubblicato nel 1499. Il Colonna, nell'illustrare il meraviglioso giardino dell'amore collocato al centro dell'isola di Citera, narra come un settore di esso fosse particolarmente affascinante proprio perché tutto “excogitato di buxi, in artificioso topiario.” L'umanista, in particolare, usando l'artificio retorico della *ekphrasis*, descrive accuratamente una “eximia topiatura” raffigurante una gigantesca figura ricoperta da un fogliame foltissimo, perfettamente rasato secondo la più diligente “arte tonsile”. Vale la pena di seguire, almeno in parte, la descrizione di questa scultura vegetale (che, si noti, richiama i “gioganti” sopra ricordati dal Rucellai) dal momento che il testo è anche illustrato e chiarito da una incisione del gigante con le torri (fig. 34) la quale permette un eloquente confronto tra la descrizione verbale e la raffigurazione iconica:

32 Michelangelo, La trasformazione delle Eliadi (particolare). Londra, British Museum.



33 Jost Amman, Il peccato originale, da: *Iacob Rueff, De conceptu et generatione hominis...*, Francoforte 1580, p. 1r.



34 Anonimo, Gigante che sostiene due torri composte in siepe di bosso, da: *Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili...*, Venezia 1499, p. 304.

35 Da Bramantino, Il mese di aprile, arazzo (particolare). Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

Sopra le sue bucce [bocche dei vasi] uno gigante alto passi tre, di qui, & de li cum il pede calcaua cum le crure [gambe] aperte. Vestito in rotondatione fina alla rota degli ginochii, cincto cum gli brachii in sublime dispansi, & alla statura humana il collo, capo, pecto, cum exigente harmonia deformato. Era galerato [con berretto], cum gli brachii sustentava due turre, una per mano, Late pedi quatro, alte sei, cum il pedamento bigradato, cum fenestrelle porticule, & pinnatura [pinnacoli], ouero murula tura [merli]. Fora di una & di altra torre usciua cum uno poco di stipite una pila [palla].¹⁶¹

Le fantasiose stranezze arboree narrate nella “Hypnerotomachia” sono state riprese, oltralpe, dal ceramista francese Bernard Palissy. In un testo del 1563, l’artista descrive, rivolgendosi ad un fittizio allievo, un giardino immaginario popolato da piante topiarie fantasiosamente sagomate:

n’as-tu point cosidéré tant de beaux jardins, qui sont en France, ausquels les jardiniers ont tondu les romarins, lizos, et plusieurs autres especes d’herbes, les unes auront la forme d’une grue, les autres la forme d’un coq, les autres la forme d’une oye, et consequemment de plusieurs autres especes d’animauz: et mesme, j’ay veu en certains jardins, qu’on a fait certains gens-d’armes à cheval et à pied, et grand nombre de diverses armoiries, lettres, et divises: mais toutes ces choses sont de peu de duree, et les faut refaçonner souvent.¹⁶²

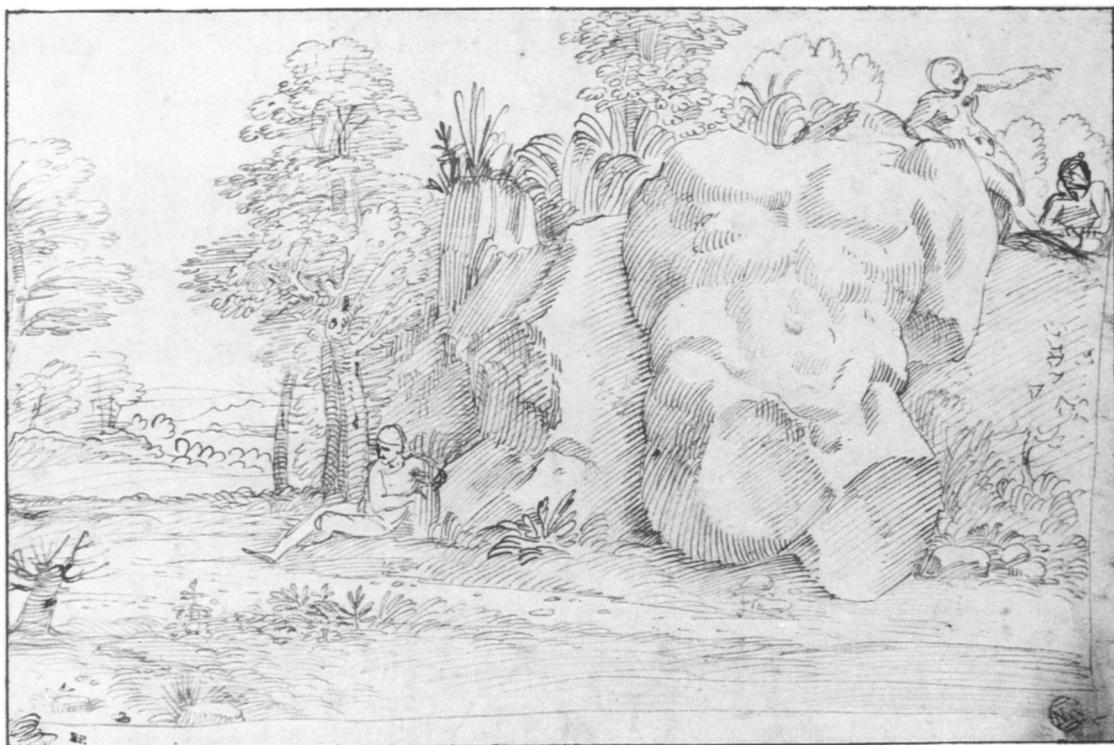
Possiamo avere un’altra idea figurativa dei bossi forgiati secondo sembianze umane nell’arazzo del mese di *Aprile* ideato dal Bramantino e realizzato tra il 1509 e il 1512 da Benedetto da Milano, ora al Castello Sforzesco di Milano (fig. 35). Sullo sfondo di entrambi i lati si scorgono diverse siepi tosate e curate secondo delle fogge antropomorfe. Nel particolare di destra si intravede proprio il giardiniere (una donna), il *topiarius*, che con enormi forbicioni modella una grossa siepe verdeggianti che ha quasi del tutto assunto la forma desiderata e appare come una sorta di *homo selvaticus* al quale è stata applicata una testa scolpita nel legno.¹⁶³



Nell'*ars topiaria* il giardiniere modifica la pianta plasmandola come fosse creta, ma nello stesso tempo l'arbusto topiato non perde la sua natura di vegetale e continua a crescere nel tempo modificando costantemente, con disordinata casualità, la forma impressa dall'uomo, il quale deve rimodellare di continuo l'arbusto sempreverde (come ha anche ricordato il Palissy nel passo sopra citato) per riottenere l'effetto originario. A differenza delle figurazioni, tratte dalle favole mitologiche, in cui l'essere umano trapassa definitivamente in uno stato vegetale, nelle creazioni con piante topiarie come il bosso si ha una continua metamorfosi reversibile in cui avviene un alterno trasmigrare dallo stato di natura a quello di artificio creativo e viceversa.

Le immagini casuali e l'imitazione artistica

È stato messo acutamente in evidenza come, secondo l'*episteme* cinquecentesca, la profonda relazione tra gli elementi presenti nella realtà si manifesti secondo quattro particolari forme di similitudine: la *convenientia*, come vicinanza delle cose; l'*aemulatio*, come unione pur senza prossimità; l'*analogia*, come legame profondo tra le cose; e la *simpatia*, come attrazione tra le cose stesse. Questi principi di affinità permettono di scoprire e indagare il grande libro della natura e quindi di svelare le profonde consonanze di cui è intessuto e concatenato l'universo. Nella cultura cinquecentesca non si dà alcuna congruenza e alcun legame tra gli elementi se le diverse similitudini non emergono (come si è visto sopra anche nell'esempio del Della Porta) attraverso dei segni, cioè se le simpatie non si manifestano in superficie attraverso il linguaggio della *signatura*.¹⁶⁴ Anche le immagini fortuite, che appaiono tra gli elementi naturali, sulle superfici delle pietre, tra i muri scrostati, tra la varietà delle rocce, nelle conformazioni dei tronchi, nel dilatarsi delle nubi ecc., non sono altro dunque che *signa* da decifrare. Indizi ambigui che devono essere indagati non solo da chi ricerca le possibili similitudini tra le cose, ma anche scandagliati con attenzione da quegli artisti che attraverso queste impronte iconiche vogliono impossessarsi del principio creativo della natura stessa, la quale diventa un sostegno sia per l'imitazione icastica che per quella fantastica. Macchie, nuvole, fumo, sputi, vapori, ghiacci, bave, cenere, fango, striature, anfratti rocciosi, elementi vegetali, venature, radici, tronchi ecc.: come si è visto, ogni elemento diventa spunto significativo che l'artista utilizza per forgiare delle figure. L'artefice ammira le proprietà morfologiche della natura creatrice, ma è anche consapevole della propria grandezza ideativa, considerata come un riflesso della creatività divina che opera attraverso la natura.¹⁶⁵



36 Annibale Carracci, Paesaggio con gigantesca roccia antropomorfa. Parigi, Louvre, Dép. des Arts Graphiques.

In questo contesto anche il problema delle immagini casuali non poteva non rientrare nella più ampia disputa circa le caratteristiche ed i fondamenti dell'imitazione artistica. Nel corso del dibattito teorico del Cinquecento il rapporto tra arte e natura è stato sviscerato in tutte le sue possibili combinazioni, anche se spesso le diverse posizioni sono state ricondotte a due fondamentali concezioni: l'arte come *mimesis* e l'arte come *electio*. La prima definizione evidenzia che la natura è superiore all'arte e che l'artista deve operare imitando accuratamente la realtà; secondo l'altro principio estetico, invece, la natura è inferiore all'arte perché produce delle forme non del tutto perfette e l'artefice può migliorare la realtà percepita attraverso un processo selettivo che determina una correzione ed una depurazione dei difetti della *natura naturata*.¹⁶⁶ Il discorso sulle immagini 'casuali' è appunto serpeggiato anche nell'ambito di quest'ampio dibattito sul concetto di imitazione. Tra le diverse posizioni relative al confronto-conflitto tra artificio artistico e realtà esterna, il motivo della casualità della natura ha di fatto rappresentato una sorta di variante atipica. Uno dei più eloquenti brani dedicati al rapporto tra imitazione artistica e 'caso' è certamente quello inserito nel "Dialogo di Pittura" (1548) scritto dal pittore-teorico veneziano Paolo Pino, il quale sintetizza in poche righe questa capacità della natura di creare delle forme:

Cotesto è chiaro, *perché la natura imita sé stessa*, e naturalmente tutti gli artefici amano le sue fatture, e molte fiata la natura lo dimostra, dipingendo da sé stessa, nei marmi e tronchi diverse forme figurate, sì anco nel fumo e nube diversamente concernesi, e questo fa la natura con quella dilettazione che prende uno vedendo l'effigie sua nello specchio.¹⁶⁷

Dalle parole del Pino emerge una possibile, parziale, alternativa alle diverse concezioni relative alla *mimesis*. Imitare può significare non solo rendere l'illusione della realtà, oppure manipolare e correggere le imperfezioni della natura, o ancora assimilarne il meccanismo di produzione: può anche voler dire far derivare dalla natura stessa quelle immagini e quelle configurazioni che essa ha già prodotto ad imitazione di ciò che ha creato direttamente. La natura "imita sé stessa", cioè produce non solo il volto di un uomo, ma talvolta anche l'immagine dello stesso uomo che appare impressa nelle striature delle pietre, sul guscio di un uovo, in un tronco, in una macchia, in una nuvola, in una bava ecc. La natura è in grado di creare e contemporaneamente di rispecchiare le proprie forme attraverso l'apparente confusione di queste figure 'casuali'. Per il teorico-pittore veneziano le immagini nate dal caso non sono altro che il frutto di una natura che è capace di riflettere se stessa in maniera speculare, di riverberare le proprie forme, di riproporsi e di autosvelarsi dal punto di vista illusionistico: perciò l'artista che utilizza le immagini fortuite non fa altro che imitare l'imitazione prodotta dalla natura stessa.

È proprio tenendo conto della concezione della natura che rispecchia se stessa che nelle *Wunderkammern* venivano raccolti diversi fossili che proprio per le loro forme strabilianti erano considerati quasi opere di scultura prodotte dalla natura stessa ad imitazione di pesci, vegetali, animali ecc. Raccogliere tali 'reperti' significava anche manifestare lo stupore che emerge di fronte ad una natura-madre che forgia e lascia trasparire delle forme e delle immagini, talvolta anche mostruose, di ciò che essa stessa porta in seno.¹⁶⁸ Naturalmente, come abbiamo visto, di rado queste immagini venivano utilizzate dagli artisti senza che tali configurazioni venissero poi in qualche modo ridefinite attraverso le facoltà dell'immaginazione e della fantasia. Anche di fronte al rispecchiamento della natura, l'artefice 'osa' infatti ricreare le forme dandone un'impronta personale ad imitazione del demiurgo. Il piacere della creazione da parte dell'uomo viene paragonato al *lusus naturae*: la natura infatti gioca e si diletta con le forme.¹⁶⁹ L'artista crea usando colori, tela, marmo ecc., la natura invece svolge il ruolo di artista e contemporaneamente è essa stessa materia da manipolare. L'artefice crede però di riprodurre in maniera oggettiva le forme riconoscibili rintracciate nella natura: in realtà poi le trascrive secondo le proprie peculiari inclinazioni ed i propri gusti artistici. Ciò è evidente anche nell'esempio sopra ricordato dell'incisione inserita nel testo dell'Aldrovandi, la quale, nonostante si proponga di illustrare

fedelmente un'immagine casuale, presenta evidenti caratteri stilistici di fine Cinquecento (fig. 5).¹⁷⁰

Il particolare rapporto arte-natura è efficacemente evidenziato in maniera emblematica da un interessante disegno di Annibale Carracci (fig. 36). È raffigurato un paesaggio naturale, animato da tre personaggi, con rocce, alberi e cespugli. Una grossa rupe sulla destra, a causa della sua conformazione frastagliata e irregolare, determina con il suo alternarsi di luci e di ombre la forma riconoscibile di un gigantesco torso maschile privo di arti che è chiaramente somigliante al *Torso del Belvedere*.¹⁷¹ Si tratta di un piacevolissimo gioco visivo basato sulla sovrapposizione ambigua della conformazione irregolare della roccia con la struttura identificabile di un busto umano. Un inganno ottico come quelli che erano di casa nella bottega dei Carracci. Sono già stati sopra ricordati, ad esempio, i dipinti su alabastro ad opera di Antonio Carracci appunto giocati sull'ambiguità delle striature naturali delle pietre. Ma c'è un altro aspetto che mette in evidenza come nel laboratorio artistico dei Carracci si fosse sviluppata una certa considerazione per le ambiguità visive su cui si basa anche il nostro torso naturalizzato. Secondo il Malvasia, nell'officina bolognese dei Carracci, Agostino aveva elaborato certi "enimmi" o "divinarelli pittorici" che con pochissime e semplici linee "gran cosa racchiudevano". Si tratta cioè di diversi indovinelli visivi la cui soluzione è basata proprio sulla possibilità di un'interpretazione arguta di certi segni grafici: in sostanza si presuppone che anche alcuni elementari tratti apparentemente insignificanti possano alludere a figure precise, così come alcune conformazioni naturali possano essere interpretate in senso antropomorfo. Ad esempio — precisa il Malvasia — in uno dei fogli carracceschi appariva una linea verticale con un semicerchio nella parte superiore sinistra ed una linea obliqua in quella inferiore (fig. 37): il disegno andava interpretato come "un Cieco" del quale si intravede però solamente il "bossolo [il semicerchio]" per l'elemosina e il "bastone [la linea obliqua]" per il cammino, dal momento che la "cantonata di un muro [la linea verticale]" occulta l'intera figura del cieco che deve essere completata mentalmente dall'osservatore.¹⁷² Questa interpretazione 'autentica' ci fa sorridere, ma bisogna riconoscere che, una volta svelata, ha una sua precisa logica. Tutte le immagini casuali in fondo non sono altro che "divinarelli pittorici", cioè forme ambigue che hanno suscitato negli artisti una ricerca formale e che risvegliano anche nell'osservatore il gusto per il disvelamento dell'ambiguità (pur con tutto il rischio di una iperinterpretazione). Nel suo "enimma" visivo raffigurante un *Paesaggio con gigantesca roccia antropomorfa* (fig. 36) sembra che Annibale presuma che la natura sia in grado non solo di rispecchiare un'immagine di un busto nudo, ma anche di ricrearlo e di farlo apparire come archeologizzato, cioè mutato dalle condizioni storiche e dal tempo che ne determinano la frammentarietà del torso, con gli arti spezzati, come in un busto da raccolta archeologica. La struttura frammentaria del torso antico ha suscitato nell'artista il gusto del confronto con la frammentazione delle rocce naturali: il modellato di una forma muscolare può essere l'equivalente di una conformazione rocciosa. La *natura pictrix* quindi non solo genera le immagini di forme che essa stessa crea, ma forgia anche quelle sagome in qualche modo storicizzate, come se la natura imparasse anche dall'arte. Con questo disegno sembra che la tematica del rapporto natura-arte abbia svolto il suo percorso circolare: gli artisti imparano dalla natura, ma è possibile che anche la natura si 'ispiri' all'arte.

Questo concetto della natura che imita l'arte era già presente nella cultura classica con le "Metamorfosi" di Ovidio (III, 158) ed è stato evidenziato anche dal Tasso in un canto della sua "Gerusalemme liberata" (XVI, 10) nel quale, ricreando poeticamente il giardino di Armida, scrive: "Di natura arte par, che per diletto / L'imitatrice sua scherzando imiti". Curiosamente però tale punto di vista verrà ripreso nel secolo seguente in due contesti del tutto diversi e di fatto opposti. In particolare il teorico Giovan Pietro Bellori, per affermare sostanzialmente il principio classicheggiante che l'arte possa raggiungere con più compiutezza i principi ideali del bello rispetto alla *natura naturata*, ammette paradossalmente (citando anche i versi del Tasso) che la natura possa imitare la suprema perfezione già conseguita dall'arte.¹⁷³ Al contrario, il gesuita Athanasius

Kircher, nel suo “Mundus subterraneus”, annota: “Si per artem naturalis effectus producat, eadem arte naturam in eo producendo procedere docetur.” Pur apparentata con il concetto espresso dal Bellori, l’espressione è inserita dal Kircher in un ambito del tutto differente, come dimostra tutto il suo testo (con le incisioni illustrative) dal quale traspare evidente anche il fascino che l’autore provava per il mostruoso, per il deforme, per tutto ciò che nella natura è in qualche modo anomalo. La frase del dotto gesuita quindi non esprime altro che una sorta di sofisma estetico che rientra più propriamente in un nuovo e più artefatto gusto artistico che la storiografia chiama ‘barocco’.¹⁷⁴



37 Bottega dei Carracci, Enigma pittorico: il cieco, da: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, I, p. 468.

NOTE

Desidero soprattutto ringraziare Wolfger A. Bulst per i suoi preziosi suggerimenti.

- 1 Sul tema delle immagini ‘casuali’ si vedano in particolare i seguenti lavori: *Jurgis Baltrušaitis*, *Aberrations: essai sur la légende des formes*, Parigi (I ed. 1957) 1983, tr. it. *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano 1983, il cap. “Pietre figurate”, pp. 57-91, 160-163; *Ernst H. Gombrich*, *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, New York/Londra 1960, tr. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1978, pp. 221-242, soprattutto il cap. “L’immagine nelle nubi”; *Mario Praz*, *Bellezza e bizzarria*, Milano 1960, pp. 149-153; *Horst W. Janson*, “The ‘image made by chance’ in Renaissance thought”, in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, a cura di *Millard Meiss*, New York 1961, I, pp. 254-266 (ripubblicato anche in *Horst W. Janson*, *16 studies*, New York 1974, pp. 53-74); *Eugenio Battisti*, *L’antirinascimento. Con una appendice di manoscritti inediti*, Milano 1962, ed. aggiornata Milano 1989, II, pp. 609-610; *Horst W. Janson*, *Chance images*, in: *Dictionary of the history of ideas. Studies of selected pivotal ideas*, a cura di *Philip P. Wiener*, New York 1973, I, pp. 340-353; *André Chastel*, *Sens et Non-Sens à la Renaissance. La question des chimères*, in: *Archivio di filosofia*, I, 1980, pp. 183-189; *Nevet Dolev*, “Such shaping phantasies”: The found object in the thought and practice of the Late Renaissance, in: *Norms and variations in art. Essays in honour of Moshe Barasch*, a cura di *Lawrence Besserman et al.*, Gerusalemme 1983, pp. 104-128; *George L. McKenna*, *Art by chance. Fortuitous impressions*, cat. della mostra, Kansas City (Missouri) 1989, in particolare pp. X-XX; *Enrico Guidoni*, *Giorgione e i volti nascosti. La riscoperta di un “segreto” dell’arte occidentale*, Roma 1996. Altri lavori verranno citati di volta in volta.
- 2 Cfr. *Paolo Graziosi*, *L’arte dell’antica età della pietra*, Firenze (I ed. 1956) 1987, p. 27. Si veda anche, per altri aspetti, *Enrico Guidoni*, *Antropomorfismo e zoomorfismo nell’architettura “primitiva”*, in: *L’architettura. Cronache e storia*, XIX, 1974, pp. 752-763. Sugli aspetti psicologici cfr. le nn. 17 e 18, mentre sull’Alberti si veda la n. 5.
- 3 *Alberto Magno*, *De caelo et mundo*, in *Opera omnia*, Münster 1971, V/I, a cura di *Paulus Hossfeld*, lib. 2, tract. 3, cap. 8, p. 160.
- 4 Cfr. *John Plummer*, *The hours of Catherine of Cleves. Introduction and commentaries*, New York (I ed. 1966) 1975, no. 129 (New York, The Pierpont Morgan Library, M.917, p. 268); ripreso da *Patrik Reuterswärd*, *The face in the rock*, in: *Art News Annual*, XXXVI, 1970, pp. 99, 103; e da *Janson*, 1973 (n. 1), p. 344, ill. 7. Il motivo della macchia che si trasforma in teschio è presente anche in altri contesti. Secondo *Reuterswärd*, pp. 99, 103, su una faccia del poliedro della famosa incisione *Melencolia I* di Dürer si intravede la forma anamorfica di un teschio; mentre *Enrico Castelli*, *Umanesimo e simbolismo involontario*, in: *Umanesimo e simbolismo, atti del convegno* (Venezia 1958), a cura di *idem*, Padova 1958, p. 19, ill. IX-IX bis/a, ritiene di poter scorgere

- l'immagine di un teschio tra le pieghe del manto della Vergine nella *Pietà* di Michelangelo (l'argomento è stato ripreso anche nella recensione al saggio del Castelli di *Guy de Tervarent*, in: *Burl. Mag.*, CI, 1959, p. 462). Naturalmente non si può non ricordare anche il celeberrimo esempio del teschio anamorfico del dipinto *Gli ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (Londra, National Gallery). Si veda inoltre la n. 90.
- ⁵ *Leon Battista Alberti, De statua*, a cura di *Marco Collareta*, Livorno 1998, par. 1, p. 4. Su questo aspetto si veda *Gombrich* (n. 1), pp. 130 sgg.; e *Avigdor W.G. Poséq*, Alberti's theory of primitive sculpture, in: *Flor. Mitt.*, XXXIII, 1989, pp. 380-384, il quale fa notare (p. 380) (riprendendo parzialmente *Janson*, 1961 [n. 1], pp. 254-255) che, nell'elaborare questa teoria dell'origine dell'arte, l'Alberti si differenzia da *Quintiliano*, *Institutiones oratoriae*, X, ii, 7-8; e da *Plinio il Vecchio*, *Naturalis historia*, XXXV, 151, i quali avevano individuato l'origine delle forme artistiche nella pratica di tracciare i contorni delle ombre. In particolare *Leon Battista Alberti, De pictura*, 1435/1436, a cura di *Cecil Grayson*, Roma/Bari 1975, II, 26, p. 46, citando i due autori classici, aggiunge che "qui non molto si richiede sapere quali prima fossero inventori dell'arte o pittori [...]". Si veda inoltre il recente intervento (nell'edizione del testo del *De statua* citata in questa nota) di *Marco Collareta*, La figura e lo spazio: una lettura del *De statua*, pp. 34, 50.
- ⁶ *Leonardo da Vinci, Libro di Pittura*, BAVR, Codice Urbinate Lat. 1270, fol. 35v; ed. critica e facsimile a cura di *Carlo Pedretti*, trascrizione critica di *Carlo Vecce*, Firenze 1995, pp. 177-178, no. 66 (1492 ca) (il corsivo è mio). Cfr., su questo aspetto, *Heinrich Schmidt*, Leonardos macchia, in: *Zs. für Ästhetik und allgemeine Kwis.*, XII, 1967, pp. 70-89. Proprio in riferimento alle macchie delle pareti, *Aristotele, De Somniis*, II, 460b, aveva sostenuto che le persone malate talvolta intravedono nelle macchie del muro le forme di animali, mentre le persone sane sono conscie dell'inganno. La forza psicologica che sta alla base del procedimento leonardesco è dimostrata anche da un analogo metodo riproposto, in un diversissimo contesto culturale, da *Sung Ti*, un pittore cinese del XI sec. d.C.: "Cercate un antico muro in rovina, stendetevi sopra un pezzo di seta bianca. Quindi, alla sera e al mattino, contemplatelo, finché riuscite a vedere la rovina attraverso la seta, le sue bugne, i suoi strati, i suoi zigzag, le sue fessure, fissandoli nel vostro spirito e nei vostri occhi. Le prominente saranno le vostre montagne, le fessure i vostri torrenti, le parti più in luce i vostri luoghi più vicini, le parti più in ombra i vostri luoghi più lontani. Fissate tutto questo nel profondo di voi stessi e presto vedrete uomini, uccelli, piante e alberi e figure che sono in volo o in movimento. Potrete allora usare il vostro pennello seguendo la vostra fantasia, e il risultato sarà una cosa del cielo e non dell'uomo." (Citato in *Hubert Damisch*, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Parigi 1972, tr. it. *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, Genova 1984, p. 54, n. 73; cenni sulle immagini casuali: pp. 42-48, 270). Cfr. anche la n. 10. Recentemente *Fabio Benzi*, Impalpabili lontananze, in: *Ars*, 3, 1999, pp. 118-124, ha ipotizzato che Leonardo potesse aver conosciuto alcuni disegni cinesi.
- ⁷ Si veda, sull'invenzione delle grottesche, la n. 23, mentre per le teste 'caricate' e gli studi di fisiognomica di Leonardo cfr. soprattutto *Michael W. Kwakkelstein*, Leonardo da Vinci 'as a physiognomist'. Theory and drawing practice, Leida 1994, con ampia bibliografia precedente. Tra gli interventi più recenti, si veda: *Domenico Laurenza*, La 'fisionomia naturale' di Leonardo: una traccia giovanile e alcuni sviluppi, in: *Achademia Leonardi Vinci*, IX, 1996, pp. 14-19; *idem*, 'Corpus mobile'. Tracce di patognomica in Leonardo, in: *Raccolta vinciana*, XXVII, 1997, pp. 237-298; *Silvia Fabrizio-Costa*, 'Elena quando si specchiava...', in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, pp. 89-100; *Patricia Trutty-Coohill*, Making the dead laugh, in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, pp. 190-196; *Ulrich Reisser*, Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Monaco 1997; e *Domenico Laurenza*, La 'composizione' del corpo. Fisiognomica ed embriologia in Leonardo, in: *Nuncius*. Annali di storia della scienza, XIII, 1998, pp. 3-37.
- ⁸ Cfr. *Ernst H. Gombrich*, Conseils de Léonard sur les esquisses de tableaux, 1952-1954, tr. it. I precetti di Leonardo per comporre delle storie, in *idem*, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973, pp. 84-92.
- ⁹ *Leonardo da Vinci* (n. 6), fol. 33v-34r, p. 174, no. 60 (1492 ca). Nel citare proprio questo passo e analizzando alcuni paesaggi del Botticelli, *Ronald Lightbown*, Sandro Botticelli. Life and work, Londra 1989, p. 30, ha evidenziato come il pittore "must have studied Flemish landscapes direct from Flemish pictures".
- ¹⁰ Cfr. *Dione Crisostomo*, *Orationes*, LXIII, 4-5. Per gli altri autori cfr. *Plutarco*, *De fortuna*, IV; *Sesto Empirico*, *Istituzioni pirroniane*, 1, 28; *Valerio Massimo*, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, VIII, 11, ext. 7. Ancora è possibile un'analogia con la cultura cinese. Si tratta del metodo del pittore Wang Mo (così come ricordato in un compendio del IX secolo d.C.), che ripropone il procedimento del gettare e interpretare, con la significativa aggiunta preliminare dell'ubriacatura: "When he was ready to paint a hanging picture he usually began by drinking. When he was drunk, he would splatter ink on it, laughing or singing all the while. He would kick at it, or smear it with his hand, sweep his brush about or scrub with it, here with pale ink and there with dark. Then he would follow the configurations thus achieved, to make mountains or rocks or clouds or water. The response of hand to thought was as swift as Creation itself. He would bring out clouds and mist by his drawing, or create wind and rain with his washes, with a godlike cunning. One can look closely and see no

- trace of the ink blots, a fact that everyone finds most remarkable.” (Citato in *Alexander C. Soper*, ‘T’ang Ch’ao Ming Hua Lu’. Celebrated painters of the T’ang dynasty by Chu Ching-hsüan of T’ang, in: *Artibus Asiae*, XXI, 1958, p. 228: il corsivo è mio.) Diverse altre fonti cinesi relative ai procedimenti utilizzati dai pittori attenti alla casualità delle macchie sui muri, delle forme delle nubi e delle strutture delle pietre sono riportate da *Charles Lachman*, “The image made by chance” in *China and the West. Ink Wang meets ‘Jackson Pollock’s mother’*, in: *Art Bull.*, LXXIV, 1992, pp. 499-510.
- ¹¹ *Leonardo da Vinci* (n. 6), fol. 34r, p. 174, no. 60 (1492 ca). È noto che nel corso del Settecento questa tradizione della ‘macchia’ era stata elaborata nel famoso testo di *Alexander Cozens* intitolato *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, pubblicato a Londra nel 1785; cfr. *Charles A. Cramer*, *Alexander Cozens’s ‘new method’. The blot and general nature*, in: *Art Bull.*, LXXIX, 1997, pp. 112-129; e, con un approfondimento più legato al problema delle nuvole, *Hubert Damisch*, *De dienst van de wolken*, in: *Hemel & aarde. Werelden van verbeelding*, cat. della mostra (Maastricht), a cura di *Sorin Alexandrescu/Herman Parret/Ton Quik*, Amsterdam 1991, pp. 34-57.
- ¹² Cfr. *Cicerone*, *De Divinatione*, I, 23 (si veda anche: II, 48).
- ¹³ *Vasari-Bellosi/Rossi*, p. 567 per entrambe le citazioni (il corsivo è mio).
- ¹⁴ Cfr. *Mina Bacci*, *L’opera di Piero di Cosimo*, Milano 1976, pp. 5-6. Si veda inoltre *Sharon Fermor*, *Piero di Cosimo. Fiction, invention and ‘fantasia’*, Londra 1993, in particolare il cap. “Piero and Leonardo: The eccentric and refined artist”, pp. 26 sgg.
- ¹⁵ *Leonardo da Vinci*, Londra, British Museum, in: Codice Arundel 263, fol. 155r; Il Codice Arundel 263. I manoscritti e i disegni di *Leonardo da Vinci* pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana sotto gli auspici del Ministero della Istruzione Pubblica, Roma 1926, I/II, p. 176 (il corsivo è mio).
- ¹⁶ Cfr. *Filostrato*, *Vita Apollonii*, II, 22.
- ¹⁷ Sul test di Rorschach e sull’utilizzo delle sue immagini ‘casuali’ come “stimoli proiettivi” nella psicodiagnostica, cfr. *Piorgiorgio Foglio Bonda*, *Lo psicodiagnostico di Rorschach. Manuale pratico per lo psicologo clinico*, Milano 1991; e, con ampia bibliografia, *Issues and methods in Rorschach research*, a cura di *John E. Exner*, Mahwah (N.J.) 1995.
- ¹⁸ Cfr. *Gombrich* (n. 1), citazioni pp. 223, 414. Si veda anche *idem*, *Meditations on a hobby horse or the roots of artistic form* (1951), tr. it. *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica*, in *idem*, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell’arte*, Torino 1976, pp. 3-19; *idem*, *The mask and the face: Perception of physiognomic likeness in life and in art* (1972), tr. it. *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell’arte*, in *idem/Julian Hochberg/Max Black*, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Torino 1978, pp. 3-54.
- ¹⁹ Riprodotta in: *La Crocifissione di Bramantino. Storia e restauro*, a cura di *Pietro C. Marani*, Firenze 1992, ill. di p. 49.
- ²⁰ Cfr. *Germano Mulazzani*, *Bramantino’s ‘Crucifixion’: Iconography, date and commissioning*, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, p. 728, per il riferimento ai testi medioevali relativi a questo confronto.
- ²¹ Cfr. *Ernst Kris/Otto Kurz*, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Vienna 1934; ed. riveduta e ampliata: *Legend, myth and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven 1979; tr. it. *La leggenda dell’artista. Un saggio storico*, Torino 1980, p. 46.
- ²² Cfr., su questo aspetto, *Eugenio Battisti*, *Magia e non-finito*, in: *Robert J. Clements et al.*, *Michelangelo scultore*, Milano 1964, p. 104. Lo stesso studioso (*ivi*, pp. 91-93) ha messo in evidenza la differenza tra le macchie di Botticelli e di Leonardo e le immagini plastiche ‘non finite’ di Michelangelo. Le macchie casuali sollecitano la fantasia e risvegliano la creatività attraverso varie ed insolite associazioni; le sculture michelangiolesche sono invece come latenti nel marmo, in origine imprigionate e bloccate da una potente inerzia che si allenta solo con il forte intervento esterno dell’artista che fa venire alla luce l’opera scultorea: “La natura può, è vero, produrre immagini per caso, ma non è in questo senso che interessa Michelangelo” (*ivi*, p. 92).
- ²³ Sulla grottesca si veda *Nicole Dacos*, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra 1969; *Cristina Acidini Luchinat*, *La grottesca*, in: *Storia dell’arte italiana. Situazioni, momenti, indagini. Forme e modelli*, a cura di *Federico Zeri*, Torino 1982, XI, pp. 159-200; *André Chastel*, *La grotesque*, Parigi 1988; tr. it. *La grottesca*, Torino 1989; *Mario Pepe*, *La ‘Grottesca’: interpretazioni critiche di un genere pittorico*, in: *Cultura e scuola*, XXX, 1991, pp. 140-149; e *Philippe Morel*, *Les grotesques. Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi 1997, con ampia bibliografia.
- ²⁴ *Anton Francesco Doni*, *Disegno del Doni partito in più ragionamenti ne quali si tratta della scoltura et pittura; de colori, de getti...*, Venezia 1549, p. 22r. Sul parallelismo macchie-grottesche e sui ‘mostri’ costruiti con più cose, si veda soprattutto *Dacos* (n. 23).
- ²⁵ *Giovan Battista Armenini*, *De’ veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, ed. a cura di *Marina Gorreri*, Torino 1988, p. 220. Si veda, sul tema delle grottesche legate alle grotte, *Cristina Acidini Luchinat*, *Rappresentazione*

- della natura e indagine scientifica nelle grotte cinquecentesche, in: *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di *Marcello Fagiolo*, Roma 1979 (ma 1981), pp. 144-153.
- ²⁶ *Pierre de Ronsard, Eclogue III ou chant pastoral sur les nopces de Monseigneur Charles Duc de Lorraine, et Madame Claude, fille deuxième du roy Henri II (1559)*, vv. 49-50, pubblicata in: *Les Oeuvres*, Parigi 1584; ora in: *Oeuvres complètes*, a cura di *Jean Céard/Daniel Ménager/Michel Simonin*, Parigi 1993, II, p. 183. Su Ronsard si veda *Michel Jeanneret*, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci a Montaigne*, Parigi 1997, cap. "Natura naturans", pp. 35-57.
- ²⁷ *Olaio Magno, Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali... Nuovamente tradotta in lingua Toscana...*, (I ed. in latino: Roma 1555) Venezia 1565, citazioni rispettivamente: libro I, cap. XXII, cc. 13v-14r; libro I, cap. XXI, c. 13r.
- ²⁸ Sul tema delle 'pietre' si veda il fondamentale lavoro di *Baltrušaitis* (n. 1), il cap. "Pietre figurate", pp. 57-91, 160-163. Va ricordato che tra i libri posseduti da Leonardo è presente anche un testo segnalato come "Lapidario" (*Leonardo da Vinci*, Codice Madrid II, Madrid, Biblioteca Nacional, 8936, fol. 3r): in *Leonardo da Vinci*, I Codici di Madrid, a cura di *Ladislao Reti*, Firenze/Madrid 1974, V, p. 7 (cfr. anche *idem*, *The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid*, II, in: *Burl. Mag.*, CX, 1968, p. 81); e *Leonardo da Vinci*, Codice Trivulziano, fol. 2r, in: *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, Trascrizione diplomatica e critica di *Anna Maria Brizio*, Firenze 1980, p. 15. Si segnala anche che *Camillo Leonardi, Speculum lapidum*, (Venezia 1502) Parigi 1610, III, ii, p. 168, riferisce che "Leonardus Mediolanensis" e altri artisti "effigies in lapidibus imprimunt". Inoltre *Giovan Paolo Lomazzo, Idea del tempio della Pittura...*, Milano 1590, in *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di *Roberto Paolo Ciardi*, Firenze 1973-1974, I, Firenze 1973, p. 259, ribadisce che l'artista fiorentino "ritrovò l'arte d'intornir gli ovati": per le diverse fonti e per un accenno alle "macchie fortuite" di Leonardo, si veda in particolare *Paola Venturelli*, "E per tal variar natura è bella". *Arti decorative a Milano tra Leonardo e Lomazzo*, in: *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, cat. della mostra (Lugano), a cura di *Giulio Bora/Manuela Kahn-Rossi/Francesco Porzio*, Milano 1998, p. 80; cfr. anche *Barbara Agosti*, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in: *Settanta studiosi italiani*, Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, a cura di *Cristina Acidini Luchinat/Luciano Bellosi* et al., Firenze 1997, pp. 327-328. In relazione alle 'pietre mischie' cfr. *Paola Venturelli*, "Diaspise, cristallo et anitista". *Pietre dure e vetri di Leonardo*, in: "Tutte le opere non son per istancarmi". *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di *Fabio Frosini*, Roma 1998, pp. 449-472 (ringraziamento Paola Venturelli per la segnalazione). Per l'espressione di Leonardo "invenzioni mirabilissime" cfr. la n. 6.
- ²⁹ Per questi riferimenti si veda *Plinio il Vecchio, Naturalis historia*, XXXVII, 5; XXXVI, 14; XXXVI, 135.
- ³⁰ Cfr. *Marbodus Episcopus Redonensis, Liber lapidum*, sec. XI-XII, in: PL, CLXXI, col. 1741 A; e *Alberto Magno, De mineralibus*, in: *idem, Summi in via peripathetica...*, Venezia 1518, pp. 142 sgg., in particolare III, 3, 1: "De lapidibus in quo est de sigillis lapidum [...]"; III, 3, 2: "De figuris lapidum a natura factis"; III, 3, 5: "De significationibus imaginum in lapidibus". Inoltre *Janson*, 1973 (n. 1), p. 343, ricorda che alla fine del Medioevo nel testo *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* (ca 1400) di Franz von Retz viene divulgata la notizia di una testa rintracciata in un marmo al fine di evidenziare una possibile dimostrazione dell'Immacolata Concezione.
- ³¹ Sui tesori delle *Wunderkammern* si veda in particolare, oltre al classico *Julius von Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Lipsia 1908; tr. it. *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze 1974, anche *Adalgisa Lugli, Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano (I ed. 1983) 1990, pp. 103 sgg. (con ampia bibliografia); *Giuseppe Olmi, L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992; ed *Adalgisa Lugli, Il mondo in una stanza* (1986), e *Sette camere di meraviglie* (1986), in *eadem*, *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Torino 1997, pp. 108, 111.
- ³² *Alberti*, 1975 (n. 5), II, 28, p. 50.
- ³³ *Lorenzo de' Medici, Comento ad alcuni sonetti d'amore*, 1476-1477 ca, in *Scritti scelti*, a cura di *Emilio Bigi*, Torino (I ed. 1955) 1965, ristampa 1977, p. 371, sonetto: "Chiare acque, io sento il vostro mormorio".
- ³⁴ Per questi testi si veda rispettivamente: *Leonardi* (n. 28), III, iii, pp. 171-175, nel cap. "Quae sint imagines productae a natura, et quae non, et quae virtutem habent" (su questo lavoro cfr. *Carla De Bellis*, *Astri, gemme e arti medico-magiche nello "Speculum lapidum" di Camillo Leonardi*, in: *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri. Saggi sulla letteratura esoterica del Rinascimento*, a cura di *Gianfranco Formichetti*, Roma 1985, pp. 67-114); *Baptista Fulgoso, De dictis factisque memorabilibus collectanea a Camillo Gilino latina facta*, Milano 1509, p. 54r (con altri esempi di immagini "ritrovate"); *Girolamo Cardano, De subtilitate...*, (Norimberga 1550) Basilea 1553, pp. 204 sgg.; e *Lodovico Dolce, Libri... ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme, che produce la natura, della qualità, grandezza et virtù loro*, Venezia 1565. Sulla derivazione del testo del Dolce dallo *Speculum lapidum* del Leonardo si veda *De Bellis*, p. 69. Sulla tradizione medievale delle 'pietre',

- cfr. *Fernand De Mély*, Du rôle des pierres gravées au Moyen Age, in: *Revue de l'art chrétien*, XXXVI, 1893, pp. 14-24, 98-105, 191-203; e *Baltrušaitis* (n. 1).
- ³⁵ *Dolce* (n. 34), citazioni rispettivamente pp. 68v e 68r; in un altro passo (p. 32r) il Dolce parla di una pietra nera con macchie "che hanno forma di serpente". Per il riferimento ai "modi", cfr. *Alberto Magno* (n. 30), p. 142. Si veda inoltre anche *Giulio Cesare Scaligero*, *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus de subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, Parigi 1557, p. 180r.
- ³⁶ Cfr. *Guidoni* (n. 1), p. 31, ill. 19. Un significativo esempio in epoca medievale è stato ricordato invece da *Heinz Ladendorf*, *Zur Frage der künstlerischen Phantasie*, in: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, a cura di *idem*, Colonia 1960, p. 24, ill. 13; da *Janson*, 1973 (n. 1), p. 343, ill. 4; e da *Reuterward* (n. 4), p. 101: in una miniatura carolingia (800 ca d.C.), inserita in un *Evangelario* (da *Saint Médard, Soissons*; Parigi, *Bibl. Nat.*, Ms. lat. 8850, fol. 12b), appare una colonnina che presenta sul fusto alcune macchie diversificate le quali, simulando il marmo, raffigurano delle testine.
- ³⁷ Cfr. *Ambroise Paré*, *Des monstres et prodiges*, in *idem*, *Des livres des chirurgie...*, Parigi 1573, ed. a cura di *Jean Céard*, Ginevra 1971, p. 13 (ill. 7). La stessa illustrazione (al contrario) è presente nelle *Tavole di animali* predisposte dal naturalista bolognese *Ulisse Aldrovandi* (cfr. *Lugli*, 1990 [n. 31], ill. 106): il testo del Paré è stato in effetti una delle fonti preziose utilizzate dall'Aldrovandi: cfr. *Giuseppe Olmi*, Osservazione della natura e raffigurazione in *Ulisse Aldrovandi* (1522-1605), in: *Annali dell'Istituto Storico italo-germanico in Trento*, III, 1977, p. 128. Altre significative illustrazioni di gemme e pietre che lasciano trasparire delle forme naturali ben riconoscibili sono state pubblicate da *Imperato Ferrante*, *Dell'istoria naturale*, Napoli 1599; ed. *Historiae naturalis*, Colonia 1695, lib. XXIV, pp. 716-761: ad esempio una pietra (p. 746) presenta delle macchie che formano la folta vegetazione di un bosco.
- ³⁸ Per una sintesi delle diverse opinioni sui fossili si veda *Giancarlo Ligabue*, *Leonardo da Vinci e i fossili*, Vicenza 1977, pp. 13 sgg. Nel Seicento diverse di queste teorie sono state sintetizzate e discusse in particolare da *Benedetto Ceruti/Andrea Chiocco*, *Musaeum Franc. Calcedolari iun. veronensis...*, Verona 1622, pp. 405 sgg.
- ³⁹ Le parole di *Girolamo Fracastoro* sono state riportate dal veronese *Torello Saraino* ed in seguito pubblicate in *Ceruti/Chiocco* (n. 38), p. 408, nel capitolo "Magni Fracastorii sententia".
- ⁴⁰ *Giorgio Agricola*, *De ortu et causis subterraneorum lib IV. ... De natura fossilium lib X. ...*, Basilea 1546; ed. it. *De la generatione de le cose, che sotto la terra sono, e de le cause de' loro effetti e nature... De la Natura de le cose Fossili, e che sotto la terra si cavano...*, Venezia 1550, p. 178v.
- ⁴¹ Cfr. *Ferdinando Rossi*, *La pittura di pietra*, Firenze 1984, p. 85.
- ⁴² *Filippo Baldinucci*, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, 1702, IV, p. 9, il corsivo è mio.
- ⁴³ Cfr. *Rossi* (n. 41), p. 113: *Commesso in pietre dure*: Uffizi, Sala del Baroccio.
- ⁴⁴ Cfr. *Il Museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, a cura di *Anna Maria Giusti/Paolo Mazzoni/Annappaula Pampaloni Martelli*, Milano 1978, pp. 288-289, cat. 68-69, ill. 70-71 (altre opere dei decenni successivi: pp. 544 sgg.). Per altri esempi secenteschi si veda: *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Pittura, cat. della mostra, a cura di *Piero Bigongiari/Mina Gregori*, Firenze 1986, pp. 200-201.
- ⁴⁵ *Vasari*-CdL, V, pp. 162 sg. (*Vite di Valerio Vicentino, di Giovanni da Castel Bolognese, di Matteo dal Nasaro Veronese e d'altri eccellenti intagliatori di camei e gioie*).
- ⁴⁶ Cfr. *Carlo Cesare Malvasia*, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIII...*, Bologna 1678, I, p. 521. Sui due lavori, ora conservati nel Museo di Capodimonte di Napoli, si veda *Gian Carlo Cavalli*, in: *Mostra dei Carracci. Catalogo critico, cat. della mostra*, a cura di *Gian Carlo Cavalli et al.*, Bologna 1956, p. 247, scheda no. 113, ill. 113 (dove è segnalato che il riferimento ad Annibale era stato fatto da *Ferdinando Bologna*). Cfr. anche *Baltrušaitis* (n. 1), pp. 64 sgg.
- ⁴⁷ Cfr. *Ulisse Aldrovandi*, *Musaeum metallicum...*, Bologna 1648, per le incisioni rispettivamente pp. 757, 759, 756, 777; per il riferimento a *Plinio* p. 755. Sul tema delle rocce naturali e artificiali si veda il fondamentale lavoro di *Philippe Morel*, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Parigi 1998 (in particolare pp. 43 sgg. sulle immagini casuali).
- ⁴⁸ Sulle nuvole si veda in particolare *Gombrich* (n. 1), pp. 221-242; *Janson*, 1961 (n. 1), pp. 254-266; *Damisch* (n. 6); *Janson*, 1973 (n. 1), pp. 340-353.
- ⁴⁹ Cfr. *Aristofane*, *Nubes*, 345-352, tr. it. *Le nuvole*, in *Tutte le commedie*, Roma 1991, pp. 107-108: "SOCRATE: Guardando il cielo, hai mai visto una nuvola che assomiglia a un centauro, a un leopardo, un lupo, un toro? STREPSIADE: Sì, ma che c'entra? SOCRATE: Loro prendono l'aspetto che vogliono. Se vedono un selvaggio coi capelli lunghi, peloso come il figlio di Senofanto, diventano Centauri per metterlo in ridicolo. STREPSIADE: E se per caso vedono un ladro di denaro pubblico, come Simone, che fanno? SOCRATE: Subito diventano lupi, e così denunciano la sua colpa. STREPSIADE: Ieri devono aver visto Cleonimo, quel vigliacco che ha abbandonato lo scudo, e sono diventate cervi. SOCRATE: Ora hanno appena veduto Clistene, ed eccole trasformate in donne."

- ⁵⁰ *Aristotele, De Somniis*, III, 461b, 19-22. Inoltre *Aristotele, Ethica Nicomachea*, VI, iv, 5-6, riporta una frase di Agatone secondo il quale il caso è amante dell'arte e l'arte è amante del caso, per dimostrare una certa affinità tra l'arte e il caso dal punto di vista del procedimento. Un commentatore cinquecentesco ritiene che il filosofo abbia messo in evidenza "la convenienza, che hà l'Arte con la Fortuna": cfr. *Bernardo Segni, L'Ethica d'Aristotile tradotta in lingua vulgare fiorentina et comentata...*, Firenze 1550, p. 292.
- ⁵¹ *Plinio il Vecchio, Naturalis historia*, I; II, 61. Lo stesso Plinio (*ivi*, II, 3) sostiene, in riferimento alle configurazioni dello zodiaco, che nella volta celeste sono impresse diverse figure di animali e di ogni genere di cose.
- ⁵² *Cicerone, De Divinatione*, II, 49. In un altro testo *Cicerone, De natura deorum*, 20, definisce così l'arcobaleno: "arcus enim ipse e nubibus efficitur quodam modo coloratis".
- ⁵³ *Lucrezio, De rerum natura*, IV, 133-142: "ut nubis facile interdum concrecere in alto / cernimus et mundi speciem violare serenam / aera mulcentis motu. nam saepe Gigantum / ora volare videntur et umbram ducere late, / interdum magni montes avulsaque saxa / montibus anteire et solem succedere praeter, / inde alios trahere atque inducere belua nimbos. / nec speciem mutare suam liquentia cessant / et cuiusque modi formarum vertere in oras."
- ⁵⁴ *Filostrato, Vita Apollonii*, II, 22: è stata qui utilizzata la traduzione cinquecentesca di Ludovico Dolce proprio perché egli è stato uno dei protagonisti del dibattito teorico e critico sulle arti, anche per quanto riguarda le immagini casuali (cfr. n. 34): *La vita del gran philosopho Apollonio Tiano, composta da Philostrato scrittore greco, et tradotta nella lingua volgare da M. Lodovico Dolce*, Venezia 1549, p. 48r.
- ⁵⁵ *Operetta di Michele Psello quale tratta della natura delli Dimoni et Spiriti Folleti, con molti essempli, et diverse ragioni piene di dottrina et verita...*, Venezia 1545, p. 12 n.n.
- ⁵⁶ *Anselmo di Aosta, Cur Deus homo*, I, iv, ed. in *Opera omnia*, a cura di *Franciscus S. Schmitt*, Roma 1940, II, p. 52.
- ⁵⁷ Cfr. *Alberto Magno, De mineralibus*, III, 3, 1, e *Metheororum*, III, 3, 23, in: *idem* (n. 30), rispettivamente pp. 142r, 109r.
- ⁵⁸ Cfr. *Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri* (1365 ca), lib. VIII, 19-23, ed. a cura di *Vincenzo Romano*, Bari 1951, I, p. 385.
- ⁵⁹ Cfr. *Biagio Pelacani da Parma, Quaestiones perspectivae*, (Ferrara, Biblioteca Comunale, ms. classe II, no. 380, fol. 1-52, compilato a Parma verso il 1390) Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 29, 18, copiato a Firenze nel 1428; quest'ultimo testo è trascritto in *Graziella Federici Vescovini*, Le questioni di 'Perspectiva' di Biagio Pelacani da Parma, in: *Rinascimento*, I, 1961, pp. 207-243; per le citazioni: III, 4, fol. 82va-82vb, "Secunda apparentia" e "Tertia apparentia": pp. 241-242. È particolarmente interessante, dal nostro punto di vista, anche la "Quarta e ultima apparentia" del Pelacani (*ivi*, III, 4, fol. 82ra, pp. 242-243): "Et cum praedictae sint diurnae, ista erit de noturnis propter quid in camera de nocte apparent vites cum uvis pendentibus tempore yemis, aut estatis, cum volueris, et similiter dicatur de cerasis et animalibus et aliis quibuscumque corporibus non solum ut spera ex circulis constituta." Egli ritiene che tale fenomeno possa essere determinato dalla luce di una candela che proietta, attraverso una sfera, le diverse forme sulle pareti buie.
- ⁶⁰ *Giovanni da Fontana, Tractatus*: il testo originale è andato perduto, ma passi del brano sono riportati in un volume di scienze naturali di *Pompilio Azalo, De omnibus rebus naturalibus...*, Venezia 1544, pp. 74b, 75, citato in *Giordana Mariani Canova*, Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre, in: *Arte veneta*, XXVI, 1972, pp. 23, 30, n. 63. Il *Tractatus* si allontana dalla teorizzazione geometrizzante della prospettiva elaborata dalla cultura toscana e indaga i diversi fenomeni luminosi, l'utilizzo del colore per simulare la distanza e le variazioni atmosferiche per rendere la profondità spaziale: tutti elementi che ricordano la 'prospettiva aerea' di Leonardo. L'indagine del Fontana potrebbe perciò essere considerata una precisa fonte utilizzata dall'artista fiorentino.
- ⁶¹ *Lorenzo de' Medici* (n. 33), p. 371. Secondo *Carlo Pedretti*, Lorenzo and Leonardo on the sound of bells, in: *Achademia Leonardi Vinci*, V, 1992, pp. 147-148, questo passo di Lorenzo era noto a Leonardo.
- ⁶² *Leonardo da Vinci* (n. 6), fol. 62r, p. 222, no. 189 (1490-92 o 1500-1505).
- ⁶³ *Leonardo da Vinci*, Codice Leicester (Hammer), Seattle (Washington), Coll. Bill Gates, fol. 28r, in: *Il Codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, a cura di *Girolamo Calvi*, Milano 1909, ed. facsimile Firenze 1980, p. 138.
- ⁶⁴ *Vasari-CdL*, III, p. 443. Va inoltre segnalato, sul tema delle macchie-nubi, che Erasmo da Rotterdam, dopo aver ricevuto il proprio ritratto inciso da Dürer, scrive nel 1528 un elogio dell'artista nel quale inserisce l'espressione "vel nebulas, ut aiunt, in pariete". Ma come ha indicato *Erwin Panofsky*, "Nebulae in pariete". Notes on Erasmus' eulogy on Dürer, in: *Warburg Journal*, XIV, 1951, pp. 34-41, l'espressione non va associata al problema delle forme fantastiche delle nubi poiché indica la capacità di Dürer di saper dipingere anche l'impossibile, cioè il sogno e la chimera.
- ⁶⁵ *Doni* (n. 24), p. 22r.
- ⁶⁶ *Giovan Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, in *idem* (n. 28), II, p. 204.

- ⁶⁷ Cfr. *Schubring*, Cassoni, I: pp. 422-423; II: ill. 911-914; e soprattutto *Hannelore Nützmann*, *Verschlüsselt in Details: Hochzeitsbilder für Lorenzo de' Medici*, in: *Jb. Preußischer Kulturbesitz*, XXXIV, 1997 (ma 1998), pp. 223-235 (con ampia bibliografia). Una di queste tavole è ricordata in particolare da *Charles Sterling*, *Le paysage dans l'art Européen de la Renaissance et dans l'art Chinois II. - 'Influences ou coïncidences'?*, in: *L'amour de l'art*, 3, 1931, p. 102, ill. 3.
- ⁶⁸ *Alberti* (n. 5), II, 45, p. 80. Il volto del vento è presente anche nell'affresco di Sebastiano del Piombo raffigurante *Zefiro* e dipinto nella Villa Farnesina a Roma: cfr. *Michael Hirst*, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, pp. 34 sgg., ill. 41.
- ⁶⁹ Cfr. *Nützmann* (n. 67), pp. 232 sgg.
- ⁷⁰ Cfr. *Janson*, 1973 (n. 1), p. 347, ill. 12. Per un'aggiornata bibliografia sul pittore si veda *Daniele Benati*, Il 'Maestro delle Tavole Barberini': un ritratto, in: *Nuovi studi*, I, 1996, pp. 25-28. Nel frontespizio di un manoscritto del 1486 di Iohannes Simoneta, dedicato a Francesco Sforza, in alto a destra e a sinistra rispetto al grandioso arco di trionfo che racchiude la figura dello Sforza a cavallo, si possono notare alcuni piccoli nemi che impalpabilmente prendono le sembianze di un uccello e di una figurina con le braccia protese: cfr. *Iohannes Simoneta*, *Commentarii rerum gestarum Francisci Sphortiae*, Milano 1486, Frontespizio (Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. Ed. Rare 428): riprodotto anche da *Giovanna Lazzi* in: *Valentino Fraticelli/Giovanna Lazzi/Giovanni Cipriani*, *Biblioteche Riccardiana e Moreniana in Palazzo Medici Riccardi*, Fiesole 1998, pp. 144-145, tav. XLI.
- ⁷¹ Sul dipinto si veda in particolare *Robert Eisler*, *Luca Signorelli's "School of Pan"*, in: *Gaz. B.-A.*, XXXIV, 1948, pp. 77-92; *Ladendorf* (n. 36), p. 23; *Warman Welliver*, *Signorelli's "Court of Pan"*, in: *The Art Quarterly*, XXIV, 1961, p. 339; *Luba Freedman*, *Once more Luca Signorelli's Pan Deus Arcadiae*, in: *Konsthistorisk tidskrift*, LIV, 4, 1985, pp. 152-159; e *Creighton Gilbert*, *Signorelli's "Pan"*, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di *Marco Rossi/Alessandro Rovetta*, Milano 1999, pp. 137-141.
- ⁷² Cfr. *Freedman* (n. 71), pp. 152-159.
- ⁷³ Sulla committenza si veda *Vasari* (n. 45), p. 548.
- ⁷⁴ Cfr. *Ronald Lightbown*, *Mantegna: With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, tr. it. *Mantegna* corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe, Milano 1986, rispettivamente pp. 175, ill. XIII; 352, ill. 112; 93. Secondo *Charles Hope*, in: *Andrea Mantegna*, cat. della mostra (New York/Londra), a cura di *Jane Martineau*, Milano 1992, pp. 360-361, il volto che compare tra le nuvole della terza tela del *Trionfo di Cesare* non è originale "anche se nelle copie più antiche vi sono indicazioni che già vi si trovasse qualcosa di simile".
- ⁷⁵ Secondo *Lightbown* (n. 74), p. 93, la presenza di nubi antropomorfe in alcuni dipinti del Mantegna, eseguiti in periodi diversi, dimostra che l'artista ha probabilmente realizzato qualcosa del genere anche in qualcuna delle opere ora perdute. Lo studioso, inoltre, sostiene che l'artista non collegava l'espedito di dar forma alle nuvole a particolari aspetti simbolici in quanto è possibile che, per il pittore, l'utilizzo di tali inserimenti derivasse solo da una ricerca formale, forse riconducibile al testo di Lucrezio. Per possibili altre interpretazioni del cavaliere del *San Sebastiano* cfr. *ivi*, p. 432, ed in particolare *Mirella Levi d'Ancona*, *An image not made by chance: The Vienna 'St. Sebastian' by Mantegna*, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, a cura di *Irving Lavin/John Plummer*, New York 1977, I, pp. 98-114. Recentemente è intervenuto sull'argomento anche *Ulrich Pfisterer*, *Künstlerische 'Potestas audendi' und 'Licentia' im Quattrocento*. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Röm. Jb.*, XXXI, 1996, pp. 107-147, pp. 130-134. Lo studioso ha proposto di tenere in considerazione come possibile fonte, per l'inserito nuvoloso, il testo di Prudenzio intitolato *Contra Orationem Symmachi*.
- ⁷⁶ Cfr. *Matteo Ceriana*, *Marco Palmezzano. La pala del 1493*, Vigevano 1997, pp. 28-29, il quale ipotizza inoltre che questi geroglifici aerei possano rappresentare Meleagro seguito dal suo cane e da Pegaso. Sul dipinto si veda anche *Angelo Mazza*, in: *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, direzione scientifica di *Federico Zeri*, Milano 1991, pp. 288-289. Sul *Andata al Calvario* della Galleria Spada di Roma, cfr. *Giordano Viroli*, *Pittura del Cinquecento a Forlì*, Bologna 1991, I, pp. 31, 75 (ill.). Questo fascino per le forme delle nuvole ha portato anche il lombardo Ambrogio da Fossano detto il Bergognone nella sua *Crocifissione* (1490) della Certosa di Pavia ad accentuare l'aspetto simbolico di uno dei suoi nemi dipinti (sulla tavola si veda *Giovanna Giacomelli Vedovello*, Scheda: "Crocifissione", in: *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, cat. della mostra [Pavia], a cura di *Gianni Carlo Sciolla*, Ginevra/Milano 1998, pp. 218-219, la quale però non fa cenno a questo particolare). Vicino alla testa di San Giovanni Evangelista, alla destra della croce, tra le nuvole orizzontali si nota infatti, proprio in corrispondenza dell'aureola del santo, una nuvola che si stacca dalle altre per il suo andamento diagonale. Molto probabilmente l'artista ha modellato delicatamente il nembo per dargli la forma di un'aquila con le ali chiuse e con il becco adunco che quasi tocca l'aureola: attraverso l'espedito bizzarro della trasformazione di una nuvoletta verrebbe così evocato in maniera evanescente proprio il simbolo tradizionalmente associato alla figura di San Giovanni Evangelista. Non è difficile inoltre trovare, nell'ambito della tradizione artistica, raffigurazioni di soffici nemi composti solo da testine

- di putti, come si vede, tra i moltissimi esempi che si potrebbero ricordare, anche in un disegno del Louvre di Jacopo Bellini raffigurante la *Crocifissione* (cfr. *Colin Eisler*, *The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings*, New York 1989, p. 347, ill. 209, Louvre, *Libro dei disegni*, fol. 41) o nella *Madonna Trivulzio* del Castello Sforzesco di Milano del Mantegna (cfr. *Lightbown* [n. 74], p. 361, ill. 127).
- 77 Cfr. *Kenneth Clark/Carlo Pedretti*, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1968, I: pp. 52-53; 1969, II: RL 12376. Si veda inoltre *Carlo Pedretti*, *Leonardo. A study in chronology and style*, Londra 1973, ed. New York/Londra 1982, p. 22, il quale opportunamente sottolinea che il disegno “reminds us of the familiar game of hunting for images in the ever-changing forms of the clouds”.
- 78 Cfr. *David Ekserdjian*, *Correggio*, New Haven 1997, tr. it. Correggio, Cinisello Balsamo 1997, pp. 334.
- 79 Cfr. *Marcin Fabiański*, *Correggio's erotic poesie*, Cracovia 1998, pp. 53, 100-103. Secondo invece *Paul Barolsky*, *Ovidian wit and erotic play in the painted poetry of Correggio*, in: *Source*, XII, 4, 1993, pp. 19-23, il Correggio avrebbe sovrapposto al mito di Io quello di Dafne.
- 80 Sulle fonti di questo mito si veda *Catherine Lochin*, voce *Ixion*, in: *LIMC*, V/1, 1990, pp. 857-862; e V/2, pp. 554-557 (con diverse illustrazioni di opere antiche relative al mito, nessuna delle quali però si riferisce all'abbraccio di Issione con la nuvola).
- 81 Cfr. *Carlo Lodovico Ragghianti*, *Lombardi agli Uffizi*, 2, in: *Critica d'arte*, XIV, 1967, pp. 44-45, ill. 17; *Giacomo Berra*, *Un 'Autoritratto cartaceo' di Giuseppe Arcimboldi*, in: *Arte lombarda*, 116, 1996, p. 59, n. 12; e *idem*, *Arcimboldi: le teste 'caricate' leonardesche e le 'grillerie' dell'Accademia della Val di Blenio*, in: *Rabisch* (n. 28), pp. 57-58, ill. 2. Secondo *Nevet Dolev*, *Leonardo's amorphous imagery and the Arcimboldo outcome*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, VIII, 1995, p. 130, le immagini dell'Arcimboldi sono come le fantasie delle nuvole per le quali l'occhio oscilla tra vedere l'immagine e riconoscere l'oggetto.
- 82 Cfr. *John Harthan*, *The history of the illustrated book. The western tradition*, Londra 1981, p. 93: l'incisione è inserita nel testo di *Benedictus Chelidonius* intitolato *Lapocalypse figuree* e pubblicato a Lione nel 1561.
- 83 Cfr. *Paolo Marconi*, *Opicinus de Canistris. Un contributo medioevale all'arte della memoria*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 4, 1977, pp. 3-36. I disegni sono conservati presso la Biblioteca Vaticana (Codici: Pal. Lat. 1993; e Vat. Lat. 6435). Fondamentale è inoltre il lavoro di *Richard Salomon*, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonensischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, Londra 1936, voll. 2.
- 84 Cfr. *Guglielmo Bilancioni*, *Leonardo da Vinci e la dottrina del macro e del microcosmo*, in: *Miscellanea di studi lombardi in onore di Ettore Verga*, a cura di *Giorgio Nicodemi* et al., Milano 1931, pp. 1-17. Sulla storia di questa teoria si veda *Rudolf Allers*, *Microcosmos. From Anaximandros to Paracelsus*, in: *Traditio*, II, 1944, pp. 319-407; ed *Emanuele Rivero*, *Dall'uomo microcosmo all'uomo macchina*, in: *Immagini del corpo in età moderna*, a cura di *Paola Giacomoni*, Trento 1994, pp. 25-71 (con l'indicazione di altri studi).
- 85 *Nicola Cusano*, *De docta ignorantia*, 1440 ca, in *Opera*, Basilea 1565, p. 42.
- 86 *Leonardo da Vinci*, *Codice Leicester*, fol. 34r, in: *Il Codice* (n. 63), p. 165.
- 87 *Leonardo da Vinci*, *Codice A*, Parigi, Istitut de France, fol. 55v, in: *Il Codice A (2172) nell'Istituto di Francia. I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci pubblicati dalla Reale Commissione Vinciana sotto gli auspici del Ministero dell'Educazione Nazionale*, Roma 1936, II, p. 108. Cfr. inoltre *Gustavo Costa*, *Leonardo da Vinci and the aesthetics of the four elements*, in: *Symposium*, XXXVII, 1983, pp. 171-185. Si veda inoltre, per un contesto molto più ampio, *Horst Bredekamp*, *Die Erde als Lebewesen*, in: *Kritische Berichte*, IX, 4/5, 1981, pp. 5-37.
- 88 Sull'argomento si veda in particolare *Jurgis Baltrušaitis*, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gotique*, Parigi 1955, tr. it. *Il medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1982, pp. 215 sgg.; *George Marlier*, *Pourquoi ces rochers à visages humains?*, in: *Connaissance des arts*, 124, 1962, pp. 82-91; e *Reuterswärd* (n. 4), pp. 98-111; e, parzialmente, *Daniele Ferrara*, *Strambe anatomie nordiche*, in: *Ars*, III, 12, 1999, pp. 68-73.
- 89 Il motivo del “volto mostruoso” che “guarda verso il corteo” è stato individuato, tra le rocce del dipinto del Mantegna, da *Leandro Ventura*, *La religione privata: Ludovico II, Andrea Mantegna e la Cappella del Castello di San Giorgio*, in: *Quaderni di Palazzo Te*, 7, 1987, p. 23. Secondo *Ladendorf* (n. 36), p. 24, ill. 15-16, e poi anche *Janson*, 1973 (n. 1), pp. 341-342, ill. 1-2, alcune decorazioni antiche (come l'acroterio attico di Thutimos del IV secolo a.C.) sembrano ricordare proprio dei mascheroni (altre indicazioni in *Karl Schefold*, *Zur Frage der künstlerischen Phantasie*, in: *Antike Kunst*, IV, 1961, p. 79). Inoltre *Reuterswärd* (n. 4), p. 100, ha ricordato come in alcune decorazioni scultoree gallo-romane del III-IV secolo d.C. (del Musée d'Aquitaine di Bordeaux) si intravedono dei volti umani. Sui mascheroni fitomorfi si veda anche *Ave Appiano*, *Forme dell'immateriale: angeli, anime, mostri. Semiotica, iconologia e psicologia dell'arte*, Torino 1996, pp. 174-176 (cap. “Antropomorfizzazione della natura e naturalizzazione dell'uomo”).
- 90 La forma del teschio (ma non quella del profilo) è stata individuata recentemente da *Lothar Sickel*, *Ein Felsenbild in Mantegnas Uffizien-Epiphanie und seine Bedeutung*, in: *Zs. f. Kgesch.*, 4, 1994, pp. 682-687. Egli intravede nella forma del teschio anche una conformazione diabolica (che associa a quella dei *Tre filosofi* di Giorgione)

e quindi lega il tema dell'Epifania a quello della Discesa al Limbo (anastasis). Per altre immagini di teschi cfr. la n. 4. Uno dei passi più importanti che accenna alla presenza del corpo di Adamo sul Calvario è inserito nel testo di *Origene, Commentaria in Evangelium secundum Matthaeum*, in: PG, XIII, col. 1777: "Venit enim ad me traditio quaedam talis, quod corpus Adae primi hominis ibi sepultum est ubi crucifixus est Christus, ut sicut in Adam omnes moriuntur, sic in Christo omnes vivificentur [...]".

- ⁹¹ Cfr. *Enrico Guidoni/Angela Marino, Cosmus Pictor*. Il "nuovo organo" di Ferrara: armonia, storia, e alchimia della creazione, in: *Storia dell'arte*, 4, 1969, pp. 410-411, i quali hanno però evidenziato in maniera eccessiva l'aspetto astrologico del dipinto; e *Marco Bertozzi, Il Signore della Serpe. Simbolismo ermetico e alchimia nel S. Giorgio e il drago di Cosmè Tura*, in: *San Giorgio e la Principessa di Cosmè Tura. Dipinti restaurati per l'officina ferrarese*, a cura di *Jadranka Bentini*, Bologna 1985, pp. 55-64. Più corretta è invece l'analisi di *Stephen J. Campbell, Cosmè Tura of Ferrara. Style, politics and the Renaissance city, 1450-1495*, New Haven/Londra 1997, pp. 137, 155-157, ill. no. 110. La sfinge del Tura assomiglia a quella di Giza: ovviamente l'artista non ha potuto conoscere direttamente l'opera egizia, ma deve aver di sicuro recuperato il motivo attraverso altre vie. In particolare il *Campbell*, pp. 155-156, ill. 116, ha correttamente evidenziato che molto probabilmente il Tura, per elaborare la forma così precisa di una sfinge egizia, può essersi ispirato ad una scultura presente nel chiostro di San Giovanni in Laterano a Roma, la quale presenta la stessa conformazione di quella del dipinto ferrarese. Si può segnalare inoltre, a testimonianza di una certa diffusione dell'immagine egizia anche nel periodo medioevale, che una sfinge simile a quella del Tura è presente come base di una colonna nel duomo di Civita Castellana (XIII sec.), o ancora nel portale di San Nicola a Bari (XII sec.): cfr. *Heinz Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stoccarda 1977, rispettivamente p. 137, ill. 375b e p. 135, ill. 370. Il *Guidoni* (n. 1), p. 24, individua genericamente un profilo di sfinge anche nella roccia sulla destra del *Viaggio di Mosè in Egitto* (1482 ca) dipinto dal Peruginò nella Cappella Sistina.
- ⁹² Cfr. *Plinio il Vecchio, Naturalis historia*, XXXVI, 17. Forse non è un caso che il testo di Plinio sia stato stampato per la prima volta proprio nel 1469: cfr. *Karl H. Dannenfeldt, Egypt and Egyptian antiquities in the Renaissance*, in: *Studies in the Renaissance*, VI, 1959, pp. 7-27. Lo studioso *Jacob Wamberg, Art as the fulfilment of nature. Rock formations in ferrarese Quattrocento painting*, in: *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598. The court of Ferrara and its patronage, atti del convegno* (Copenaghen 1987), a cura di *Marianne Pade/Lene Waage Petersen/Daniela Quarta*, Ferrara/Copenaghen 1990, pp. 146-147, n. 21, ricorda, a tal proposito, che un manoscritto della *Naturalis historia* di Plinio (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. J.I.22-23), derivante dalla biblioteca mantovana dei Gonzaga, scritto verso il 1463-68 e illustrato negli anni seguenti, presenta alcune miniature che mostrano un particolare interesse per la simbiosi tra gli elementi rocciosi del paesaggio e le strutture architettoniche.
- ⁹³ Cfr. in particolare *Karl Gieblow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.*, in: *Jb. Kaiserhaus*, XXXII, 1, 1915, pp. 1-232, *Patrizia Castelli, I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Firenze 1979, pp. 24-28; *Kyra Stronberg, Die Wege der Sphinx. Zur Geschichte eines Rätselwesens*, in: *Kunst und Antiquitäten*, 3, 1989, pp. 44-47; e soprattutto *Demisch* (n. 91), pp. 167-175.
- ⁹⁴ Cfr. in particolare *André Chastel, Note sur le sphinx à la Renaissance*, in: *Umanesimo* (n. 4), pp. 179-182 (l'articolo non è citato dal *Campbell* [n. 91]).
- ⁹⁵ Cfr. *Giovanni Pico della Mirandola, Commento particolare*, 1486 ca, e *Oratio de hominis dignitate*, 1496, in *idem, De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno* e scritti vari, a cura di *Eugenio Garin*, Firenze 1942, rispettivamente pp. 581, 156.
- ⁹⁶ Cfr. *Horst W. Janson, The sculpture of Donatello*, Princeton 1957, I, ill. 290; II, p. 185; e *Giles Robertson, Vincenzo Catena*, Edimburgo 1954, pp. 68-69, cat. 48, ill. 42.
- ⁹⁷ Cfr. *Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili...*, Venezia 1499, facsimile a cura di *Marco Ariani/Mino Gabriele*, Milano 1998, I, p. 90; e, in particolare, *Castelli* (n. 93), p. 25. Diversi altri esempi di raffigurazioni di sfingi in opere d'arte sono discussi nel fondamentale lavoro di *Demisch* (n. 91), in particolare, per il periodo rinascimentale, pp. 167-175. Si può ricordare inoltre che altre sfingi compaiono nel *Lectionarium* (1513-1519?) di Antonio Maria Sforza (New York, The New York Public Library, Spencer Collection, ms. 7, I, fol. 1b); nell'*Evangeliarium* (1523-25) di Benedetto Bordon (Dublino, Chester Beatty Library, ms. 107, fol. 3b), alla base di colonne che incorniciano una miniatura con la *Natività di Gesù*; e, come simbolo della saggezza umana, anche alla base del seggio di un giudice in una miniatura del *Decretum* di Graziano (1474) di un anonimo artista ferrarese (Ferrara, Museo di Schifanoia): cfr. *Giordana Mariani Canova, La miniatura veneta del Rinascimento 1450-1500*, Venezia 1969, rispettivamente ill. 185, 118, 82.
- ⁹⁸ Cfr. *Dione Crisostomo, Orationes*, X, 32. La sfinge viene presa come emblema della "Ignorantia" in *Andrea Alciato, Omnia emblemata...*, Lugano 1580, pp. 224. Sull'incisione del Mantegna, cfr. *Dora Panofsky/Erwin Panofsky, Pandora's box. The changing aspects of a mythical symbol*, New York (I ed. 1956) 1962; tr. it. il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo, Torino 1992, p. 47, ill. 23.

- ⁹⁹ Cfr. *Teodoro*, *Quaestiones in Exodum*, in: PG, LXXX, cap. XX, interr. XXXVIII, col. 263C.
- ¹⁰⁰ Cfr. *Wamberg* (n. 92), pp. 129-149.
- ¹⁰¹ Cfr. *ivi* (n. 92), pp. 132, tav. I, pp. 129 sgg. (per il dipinto di Pesaro e per le ipotesi sul Cossa), e Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo, cat. della mostra a cura di *Bruno Contardi*, Roma 1983, p. 73, ill. 43 (per il *San Gerolamo*).
- ¹⁰² Cfr. *Gabriele Morolli*, "A quegli ideei selvestri": interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell'ordine architettonico nella teoria cinquecentesca sull'Opera Rustica, in: *Natura e artificio* (n. 25), pp. 54-97 (con diverse illustrazioni).
- ¹⁰³ Riprodotto in *Berenson*, Ven., I, p. 89, ill. 352; cfr. *Guidoni* (n. 1), pp. 29, 31, ill. 20.
- ¹⁰⁴ Cfr. *Marco Lattanzi* in *idem/Marica Mercalli*, Il tema del 'San Girolamo nell'eremo' nella cultura veneta tra Quattro e Cinquecento, in: Il S. Girolamo (n. 101), pp. 88, 90, ill. 51, secondo il quale nella morfologia delle rocce del dipinto londinese "è possibile scorgere volti e presenze mostruose che, celando apparizioni demoniache, rammentano a chi devotamente contempla l'immagine che per accostarsi alla sapienza divina bisogna prima sconfiggere la tentazione". Il *Guidoni* (n. 1), pp. 30-31, ill. 22, ritiene che sia sicuramente una presenza diabolica il volto che compare sul monte dello sfondo dell'*Allegoria sacra* (Uffizi) dello stesso Bellini. Il *Sickel* (n. 90), p. 685, n. 9, afferma inoltre che si può rintracciare molto probabilmente una presenza demoniaca nella forma della roccia dietro a San Giuseppe nell'*Adorazione dei Magi* (Uffizi) del Botticelli (1475 ca) (sul dipinto cfr. *Lightbown* [n. 9], p. 67, ill. 25).
- ¹⁰⁵ Cfr. Aldo Manuzio e l'ambiente veneziano 1494-1515, a cura di *Susy Marcon/Marino Zorzi*, Venezia 1994, pp. 115, 132.
- ¹⁰⁶ Cfr. *Sickel* (n. 90), pp. 684-685, ill. 3, individua nel dipinto giorgionesco "ein diabolisches 'Flammengesicht'", mentre *Maurizio Calvesi*, La "morte di bacio". Saggio sull'ermetismo di Giorgione, in: *Storia dell'arte*, 7/8, 1970, p. 226, ravvisa nel contorno della roccia il profilo di una sfinge. Il *Guidoni* (n. 1), pp. 48-49, 51, ill. 41, invece, più genericamente vi scorge alcune teste ed un profilo (se il dipinto è ruotato di 180°). Il *Guidoni*, nel suo saggio, tralasciando quasi tutti i fondamentali studi sull'argomento e omettendo alcuni esempi fondamentali, propone un grandissimo numero di esempi di figure nascoste. Ma solo alcuni sono particolarmente pertinenti ed interessanti, mentre buona parte delle indicazioni proposte (su Giorgione e diversi altri artisti) sono, a mio parere, del tutto fantasiose. Lo studioso, infatti, rintraccia con eccessiva facilità teste e volti in ogni grumo roccioso e giustifica i possibili dubbi che si rende conto possano sorgere, dicendo continuamente che tali coacervi antropomorfi sono "mimetizzati", "dissimulati", "quasi indecifrabili", "al limite della leggibilità", "dissimulati per deviarne la riconoscibilità" ecc.
- ¹⁰⁷ Cfr. *Reuterswärd* (n. 4), p. 98; e soprattutto *Heinz von Ladendorf*, Ein Felsgesicht bei Albrecht Dürer, in: *Aachener Kunstblätter*, XLI, 1971, pp. 229-230. Secondo *idem* (n. 36), p. 21, ill. 11-12, e *Janson*, 1973 (n. 1), p. 345, ill. 8, Dürer ha anche raffigurato, in un suo disegno a penna, sei cuscini su cui sembrano apparire, tra le pieghe, dei volti. Si veda inoltre l'intervento specifico di *Karl Möseneder*, Blickende Dinge. Anthropomorphes bei Albrecht Dürer, in: *Pantheon*, XLIV, 1986, pp. 15-22: tra i diversi volti 'casuali' rintracciati dallo studioso, uno dei più convincenti si ritrova in un acquerello dell'artista tedesco, conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, con la raffigurazione di rovine tra le quali si intravede appunto un profilo umano (cfr. *ivi*, p. 16, ill. 4).
- ¹⁰⁸ Cfr. *Marlier* (n. 88), pp. 86-87, 90. Questo aspetto non è invece registrato in *David Alan Brown*, Andrea Solario, Milano 1987, pp. 79 sgg., 141; e *idem*, Andrea Solario. Milano circa 1465-1524, in: *Pietro C. Marani/Mariateresa Fiorio* et al., I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia, Milano 1998, pp. 238, 135, ill. 116.
- ¹⁰⁹ Secondo *Giovanni Vezzoli*, L'arte nella chiesa, in: *Giuseppe Dester/Giovanni Vezzoli*, San Giovanni in Brescia, Brescia 1975, I, p. 62, la roccia antropomorfa sullo sfondo potrebbe alludere al "teschio-Calvario". Invece secondo *Mauro Natale*, in: *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, cat. della mostra, Milano 1982, pp. 178-180, i volti rocciosi, che lo studioso considera lontani dalla tradizione leonardesca, potrebbero riferirsi alle figure di quei "vecchioni" che, secondo la predicazione savonaroliana, avevano annunziato incombenti danni ai bresciani. Il concetto è stato ribadito anche da *idem* in: *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, a cura di *Mina Gregori*, Milano 1987, pp. 167-168. Inoltre *Natale*, 1982, p. 179, intravede nella roccia in basso in primo piano "lo scorcio della testa di un felino mozzata"; mentre *Pier Luigi De Vecchi*, Bernardo Zenale. Le opere, in: *I pittori bergamaschi. Il Quattrocento. II*, raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1994, pp. 423-424, scorge sotto la testa di destra "una maschera animale, come di lupo"; e ancora *Janice Schell*, Leonardo di fronte agli artisti lombardi, in: *I leonardeschi* (n. 108), p. 76, interpreta la roccia sopra il turbante di Giuseppe d'Arimatea come la testa di un "gatto". È stato notato da *Reuterswärd* (n. 4), p. 101, e da *Janson*, 1973 (n. 1), p. 344, che in una miniatura tedesca medievale raffigurante la *Natività* del 1230-35 ca (*St. Blasien Psalter*, fol. 7v, Collection H.P. Kraus, New York), vicino alla figura di San Giuseppe, si notano alcune facce di profilo: *Janson*, 1973 (n. 1), p. 344, ritiene che queste teste "may have been intended to evoke the sinister forces overcome by the Savior". In

- effetti buona parte delle rocce umanizzate potrebbero essere efficacemente lette come la rappresentazione delle forze del male sconfitte dall'incarnazione di Cristo.
- ¹¹⁰ Cfr. *Natale*, 1982 (n. 109), pp. 24-33; e *De Vecchi* (n. 109), pp. 428-429, il quale intravede anche un profilo di testa che si staglia contro il cielo.
- ¹¹¹ Sul dipinto si veda *Giovanna Carlevaro*, Materiale per lo studio di Bernardo Zenale, in: *Arte lombarda*, 63, 3, 1982, pp. 53-55; *De Vecchi* (n. 109), pp. 424-425; e *Stefania Buganza* in: *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, cat. della mostra (Milano), a cura di *Paolo Biscottini*, Venezia 1998, pp. 66-67. Questo volto dai lunghi baffi è ripreso anche in un disegno dell'Accademia di Venezia tratto dallo stesso dipinto di Denver ed eseguito da un copista di Zenale; cfr. *Natale*, 1982 (n. 109), pp. 182-184. Recentemente *Michael W. Kwakkelstein*, Two Wiemar drawings rediscovered, in: *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, pp. 197-198, ill. 1, 4, ha notato lo stretto rapporto tra un disegno con *Profilo di uomo* del Boymans-van Beuningen Museum di Rotterdam di derivazione leonardesca ed il profilo (modificato) di Sant' Ambrogio della pala zenaliana di Denver (Colorado). Il motivo del mascherone è particolarmente ricorrente: ad esempio la forma posteriore di una lira da braccio viene interpretata come una superficie adatta per inserire un faccione con baffi decorativi: cfr. *Emanuel Winternitz*, Musical instruments and their symbolism in western art, Londra 1967, ill. 31: *Lira da braccio* di Giovanni d' Andrea, Venezia, 1511, ora a Vienna nel Kunsthistorisches Museum.
- ¹¹² Cfr. *Franco Moro*, Giovanni Agostino da Lodi ovvero l'Agostino di Bramantino: appunti per un unico percorso, in: *Paragone*, XL, 1989, 473, p. 36, ill. 53 (della Fondazione Thyssen-Bornemisza di Madrid); e *Giulio Bora*, Giovanni Agostino da Lodi attivo dal 1495 circa al 1520 circa, in: *I leonardeschi* (n. 108), pp. 262-263, ill. 147. L'accento al viso roccioso è presente però solo in *Vittorio Sgarbi*, Viaggio al termine del volto, in: *Effetto Arcimboldo. Trasformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo*, cat. della mostra (Venezia), a cura di *Yasha David*, Milano 1987, p. 304, il quale ricorda che si possono ritrovare forme antropomorfe tra gli anfratti rocciosi non solo nei *Tre filosofi* di Giorgione, ma anche nel *Tramonto* dello stesso artista: egli rintraccia in queste figure una precisa influenza leonardesca.
- ¹¹³ Cfr. *Antichi dipinti italiani 1520-1760*, a cura di *Enrico Lumina*, Bergamo 1999, pp. 2-3 (ringrazio Alessandro Morandotti per la segnalazione). Va anche ricordato che *Daniel Arasse*, Lorenzo Lotto dans ses bizarreries: le peintre et l'icongraphie, in: *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di *Pietro Zampetti/Vittorio Sgarbi*, Treviso 1981, p. 377, evidenzia che nel dipinto del Lotto con *San Gerolamo nella selva* (di cui si parlerà anche più avanti: cfr. la n. 124) la roccia, su cui è abbarbicato un tronco d'albero, ha la particolare forma di un collo e di una testa di gallina (o di tacchino).
- ¹¹⁴ Cfr. *Lucio Grossato*, Affreschi del Cinquecento in Padova, Milano 1966, p. 221, ill. 149.
- ¹¹⁵ Cfr. *Guidoni* (n. 1), pp. 37, 39, ill. 29; e, per il contesto generale, *Pier Luigi De Vecchi*, La Cappella Sistina. Il restauro degli affreschi di Michelangelo, Milano 1996, ill. di pp. 146-147. Del tutto fantasiosa è invece la proposta di *Joaquin Diaz Gonzalez*, Il linguaggio segreto del "Giudizio" di Michelangelo, Roma 1964, tavv. II-III, di scorgere nel *Giudizio* della Sistina il volto del Salvatore ed il profilo di Dante.
- ¹¹⁶ Cfr. *Charles de Tolnay*, Corpus dei disegni di Michelangelo, II: Disegni in rapporto con la Cappella Medicea e altri studi fino al 1534 circa, Novara 1976, p. 110, no. 345r: Windsor Castle, Royal Library, inv. no. 12771r.
- ¹¹⁷ Cfr. *Charles Sterling*, Le paysage dans l'art Européen de la Renaissance et dans l'art Chinois I. Concordances, in: *L'amour de l'art*, 1, 1931, p. 19; e *Walter S. Gibson*, "Mirror of the earth": The world landscape in sixteenth-century flemish painting, Princeton 1989, p. 29, ill. 2.43.
- ¹¹⁸ Cfr. *Effetto Arcimboldo* (n. 112), p. 188 (il corsivo è mio). Sui rapporti tra Leonardo e Arcimboldi si veda in particolare *Venturi*, IX: La pittura del Cinquecento, parte VII, 1934, pp. 498-502; *Francesco Porzio*, Arcimboldi: un imprevedibile erede di Leonardo, in: *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*, inserto di: *Art e Dossier*, 11, 1987, pp. 23-37; *Dolev* (n. 81), pp. 129-142; e *Berra*, 1998 (n. 81), pp. 57-67. Va segnalato che *Lomazzo* (n. 66), p. 304, ricorda che uno dei dipinti del ciclo degli elementi, la *Terra*, era composto "di dirupi di sassi, di caverne, di tronchi, e di animali terrestri". Questo riferimento lomazziano ha comportato dei problemi per il riconoscimento del dipinto in quanto, in base ad altre fonti, si tende ad identificare la *Terra* con la tavola in collezione privata composta unicamente di animali e non di sassi e dirupi. Sulla questione si veda *Thomas DaCosta Kaufmann*, The mastery of nature. Aspects of art, science, and humanism in the Renaissance, Princeton 1993, pp. 109-110. Diverse altre incisioni o dipinti successivi al lavoro dell'Arcimboldi, che riprendono in qualche modo il procedimento dell'artista milanese di associare un volto ad una veduta paesaggistica, si ritrovano in *Eugen von Philippovich*, Kuriositäten Antiquitäten. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1966, pp. 23-31; e in *Effetto Arcimboldo* (n. 112), p. 191-199.
- ¹¹⁹ Su questi disegni si veda *Clark/Pedretti* (n. 77), II, RL 12376 sgg.; ed *Ernst H. Gombrich*, The form of movement in water and air (1969), tr. it. La forma del movimento nell'acqua e nell'aria, in *idem*, L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento, Torino 1986, pp. 51-79.
- ¹²⁰ Cfr. *Charles Avery*, Giambologna. La scultura, Firenze 1987, pp. 221 sgg., tavv. X-XI, ill. 251-252, con la presentazione di alcuni interessantissimi bozzetti in cui è ancora incerto il trapasso tra la materia informe e l'opera ricreata. In particolare lo studioso sostiene che "Forse Giambologna aveva in mente il sogno giovanile

di Michelangelo di scolpire fattezze umane in un intero picco montano a Carrara, solo che ora la montagna è stata 'addomesticata' e trasportata a decorare il giardino mediceo." (p. 223). Anche il faccione grottesco del portale del Palazzo Zuccari elaborato a Roma da Federico Zuccari presenta delle assonanze con le immagini fortuite: come il volto è spesso visto dal pittore tra le conformazioni rocciose, così il mascherone zuccaresco è intravisto (e quindi costruito) basandosi su una 'natura artificiale', cioè sulla strutturazione architettonica del palazzo. Su queste aperture del lato del palazzo di via Gregoriana si veda *Werner Körte*, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Lipsia 1935, p. 16, ill. 6a-6b; ed in particolare *Ernst Guldán*, *Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom. Wandlungen eines Motivs vom Mittelalter zum Manierismus*, in: *Zs. f. Kgesch.*, XXXII, 1969, pp. 229-261. Come una sorta di mascherone appare anche il *Modello di una mensola* che l'Ammannati aveva progettato per il Ponte a Santa Trinita di Firenze: cfr. *Luciano Berti*, *Il Principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze 1967, ill. 145.

- ¹²¹ *Francesco Petrarca, Canzoniere*, ed. a cura di *Ugo Dotti*, Milano 1979, Canzone CXXIX: "Di pensier in pensier, di monte in monte", p. 167.
- ¹²² Cfr. la n. 5.
- ¹²³ Cfr. *Johannes Nider, Formicarius*, Augusta 1480 ca, rispettivamente cc. N10r, O1r.
- ¹²⁴ Cfr. *Arasse* (n. 113), p. 377. Si veda anche *Marco Lattanzi*, Il tema del 'San Girolamo nell'eremo' e Lorenzo Lotto, in: *Il S. Girolamo* (n. 101), pp. 60-61; e *David Alan Brown*, Scheda: 'San Girolamo nella selva', in: *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, cat. della mostra (Washington/Bergamo), a cura di *Francesco Rossi* (I ed. Washington 1997) Milano 1998, pp. 94-96.
- ¹²⁵ *Jacopo da Varagine, Legenda aurea*, tr. it. *Leggenda aurea*, a cura di *Cecilia Lisi*, Firenze 1985, II, p. 665.
- ¹²⁶ Sulle mandragole si veda la n. 142, ed in particolare l'illustrazione (solo indicativa, anche perché più tarda) inserita nel testo di *Pier Andrea Mattioli* citato alla n. 145.
- ¹²⁷ Si rimanda all'analisi di *Allan Shickman*, Hieronymus Bosch's 'Tree-man' and a satanic Trinity, in: *Art History*, II, 3, 1979, pp. 318-326.
- ¹²⁸ Va però ricordato che all'albero-uomo sono stati attribuiti altri diversi significati. Si veda, a solo titolo esemplificativo: *Laurinda S. Dixon*, Bosch's *Garden of Delights* triptych: remnants of a "fossil" science, in: *Art Bull.*, LXIII, 1981, p. 107 (interpretato come simbolo alchemico); *Gloria Vallese*, Follia e mondo alla rovescia nel Giardino delle delizie di Bosch, in: *Paragone*, XXXVIII, 1987, 447, p. 16 (considerato per la peccaminosa presenza di un bordello); *Madeleine Bergman*, The garden of love. A neoplatonic interpretation of Bosch's "Garden of Earthly Delights" triptych, in: *Gaz. B.-A.*, CXV, 1990, p. 203 (visto come simbolo di Saturno).
- ¹²⁹ Per questi riconoscimenti cfr. anche *Janson*, 1961 (n. 1), p. 261. Si veda inoltre *Luisa Secchi Tarugi*, Le bizzarrie pittoriche di Piero di Cosimo, in: *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, a cura di *eadem*, Firenze 1998, p. 333, la quale scorge invece, a destra della *Scoperta del miele*, solo una "roccia antropomorfa", mentre *Shickman* (n. 127), p. 326, n. 27, ipotizzando delle influenze tra Bosch e Piero di Cosimo, intravede nello sfondo del dipinto "two profiles". Si segnala inoltre, a proposito dell'albero-cervo, che *Lugli*, 1983/1990 (n. 31), ill. 87, riporta l'immagine di una 'scultura', presente nella collezione di Ambras di Ferdinando del Tirolo, costituita da un tronco d'albero il quale viene interpretato come la testa di un cervo a cui sono state perciò inserite delle corna.
- ¹³⁰ Cfr. *Castelli* (n. 4), p. 19, ill. VIII.
- ¹³¹ Cfr. *Tolnay* (n. 116), p. 110, no. 345r.
- ¹³² Cfr. *Giovanni Battista Fontana (Fonteio), De quatuor elementis, et quatuor anni temporibus humanam formam induentibus...*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Cod. 10206, fol. 58v, pubblicato in *DaCosta Kaufmann* (n. 118), p. 313, n. 13 (è una nota cinquecentesca a margine del suo poema viennese sulle allegorie della pittura del collega di corte Arcimboldi). I rami spezzati del tronco potrebbero alludere, come nelle imprese del Quattrocento, ad una futura rigenerazione (cfr. *Pietro C. Marani*, Leonardo e le colonne 'ad tronchos': tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro, in: *Raccolta vinciana*, XXI, 1982, p. 112). Sul dipinto si veda la recente scheda di *Thomas DaCosta Kaufmann*, in: *Rudolf II and Prague. The court and the city*, cat. della mostra (Praga), a cura di *Eliška Fučíková*, Londra 1997, p. 605, no. IV.4.
- ¹³³ Cfr. *Lomazzo* (n. 28), I, p. 362. *Gregorio Comanini, Il Figino, ovvero del fine della pittura. Dialogo...*, Mantova 1591, in: *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di *Paola Barocchi*, Bari 1960-1962, III, Bari 1962, pp. 268-269, testimonia anche l'esistenza di un altro dipinto dell'Arcimboldi, ora disperso, in cui compariva, in maniera più complessa, la figura di un tronco che raffigurava l'Inverno: "ha fatto delle Quattro Stagioni dell'anno; ché vedrete un gentilissimo quadro. Un troncon d'albero tutto noderoso fa 'l busto e la testa, alla quale certe concavità servono per bocca e per occhi, et un groppo che sporge in fuori per naso, e certi bronchi sparsi di musco per barba, et alcuni rami in fronte per corna. Questo ceppo, ignudo di proprie fronde e di proprii frutti, rappresenta il Verno, che nulla produce, ma gode il prodotto dall'altre stagioni [...]".

- ¹³⁴ Cfr. Berra, 1998 (n. 81), pp. 57-67. Sulla fisiognomica e sulle teste 'caricate' leonardesche si veda la bibliografia alla n. 7.
- ¹³⁵ Sul concetto e sul ruolo della *fantasia* si veda: Ladendorf (n. 36), pp. 21-35; Martin Kemp, From "mimesis" to "fantasia". The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts, in: Viator. Medieval and Renaissance studies, VIII, 1977, pp. 347-398; Paul Barolsky, Infinite jest. Wit and humor in Italian Renaissance art, Colombia/Londra 1978; David Summers, Michelangelo and the language of art, Princeton 1981, il cap. "L'alta fantasia", pp. 103-143 (sulle immagini casuali pp. 122 sgg.); Fermor (n. 14), pp. 29 sgg. (sulle immagini nate dal caso: pp. 34-37); Paul Barolsky, Play, pleasure, and fantasy in Italian Renaissance art, in: Gaz. B.-A., CXXVI, 1995, pp. 13-26; Ekkehard Mai, Phantasie, Invention, Capriccio. Kunsttheoretische Splitter und Randbemerkungen zu einem großen Thema, in: Das 'Capriccio' als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei, Zeichnung, Graphik, cat. della mostra (Colonia/Zurigo/Vienna), a cura di *idem*, Milano 1996, pp. 35-53. Per un'analisi del termine dal punto di vista filosofico e linguistico si veda Phantasia~imagination, V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma 1986), atti a cura di Marta Fattori/Massimo Bianchi, Roma 1988; e Giulio C. Lepschy, Nuovi saggi di linguistica italiana, Bologna 1989, il cap. "Aspetti linguistici del fantastico", pp. 199-230.
- ¹³⁶ Comanini (n. 133), citazioni rispettivamente pp. 270, 269-270, 270 (il corsivo è mio). Il Comanini inoltre afferma (*ivi*, p. 256): "ma quegli che dipingerà un suo capriccio non più disegnato da alcun altro, almeno che egli sappia, farà imitazione fantastica". A questo proposito Anna Maria Ferrari-Bravo, "Il Figino" del Comanini. Teoria della pittura di fine '500, Roma 1975, p. 52, sostiene che "il Comanini comunque mostra di svalutare la soluzione 'fantastica', propendendo per quella 'icastica'". Ma in questo modo la studiosa esemplifica eccessivamente la dialettica del trattato del Comanini il quale esalta invece il ruolo della fantasia, pur all'interno di una griglia interpretativa legata ai valori controriformistici. Si veda inoltre Thomas DaCosta Kaufmann, Caprices of art and nature: Arcimboldo and the monstrous, in: Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, a cura di Ekkehard Mai/Joachim Rees, Colonia 1997, pp. 33-51. Sul ruolo del sogno si veda Walter S. Gibson, Bosch's dreams. A response to the art of Bosch in the sixteenth century, in: Art Bull., LXXIV, 1992, pp. 205-218.
- ¹³⁷ È da notare che il pittore milanese Arcimboldi — in una lettera di presentazione di suoi tredici disegni sul metodo della fabbricazione della seta, che avrebbe dovuto raffigurare il processo di lavorazione in "alcune stantie" del barone tedesco Ferdinand Hoffmann — inserisce proprio il termine "maggia" (macchia): "mi e parso — dice l'artista — de dar' alcuna inventione fatta così in / grossa magia per non haver tempo di poter' con / quella deligentia far detti schizzi come si convene" (citato in Thomas DaCosta Kaufmann, "Ancients and moderns" in Prague: Arcimboldo's drawings for silk manufacture, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek, II: Art in Denmark 1600-1650, 1983 [1984], p. 179, ripubblicato in *idem* [n. 118], pp. 151-152). Proprio in riferimento a questo brano lo studioso (*ivi*, pp. 154 sgg.) si sofferma opportunamente ad analizzare il termine "maggia" ed i molteplici significati tecnici attribuiti a questo termine nel corso del Cinquecento. Non convince però il vincolo che egli istituisce proprio tra la "maggia" dell'Arcimboldi e la "macchia" come viene intesa nei brani di Leonardo e di Piero di Cosimo (lo stesso accostamento è stato fatto indipendentemente anche dalla Dolev [n. 81], p. 140). Nell'usare il termine "maggia", nella lettera citata, l'Arcimboldi ne ha evidenziato in questo caso solo il significato di 'schizzo' che dà forma ai volumi e ai personaggi. Ha considerato cioè il termine "maggia" come sinonimo di 'abbozzo', il quale permette all'artista di creare con pochi tocchi una figura con un volume convincente senza l'obbligo di definire i dettagli "con quella deligentia" che un disegno più accurato avrebbe richiesto. La "macchia" di cui parlano Leonardo e Piero di Cosimo è invece la macchia informe, casuale, arbitraria, indefinita, che è assunta come spunto di partenza e come pretesto utile alla fantasia, ma che deve essere poi ristrutturata dall'abilità dell'artista che sa trarre dall'indistinto caos una forma ben precisa. È comunque interessante osservare che in questo contesto l'Arcimboldi parla dei suoi disegni per la seta come di moderni "grotteschi". Sull'analisi storica del termine in questione si veda anche Luigi Grassi, I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, "non finito" e la costruzione dell'opera d'arte, in: Studi in onore di Pietro Silva, a cura della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, Firenze s.d. (ma 1957), pp. 97-106.
- ¹³⁸ Cfr. Anna Maria Brizio, Leonardo pittore, in: The unknown Leonardo (1974), tr. it. Leonardo, a cura di Ladislao Redi, Milano 1974, p. 42. Si veda anche Marani (n. 132), pp. 103-120; e *idem*, Scheda: Leonardo da Vinci. Radici e rocce, in: Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, a cura di Mina Gregori, Milano 1998, pp. 217, 109, ill. 41.
- ¹³⁹ Cfr. Joseph Gantner, Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee, Berna 1958, p. 135. A proposito di immagini 'rintracciabili' nei dipinti di Leonardo, va ricordato che in una famosa nota del 1919 aggiunta al suo "Leonardo" del 1910, Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Lipsia/Vienna 1910, tr. it. Leonardo, Torino 1975, pp. 98-101, ha riproposto di identificare un preciso "crittogramma inconscio" raffigurante un avvoltoio nella forma della veste indossata dalla Vergine nel dipinto di Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino* del

- Louvre. In relazione alle interpretazioni psicoanalitiche, il *Pedretti* (n. 77), p. 131, giustamente scrive: "Recent psychoanalysis has interpreted this beautiful motif [i sassi ai piedi di *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino* del Louvre] as a bloody embryo dropped amongst the rocks — a gruesome reminder of another age in man's life, and an insult to Leonardo's sense of *decorum*." Segue l'impostazione freudiana *Ronald Feldman*, Leonardo. The silent language of hidden images and moving pictures, in: *Artforum*, 1983, pp. 51-56, il quale crede di rintracciare particolari nascosti e messaggi criptici in alcuni particolari dei dipinti di Leonardo.
- ¹⁴⁰ Cfr. *Brizio* (n. 138), p. 42: "Le grandi radici contorte e il nascimento del tronco, gonfio di protuberanze, suggeriscono strane forme [...] non sarebbe il caso delle famose macchie sui muri di cui parla Leonardo, che stimola la fantasia a immaginare strane innumerevoli forme?" Il *Porzio* (n. 118), p. 37, ha messo in evidenza anche l'analogia tra i rami che si piegano all'indietro dell'*Inverno* e gli ornamenti leonardeschi della *Sala delle Asse* di Milano.
- ¹⁴¹ Cfr. *Elena Berti Toesca*, Un "Erbolario" del '300, in: *La Bibliofilia*, XXXIX, 1937, pp. 341-353.
- ¹⁴² Si veda ad esempio *Martin Kemp*, *Towards a new history of the visual* (1999), tr. it. *Immagine e verità*, Milano 1999 (che raccoglie articoli pubblicati in precedenza), pp. 159-160, 199-200, in particolare la fig. 7 di p. 160 e la fig. 1 di p. 200. *Francesco Porzio*, L'universo illusorio di Arcimboldi, Milano 1979, p. 8, ha ricordato l'utilizzo delle radici di mandragola che richiamano la figura umana. Mandragole dalla forma antropomorfa sono riprodotte anche in *Schlosser* (n. 31), ill. 77; in *Effetto Arcimboldo* (n. 112), ill. p. 140; e in *Lugli*, 1997 (n. 31), ill. 119. Si possono ricordare, a solo titolo esemplificativo, almeno due significative illustrazioni di mandragola con le radici dal corpo umano inserite in erbari medioevali: quella del XIII secolo con la raffigurazione di una mandragola antropomorfa, collocata nel testo di *Apuleio Platonico, Herbarium*, Londra, British Library, ms. Sloane, 1975, fol. LVIII (pubblicato in: *Wilfrid Blunt/Sandra Raphael*, *The illustrated herbal*, New York 1979, tr. it. *Gli erbari. Manoscritti e libri dall'antichità all'età moderna*, Torino 1989, ill. di p. 40); e quella del XIV secolo, con la raffigurazione di una radice di mandragola formata dalla testa e da un busto umano che fuoriesce parzialmente dal terreno, inserita nell'*Historia plantarum*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182, c. LXXIII (riportata in: *Luisa Cogliati Arano, Tacuinum sanitatis*, Milano 1973, ill. di p. 99).
- ¹⁴³ Cfr. *Horst Kunze*, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland*. Das 15. Jahrhundert, Lipsia 1975, II, ill. 252: la xilografia a colori è inserita nel testo di *Peter Schöffer* intitolato *Der Gart der Gesundheit* e pubblicato a Magonza nel 1485.
- ¹⁴⁴ Cfr. *Blunt/Raphael* (n. 142), ill. di p. 40 (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. [Bot.], 26, fol. 59r).
- ¹⁴⁵ Cfr. *Pietro Andrea Mattioli, De plantis epitome utilissima...*, Francoforte s. Meno 1586, pp. 818-819, immagine pubblicata (seppur tratta da un'edizione diversa) anche in: *Horst Kunze, Geschichte der Buchillustration in Deutschland*. Das 16. und 17. Jahrhundert, Francoforte s. Meno/Lipsia 1993, II, ill. 276.
- ¹⁴⁶ Cfr. *Giovan Battista Della Porta, Phytognomonica...*, Napoli 1588, p. 140. Cfr. su questo aspetto anche *Morel* (n. 23), pp. 82-83. Sul testo in generale si veda *Frank J. Anderson*, *An illustrated history of the herbals*, New York 1977, pp. 193-200; e *Massimo Luigi Bianchi*, *Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz*, Roma 1987, in particolare pp. 90-92.
- ¹⁴⁷ Cfr. *James G. Frazer, The golden bough. A study in magic and religion*, Londra 1922, tr. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Roma 1992, pp. 750-751. Sulla tradizione letteraria cfr., invece, *Werner Schubert, Von Bäumen und Menschen. Anthropomorphe Bäume in griechischen und lateinischen Dichtungen mit Ausblicken auf die neuere Literatur*, in: *Arcadia*, XIX, 1984, pp. 225-243.
- ¹⁴⁸ Per l'analisi del mito, con diverse incisioni illustrative, si veda *Anita Margiotta/Anna Mattiolo*, *Il mito di Apollo e Dafne*, in: *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica*, atti del convegno (Roma 1978), a cura di *Maurizio Calvesi*, Roma 1981, pp. 161-165.
- ¹⁴⁹ Cfr. *Lightbown* (n. 74), p. 352, ill. 112; un'incisione con la *Virtus deserta* (*ivi*, p. 407, ill. 239b, ora alla British Library di Londra) presenta un'analogia metamorfosi oscillante tra l'umano ed il vegetale.
- ¹⁵⁰ Cfr. *Colonna* (n. 97), I, p. 174. Si veda anche (con indicazioni di altre trasformazioni presenti nel testo del Colonna) *Maurizio Calvesi, Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo*, in: *Arcimboldi e l'arte* (n. 118), pp. 46-48.
- ¹⁵¹ Cfr. *Felton Gibbons, Ferrarese tapestries of metamorphosis*, in: *Art Bull.*, XLVIII, 1966, pp. 409-411; e *idem, Dosso and Battista Dossi. Court painters at Ferrara*, Princeton 1968, ill. 183-184. Si veda anche *Eugenio Battisti, 'Natura artificiosa' to 'Natura artificialis'*, in: *The Italian garden*, a cura di *David R. Coffin*, Washington 1972, p. 22.
- ¹⁵² Cfr. *Gibbons*, 1968 (n. 151), ill. 234. Particolarmente interessante è anche il *Termine marmoreo* di Baccio Bandinelli e Vincenzo de' Rossi (Firenze, Palazzo Vecchio) costituito da una figura nuda la cui parte inferiore è trasformata in elementi vegetali: cfr. *Alessandro Cecchi, Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in: *Flor. Mitt.*, XLII, 1998, p. 134, ill. 5.
- ¹⁵³ *Tolnay* (n. 116), p. 107, 340r.
- ¹⁵⁴ L'incisione è inserita in *Jacob Rueff, De conceptu et generatione hominis: de matrice et eius partibus, nec non*

de conditione infantis in utero, et gravidarum cura et officio..., Francoforte 1580, c. 1r, come frontespizio del primo libro.

- ¹⁵⁵ Cfr. *Lise Bek*, Ut ars natura - ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento, in: *Analecta romana Instituti Danici*, VII, 1974, pp. 109-156. Sugli intagli topiari si veda in particolare *Clemens Alexander Wimmer*, Der beschnittene Baum vom Mittelalter bis zum Barock. The Trained Tree from the Middle Ages to the Baroque, in: *Daidalos*, XXIII, 1987, pp. 62-67; e *idem*, *Ars topiaria. Die Geschichte des geschrittenen Baumes*, in: *Die Gartenkunst*, I, 1989, pp. 20-32, con bibliografia (lo studioso non segnala però i bossi figurati descritti dall'Avogadro e dal Rucellai di cui si parlerà tra breve).
- ¹⁵⁶ *Plinio il Giovane, Epistularum libri decem*, V, 6, 16.
- ¹⁵⁷ *Alberto Avogadro da Vercelli, De Religione, et Magnificentia Illustris Cosmi Medices Florentini*, XV sec., in *Giovanni Lami, Deliciae eruditorum...*, XII, Firenze 1742, p. 144 (basato sul Cod. Plut. LIV, 10 della Biblioteca Laurenziana di Firenze). Si veda anche *Rab Hatfield*, Some unknown descriptions of the Medici palace in 1459, in: *Art Bull.*, LII, 1970, pp. 234-235, n. 21.
- ¹⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 234-235. Inoltre *Ernst H. Gombrich*, The early Medici as patrons of art. A survey of primary sources (1960), tr. it. Il mecenatismo dei primi Medici, in *idem*, *Norma e forma* (n. 8), p. 65, pur riconoscendo che l'Avogadro non è molto attendibile, nota che la sua descrizione del palazzo Medici contiene dei termini tecnici che fanno pensare che alla base ci possa essere qualche elemento verosimile: pertanto lo studioso ipotizza, cautamente, che l'esposizione dell'Avogadro possa riferirsi al primo palazzo di Cosimo.
- ¹⁵⁹ Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I, "Il Zibaldone quaresimale", a cura di *Alessandro Perosa*, Londra 1960, pp. 21 e 22. Cfr. *Francis W. Kent*, The making of a Renaissance patron of the arts, in: *Nicolai Rubinstein et al.*, Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. II, A Florentine patrician and his palace, Londra 1981, p. 81, il quale ribadisce il legame con la descrizione di Plinio il Giovane.
- ¹⁶⁰ I due termini sono stati usati dal Rucellai in altri contesti del suo *Zibaldone*, ma vengono qui utilizzati perché significativi della concezione artistica del committente fiorentino: per un'analisi critica dei due vocaboli cfr. *Roger Tarr*, Giovanni Rucellai's comments on art and architecture, in: *Italian studies*, LI, 1996, pp. 58-95.
- ¹⁶¹ Cfr. *Colonna* (n. 97), I, pp. 302-303 (citazioni precedenti: p. 302).
- ¹⁶² *Bernard Palissy, Recepte veritable, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thresors...*, La Rochelle 1563, ed. a cura di *Keith Cameron*, Ginevra 1988, p. 139. Ricordato anche da *Wimmer*, 1989 (n. 155), p. 22.
- ¹⁶³ Riprodotto in *Nello Forti Grazzini*, Gli arazzi dei mesi Trivulzio. Il committente, l'iconografia, Milano (I ed. 1982) 1992, p. 13, ill. III; e soprattutto *Marco Valsecchi*, Gli arazzi dei mesi del Bramantino, Milano 1968, p. 46, ill. 22, 24, 27, il quale ricorda che le teste lignee applicate rievocano le "personificazioni dei Druidi".
- ¹⁶⁴ Cfr. *Michel Foucault*, Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines, Parigi 1966, tr. it. Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, Milano 1978, pp. 31 sgg.
- ¹⁶⁵ Cfr. ad esempio *Alberti*, 1975 (n. 5), II, 26, p. 46: "Adunque in sé tiene queste lode la pittura, che qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio", o ancora *Leonardo da Vinci* (n. 6), fol. 36r, p. 178, no. 68 (1490-92 ca): "LA DEITÀ c'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina".
- ¹⁶⁶ Sulla concezione della 'natura' si veda in particolare *Jan Białostocki*, The Renaissance concept of nature and antiquity, in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in western art, Acts of the 20th international congress of the history of art*, II, Princeton 1963, pp. 19-30. Sul problema teorico dell'imitazione si veda in particolare *Erwin Panofsky*, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Lipsia/Berlino 1924, tr. it. *Idea*. Contributo alla storia dell'estetica, Firenze 1975; *Eugenio Battisti*, Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano (1956), in: *idem*, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960, pp. 175-215; *Rosario Assunto*, voce *Mimesis*, in: *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia/Roma 1963, IX, coll. 333-357, 359-360; *Ferruccio Uli-vi*, L'imitazione nella poetica del Rinascimento, Milano 1959 (soprattutto per gli aspetti letterari); *Anthony J. Close*, *Commonplace theories of art and nature in classical antiquity and in the Renaissance*, in: *Journal of the History of Ideas*, XXX, 1969, pp. 467-486; *Carlo Ossola*, *Autunno del Rinascimento*. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento, Firenze 1971, pp. 237 sgg.; e *Riccardo Pacciani*, *Aspetti dell'imitazione dalla natura fra Quattrocento e Cinquecento*, in: *Natura e artificio* (n. 25), pp. 14-54.
- ¹⁶⁷ *Paolo Pino*, *Dialogo di Pittura*, Venezia 1548, in: *Trattati d'arte* (n. 133), I, p. 113.
- ¹⁶⁸ Cfr. *Lugli*, 1997 (n. 31), p. 108. Sulle 'mostruosità' della natura si veda in particolare *Jean Céard*, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, en France, Ginevra 1977. Sui fossili si veda la n. 38.
- ¹⁶⁹ Cfr. *Paula Findlen*, "Quanto scherzevole la natura". La scienza che gioca dal Rinascimento all'Illuminismo, in: *Intersezioni. Riv. di storia delle idee*, X, 3, 1990, pp. 413-436.
- ¹⁷⁰ Il problema dell'artista che 'vede' la realtà attraverso gli schemi di uno stile particolare è stato, come noto, brillantemente approfondito da *Gombrich* (n. 1).
- ¹⁷¹ Il disegno è stato ricordato da *Denis Mahon*, *Mostra dei Carracci. Disegni*, cat. della mostra, Bologna 1956, p. 168, no. 248, ma non mi risulta sia stato sino ad ora pubblicato. Il disegno del Louvre è stato copiato da un

artista della scuola dei Carracci in un disegno ora conservato nella Biblioteca Reale di Torino (inv. 16096) che porta però sul verso delle scritte autografe: sul disegno torinese si veda *Andreina Griseri*, I grandi disegni italiani nella Biblioteca Reale di Torino, Milano 1978, p. n.n., no. 62; e *Lugli*, 1997 (n. 31), ill. 77. Un disegno della scuola dei Carracci con uno *Studio del torso del Belvedere* (Parigi, Cabinet des Dessins, Louvre) è pubblicato in *Carl Goldstein*, Visual fact over verbal fiction. A study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy, Cambridge 1988, ill. 97 di p. 131.

¹⁷² Cfr. *Malvasia* (n. 46), I, p. 468. Nel testo sono inseriti quattro di questi giochi visivi: quello del cieco è il primo da destra.

¹⁷³ Cfr. *Giovan Pietro Bellori*, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, pp. 9-10. Su questo aspetto si veda *Bialostocki* (n. 166), p. 28.

¹⁷⁴ Cfr. *Athanasius Kircher*, *Mundus subterraneus...*, Amsterdam 1665, II, p. 9; il gesuita riporta un gran numero di esempi della *natura pictrix* nel capitolo "De lapidibus" (vol. II, libro VIII, cap. VIII, pp. 22 sgg.). Altri testi del Sei e Settecento relativi al rapporto natura-artificio sono analizzati in particolare da *Barbara Maria Stafford*, Characters in stones, marks on paper: Enlightenment discourse on natural and artificial taches, in: *Art Journal*, XLIV, 3, 1984, pp. 233-240.

ZUSAMMENFASSUNG

Einige Künstler der Renaissance, die dabei von Beobachtungen klassischer Autoren ausgingen, haben sich mit der Ausdeutung der Vielzahl von Zufallsbildungen beschäftigt, die die Natur hervorbringt. Diese 'Zufälligkeiten' dienten ihnen zur Verstärkung der eigenen Phantasie und als Ansporn zu schöpferischen Erfindungen.

Bei der Beobachtung von Flecken, wie sie sich auf abblätternden Putzwänden bilden, wurden Schlachten oder groteske Köpfe entdeckt. Geduldiges Versenken in die Oberflächenstruktur oder die Flecken von Steinen und die unregelmäßige Maserung von bestimmten Marmorsorten gab seltsame Bildungen und Landschaften preis. Eisblumen an Fensterscheiben haben die Einbildungskraft beflügelt. Vor allem waren es aber die vielfältigen Wolkenformationen, die inspirierend gewirkt haben und zur Nachahmung in der Malerei (Reiter, Putten, Drachen und Tiere, Tierkreiszeichen) angeregt haben. Manche Maler haben, entsprechende Seherfahrungen entwickelnd, in Felsen und Bergvorsprüngen menschliche Gesichter und Fratzen versteckt. Auch Wurzeln und Baumstrünke wurden anthropomorph ausgedeutet.

Von hier aus ergab sich ein neues Interesse für jene Mythen, in denen Menschen in Büsche oder Bäume verwandelt werden (Metamorphosen), und ein Zusammenhang zu den figürlich gestutzten Hecken der Gartenkunst.

Es handelt sich hier um eine Tendenz, die, manchmal beinahe unsichtbar, in der gesamten Entwicklung der Imagination der Renaissance gegenwärtig ist und sich aus einem Bedürfnis nach künstlerischem Ausdruck erklärt, der losgelöst ist von reiner Rationalität und geometrischer Konstruktion, vielmehr der Phantasie eine primäre Rolle zuweist. Nicht zufällig haben Theoretiker das psychologische Spiel des Erkennens von zufälligen Bildern im 'Chaos' der Natur mit der Hervorbringung der Grotesken in Verbindung gebracht, d.h. mit dem künstlerischen Genus, für das die überspannte Einbildungskraft und die bizarre Kreativität des Künstlers fundamentale Bedeutung haben. Dieses allgemeine Interesse an der Fähigkeit der Natur, Zufallsbilder hervorzu- bringen, hat besonders in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts einige Verfasser von Kunsttraktaten dazu geführt, das Problem des Verhältnisses zwischen den Zufälligkeiten der Natur und der künstlerischen Nachahmung im weitesten Sinne zu untersuchen: Der Künstler kann die Natur genau nachahmen, er kann sie wiedergeben, indem er sie von negativen Aspekten reinigt; er kann sich aber auch für seine eigenen Arbeiten jener zufälligen Bilder bedienen, die die Natur in Nachahmung ihrer selbst hervorgebracht hat.

Provenienza delle fotografie:

Alinari (Anderson), Firenze: figg. 1, 11. - Autore: figg. 2, 4-7, 13, 19, 21-25, 27-31, 33-35, 37. - KIF: figg. 3, 32. - Staatl. Museen, Gemäldegalerie, Berlino: figg. 8-10. Hanfstaengl, Monaco: figg. 12, 16. - da Ceriana (n. 76): fig. 14. - Royal Library, Windsor: fig. 15. - Staatl. Graphische Slg., Monaco: fig. 17. - Sopr., Firenze: fig. 18. - da Brown, 1987 (n. 108): fig. 20. - Art Museum, Worcester: fig. 26. - Réunion des Musées Nationaux, Parigi: fig. 36.