

LECCIONES EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA - ROMA

GIULIANO BRIGANTI

LA RICONQUISTA DELL'OLIMPO
NEL SECOLO XV IN ITALIA

ACCADEMIA SPAGNOLA

DI STORIA, ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI - ROMA

LA RICONQUISTA DELL'OLIMPO
NEL SECOLO XV IN ITALIA

Nell'accumulo alluvionale di letture della mia prima giovinezza, alimentato in parte dalle vecchie edizioni popolari Barion che si vendevano sui banchetti o sui muriccioli e alle quali la mia generazione deve fra l'altro il primo commosso incontro con la grande letteratura russa, ha un suo piccolo posto anche il romanzone di Dimitrij Sergéevic Merezkovskji *Leonardo da Vinci o la Resurrezione degli dei*, secondo della trilogia che inizia con *Giuliano l'Apostata o la morte degli dei* e si conclude con *Pietro e Alessio o l'Anticristo*. Della colorita trama di quel romanzo e dell'avventurosa ricostruzione dell'Italia rinascimentale tentata dall'autore, conservo un vago e alquanto torbido ricordo dal quale affiora però il senso di una tormentata ma tendenziosa religiosità, inequivocabilmente russa, dostoevskiana, con la quale lo scrittore, che precorse il simbolismo russo e fu sostanzialmente legato al decadentismo, adombrava la tesi della necessità di una sintesi fra paganesimo e cristianesimo, che vedi

caso era anche l'aspirazione degli umanisti della cerchia di Marsilio Ficino, intesa ora però come una conciliazione fra il Bene e il Male e che tuttavia fallisce quando gli dei resuscitati dall'antichità, dissepolti e venerati, finiscono sul rogo acceso degli inquisitori e insieme a loro periscono le migliori creazioni che Leonardo avrebbe concepito, sempre secondo l'autore, nello spirito del mondo antico. Quale che fosse il senso attribuito da Merezkóvskij alla antinomia Cristo-Anticristo, Cristianesimo-Paganesimo e alla loro riconciliazione, che ci rimanda non tanto a Nietzsche e al contrasto Apollo-Dioniso quanto all'idea, cara alla Russia fin de siècle, di un "paganesimo" panteista di Tolstoj "veggente della carne" opposto al "cristianesimo" di Dostoevskij "veggente dello spirito" (le definizioni sono di Merezkovskij), certo è che quella immaginazione della "morte degli dei" durante il Medioevo (l'urlo "Il grande Pan è morto" che risuonò nelle selve alla nascita di Cristo) e soprattutto quella della "riscita degli dei" che sarebbe avvenuta nel Quattrocento nella Firenze "neopagana" di Lorenzo il Magnifico, era un'immaginazione o meglio una metafora preesistente che nel corso del tempo si era nutrita di motivi romantici e poi di un decadente estetismo e si era arricchita di risvolti letterari proprio nell'ambito dell'avventura "estetica". Un'immaginazione, una fantasia, una metafora senza dubbio suggestiva e durevole, cara anche alla storiografia, ma che tuttavia da tempo

ormai ha ceduto il passo ad un'idea più concreta, quella della "sopravvivenza degli dei", nella cultura occidentale legata alla tradizione giudaico-cristiana, cioè del loro ininterrotto sopravvivere come immagini significanti oltre la fine del mondo antico, lungo tutto il Medioevo, fino al Rinascimento e oltre. Un'idea nata nel contesto di quella storiografia le cui ricerche, già nella seconda metà dell'Ottocento (si pensi alla geniale e insuperata opera di D. Comparetti su Virgilio nel Medioevo che è del 1872) ma soprattutto nella prima metà del nostro secolo si sono orientate non sulla rottura ma sulla continuità fra il mondo antico e il mondo post-antico, fra il mondo pagano e il cristianesimo e che hanno individuato nel Medioevo non tanto un periodo di oscuramento o di transizione quanto piuttosto un terreno di trasmissione dell'eredità classica.

Quel moderno indirizzo storiografico che ha aperto nuove brecce e allargato quelle già esistenti nelle mura del presunto isolamento medioevale, ha aperto anche non pochi valichi nel recinto che la cultura dei preraffaelliti e degli adepti del movimento estetico aveva elevato intorno ai gigli e ai roseti del giardino ideale del Rinascimento inteso come improvvisa fioritura primaverile che segnava un rinnovamento radicale e una completa rottura col passato appena trascorso. Ha messo in luce anche qui vive sopravvivenze dell'età precedente, ha spostato indietro i suoi confini o quanto meno li ha resi meno defi-

niti in vista dei momenti più luminosi e aperti dell'età di mezzo. È chiaro dunque come, in questo contesto, gli dei non siano mai morti e che quindi non siano potuti risorgere nel Rinascimento. La tesi della loro sopravvivenza trova, come è noto, le conclusioni più convincenti in alcuni saggi di Fritz Saxl dedicati alla mitologia e all'astrologia nel Medioevo e nel Rinascimento, e soprattutto nel documentatissimo e specifico lavoro di Jean Seznec, quel saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale concepito nel 1929, che vide la luce nel 1940 come undicesimo volume degli *Studies of the Warburg Institute*, e che fu ristampato in un'edizione aggiornata nel 1980 col titolo *La survivance des Dieux Antiques*. Un'opera, dunque, che nella sua prima stesura è vecchia ormai di più di mezzo secolo ma della cui freschezza testimoniano le numerose traduzioni (quella italiana è del 1990) e che tutt'ora deve considerarsi insuperata.

La tesi di Seznec è quella della "trasposizione": dopo la fine del paganesimo gli dei vengono trasferiti da un contesto a un altro e restano vivi nomi, caratteristiche, attributi. Continuano a "vivere" cioè in un nuovo e attuale rapporto che si viene a creare fra i contenuti e gli attributi trasmessi dalla tradizione letteraria e alcune idee radicate nella coscienza collettiva medievale. Vivono nell'immaginario popolare accanto alle figure dell'antico Testamento: Giasone accanto

a Gedeone, Inaco, Cecropé, Saturno, Giove accanto ad Adamo, a Noé, ad Abramo, ai patriarchi; vivono come eterni simboli astrologici; vivono come mitici inventori di singole arti. Immagini di una cronaca del mondo creata dall'enciclopedismo medievale ma che trasmette i suoi elenchi di dei e di patriarchi, di profeti e di legislatori, di eroi e di sapienti al Rinascimento.

Per quanto riguarda la forma degli dei, invece, il tema è quello dell' "alterazione": le immagini olimpiche, dopo l'epoca carolingia che aveva conservato memoria del loro aspetto, subiscono una profonda metamorfosi ricomparendo in Occidente dopo un lungo viaggio nel mondo islamico raggiunto attraverso la Spagna e la Sicilia. Assumono ora iconografie del tutto nuove, inventate interpretando un contraddittorio mosaico di testi antichi, e sono spesso rappresentati come personaggi contemporanei, vale a dire in abbigliamenti profani o religiosi nelle fogge del tempo.

Immagini quindi totalmente differenti dalle antiche. È solo nel secolo XV, come sostiene Sez nec, ma soprattutto, sarebbe più esatto dire, nel pieno Rinascimento, che in Italia si ritorna a raffigurarli nelle loro forme originarie o, per essere più esatti, nell'aspetto che era tramandato dagli exempla della scultura romana dell'età imperiale e dalle copie romane dell'arte classica greca e dell'ellenismo, ai quali ci si rifaceva direttamente.

La vicenda, naturalmente, non è così schematicamente semplice come l'ho riferita nè d'altra parte è lecito ridurre, senza fraintenderle, ad uno schema sostanzialmente iconografico le molte osservazioni originali e il ricchissimo materiale raccolto da Jean Seznec. Voglio dire che quando i contenuti tipici dell'enciclopedismo medievale che sottendevano le successive alterazioni subite dalle immagini degli dei olimpici e soprattutto dagli dei planetari nel corso del medioevo si dileguano per dar luogo, nella Rinascita, a contenuti più affini a quelli originali, del resto tutt'altro che univoci, quando cioè nel Quattrocento la cultura umanistica e il pensiero neoplatonico restituiscono agli dei quell'aura di pagana religiosità e, sopra ogni altra cosa, quella "divina" facoltà di fungere da guida verso una vita moralmente elevata e verso le filosofiche virtù dell'"Humanitas", quando, nello stesso tempo, le arti conferiscono loro quella natura umana, "vicina", quel dono di comunicare psicologicamente che era uno dei veri doni degli antichi dei, ciò non comporta affatto il recupero della loro tradizionale iconografia quale gli esempi della statuaria classica, conosciuti soprattutto, del resto, nel Cinquecento, tramandavano. Si può dire anzi che se nel Quattrocento fiorentino vien meno la "trasposizione" di tipo medievale, l'"alterazione" in parte continua. Si pensi agli dei di Botticelli: senza entrare ora nella selva erudita delle interpretazioni neoplatoniche e ficiniane o semplicemente poetiche e

polizianesche dei temi dei grandi quadri mitologici dipinti per Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, mi preme porre l'accento sul fatto che quell'incanto pagano, quel soffio di amorosa seduzione, che ambiguamente trascolora dalla spiritualità all'eroticismo, dalla castità alla sensualità e che tanto sconvolse i sensi ai preraffaelliti e agli adepti del movimento estetico, quell'appassionato culto laico della bellezza, della grazia, della giovinezza trasposta in purissimi ritmi lineari, non si avvale per creare immagini, di ricostruzioni "antiquarie" sulle antiche statue, se pur quelli erano anni che delle statue antiche si faceva gran conto. Botticelli non partecipava della passione archeologica di uno scultore come Bertoldo, leggendario custode delle "anticaglie" raccolte da Lorenzo nel giardino di via Larga: la Venere nata dal mare che gli zeffiri sospingono verso terra, se si modella innegabilmente, nella sua posa di "Venus pudica", su quel tipo iconografico della Dea che è oggi noto attraverso la Venere dei Medici, sconosciuta al tempo di Botticelli ma il cui prototipo era certamente noto a Firenze attraverso piccole statuette di bronzo (il Bernouilli ne elenca diciotto); la trasformazione formale è così profonda, così lontana da ogni prototipo classico è l'esperata eleganza in cui si incarna il "moderno" ideale botticelliano di "pulchritudo", così nuovo è il tipo di bellezza femminile, da togliere ogni peso alla citazione classica relativa soltanto, e vagamente, alla posa. L'Orsa che si accinge

a coprirla con un manto fiorito è acconciata e vestita come una fanciulla fiorentina del tempo, e così Venere e così Flora nella *Primavera*, e così la Minerva che incorona il centauro. Così soprattutto la Venere che, in sembianze di una giovane gentildonna della società medicea, appare a un giovane accompagnato dalle Grazie nell'affresco già a Villa Lemmi, lontana da ogni raffigurazione classica della dea quanto ne erano lontane le trasfigurazioni del medioevo e del gotico cortese. Le armi di Marte dormiente non sono ormai desunte dal repertorio statuario antico ma armi moderne, armi da torneo del Quattrocento.

L'iconografia, dunque, e le sue vicende che attraverso varie metamorfosi portano, dopo un lungo cammino, al recupero degli aspetti classici degli dei dell'Olimpo non può essere presa come sistema di riferimento parallelo al recupero dei "contenuti" pagani. Né si può d'altra parte attribuire un valore costante al concetto di "sopravvivenza" se con "sopravvivenza" non ci si riferisce soltanto a nomi, attributi, valori, ma proprio al "vivere" degli dei nell'immaginario di chi li rappresenta, alla loro possibilità di suscitare risposdenze psicologiche, cioè alla vitalità delle varie suggestioni da essi provocate in epoche diverse della storia e della cultura. Sotto questo aspetto si può affermare, e non è un paradosso, che quando gli dei riacquistarono il loro aspetto su esempi statuari dell'età classica, e quando

questo aspetto divenne fondamento di una tradizione iconografica che si protrasse pressochè immutata sino all'età moderna, quando cioè si modellarono su prototipi come l'*Apollo del Belvedere*, l'*Ercole Farnese*, la *Venere Medici*, la *Giunone Cesi* e i molti Giovi ellenistici, quando si appropriarono di ornamenti, attributi, armi, vesti e suppellettili desunti dalle statue e del tutto estranei alla vita contemporanea, come accadde a Roma nel pieno Rinascimento e soprattutto nel Manierismo, è proprio allora che gli dei, fissati nei caratteri apparenti come maschere di scena, sospinti a compiti allegorici magari per glorificare le immaginarie virtù di un qualche principe, cominciarono veramente a morire. Era indubbiamente assai più vivo, per il suo rapporto esistenziale con il mondo medievale, il *Giove* raffigurato da Andrea Pisano sul campanile di Giotto in abito monacale e con una croce in mano o il Mercurio più volte raffigurato in miniature o disegni come un chierico in cattedra accanto a una sfera armillare mentre sfoglia un volume appoggiato sul leggio che non il *Giove* o il *Mercurio* raffigurati con tutti gli attributi canonici da Jacopo Zucchi nella volta di Palazzo Rucellai. Allo stesso modo si può dire che il mediolatino o se vogliamo il latino goliardico, contubernale, il latino "da osteria" degli studenti medievali era una lingua viva, una lingua in movimento. Mentre il latino degli umanisti era una lingua morta. Ma è un para-

gone solo in parte calzante, che riguarda i contenuti trasposti degli dei e la loro iconografia ma che non coinvolge nessuna considerazione di carattere storico-artistico.

* * *

Se considerare il secolo XV come il tempo in cui gli dei ritrovarono il loro antico aspetto dopo le "alterazioni" del Medioevo può considerarsi, come si è visto, almeno in parte iconograficamente inesatto, ritenere il Rinascimento la culla di una loro nuova vita, sia come simboli adottati dal pensiero neoplatonico, sia come soggetti di nuove raffigurazioni mitologiche più aderenti allo spirito degli antichi testi, è un'affermazione che va limitata cronologicamente per non cadere ancora nell'antico equivoco che ha gravato per lungo tempo sulla definizione di quell'epoca che chiamiamo Rinascimento. La predilezione che il tardo Ottocento dimostrò per l'arte italiana del Quattrocento, quel nostalgico culto per una simbolica primavera dello spirito, si rivolgeva a quelle manifestazioni d'arte, di vita, di pensiero che fioriscono nella seconda metà del secolo a Firenze e in particolare agli anni di Lorenzo il Magnifico e identificava in quel tempo la Rinascita, il Rinascimento appunto. Quel preciso momento storico dell'arte e della cultura fiorentina può considerarsi in effetti, per molti aspetti, la iniziale primavera di una civiltà borghese non più

intenta soltanto ad arricchirsi e ad espandersi ma avida piuttosto di potere politico e nello stesso tempo straordinariamente colta e raffinata. Così certamente la intese la borghesia al tramonto del secolo XIX che, percorsa da sussulti di profano misticismo e da brividi di erotismo sublimato, fu attratta magicamente da quella primaverile fioritura di passioni e di immagini, avvalendosi come tramite delle estenuate trasfigurazioni di quel movimento tardo ottocentesco che fu il preraffaellismo, che proprio da quel momento, cioè dal tardo Quattrocento, faceva cominciare il suo prima-di-Raffaello. Quella scoperta dei valori della “rinascita” quattrocentesca seguendo un cammino a ritroso, partendo cioè dalla fine, ha certamente ritardato il riconoscimento del valore preminente della prima metà del secolo, il tempo del più vero e fondamentale rinnovamento. Ed è all'interno di questo equivoco che nacque il mito della rinascita degli dei come simbolo del Rinascimento stesso.

Gli “uomini nuovi” del primo Rinascimento invece non si preoccuparono certo di raffigurare gli dei. Quel pensiero nemmeno li sfiorò. Erano troppo moralmente impegnati a rappresentare il concreto, a dare corpo e ombra alle immagini degli uomini e delle cose, a rappresentare lo spazio, quasi come prima irrefutabile testimonianza della realtà dell'esistere, per sognare di dar vita e aspetto tangibile a invisibili simboli sotto il cui segno si aprissero le vie di accesso ad una

vita superiore. La loro rivoluzione era diversamente impegnata nei confronti di una "humana civilitas". È vero: l'umanesimo, nel cui filosofico seno rinasceranno qualche decennio più tardi a nuova vita morale gli antichi dei, era già attivo e ricco di opere nella prima metà del Quattrocento, ma una spiegazione in chiave umanistica, risalendo magari fino al Petrarca e al "thesaurus latinitatis" conservato nel Medioevo, del grande rinnovamento artistico avvenuto a Firenze nel primo decennio del secolo non convince: vale se mai a chiarire alcuni aspetti e qualche linea di svolgimento più attenta allo studio dell'antico, come per esempio l'antico "classicismo medievale" rinnovato da Nanni di Banco che conferì ad apostoli, santi, profeti la severa dignità civile di imperatori e di filosofi, ma non di dei. La profonda rivoluzione mentale scaturita da uomini come Brunelleschi, Masaccio, Donatello, non può assolutamente tradursi in chiave di letteratura o di filosofia o trovare nella letteratura e nella filosofia le sue origini concrete. Il grande valore di distacco provocato dalla loro rivoluzione mentale - un distacco dal passato che non si potrà mai negare o diminuire per quante prove reali si possano addurre sulla continuità culturale fra Rinascimento e Medioevo - consiste proprio nella supremazia delle arti figurative su ogni altra manifestazione dello spirito umano. E non si tratta tanto di autonomia delle arti e della funzione sociale dell'artista, come una sorta di artigiano superiore,

che già con Giotto diviene un fatto storico, quanto di una profonda trasformazione delle gerarchie spirituali della nostra cultura.

Giustamente Jenò Lànyi, il maggior studioso di Donatello prematuramente e tragicamente scomparso nell'ultima guerra mondiale, scrisse: "Di contro a un Donatello, a un Brunelleschi, a un Masaccio e anche a un Ghiberti, uomini come Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti (e dobbiamo anche, con tutta la riverenza, aggiungervi la sacra figura di San Bernardino) rimangono figure di second'ordine allo stesso modo che non è discutibile che la cattedrale di Chartres, con tutta la sua divina bellezza, sia da valutarsi storicamente secondaria rispetto all'importanza di un San Tommaso d'Aquino". Le arti figurative, insomma, a Firenze, all'inizio del secolo XV, si elevano a posizione predominante nella gerarchia spirituale.

Non deve stupire quindi se fra le opere dei protagonisti di quel grande rivolgimento storico che noi chiamiamo Primo Rinascimento troviamo soltanto una scultura di Donatello che si riferisca a un tema di natura mitologica e che possa quindi considerarsi basata su suggerimenti di una cultura letteraria legata all'Umanesimo. È il cosiddetto *Attis* del Museo del Bargello, palese eccezione nell'opera di un artista la cui vera storica grandezza consiste proprio nella consapevolezza della supremazia dell'arte sulle altre manifestazioni dello spirito

e nella sua possibilità di raggiungere l'espressione dell'elemento etico per mezzo dell'elemento estetico, direttamente, senza mediazioni filosofiche o letterarie.

Il soggetto del bronzo donatelliano resta ancora misterioso nonostante le diverse interpretazioni che ne sono state date, e quella di Attis è fra le più insostenibili. I vari attributi di cui il putto è dotato non portano a letture iconografiche e iconologiche soddisfacenti per l'impossibilità di unirli sotto un solo tema. Le difficoltà di identificazione sono poi accresciute dalla mancanza dell'oggetto che il putto teneva nelle mani alzate e al quale rivolge lo sguardo e il radioso sorriso. Non è facile trovare un legame fra i piedi alati, consueto attributo di Mercurio, e la piccola coda faunesca, fra i papaveri che ornano la rustica cintura e l'inconsueto tipo di brache, le anaxyrides frigie, simili a quelle di Attis solo nel lasciar scoperto in parte il basso ventre, che mostra però il sesso e non la mutilazione subita dal pastore frigio, fra il serpente che si snoda ai suoi piedi e le ali che ornano le spalle. Il legame con l'atmosfera bacchica sembra evidente se pur non è facile trovare un'indicazione precisa in quell'ambito. Generiche sono le proposte in favore di un genio del vino o di un'allegoria dell'ebrietà. H.W. Janson nota come la cintura rustica e il tipo di brache assomiglino molto a quelle dei vignaioli di Benozzo Gozzoli negli affreschi del Camposanto di Pisa (si ritrovano del resto non

dissimili in raffigurazioni medievali di contadini) e pensa che il giovane dio o genio possa collegarsi alle feste rurali del vino e della vendemmia caratteristiche della vita contadina mediterranea. Nessuna precisa conclusione sembra tuttavia possibile anche se è innegabile l'intenzione di Donatello di riferirsi alla mitologia e se la complessità stessa degli attributi fa supporre suggerimenti da parte della cultura umanistica. È innegabile altresì l'intenzione di imitare l'antico: si ricordi che il Cinelli (1677), nonostante che il Vasari avesse riferito con sicurezza a Donatello il *Mercurio* (sic) di casa Doni, lo ritenne un'opera d'arte antica, opinione ripetuta in tempi moderni dal Milanese. Questi richiami culturali sono incontestabili, ma la figura del Dio infante, quasi un gigante fanciullo, sprigiona una tal gioia di vivere, una così prorompente vitalità, comunica un tal senso di forza, di salute, di infantile felicità, da rendere questa creatura, pur così carica di attributi che la sospingono verso significati allegorici, viva e attuale come sono vive e attuali le creature di Masaccio. Un infondere vita che è espressione di un sentimento del presente così diverso da quel nostalgico e appassionato sentimento del mito che anima le creature mitologiche botticelliane, espressioni della cultura e delle sottigliezze estetiche di una raffinata civiltà borghese.

* * *

Se ci avviciniamo agli dei dell'Olimpo, come di fatto fecero gli umanisti, attraverso una lettura attenta e partecipe degli antichi testi, da Omero, dagli Inni Omerici, o da Esiodo, sino ad Ovidio o ad Apuleio, non si può non intendere come essi, nell'età classica, esprimessero un senso di religiosità così naturale, vale a dire connaturato alla natura e quindi anche alla natura umana, che la Santità, intesa come qualche cosa di superiore all'umano, non vi ha mai luogo. Manca loro quel senso dogmatico della Legge, quell'ascetica gravità morale, quella severa costrizione degli istinti, quel sentimento della trascendenza che accompagna nell'occidente cristiano l'idea di religione ma che si può ritrovare adombrata anche nel paganesimo filosofeggiante e moraleggiante, sostanzialmente "cristiano", di Giuliano l'Apostata. Walter Otto ha scritto che nessun contatto con gli dei della Grecia e di Roma, neppure il più pervaso dell'eternità, può mediare quel momento di elevazione non solo dell'anima ma dell'universo tutto manifestato dalle parole "Santo, Santo, Santo è il Signore Sabaoth".

Nel medioevo gli dei Olimpici "trasposti" giravano, come ogni idea del mondo, a guisa di pianeti, attorno a quel nucleo di trascendente religiosità cristiana che è tutt'uno con santità; agli inizi del Quattrocento, di natura ben diversa anche se non diversamente intensa era quell'aura di gravità morale che permeava la terrestre essenza

del mondo in cui campeggiavano dominando le potenti figure umane create dagli “uomini nuovi” del primo Rinascimento, nel quale, come ho detto, gli dei non trovavano spazio. Ma quando la secolarizzazione degli interessi, che era uno dei caratteri fondamentali della cultura fiorentina quattrocentesca, più tardi, negli anni di Lorenzo il Magnifico e nella cerchia degli umanisti di Careggi, conferì, in termini di cultura neo-platonica, un nuovo peso alle figure degli dei concependoli come simboli di elevazione spirituale e di civili virtù utili all’“humanitas”, quando, per citare il caso più significativo, si considerò che ogni accesso ad una superiore vita spirituale avveniva sotto il segno di Venere, gli antichi abitatori dell’Olimpo furono trasportati nella rarefatta atmosfera intellettuale di una religiosità dove la filosofia prendeva il posto della santità sull’umanistico “aspetto”. Così il mito, che per lungo tempo aveva trovato posto nella cultura letteraria dell’occidente cristiano grazie alle testimonianze dei poeti, vale a dire per merito delle sue qualità poetiche e della bellezza delle invenzioni con cui furono narrate le favole degli dei, divenne per gli umanisti della corte medicea fonte di complesse speculazioni e di allegorie dalle quali trarre una verità di natura teologica. Una religiosità di nuovo tipo, dunque, che intendeva trovare nel mondo incontaminato delle idee, nel regno iperuranio e senza confini della filosofia, cui era sconosciuta la cesura che divide il mondo antico

dal moderno, nella “Theologia Platonica”, una naturale conciliazione fra il pensiero pagano e il pensiero cristiano. Ricercando nascoste simmetrie ideali, gli umanisti tentavano di stabilire una sorta di armonica corrispondenza fra i dogmi della dottrina cristiana e le speculazioni orfiche e neo-platoniche che erano il fondamento della loro cultura; se, da un punto di vista strettamente letterario, filosofico, di costume, e di apertura mentale, essi possono considerarsi paganeggianti, non lo erano certo nel voler minare l’autorità della chiesa, magari solo con l’arma dell’agnosticismo, come credevano i romantici e gli esteti del secolo scorso, quando Merezkovski vedeva rinascere gli dei in una Firenze che rinnovava il mito di Atene. Nelle sue *Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei* Pico della Mirandola scrisse: “Chi capisce fino in fondo e chiaramente come l’unità di Venere si manifesta nella trinità delle Grazie, come l’unità della Necessità si manifesta nella trinità delle Parche, come l’unità di Saturno si manifesta nella trinità di Giove, Nettuno, Plutone, conosce la giusta via di procedere nella Teologia Orfica”. Non so quanti “capissero fino in fondo e chiaramente” questa frase enigmatica che sembra modellata sul concetto cristiano del Dio Uno e Trino, una delle misteriose rivelazioni che si credeva avessero in comune pagani e cristiani. Ma è certo, come ha notato Edgar Wind, che l’espressione Teologia Orfica allude alla “Theologia Platonica” in quanto,

come scrisse Proclo, “ogni teologia scaturì dalla dottrina mistica di Orfeo, e Platone ereditò l’intera sua dottrina dagli scritti pitagorici e orfici”. Ora, poichè secondo Platone, ogni comunione fra i mortali e gli dei si stabiliva attraverso la mediazione dell’amore, sono evidenti le ragioni per le quali nel pensiero di Pico, del Ficino e degli umanisti dell’Accademia di Careggi (si istituiva persino un rapporto etimologico fra Careggi e Karites, le Grazie) l’intero pantheon greco roteasse intorno alla figura di Venere. A Venere infatti e a quanto essa significava sono dedicati i due quadri mitologici più famosi dell’età laurenziana e in generale di tutto il Quattrocento: la cosiddetta *Primavera* e *La nascita di Venere* del Botticelli.

Non è il caso di elencare ora quanto è stato affermato, supposto, messo in dubbio, negato e nuovamente affermato da diversi punti di vista, pur nell’ambito di una notevole unanimità circa le fonti letterarie, sul soggetto di questi due dipinti e in particolare della *Primavera*; e non solo in un campo così insidioso e prodigo di miraggi com’è quello delle interpretazioni iconologiche, ma anche sulla loro stessa destinazione e committenza.

Quello che sappiamo di certo è che Giorgio Vasari li vide, poco prima del 1550, insieme alla *Pallade che doma il centauro*, nella villa di Castello che dal 1477 apparteneva a Lorenzo di Pierfrancesco, del ramo minore della famiglia dei Medici, cugino del Magnifico che

lo ebbe in tutela giovinetto e prepose Marsilio Ficino alla sua educazione. A Lorenzo di Pierfrancesco infatti è dedicata la nota “lettera pedagogica” del Ficino dove Venere è celebrata come segno sotto cui accedere al regno dell’Humanitas. L’avvio alle molte erudite interpretazioni sui due dipinti fu dato nel 1893 da Aby Warburg che li suppose commessi da Lorenzo il Magnifico per commemorare la morte del fratello Giuliano nella congiura dei Pazzi (1478) e la morte precoce nel 1476 di Simonetta Vespucci, la donna amata da Giuliano. Ipotesi contraddetta dalla diversa data dei due quadri, visto che se la *Primavera* fu dipinta probabilmente nel 1478, la *Nascita di Venere* deve datarsi invece del 1482. Alle interpretazioni più specificamente iconologiche in chiave umanistica e ficiniana diede l’avvio il Gombrich nel 1945 seguito nel ’58 dal Wind e nel ’60 da Panofsky (per non citare che i saggi di maggior peso) i quali, pur con esiti lievemente divergenti, misero in rapporto i due dipinti con la filosofia neoplatonica contemporanea e in particolare con il pensiero di Marsilio Ficino.

Per quanto tali interpretazioni possano divergere in alcuni particolari (quella di Edgar Wind e la sua lettura della *Primavera* come giardino di Venere ove si manifestano le metamorfosi dell’amore che insiste sul ruolo delle Grazie e della loro danza iniziatica mi sembra la più calzante) non c’è dubbio che la *Primavera* e la *Nascita*

di Venere riflettano, forse più di qualsiasi altra opera fiorentina contemporanea, la temperie sentimentale della società colta della corte di Lorenzo e la cultura del tardo umanesimo. Nessuna opera più delle mitologie botticelliane può testimoniarcene della particolare natura dello spirito con cui la cultura letteraria e filosofica fiorentina dell'ottavo e del nono decennio del Quattrocento conferiva nuovi significati alle figure degli dei. Botticelli seppe tradurre in immagini i complessi e spesso astrusi significati di quei pensieri orfici e neoplatonici con una adesione appassionata alla loro essenza poetica, a quell'essenza, voglio dire, che lui sapeva estrarne pur attenendosi fedelmente al contenuto intellettuale del programma. E lo fece con una felicità che supera di gran lunga il valore poetico di quelle ottave delle Stanze di Poliziano, derivate dall'Inno omerico ad Afrodite, che certamente ispirarono il radioso racconto figurato della *Nascita di Venere*. Perchè vale anche per l'arte di Sandro Botticelli quanto ho affermato a proposito della gerarchia dei valori e della funzione guida dell'arte nel primo Rinascimento. Voglio dire che ancora al tempo di Lorenzo l'arte manteneva una posizione assolutamente predominante nei confronti di tutte le altre manifestazioni dello spirito. È necessario aggiungere però che mancava all'appassionato temperamento femminile del Botticelli quella consapevolezza di esprimersi in assoluta indipendenza espressiva, quell'autonomia creatrice per cui si era certi

che la nuova scoperta del mondo era una scoperta che poteva esprimersi pienamente nella concretezza della visione, come fu per Masaccio e per Donatello. Se pur seppe tradurre il senso delle speculazioni umanistiche in risultati estetici così alti che nella scala dei valori dell'importanza storica superano la rilevanza del pensiero di Marsilio Ficino, resta il fatto che l'aura in cui viveva quel pensiero costituisce un elemento imprescindibile delle opere mitologiche botticelliane. Per essere incline ai passionali abbandoni, Sandro Botticelli era un artista estremamente sensibile all'ambiente intellettuale e sentimentale in cui viveva. Si può dire fosse immerso nel "sentimento del tempo", pronto ad assorbire quella sottile essenza che il suo temperamento era più portato a cogliere e ad elaborare. È così che il riflesso del pensiero orfico e neoplatonico predominante alla corte di Lorenzo non si legge tanto nell'elaboratissimo programma iconografico della *Primavera* o della *Nascita di Venere* che fu certo concepito e poi a lui proposto, non tanto quindi nei significati che la "Theologia Platonica" attribuiva a Venere, alle Grazie, a Eros, a Zeffiro, ad Aurora, a Clori, a Flora, a Mercurio, quanto in qualcosa di letterariamente indefinibile e che, alla stregua di ogni vero valore simbolico, solo un artista poteva esprimere. È quella voluttuosa spiritualizzazione della Bellezza e della Giovinezza, che si accompagnava a un senso struggente di nostalgia, quella nostalgia che sola può renderci consapevoli

della negatività del presente. Erano certo sentimenti che circolavano nella cerchia del Magnifico e che potevano variare dalla sensibilità poetica alla moda quando non trovavano luogo nell'erudizione umanistica e nella speculazione filosofica; ma Botticelli, in queste sue appassionate "mitologie", seppe dar loro splendidamente una forma. Una forma che esprime un sentimento nel quale sembra poter cogliere l'essenza, come un'eco lontana, del pensiero neoplatonico alle sue origini tardo-pagane, plotiniane; un pensiero che riemerge con la sua oscura nostalgia nei momenti delle grandi trasformazioni culturali: un puro desiderio senza preciso contenuto, il segno di una sottile ferita inferta da una indefinibile mancanza, la struggente consapevolezza di una verità nascosta, inafferrabile, fuggitiva ma che si riflette come in uno specchio nella bellezza di Venere e delle Grazie. E così Venere, l'"aurea Afrodite" dell'Inno omerico "che infonde il dolce desiderio negli dei e domina le stirpi degli uomini mortali" ritrova per un breve momento la sua luminosa natura nello specchio di una nostalgia appassionata.

Il desiderio di superare la frattura fra il presente e il passato è tanto maggiore quanto maggiore è la consapevolezza della ferita che quella frattura ha inferto. Ma la precisa coscienza della sua portata, e quindi della sua perdita, e i vari sentimenti che ne derivano, si genera e cresce nel seno di un sentimento più generale e diffuso: il "senso

del passato” che è uno dei topoi della nostra cultura, uno dei motivi intellettuali dominanti nell’Occidente dopo la fine del mondo antico. Siamo creature del tempo, creature del senso storico, ma questa consapevolezza non è sempre la stessa. Non solo il modo di prenderne coscienza ma i sentimenti che l’accompagnano, nati dall’insoddisfazione morale e intellettuale del presente, mutano nei vari momenti della storia. Gli uomini del Rinascimento, e in particolare negli anni di Lorenzo a Firenze, si sentivano creature del tempo ed erano consci della frattura col mondo antico in modo del tutto nuovo. Il senso del passato poteva illuminare i loro pensieri, stimolare il loro intelletto, arricchire la loro coscienza, poteva fornire agli umanisti argomenti per ritrovare negli antichi dei una luce simbolica e la guida verso una ideale pienezza di vita, verso la sperata *Humanitas*, ma il sentimento di una frattura irrecuperabile era presente negli artisti e nei poeti (e fra questi Lorenzo) e li rendeva inquieti, nostalgici, insicuri, inclini alla malinconia. Superare o fingere di superare quella frattura mediante la finzione allegorica era un loro espediente e lo usarono con elegante ed erudita indiscrezione. Lorenzo e Poliziano identificavano la loro villa di Fiesole con l’Arcadia e allo spirito di questa letteraria allegoria ci riporta un altro famosissimo dipinto mitologico di quegli anni: il *Trionfo di Pan* di Luca Signorelli, già al Kaiser-Friederich Museum di Berlino e purtroppo disperso

nel dramma finale dell'ultima guerra. Non vedo perchè non si dovrebbe credere al Vasari che lo dice dipinto dall'artista per Lorenzo il Magnifico, durante la sua visita a Firenze che deve datarsi nel 1490-92, anche perchè Pan nella cerchia del Ficino era considerato un "dio medico" e come tale compariva molto spesso in poesie o in epistole di circostanza. André Chastel ha individuato l'origine di questa simbologia in un gioco di parole tipicamente umanistico tra Cosimo, il "pater patriae" nonno di Lorenzo, e la parola greca Cosmos, identificazione simbolica del fondatore della signoria medicea con il mondo inteso come forza universale, come natura nella quale, appunto, viveva immerso Pan. Marsilio Ficino nel ringraziare Cosimo per avergli assicurato con la villa di Careggi un ritiro adatto alla contemplazione, trovava nell'analogia dei due nomi un significato meraviglioso e prometteva di celebrare insieme l'anniversario di Cosimo e quello di Platone. Non solo, ma la festa di San Cosma venne ad essere posta sotto il doppio segno di Pan identificato con la natura, con Cosmos, e di Saturno, dio della contemplazione bucolica, e così il dio Pan, protettore di quanti vivevano la vita della natura, San Cosma, uno dei patroni di Firenze, e Cosimo dei Medici venivano celebrati insieme. Tanto poteva il gioco intellettuale delle erudite simbologie umanistiche e il desiderio di risalire attraverso la finzione allegorica sino al recupero del mondo

antico, per affermarne la perennità.

Ma è solo il sentimento poetico che un artista poteva cogliere nell'essenza di quelle complicate simbologie letterarie che traspare dietro l'aspro formalismo plastico del capolavoro di Luca Signorelli. Un quadro che accorda la sua tonalità sentimentale sulla nota musicale della meditazione nella serena pace bucolica e sulla sfuggevole natura dei desideri, ma che pone l'accento sulla sostanza appassionata di quei sogni fuggitivi che si inseguono in un ciclo senza fine. Il dio Pan si richiama all'immagine tradizionale che l'antichità ci ha trasmesso solo nelle gambe villose e negli zoccoli di capro; il suo volto non ha nulla di caprino, è anzi il volto di un giovinetto dalla chioma fluente che reclina leggermente il capo in un atteggiamento di sognante malinconia e anche le corna, attributo tradizionale della sua natura ferina, sono sostituite da un sottile luminoso crescente lunare. Regge con la sinistra il flauto a sette canne, che corrisponde all'armonia del cielo, e con la destra la verga ricurva, simbolo dell'anno che ritorna senza fine su se stesso. Insieme al dio sono contadini e pastori, nudi come gli abitanti di un'Arcadia ideale, e a sinistra una fanciulla, anch'essa nuda, allude molto verisimilmente a Siringa, la ninfa inseguita da Pan e tramutata, per sfuggirgli, in canneto ma che gli suggerì la consolatoria invenzione del flauto, strumento della musica campestre. Pan guarda Siringa, che gli volge le spalle, con

un indefinibile sguardo di nostalgia, di desiderio per quello che è sfuggito per sempre, non ascolta il vecchio pastore alla sua destra che gli parla nel classico atteggiamento del saggio né la melodia pastorale che il giovane di fronte a lui suona col flauto. Sembra vedere solo la ninfa e la propria malinconia. E nel classico atteggiamento della malinconia siede un'altra ninfa, più indietro sulla sinistra, e sembra dare la chiave psicologica di tutta la composizione. Grande è la differenza fra la lineare, sinuosa purezza del disegno con cui Sandro Botticelli, nelle sue "mitologie" laurenziane, delinea, su paesaggi ridotti a pure notazioni allegoriche e scenografiche, le figure in cui incarna appassionatamente il suo ideale di bellezza, dove sensualità e spiritualità si fondono in una indissolubile unione, e la rigorosa asprezza scultorea delle figure di Luca Signorelli tutte calate in una "maschia" astrattezza formale che più tardi sfiorerà la retorica. Eppure è possibile trovare, in opere così differenti anche per origini culturali, un'atmosfera intellettuale e spirituale comune, quella stessa tonalità dei sentimenti, quella tensione poetica che, negli anni di Lorenzo il Magnifico, scorre, con la sua struggente consapevolezza di ricercare ciò che fugge, sotto il pensiero umanistico che voleva sostenere invece la vita perenne del mondo antico e conferire nuova e attuale luce "teologica" alle immagini degli dei.

Quella particolare atmosfera poetica e intellettuale ebbe breve vita

nel regno delle forme così come solo per breve tempo circunfuse di filosofica spiritualità le immagini degli dei. Non se ne trova traccia, a mio vedere, già nei numerosi dipinti mitologici di Piero di Cosimo che era più giovane, è vero, sia di Signorelli che di Botticelli, ma aveva pur vent'anni quando Botticelli dipinse la *Nascita di Venere* e addirittura trenta quando Signorelli dipinse il suo Pan. Piero si formò negli anni di Lorenzo ma non fece mai parte della cerchia medicea nè i Medici, a quanto pare, furono mai fra i suoi committenti così come non lo furono famiglie più vicine ai Medici come i Tornabuoni o i Sasseti. I del Pugliese, per i quali dipinse delle "favole" che possono identificarsi con le ben note storie dell'umanità primitiva, erano savonaroliani e anti medicei nè appartenevano alla cerchia medicea altri suoi committenti come i Vespucci, i Capponi, gli Strozzi e altri ricordati dal Vasari.

Ma queste sue frequentazioni sono più un effetto che una causa della differenza che corre fra lo spirito delle sue favole mitologiche e quello delle immagini degli dei nate nel seno della cultura umanistica neoplatonica e della sensibilità poetica dell'ambiente di Lorenzo. Nelle sue storie di Vulcano (*La caduta di Vulcano* di Hartford e il *Vulcano e Sileno* di Ottawa) come nelle tre tavole dedicate alla vita primitiva dell'umanità (*La caccia* e il *Ritorno dalla caccia* del Metropolitan e l'*Incendio del bosco* di Oxford), le quali pos-

sono collegarsi al mito di Vulcano perchè raffigurano il mondo prima dell'utilizzazione del fuoco che Vulcano adoperò per forgiare attrezzi utili al lavoro dell'uomo; nella *Venere e Marte* di Berlino (così simile iconograficamente ma pur così diversa nello spirito dal dipinto di analogo soggetto di Botticelli) e nell'incantevole favola della *Morte di Procri* di Londra, nella *Battaglia dei centauri* sempre di Londra e nelle due storie col mito di Prometeo di Monaco e di Strasburgo così come nelle due storie di Sileno di Worcester e di Cambridge (USA) e infine nel *Perseo che libera Andromeda* degli Uffizi, Piero di Cosimo mostra di avvalersi di quei testi classici che gli umanisti avevano resi familiari e in particolare di Vitruvio, di Lucrezio, di Virgilio, del commento di Servio a Virgilio, di Ovidio, della *Genealogia Deorum* del Boccaccio e così via.

Ma anche come rievocatore di favole pagane Piero non fu mai integrato nella cultura umanistica di Careggi e nell'ambiente artistico fiorentino della fine del Quattrocento. Le sue inclinazioni lo portavano lontano da quel clima di rarefatte sottigliezze intellettuali così come dalla struggente contemplazione di un puro ideale di bellezza e dalle rievocazioni cariche di nostalgia di un mondo irrecuperabile. Artista inquieto vissuto in tempi inquieti trovò la sua zona di sicurezza nella forza dell'immaginazione alla quale seppe abbandonarsi più liberamente di quanto non lo consentissero i modelli intellettuali e le

consuetudini di bottega del suo tempo. “Ingegno astratto e difforme” lo definì il Vasari, vale a dire lontano dalle convenzionali realtà della vita sociale e soprattutto diverso. E la qualità “diversa” della sua immaginazione lo nutriva con una straordinaria curiosità per le manifestazioni della natura, per il carattere sempre nuovo e individuale delle sue apparenze mai riducibili a forma astratta, a schema. Di qui l’interesse più nordico che fiorentino per fenomeni naturali, come l’incendio improvviso di un bosco che fa esplodere gli alberi e i cespugli in bianche fiammate, o come le forme fantastiche assunte dalle rocce o dalle nubi, o la curiosità per animali strani, esotici, come la giraffa (che vide a Firenze quando fu donata dal Sultano a Lorenzo il Magnifico nel 1478) o il pellicano. Ma anche un interesse per gli affetti umani, sia che inclinassero verso il patetico, verso il grazioso o verso il grottesco. Affetti che attribuiva anche alle sue creature mitologiche. È la tenerissima pietà del giovane satiro così ben fornito di orecchie chino su Procri, l’appassionato abbraccio della centaura al centauro morente, il sorriso divertito e affettuoso della ninfa che vede il giovane Vulcano con la gamba deforme caduto sul prato, i moti affettuosi del gruppo familiare vicino a Vulcano e a Eolo. È anche la naturalezza dei gesti, lontani da ogni classicheggiante tradizionale schema iconografico: la ferocia del lapita che saltato sulla groppa del centauro gli morde il naso, l’atteggiamento di Marte gio-

vanetto addormentato con la mano piegata sul petto in modo così poco convenzionale ma così vero, il grazioso rivolgersi a testa indietro di Eros che richiama l'attenzione della madre, il ridicolo così patetico delle danze dei giovani satiri e dei vecchi baccanti. Un'umanizzazione, insomma, degli dei per questi anni inconsueta ma che si diffonderà se pur con spirito diverso per tutto il Cinquecento. Considerare il mondo antico come qualche cosa di globale nel suo organico insieme "storico" di religione, arte, pensiero e modelli morali di vita era il risultato più nuovo della cultura umanistica quattrocentesca e portava a definire i compiti dell'uomo in un vivo rapporto fra presente e passato, fra paganismi e cristianesimo, fra natura e storia vale a dire portava a definire i problemi attuali del mondo degli uomini, i problemi dell'oggi, in un confronto con il mondo remoto di ieri.

È in questo contesto che va considerata anche la "riconquista dell'Olimpo" cioè il nuovo senso riferito nel Rinascimento alle figure degli dei e al loro rapporto con gli eventi della vita umana. Abbiamo visto come a Firenze, nella stretta cerchia di Lorenzo il Magnifico e degli umanisti dell'Accademia di Careggi, in un brevissimo giro di anni, la felice unione fra una saturazione culturale intellettualistica, il pensiero neoplatonico e orfico e una particolare sensibilità poetica, anch'essa legata alla nostalgia del passato, avesse conferito una

inconfondibile aura alle immagini degli dei e alle favole mitologiche dotandole di un'attualità e soprattutto di una risonanza sentimentale con il presente che, in quella elegiaca tonalità, non sarà mai più recuperata. Ma quell'intenzione, così esplicitamente dichiarata, della cultura umanistica di trovare un vivo rapporto fra i significati attribuiti alle immagini degli dei e gli aspetti attuali della vita, poteva trovare anche altre strade attraverso le quali esprimersi, poteva modellarsi su sentimenti di natura ben diversa, e con esiti altissimi, nel campo dell'arte.

Per intendere quanto fosse unica la situazione fiorentina degli anni di Lorenzo nulla è più rivelatore dello spirito che sottende un'altra importantissima impresa quattrocentesca pressochè contemporanea della quale sono protagonisti in prima persona gli dei dell'Olimpo nella veste di dei zodiacali. Voglio dire la *Sala dei Mesi* nel palazzo di Schifanoia a Ferrara la cui complessa decorazione fu portata a termine, probabilmente in un breve tempo, da Francesco del Cossa e da altri artisti ferraresi della sua scuola e della scuola di Cosmé Tura nel 1469, vale a dire meno di dieci anni prima della *Primavera* di Botticelli.

In una conferenza tenuta a Roma nel 1912 al congresso internazionale di storia dell'arte, Aby Warburg, attraverso una complessa ricerca delle fonti letterarie, ha trovato per primo la chiave per

interpretare quel ciclo di affreschi che per molti aspetti appariva ancora misterioso. La decorazione della sala, che ha subito nel tempo varie e gravi offese, è divisa, o piuttosto lo era originariamente, in dodici fasce verticali ciascuna delle quali a sua volta è suddivisa in tre fasce orizzontali. Di tutta la decorazione solo le fasce della parete Est e della parete Nord sono, e in parte, leggibili, le altre sono quasi totalmente distrutte. Nelle fasce superiori è sempre raffigurato il trionfo di una divinità olimpica, e precisamente Minerva, Venere e Apollo nella parete Est, Mercurio, Giove, Cerere e Vulcano nella parete Nord, Vesta nell'unica fascia leggibile della parete Ovest. Gli dei incedono su di un carro trionfale circondato ora da cavalieri e da dame in costume dell'epoca che sembrano usciti da un romanzo cavalleresco, ora da scene attinenti alle attività proprie del mese o alla singola divinità. Seduti maestosamente sul carro indossando vesti che non hanno nulla di classico ma seguono piuttosto la moda cortigiana, gli dei di Schifanoia appartengono palesemente a quella tradizione iconografica con cui erano rappresentate le immagini olimpiche nel tardo gotico e che lo stesso Warburg aveva illustrato nella sua ricerca sui "tarocchi". Ma mentre nei "tarocchi", secondo la tradizione medievale, gli dei erano raffigurati in rapporto ai pianeti ed erano quindi sette, a Schifanoia sono invece dodici e non possono quindi essere in relazione con i pianeti bensì con i segni dello zodiaco e con i dodici

mesi dell'anno. Partendo da questa considerazione Warburg dimostrò come l'umanista che aveva ideato il piano della decorazione, probabilmente Pellegrino Prisciani astronomo dell'università di Ferrara e storiografo di corte, aveva preso l'idea del governo degli dei olimpici sulle costellazioni zodiacali dal poema *Astronomica* di Manilio, composto in età augustea e che figura fra le opere conosciute alla corte estense. Ma se le scene della fascia superiore, relativamente facili da decifrare, si ispirano a fonti letterarie del mondo classico, quelle della fascia di mezzo dimostrano come l'ispiratore del piano dell'opera fosse ancora legato alla tradizione orientale e alla cultura astrologica medievale. In quelle fasce, su di un fondo azzurro cupo che allude al cielo, i segni dello zodiaco nella loro tradizionale raffigurazione sono affiancati sempre da tre figure simboliche il cui significato, sino ad allora misterioso, fu scoperto da Warburg. Sono i "Decani" o "Sovrani dei dieci giorni", segni di significato astrologico che abbracciano ciascuno dieci gradi del segno zodiacale: sono quindi trentasei quante erano appunto le immagini simboliche della fascia mediana. Nella sua ricerca, risalendo dall'opera "Sphera Barbarica" composta da un certo Teucro probabilmente in Asia Minore nei primi secoli della nostra era, sino alla cosiddetta "Introductio Magna" di Abu Ma'sar, astronomo arabo del nono secolo, Aby Warburg ha ripercorso il cammino tortuoso dei "Decani", nati in Egitto, passati in Grecia e dalla

Grecia a Roma da dove, all'avvento del cristianesimo, emigrarono in Arabia, in Persia e infine in India dove subirono la trasformazione mitologica in figure simboliche per poi ritornare in Occidente attraverso la traduzione di Abu Ma'sar fatta dall'umanista padovano Pietro d'Abano. A Schifanoia Warburg riconobbe uno dei "Decani" indiani, il *Vir Niger* descritto da Abu Ma'sar, in una delle figure della fascia mediana del *Mese di Marzo* dipinto dal Cossa, quell'uomo scuro e tetro con la veste bianca stracciata e cinto da una corda a sinistra dell'Ariete, e fu la chiave per interpretare gli altri. Che un'immagine astrologica indiana appaia in un affresco italiano del Rinascimento non solo testimonia come l'Umanesimo non si nutrisse esclusivamente di erudizione classica ma indica anche quanto fosse differente il tipo di cultura di matrice tardo medievale e soprattutto le intenzioni che sottendono il complesso "calendario" astrologico di Ferrara dalla cultura, satura di pensiero neoplatonico, dalla quale nacquero le immagini di Sandro Botticelli e di Luca Signorelli. Se la fascia più alta è occupata dai Trionfi degli dei e quella mediata è dedicata al cielo e alle costellazioni, la fascia inferiore è dedicata al tempo reale, alla vita degli uomini e agli avvenimenti della corte estense. Ma in realtà anche lo spazio ideale dedicato agli dei può intendersi come reale perchè intorno ai carri trionfali, del tutto simili a macchine festive, appaiono spesso, ora come comparse ora

come spettatori, personaggi di corte.

Diverse sono le letture iconologiche che si possono fare della *Sala dei Mesi* di Schifanoia e la più immediata è certamente quella relativa alle intenzioni di natura politica e apologetica dell'intera decorazione. È indubbio che un carattere di funzione pubblica, sotto forma di esaltazione della signoria estense, era attribuito alla sala e ne aveva suggerito il programma, e di questa sua funzione testimoniano le fasce inferiori - cui è anche concesso uno spazio maggiore delle altre e che erano le prime a cadere sotto lo sguardo. Qui, in prospettive cittadine o in aperture sul paese è raffigurata la vita della corte intorno a Borso la cui figura centrale è sempre presente nella sua qualità di buon principe. È indubbiamente l'aspetto cortese, legato alla tradizione cavalleresca, che prevale nelle azioni illustrate dai vari soggetti e riporta l'insieme di queste scene a nobili costumi di vita propri del mondo gotico cortese (cacce, tornei, corti di giustizia signorile, eleganze raffinate) e quindi ad un autunnale medioevo che contrasta con il linguaggio pienamente rinascimentale del Cossa. Del resto anche la figura di Borso d'Este aveva aspetti contrastanti: come un cavalleresco signore feudale amava certo di più la caccia, le feste e i tornei che non le "humanæ litteræ" nè soprattutto era attratto dalle intellettuali speculazioni e dall'astrattezza degli umanisti amati da Lorenzo de' Medici; ma nelle aspirazioni urbanistiche e in molti

aspetti della sua autorappresentazione si dimostrava un tipico principe rinascimentale.

Sotto questo aspetto di manifesto politico sarebbe più logico far iniziare la sequenza della decorazione dalla parete Nord, a destra dell'ingresso, con i due trionfi di Giunone, dea tutelare della famiglia e dello stato mentre Nettuno è protettore delle corse e dei tornei: una sorta di ministro dello Sport e dello Spettacolo. Cominciare così, da quei due mesi che sono anche i primi due mesi dell'anno, significa trovare la chiave della decorazione dedicata ad esaltare la signoria di Borso che intendeva ogni manifestazione pubblica come una sorta di autocelebrazione e i tornei, le feste, le corse, il teatro come "instrumentum regni" e che, di conseguenza, intendeva anche l'arte a guisa di uno strumento di propaganda politica. Conferiva cioè, in maniera molto diretta, alle immagini dipinte di Schifanoia il valore di persuasive illustrazioni delle laiche virtù del suo governo attraverso il racconto figurato di fatti e di avvenimenti, che era un racconto esplicito, dove lui era sempre presente, e non un'allegoria; ed era un modo antichissimo di persuadere abbondantemente usato nel medioevo dalla Chiesa.

Grande anche qui era la differenza con Lorenzo de' Medici che conferiva alle possibilità propagandistiche dell'arte un senso molto più moderno come quello di dare lustro all'immagine della propria si-

gnoria con la fama di imprese artistiche e culturali, o addirittura esportando i maggiori rappresentanti dell'arte fiorentina, per esempio a Roma a lavorare ad un'impresa di grande prestigio come la decorazione della Sistina con le storie di Mosé.

Ma la *Sala dei Mesi* di Schifanoia è anche un grande "Calendario" e sotto questo aspetto si lega ad una tradizione molto antica.

Ed è questa un'altra importante chiave di lettura degli affreschi. Nella tradizione iconografica dei "Calendari" medievali alla quale indubbiamente la decorazione della sala, pur se arricchita di innumerevoli apporti di cultura umanistica, si richiama, l'anno comincia con l'equinozio di primavera, nel segno dell'Ariete, considerato sempre il "signum tropicum" dal quale hanno inizio, in corrispondenza del *Mese di Marzo* e, secondo la tradizione raccolta da Manilio, sotto la tutela di Minerva, i movimenti e le influenze celesti che provocano il risveglio e il rifiorire della natura. Seguendo questa lettura, la sequenza degli affreschi va letta quindi cominciando dal *Mese di Marzo* nella parete Est, una delle più conservate, dove prevale l'opera di Francesco Cossa.

Ed è così che gli dei dell'Olimpo, alle cui immagini rinascimentali sono dedicate queste pagine, sono inseriti a Schifanoia in un contesto strettamente astrologico e "calendariale" che aveva profonde radici nella cultura del medioevo. Nell'ambito di questa tradizione, gli

antichi dei, legati ai pianeti, non avevano che il senso di misteriosi geroglifici divinatori di un libro oracolare e acquistavano il potere di demoni astrali. Riportati ora, per merito di un erudito bibliotecario di corte, nella luce della rinascita del mondo antico avviata dagli umanisti che rinnovava i consueti significati astrologici ad essi connessi con nuovi apporti letterari classici, gli dei di Schifanoia che incedono sui loro carri trionfali non si rivelano certo come immagini classicheggianti ma piuttosto come attori di una festa in una corte rinascimentale che si modellava ancora sui modi della civiltà cavalleresca del gotico cortese.

* * *

Se mi sono soffermato soprattutto su due episodi della civiltà artistica quattrocentesca che riguardano l'adozione degli dei dell'Olimpo da parte della cultura rinascimentale, e cioè sulla Firenze di Lorenzo il Magnifico e sulla Ferrara di Borso d'Este, è solo perchè ritengo che quei due episodi, pressoché contemporanei ma profondamente diversi, siano di fatto i più significativi al fine di definire, nelle analogie e nelle differenze, gli ambienti in cui si manifestarono più autorevolmente i nuovi significati attribuiti a quelle antichissime immagini simboliche. Nuovi significati che nacquero, nel primo caso, nel seno di una cultura umanistica satura di pensiero neoplatonico

e alla luce di un costume letterario e di una concezione della vita che rinnovavano profondamente, così profondamente da renderle irriconoscibili, quelle figure di dei che la tradizione medievale aveva condotto sino alle soglie della Rinascenza. Le aveva portate l'onda lunga delle ideologie astrologiche e le nozioni dell'enciclopedismo medievale che aveva consegnato, fra l'altro, ai pittori quattrocenteschi di cassoni avidi di allegorie nunziali, tutto un patrimonio di antiche favole. Nel secondo caso, invece, una società cortigiana e cittadina in forte espansione che voleva celebrare se stessa ma, come ho detto, modellava ancora le sue feste e i suoi tornei sugli ideali cortesi e cavallereschi del tardo gotico, innalzava gli dei su festivi carri trionfali come simboli di poteri celesti e quindi li "sentiva" nell'antico senso medievale, nonostante gli apporti arricchenti di una cultura umanistica, ed era proprio questo che contribuiva a rendere quelle immagini particolarmente vive nella cultura del tempo.

Una carica così intensa di contenuti, sia nuovi che antichi, come quella riservata agli dei dalla cultura umanistica quattrocentesca nei due casi sui quali mi sono soffermato, non si riscontra, a mio vedere, nel secolo seguente, anche se le raffigurazioni delle mitiche creature della religione greca e romana, nel Cinquecento, sembrano inserire più legittimamente la propria immagine in un mondo dove prevalevano le aspirazioni verso la cultura classica, dove l'antico era

la meta ideale degli artisti della “terza età”, per attenerci alla felice definizione vasariana. I quali, fra l’altro, grazie alle nuove rivelazioni del sottosuolo romano e ad una più determinata aderenza alle fonti figurative, seppero restituire agli abitatori dell’Olimpo l’aspetto originario modellandolo sugli esempi rinvenuti di arte ellenistico-romana. La grande pittura del pieno Rinascimento, che, a cominciare dal primo decennio del secolo aveva trasferito il suo centro da Firenze a Roma, così come la pittura emiliana a cominciare da Correggio o la pittura veneziana, a cominciare da Giorgione e da Tiziano, sembravano attratte soprattutto, per quanto riguarda gli dei, dalla bellezza e dall’aura evocativa delle favole antiche, conosciute per lo più tramite i testi di Ovidio o di Apuleio, in un rapporto con il “senso del passato” meno sottilmente nostalgico, meno velato di malinconia di quello degli anni di Lorenzo, dimenticando soprattutto quanto di magico, di arcano l’eredità astrologica medievale aveva lasciato impresso sulle immagini olimpiche. I significati, se non ci si appagava di abbandonarsi al piacere del racconto idillico o avventuroso, se la favola non voleva essere intesa soltanto come una favola, volgevano più verso l’allegoria moraleggiante che verso ineffabili valori simbolici. Il rapporto con il mondo antico era più diretto, sicuro, fondato sull’emulazione, sulla conquista di analoghi valori formali, sulla “renovatio”, ed è in questo contesto che rivivevano le storie e le

immagini degli dei spogliate da significati arcani ma portatrici di valori formali, immagini che rievocando l'antico nobilitavano una società elitaria e colta. I grandi artisti cinquecenteschi seppero conferire a quelle rievocazioni un alto valore poetico calando le antiche mitologie nella luce del presente o in una luminosa serenità senza tempo, come fece verso la fine del secolo Paolo Veronese.

Ma altre volte la tendenza alla favola volgeva verso il grottesco, come fece, forse involontariamente, Giulio Romano nella *Sala dei Giganti* del Palazzo del Te a Mantova, ch  proprio al grottesco l'aveva portato il suo insistere ossessivo sul "terrore", il suo acceso desiderio di rievocare il demone tragico della classicit  e l'eloquenza fatale del Laocoonte, la sua volont  di autoidentificarsi nella tematica antica. Ma accenni di grottesco o meglio di uno spirito satirico potevano gi  scorgersi in opere come *Il festino degli dei* di Giovanni Bellini che si appoggia a un passo dei Fasti di Ovidio e che fu dipinto nel 1514 per Alfonso d'Este, con quegli Dei scomposti in lascivi abbandoni, o anche in alcuni particolari della favola raffaellesca di Psiche della loggia Chigi, come in quel pennacchio dove Giove   tutto preso a baciare alquanto ambiguamente Cupido o nell'altro dove parlando con Venere sembra scansare con un calcio l'aquila che starnazza irritata.

Gli dei scendevano così dall'Olimpo o dalle rarefatte zone dell'astrazione filosofica, abbandonavano il misterioso potere divinatorio di creature astrali per entrare nell'erudito teatro delle corti cinquecentesche.

1. *Venere Medici* Firenze, Uffizi
2. Sandro Botticelli, *Minerva incorona il Centauro* Firenze, Uffizi
3. Sandro Botticelli, *L'Ora* (part. della *Nascita di Venere*) Firenze, Uffizi
4. Sandro Botticelli, *Flora* (part. della *Primavera*) Firenze, Uffizi
5. Sandro Botticelli, *Venere* (part. della *Primavera*) Firenze, Uffizi
6. Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, Londra, National Gallery
7. *Apollo del Belvedere*, Roma, Musei Vaticani
8. *Ercole Farnese*, Napoli, Museo Nazionale
9. Andrea Pisano, *Giove*, Firenze, Campanile di Santa Maria del Fiore
10. Jacopo Zucchi, *Il Carro di Giove*, Roma, Palazzo Ruspoli
11. Jacopo Zucchi, *Il Carro di Mercurio*, Roma, Palazzo Ruspoli
12. Donatello, *Attis*, Firenze, Museo Nazionale
13. Luca Signorelli, *L'educazione di Pan*, già Berlino, Kaiser-Friedrich Museum
14. Piero di Cosimo, *La caduta di Vulcano*, Hartford, Wadsworth Atheneum
15. Piero di Cosimo, *Vulcano e Eolo*, Ottawa, National Gallery
16. Piero di Cosimo, *La caccia*, New York, Metropolitan Museum
17. Piero di Cosimo, *Il ritorno dalla caccia*, New York, Metropolitan Museum
18. Piero di Cosimo, *L'incendio del bosco*, Oxford, Ashmolean Museum

19. Piero di Cosimo, *Battaglia tra Centauri e Lapiti*, Londra, National Gallery
20. Piero di Cosimo, particolare del n. 19
21. Piero di Cosimo, particolare del n. 19
22. Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, Londra, National Gallery
23. Piero di Cosimo, *Venere e Marte*, Berlino, Staatliche Museen
24. Piero di Cosimo, *Il mito di Prometeo*, Monaco, Alte Pinakothek
25. Piero di Cosimo, *Il mito di Prometeo*, Strasburgo, Musée des Beaux Arts
26. Piero di Cosimo, *La scoperta del miele*, Worcester (Mass.), Art Museum
27. Piero di Cosimo, *Disavventure di Sileno*, Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum
28. Francesco del Cossa, *Mese di Marzo*, Ferrara, Palazzo di Schifanoia
29. Francesco del Cossa, *Mese di Aprile*, Ferrara, Palazzo di Schifanoia
30. Francesco del Cossa, *Vir Niger*, particolare del n. 28
31. Francesco del Cossa, particolare del n. 28
32. Francesco del Cossa, particolare del n. 29
33. Francesco del Cossa, particolare del n. 29
34. Giulio Romano, *La caduta dei Giganti*, Mantova, palazzo del Te
35. Giovanni Bellini, *Il festino degli Dei*, Washington, National Gallery
36. Raffaello, *Venere e Giove*, Roma, Villa Farnesina, Loggia