



Centro Internazionale di Studi
Giovan Battista della Porta

STUDI DELLAPORTIANI.

Rivista interdisciplinare



Anno IV
2025

STUDI DELLAPORTIANI.
Rivista Interdisciplinare

Direttore Responsabile

Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia)

Vicedirettori

Francesco Cotticelli (Università Federico II, Napoli)

Alfonso Paoletta (Centro Internazionale di Studi G. B. della Porta)

Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

Caporedattore

Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

Comitato Scientifico

Laura Balbiani (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Elena Candela (Università L'Orientale, Napoli), Anna Cerbo (Università L'Orientale, Napoli), Massimo Ciavolella (University of California, Los Angeles), Lorenza Gianfrancesco (Università di Chichester), Giuseppe Luongo (Università Federico II, Napoli), Lara Michelacci (Università Alma Mater Studiorum, Bologna), Armando Maggi (University of Chicago), Marcella Marconi (Osservatorio Astronomico, Capodimonte, Napoli), Francisco De Paula De Souza Mendonça Jr. (Universidade Federal de Santa Maria, Brasile), Alfonso Paoletta (Scuola Europea, Varese), Alfredo Perifano (Université de Besançon, Francia), Leonardo Quaquarelli (Università Alma Mater Studiorum, Bologna), Francesco Tateo (Università di Bari), Éva Vigh (Università di Szeged, Ungheria)

Redazione

Andrea Agosta (Università per Stranieri di Perugia), Daniela Caracciolo (Università del Salento), Raffaella De Vivo (Istit. Montalcini Quarto), Michel Pretalli (Université Marie et Louis Pasteur, Besançon)

<https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/studi-dellaportiani/>

Direttore: gianni.palumbo@unifg.it

Segreteria: segreteriacentrodellaporta@gmail.com

Sede editoriale: Centro Internazionale di Studi 'Giovanni Battista della Porta', Via Botteghelle, 8, 80063, Piano di Sorrento, (NA)

La rivista «Studi Dellaportiani. Rivista Interdisciplinare» è l'organo ufficiale del "Centro Internazionale di Studi 'G.B. della Porta'" e pubblica annualmente saggi in italiano, inglese, francese. Ogni articolo inviato alla redazione resta anonimo fino a che non sia sottoposto al processo "peer-review" che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi. Il loro parere motivato e scritto, sia sfavorevole che favorevole alla pubblicazione, verrà comunicato dal Direttore all'autore. Tutti i documenti saranno conservati nell'archivio del "Centro".

Centro Internazionale di Studi G. B. della Porta
Istituto di Cultura di interesse regionale (Campania)

ISSN 2785-6968 Studi dellaportiani [online]

ISBN 978-88-947296-8-9

STUDI DELLAPORTIANI.

Rivista interdisciplinare

**Fisiognomica e caricatura.
Letteratura e Arti Figurative**

a cura di Daniela Caracciolo e Luca Vaccaro

SOMMARIO

<i>Prima di Leonardo.</i> <i>Caricatura e caricaturale fra Burchiello e Feliciano</i> LEONARDO QUAQUARELLI	7
<i>La deformazione del personaggio nei Dialoghi</i> <i>di Giovanni Pontano</i> FRANCESCO TATEO	19
<i>Caricatura fisiognomico-zoomorfa nel Cantus Circaeus</i> <i>di Giordano Bruno</i> ÉVA VIGH	25
<i>Portraits of Attila, King of the Huns:</i> <i>Iconographical Tradition and Physiognomical Interpretation</i> ENIKŐ BÉKÉS	43
<i>«Le pitture che fanno ridere le genti».</i> <i>Comico e grottesco tra invenzione e rovesciamento dei modelli (XVI-XVII secolo)</i> DANIELA CARACCIOLO	59
<i>Nella Galleria de' lesinanti.</i> <i>Ritratti di un'Accademia della spilorceria di inizio Seicento</i> LUCA VACCARO	81
<i>La nevologia, o scienza dei nèi, e l'arte del Seicento,</i> <i>da Caravaggio a Bernini</i> LUCA CALENNE	119
<i>Accenti caricaturali nelle Operette leopardiane</i> ANDREA CAMPANA	139
<i>Fisionomia e caricatura nella poesia eroicomica e zooepica</i> <i>di Leopardi</i> ANNA CERBO	153

- Spunti di fisiognomica e rappresentazione delle emozioni
nella narrativa di Antonio Fogazzaro*
GIANNI ANTONIO PALUMBO 163
- I personaggi sconciati di Pirandello e di Maria Messina*
BIAGIO CIPOLLETTA 179
- Figure caricaturali ne I moribondi del Palazzo Carignano
di Ferdinando Petruccelli della Gattina*
LUDOVICO FULCI 191

Prima di Leonardo.

Caricatura e caricaturale fra Burchiello e Feliciano

LEONARDO QUAQUARELLI

Università di Bologna

leonardo.quaquarelli@unibo.it

Abstract As Francesco De Sanctis wrote in 1870: «L'arma del Boccaccio, fin dalla prima novella di ser Ciappelletto, è l'allegria caricatura». Without Boccaccio's identification and staging of the liberating carnivalesque mode, fifteenth-century literary caricature would perhaps not exist. Burchiello and Feliciano are chosen as examples of this proto-caricature, awaiting Leonardo.

Riassunto Come scriveva Francesco De Sanctis nel 1870: «L'arma del Boccaccio, fin dalla prima novella di ser Ciappelletto, è l'allegria caricatura». Senza l'identificazione e la messa in scena da parte del Boccaccio della modalità liberatoria carnevalesca, non ci sarebbe forse la caricatura letteraria quattrocentesca. Burchiello e Feliciano sono scelti come esempi di questa protocaricatura letteraria, in attesa di Leonardo.

Parole chiave caricatura letteraria; poesia comica; Giovanni Boccaccio; Burchiello; Felice Feliciano.

Se mi è permesso, al titolo del mio intervento vorrei apporre una chiosa riguardo a Leonardo da Vinci; ma premetto subito che dovrò anche aggiungere al «prima di Leonardo» un simmetrico e semichiastico «dopo Boccaccio».

La chiosa si apre con una precisazione: non occupandomi di storia dell'arte, ma di *forme letterarie* del Quattrocento italiano, il riferimento a Leonardo è da intendersi come l'indicazione cronologica di quell'esperienza artistica che per lo più, nel dibattito critico sulle forme caricaturali in pittura, è considerato un avvio dalle "grottesche" verso l'evoluzione della caricatura vera e propria dei secoli successivi.

Pensiamo per esempio alla mostra curata da Pietro Marani tenuta a Venezia presso Palazzo Loredan (28 gennaio-27 aprile 2023), dal titolo *De' visi mostruosi e caricature: da Leonardo da Vinci a Bacon*, che partiva da poco meno di 20 disegni autografi di Leonardo (fra i quali, per la prima volta in Italia, alcuni fogli della collezione privata del duca del Devonshire), le famose «teste caricate» e «grottesche» appunto, per procedere poi fino alle caricature del XVIII secolo di Anton Maria Zanetti e Giovan Battista Tiepolo¹.

L'integrazione del titolo invece, che chiama in causa l'autore del *Decamerone*, sarebbe utile per spiegare il percorso che cercherò di svolgere. In *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, uno degli ultimi suoi lavori, prima di una precoce scomparsa, Mario Lavagetto si è dedicato a una rilettura del capolavoro del Boccaccio. A sorpresa, nel capitolo finale *Gli occhiali di De Sanctis*, suggella il proprio itinerario, che ha fatto emergere lo specchio narrativo di una rivoluzione di costume, orientata a «una vitalità debordante ed euforica», con la riscoperta della progressiva trentennale messa a fuoco, da parte di Francesco De Sanctis, della propria idea del *Decameron*: una proposta della *Storia della letteratura italiana*, scrive Lavagetto «ancora vitale, stimolante e in singolare sintonia con il quadro della letteratura medievale così come viene ricostruito da Bachtin» (LAVAGETTO 2019, 247).

Il De Sanctis infatti aveva dichiarato che il capolavoro boccacciano

è l'ingresso nel mondo, a voce alta e beffarda, della materia o della carne, la maledetta, il peccato; è il primo riso di una società più colta e più intelligente, disposta a burlarsi dell'antica (DE SANCTIS 1870, I, 294).

E ancora: «L'arma del Boccaccio, fin dalla prima novella di ser Ciappelletto, è l'allegra caricatura. Per giungere a queste forme e a queste intenzioni bisogna andare fino al Voltaire. Giovanni Boccaccio sotto un certo aspetto fu il Voltaire del secolo decimoquarto» (DE SANCTIS 1870, I, 280). Senza l'identificazione e la messa in scena da parte del Boccaccio della modalità liberatoria carnevalesca, non ci sarebbe forse la caricatura letteraria quattrocentesca.

In particolare, mancherebbero i presupposti per i punti alti della poesia comico-burlesca fiorentina della prima età di Lorenzo, che si riconoscono nei sonetti caricaturali del Sacchetti, nell'esperienza enigmatica straordinaria del

¹ MARANI 2003.

Burchiello e dintorni, nella carnevalizzazione dell'epica cavalleresca del *Morgante* del Pulci².

Solo di recente Giuseppe Crimi, attento osservatore del complesso contesto di tradizione che si può disegnare alle spalle del Burchiello (dal *fatras* francese alla varia sperimentazione di poesia comico-realistica toscana, e fiorentina in particolare), pur senza coinvolgere il Boccaccio, si è spinto a una dichiarazione illuminante:

l'aver sottovalutato la letterarietà dei testi, considerati da molti soltanto come espressioni della poesia popolare, ha certo pregiudicato sia le ricerche [...] sia l'esegesi stessa. Occorre inscrivere le immagini burchiellesche all'interno di un'area culturale più ampia [...] insomma, non solo poesia municipale quella burchiellesca, ma anche luogo di passaggio di un continuo flusso di tradizioni, mescolanza singolare di idee, ricordi, credenze, temi appartenenti sia alla cultura laica che religiosa. [...] Lo studio del rapporto con la tradizione, toscana e non, ha mostrato la continua allusività della poesia burchiellesca, strutturata fra rinvii alla cultura alta e ammiccamenti a locuzioni ed espressioni proverbiali (CRIMI 2005, 160-161).

Proprio una rapida indagine fra i sonetti del *Barbiere di Calimala* potrà darci conferma dell'antefatto decameroniano e della sua persistenza, che si può rilevare direttamente nel tessuto metaforico, nel gioco delle personificazioni di cose e luoghi, nel riuso di beffe e beffati che sarà lecito allora definire un vero e proprio campionario di caricature assorbite dal nostro immaginario.

Sono testi che diventano *best seller* ad ampia diffusione nell'intera penisola, ma soprattutto – ed è questo che qui interessa – un classico della letterarietà municipale.

Per una conferma ulteriore della nostra ipotesi di lavoro, conviene però dare spazio a una sezione, minoritaria e, come giustamente afferma Crimi, a torto trascurata, dei sonetti di Franco Sacchetti.

È un autore noto ai più come novelliere e appassionato giocoliere linguaiolo nelle frottole; nel suo libro di *Rime* tuttavia spiccano pochi componimenti, definiti dall'autore stesso "per motti", che si riconoscono al primo sguardo e al primo ascolto come prove di *burchiellismo*.

Sono in tutto tre sonetti, che danno all'orecchio un ritmo sintattico-metrico rigoroso, contraddetto dal generale e organizzato *non-senso*

² Su Domenico di Giovanni detto il Burchiello: ZACCARELLO 2002; BURCHIELLO 2004; CRIMI 2005; CORSARO 2007; LANZA 2008; BURCHIELLO 2010; ZACCARELLO 2012.

comunicativo, ma che per l'occhio interiore della memoria letteraria realizzano la riattivazione del gigantesco tesoro caricaturale laico e religioso che troviamo nel Trecento boccacciano. Varrà la pena di citare integralmente (dal *Libro delle Rime*, ed. Ageno, CCXXI) il primo sonetto:

Nasi cornuti e visi digrignati,
 nibbi arzagoghi e balle di sermenti
 cercavan d'Ipocrate gli argomenti
 per mettere in molticcio trenta frati. 4

Mostravasi la luna a' tralunati,
 che strusse già due cavalier godenti,
 di truffa in buffa e' venian da Sorenti
 lanterne e gufi con fruson castrati. 8

Quando mi misi a navicar montagne
 passando Commo e Bergamo e 'l Mar Rosso,
 dove Ercole ed Anteo ancor ne piagne, 11

alor trovai a Fiesole Minosso
 con pale, con marroni e con castagne,
 che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso, 14
 quando Cariodosso
 gridava forte: – O Gian de' Repetissi,
 ritruova Bacco con l'Apocalissi. 17
 (SACCHETTI 1990, 347).

Come si può notare, secondo Crimi, «a Firenze, già nella metà del Trecento, erano diffusi tutti gli elementi pronti a far esplodere la poesia del Burchiello; [...] i sonetti del barbiere hanno alle loro spalle tutti i presupposti necessari» (CRIMI 2005, 167), che sono l'*enumeratio* insensata, la burla verso i ciarlatani medici e i rimedi da loro prescritti, un lessico scelto per allitterazione dei significanti, una topografia burlesca di viaggi paradossali fatti in prima persona in luoghi (come Bergamo) divenuti emblematici per la stupidità degli abitanti, e infine, ma non come elemento di minor conto, la degradazione *caricaturale* dei personaggi della mitologia e della classicità: non tanto Ercole e Anteo che riappaiono nei loro ruoli tradizionali (e però si accostano a un «ancor ne piagne» dantesco/petrarchesco), quanto Minosse, ridotto a Fiesole a rimondare i fossi.

Il ruolo di *trait d'union* del Sacchetti nella direzione burchiellesca era già stato autorevolmente segnalato dal Dionisotti di *Geografia e storia*, pur con qualche insistenza oggi meno condivisa sul “provincialismo” dell'autore del *Trecentonovelle*:

L'avvio su questa pendenza è ingenuamente dato, subito a ridosso del Boccaccio, da Franco Sacchetti che può ben dirsi il nonno, se non proprio il padre di quella tradizione macchiaiola toscana, di una prosa argentina ed arguta, così piacevole ma così anche senza rimedio provinciale, che ha avuto lunga vita nei secoli, e un poco ha tuttora. Ma al Sacchetti subito poi sussegue il Burchiello, che deliberatamente getta la sua indubbia vena di poesia in un gergo in traducibile, e per l'appunto mira a un impiego non più comico ma senz'altro farsesco di quella poesia (DIONISOTTI 1967, 35).

Veniamo allora all'enigma Burchiello, e riprendiamo il suggerimento di Luisa Avellini (datato e tuttavia ancora funzionale nonché tenuto presente dallo sviluppo critico successivo sul tema Burchiello)³ che consiglia di interrogare non solo singoli sonetti, ma lungo il loro insieme «alcune immagini che colpiscono per la loro frequenza e caratterizzazione» e che indicano «un'eredità culturale, assorbita ma interamente riconnotata» in uno spaccato di quotidianità che spicca per «l'originale tecnica di costruzione della *imagery* e del verso» (AVELLINI 1973, 297).

Optiamo in via esemplare per la personificazione metaforica del Mugnone che compare nel complesso dei componimenti burchielleschi in undici occorrenze: ne preleviamo due rispettivamente dal sonetto come al solito caudato n. II dell'edizione Zaccarello (BURCHIELLO 2004) *I' vidi un dì spogliar tutte in farsetto*, che nella coda recita:

è però il musaico
non ci s'impasta più, perché in Mugnone
vi si fa troppo cacio di castrone.

A proposito di questi ultimi tre versi, nel prezioso commento che accompagna la sua edizione, Zaccarello così ci informa:

il Mugnone, torrentello che confluisce nell'Arno a Firenze, è il fiume degli sciocchi e dei sodomiti (*castrone* è l'ovino castrato), pieno di ciottoli (cfr. XII, 17 [cioè il son. *Le zanzare cantavan già il Tadeo*, coda: *e Mugnon si dolea / che la minestra*

³ AVELLINI 1973, BURCHIELLO 2004, CRIMI 2005.

gli pareva sciocca / e' ciottoli gli avean guasto la bocca] con probabile riferimento all'elitropia di Calandrino) (BURCHIELLO 2004, 5).

Ripetiamo la verifica per la coda del sonetto CXIX dell'ed. Zaccarello *Fior di borrana, se vuo' dire in rima*:

Tu hai la zucca vòta:
in Mugnon frughi e mai cazuole peschi,
siché se' il primo drieto a' Barbareschi.

Il commento al v. 16 è ancora più esplicito nell'interpretare a nostro vantaggio: «emulo del Calandrino boccacciano alla ricerca dell'elitropia (*Decam.*, VIII 3), il Roselli non cattura nemmeno un girino»⁴ (BURCHIELLO 2004, 169). Dunque, nell'Olimpo della recente mitologia degli sciocchi, frutto maturo della rivoluzione carnevalesca boccacciana, il nome del Mugnone chiama a sé per associazione immediata l'«allegra caricatura» – direbbe De Sanctis – di Calandrino.

Tuttavia, non si può fare a meno di segnalare che il sonetto CXIX denuncia una maggiore complessità: è a sua volta infatti la caricatura, nella forma di satira del pedante o del saccente, di Rosello Roselli, interlocutore antagonista del Burchiello anche in altri componimenti.

Ecco allora il testo nella sua integrità:

Burchiello a Messer Rosello

Fior di borrana, se vuo' dire in rima
convienti esser più grasso d'aggettivi,
di nomi e verbi, con versi corsivi
salir bello e suave e vago in cima; 4
del falso accidental non fare stima,
che crea versi crudi, aspri e cattivi,
ma naturale e facilmente scrivi,
poi nella fantasia gli specchi e lima. 8
La materia, el soggetto e le sententie,
o Baiardino, povero idiota,
voglion del caso le circonferentie; 11
e tu d'alteza cadi nella mota,
e poi chi vuol seguir troppe scientie
gli mulina il cervel come la ròta. 14
Tu hai la zucca vòta:

⁴ Sul rimatore aretino: ROSELLI 2005; JERMINI 2017.

in Mugnon frughi e mai cazuole peschi,
siché se' il primo drieto a' Barbareschi. 17

Se la prima parte del sonetto (vv. 1-8) è una lezione di pratica poetica, la seconda (vv. 9-17) è un condensato d'ingredienti caricaturali che la coda – non a caso scenario di un evento letterariamente codificato – esprime al punto più alto, allorché smontiamo le componenti metaforiche e cerchiamo di ricostruire i modi di attuazione della metafora.

Il Mugnone qui, diversamente dalla maggior parte delle occorrenze che lo riguardano, non ha più la personificazione metaforica, ma diventa localizzazione emblematica di un evento-mito letterario come la beffa in cui si è manifestato il profilo caricaturale di Calandrino. In altre parole, Mugnone si trasforma in lemma dominante di una modulazione ritmica sullo schema di una sequenza proverbiale. È un procedimento tipico di Burchiello, che porta sul piano formale l'importanza indiscutibile di accostamenti lessicali o tematici assurdi; degradazione dalla metafora personificante alla fisicità passiva ma in fondo sorniona del torrentello antagonista della crudezza tattile, peraltro inutile, di verbi come «frughi» e «peschi».

Sembra allora di poter proporre qualche ulteriore notazione sul riso caricaturale praticato nei confini dell'orizzonte letterario. La caricatura che emerge dalla pagina vergata dalla penna è il frutto di una svolta importante del rapporto tradizionale fra significato e significante. E questa va a tutto vantaggio del significante. È una messa in discussione della relazione convenzionale del sistema linguistico in atto con il mondo che la esprime. Questo significa che non si possono costruire mappe, canoni o generalizzazioni nel territorio comico, carnevalesco e trasgressivo di cui il Quattrocento fiorentino offre uno spaccato esemplare. E allora, dopo l'esperienza burchiellesca indubbiamente unica per l'effetto centripeto eccezionale quanto al successo e all'attrazione di epigoni, conviene visitare rapidamente almeno un altro percorso, mirando a sceglierlo se possibile fuori di Firenze. E con questi presupposti, sembra naturale scegliere come altro corno il veronese Felice Feliciano⁵.

Attivo e noto soprattutto come copista, illustratore di codici e incunaboli, interessa qui come architetto di sillogi poetiche (cioè grande conoscitore di poesia del periodo): il primo canzoniere "contemporaneo" stampato in Italia, la *Bella mano* di Giusto de' Conti, viene pubblicato a Bologna nel 1472, quando

⁵ Per una bibliografia fino al 1995: CONTÒ-QUAQUARELLI 1995; QUAQUARELLI 2024.

Feliciano dimora in città, e l'edizione è condotta su un testimone forse copiato dal Feliciano stesso per la vicinanza stemmatica fra l'incunabolo e i codici di mano del Veronese⁶. Fatto ancora più importante, Feliciano è rimatore in proprio, con una produzione ampia e per molti versi perfettamente in sintonia con lo sperimentalismo, linguistico e non solo, di metà Quattrocento.

Non può non attirare la nostra attenzione un gruppo di sonetti contenuti nel codice autografo Holkham Hall 521, che vede Feliciano quasi seguire le orme del Burchiello, cioè i quattro sonetti di invettiva *In Barugium*, che prendono di mira un Bartolomeo Barugio veronese⁷, presentato come «stultissimus omnium virorum». Ecco il testo che apre la breve sequenza⁸:

Soneto nel quale si racconta a che modo fu incresterato uno solennissimo mato da Verona chiamato per nome Ser Barugio, stultissimus omnium virorum.

Gli è venuto un trombetta qua da nui, che sona a la sguaciata pur col cuius, e credo ch'el si chiami Sier Barugius, che teta sempre nel mal dir d'altrui.	4
Deh ditimi scudieri qual di vui ge puose la trombetta nello bugius, facendo la stagnata un tal barbugius. Che forza fu tirasse el fiato a lui,	8
possa tutto sgonfiato e pien di vino, premo si sguaciò tutto quel loco, cridando: "aiuto aiuto, ch'io mi moro!"	11
Prese un stival alhora un pellegrino scudier, vogliendo castigar quel gnoco, Batendoli le chiappe de buon cuore.	14
"Ohimé, quasi ch'io moro!" Dunche li trasse a forza le morene, e gli altri gl'infrescò tutte le vene,	17
e per fugir tal pene via se ne corse a casa senza brache,	

⁶ QUAQUARELLI 1991.

⁷ Si potrebbe proporre l'identificazione con un discendente omonimo del notaio veronese Bartolomeo di Barugio de Barugiis, su cui BISMARA 2016, 83, 93.

⁸ Norfolk, Lord Leicester Library, Holkham Hall 521, c. 89v. La sequenza dei quattro sonetti è presente anche nel codice di Udine, Biblioteca Comunale "Vincenzo Joppi", Ottelio 10, cc. 265r-266v, anch'esso autografo di Felice Feliciano. Sulle antologie poetiche di Feliciano: NICCOLAI 2022. Trascrivo i testi con criteri strettamente conservativi, differenziando *u* e *v*, e introducendo punteggiatura, maiuscole e segni diacritici.

mostrando de stringado le sue lache.

20

L'insieme dei quattro sonetti, tutti caudati, può dare un'idea della collocazione precisa di Feliciano di fronte all'esito caricaturale dei suoi versi. Al di là del Burchiello, si intensifica l'apporto vernacolare, che nelle raccolte di poesie sue e di altri autori, veronesi e non solo veronesi, allestite dal Feliciano è presenza a tasso variabile. L'accoppiata dialetto e caricatura, di un emblema più che di un personaggio riconoscibile, si verifica anche, nello stesso manoscritto Holkham 521, a cc. 91v-94r, nella sequenza testuale che viene immediatamente dopo quella dedicata a Barugio⁹. La sorpresa maggiore arriva dalla rubrica, dove figura come destinatario un ancora oscuro "Altiero", che viene presentato in questi termini:

Soneto mandato ad uno chiamato Altiero, maestro di barbaria e presumptuoso di dire che gli è il migliore rimatore del mondo, insieme con una sua moglie di tanta auctorità che in alchun loco volse emendar la sonora rima di Dante

Un grave peso ch'era a le mie spale, Altiero mio cun tua lingua orphea, hai sublevato; e cierto io non credea che la tua zuccha havesse tanto sale.	4
Per lo tuo dire tua virtù vien tale, qual quella di Hericton o di Medea, e se amor fusse in me, come solea, Phisistrato seresti al mio gran male.	8
Sì dolzemente il fonte d'Helicon in te si stilla, che le tue faville a tuto 'l mondo già divien palese.	11
E sopra gli altri una gientil tua dona mille volte t'ingratia e più di mille che in dargli fama sei tanto cortese.	14

È davvero una bella coincidenza incontrare nelle invettive di Feliciano questo barbiere poeta, a differenza del Burchiello però poeta da strapazzo, per di più accompagnato «da una sua moglie» che vuole *emendare* Dante.

⁹ Anche questa sequenza si ritrova nel codice Udine, Biblioteca Comunale "Vincenzo Joppi", Ottelio 10, cc. 151r-153r.

BIBLIOGRAFIA

AVELLINI 1973 = AVELLINI, LUISA (1973) *Metafora «regressiva» e degradazione comica nei sonetti del Burchiello*, in «Lingua e stile», VIII, 291-319.

BISMARA 2016 = BISMARA, CLAUDIA (2016) *La contrada della Beverara di Verona dal 1408 al 1433: aspetti economici e sociali*, in «Studi Veronesi. Miscellanea di studi sul territorio veronese», I, 81-107.

BURCHIELLO 2004 = BURCHIELLO (2004) *I sonetti*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi.

BURCHIELLO 2010 = DOMENICO DI GIOVANNI DETTO IL BURCHIELLO (2010) *Le poesie autentiche*, a cura di A. Lanza, Roma, Aracne.

CORSARO 2007 = CORSARO, ANTONIO (2007) *Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento. Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002)*, a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze, Olschki, 117-136.

CRIMI 2005 = CRIMI, GIUSEPPE (2005) *L'oscura lingua e il parla sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana, Vecchiarelli.

DE SANCTIS 1870 = DE SANCTIS, FRANCESCO (1870) *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano.

DIONISOTTI 1967 = DIONISOTTI, CARLO (1967) *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

JERMI 2017 = JERMI, FABIO (2017) *Rosello Roselli*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 515-519.

CONTÒ-QUAQUARELLI 1995 = CONTÒ, AGOSTINO-QUAQUARELLI, LEONARDO (a cura di) (1995) *L'“antiquario” Felice Feliciano Veronese Tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Atti del Convegno (Verona, 3-4 giugno 1993), Padova, Antenore.

LANZA 2008 = LANZA, ANTONIO (2008) *Per un'edizione del Burchiello autentico*, in «Letteratura italiana antica», IX, 251-336.

LAVAGETTO 2019 = LAVAGETTO, MARIO (2019) *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi.

MARANI 2003 = MARANI, PIETRO C. (a cura di) (2003) *De' visi mostruosi e caricature: da Leonardo da Vinci a Bacon*, Venezia, Marsilio - Fondazione Giancarlo Ligabue.

NICCOLAI 2022 = NICCOLAI, ELENA (2022) *Le antologie poetiche volgari di Felice Feliciano*, tesi di dottorato A. A. 2021-2022, Pisa, Scuola Normale Superiore.

QUAQUARELLI 1991 = QUAQUARELLI, LEONARDO (1991) *“Intendendo di poeticamente parlare”*: la *Bella mano di Giusto de’ Conti fra i libri di Feliciano*, in «La Bibliofilia», XCIII, 177-200.

QUAQUARELLI 2024 = QUAQUARELLI, LEONARDO (2024) *Felice Feliciano*, in *Autografi dei Letterati Italiani. Il Quattrocento*, tomo II, a cura di F. Bausi, M. Campanelli, S. Carrai, T. De Robertis, S. Gentile, J. Hankins, consulenza paleografica di T. De Robertis, Roma-Padova, Antenore, 173-195.

ROSELLI 2005 = ROSELLI, ROSELLO (2005) *Il canzoniere riccardiano*, a cura di G. Biancardi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.

SACCHETTI 1990 = SACCHETTI, FRANCO (1990) *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Olschki-Nedlands, University of W. Australia.

ZACCARELLO 2002 = ZACCARELLO, MICHELANGELO (a cura di) (2002) *La fantasia fuor de’ confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1499)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

ZACCARELLO 2012 = ZACCARELLO, MICHELANGELO (2012) *Burchiello autentico, storico, presunto: in margine a una recente edizione*, in «Studi e problemi di critica testuale», 85, 2, 59-84.

La deformazione del personaggio nei Dialoghi di Giovanni Pontano

FRANCESCO TATEO

Università di Bari "Aldo Moro"

francesco.tateo@uniba.it

Abstract I wanted to draw attention to aspects of the dialogues of Giovanni Pontano, which normally fall into the genre of satire, but which in fact allude to forms of physiognomy, when the humanist in the ambiguous suggestion of the infernal judges touches the caricature of wisdom, as represented by wisdom folly, its own lameness as a deformation of austerity, disguises academic myths into heroes, describes the attitudes of the vain or the miserly.

Riassunto Ho voluto accennare ad aspetti dei dialoghi di Giovanni Pontano, che normalmente si fanno rientrare nel genere della satira, ma che in realtà alludono a forme di fisiognomica, quando l'umanista nell'ambiguo sussiego dei giudici infernali sfiora la caricatura dell'antica saggezza, rappresenta la propria sapienza come follia, la propria zoppicatura come deformazione dell'austerità, traveste i miti accademici in eroi, descrive gli atteggiamenti dei vanesi o degli avari.

Parole chiave satira, deformazione, follia, vizi.

L'intenzione satirica che si volle vedere in alcune parti dell'opera di Giovanni Pontano, e che pur corrispondeva a un aspetto della sua personalità di filosofo e di politico con una forte impronta etica (un momento importante di questa critica furono le pagine dedicate al poeta e al prosatore nel libro sulla *Satira* di Vittorio Cian), ha fatto perdere di vista un aspetto non meno importante del suo carattere di scrittore, quale la propensione al gioco caricaturale. Non perché non si sia messo in luce, volta per volta, questo aspetto ricorrente, specie dopo che l'interesse per il *De sermone*, ossia per l'autore di un libro di facezie, ha mutato la memoria dell'umanista, famoso nei secoli soprattutto come poeta, astrologo e alla fine sfortunato segretario, e divenuto precursore della "civil conversazione" cinquecentesca; ma perché

non si è sufficientemente riflettuto sulla continuità e sulla varietà dei modi con cui il suo gioco caricaturale si è espresso, dal momento che in alcuni casi è sembrato non esserci per l'ambiguità con cui si è, o non si è, manifestato. La *dissimulatio* in quanto "finta imitazione", quindi 'deformazione', che emerge e spesso si nasconde nel tessuto latino del discorso, credo che aspetti ancora qualche più organica ricognizione.

Io intendo brevemente richiamare alla memoria le varie occasioni in cui, con maggiore o minore evidenza, Pontano si è lasciato scivolare in questo gioco, a cominciare dai dialoghi *Charon* e *Antonius*, i quali hanno momenti di satira e comicità vera e propria, eppure non è parso, come a me, che siano propensi al diverso livello della deformazione caricaturale. Per accorgersene va considerato il tema dell'accostamento fra antico e moderno, che rimanda in effetti all'operazione umanistica di restauro dell'antico, e che potremmo vedere invece come un vero travestimento, preannuncio di ciò che avverrà, nel clima culturale barocco e con effetto diverso ovviamente, con la deformazione ad opera del maccheronico, dove è diverso, e certo più intenso, l'esito coloristico dovuto a una sorta di eccessivo ricalco delle figure enunciate nel testo. Nel maccheronico il linguaggio volgare moderno viene impregnato di antico, o viceversa, con un forte effetto di contrasto comico, mentre nel dialogo pontaniano l'antico, nell'impatto col moderno, quasi imitando l'operazione stessa dell'Umanesimo, ne mette in evidenza il contrasto epocale, con l'effetto di un elegante sorriso.

Infatti i giudici infernali miticamente famosi per la loro giustizia, Eaco e Minosse, avvolti in un'atmosfera idillica, compresi della loro antica saggezza, della loro obbedienza al principio dell'armonia fra *otium* e *negotium*, nostalgici senza alcun turbamento di un mondo in cui era onorata la vecchiaia, in cui il cielo preannunciava le sciagure e si curava degli uomini, convinti come sono che il cielo ha dato all'uomo perfino il dubbio del futuro per aiutarlo, offrono anche il modello di un tradizionale linguaggio da dialogo dotto con il loro compunto sentenziare, il loro cortese modo di approvare come ben detto quel che l'altro dice. Ma la coppia austera si scontra con un mondo che ha preso dall'antico la parte peggiore, condannando gli innocenti, prendendo le armi per la guerra non per la pace, travisando la filosofia, lasciando spazio ai tiranni che una volta si sopprimevano e ora si deve evitare di accoglierli perfino nell'inferno per paura di quel che possono combinare. La rappresentazione della serenità dei giudici infernali e del loro sussiego, della loro meraviglia di fronte al rozzo nocchiero che a forza di frequentare i filosofi si è dovuto trasformare in critico sapiente dei razionalisti parigini, è un'ambigua

evocazione dell'antico che il sogno umanistico vorrebbe far rivivere. Ambigua perché non si sa se Pontano stia assumendo la prospettiva degli antichi per condannare il mondo moderno, o stia facendo appunto la caricatura dell'antica saggezza che si vorrebbe restaurare in un mondo che non la sostiene più e non può che sentirla trapassata.

Di qui il ricorrere di battute che non si saprebbe come assumere, quali la lode dell'educazione che ha fatto diventar filosofo perfino il nocchiero infernale, quando più avanti si dirà, con una caricatura esplicita, della donna divenuta teologa a forza di trattare intimamente un dotto sacerdote; di qui l'approvazione dei giochi verbali dei sofisti come iniziazione alla dialettica e della superstizione quale incremento della religione, che può essere una pesante deformazione della pietà religiosa come uno smascheramento caricaturale di quello che sarà un precetto machiavellico. Certo sotto la teoria esposta da Minosse del corpo come unica fonte del male, per cui sarebbe beato Caronte che non ha avuto mai un corpo, c'è un gioco difficilmente definibile, forse una stravaganza, ma la rappresentazione di Diogene e Cratete con riferimento all'animalità della loro teoria cinica è un'evidente applicazione della deformazione del personaggio, come soprattutto la caricatura dei grammatici, che meritano nel *Charon* una scenetta incentrata su un diverbio serrato fra chi sostiene l'uso dell'imperfetto e chi l'uso del piuccheperfetto per il nostro condizionale (dovevi dire, avresti dovuto dire, un battibecco prolungato fino alla nausea).

La caricatura dei grammatici, forse riferita al Valla, rimbalza nel successivo dialogo *Antonius* dove un forestiero siciliano a Roma viene assalito da chi lo corregge ad ogni sua espressione: deformazione professionale dell'Umanista, ben nota attraverso i secoli e nell'ambito della scuola. Nel dialogo che rievoca la figura del Beccadelli, il Panormita, maestro di umorismo per lo stesso Pontano, la deformazione del personaggio assume aspetti diversi. Suppazio, il forestiero siciliano che ha viaggiato in cerca del sapiente e che a un certo punto è accolto fra gli accademici come il *Sapiens Antonianus*, il prototipo del sapiente immaginato dal Panormita e introdotto come personaggio nel dialogo, da una parte è un travestimento del socratico forestiero Ateniese dei dialoghi platonici, dall'altro impersona un malcapitato nella Napoli furfantesca, che alla fine deve a stento sottrarsi alla rabbia del volgo: lui che usava bene il latino e che a Roma era dovuto sfuggire all'aggressione dei grammatici, vere caricature di umanisti.

Com'è noto, il dialogo si conclude con l'unica prova propriamente epica di Pontano, un epillio sulla guerra di Sertorio in Spagna, dove il ribelle di

origine umbra, come lo stesso Pontano, trova un'eroica e mitica morte sul campo che ha visto combattere guerrieri dal nome latino accanto ai membri dell'Accademia che assumono nomi latini compreso lo stesso poeta travestito da Ponzio, autore di una mirabolante fiammata, caricatura della bombarda di recente introduzione nelle azioni di guerra, che sconvolge ogni cosa dando una svolta finale al conflitto. Siamo di fronte a un'analogia ambiguità dovuta al travestimento e a una finta finzione. Perché il poemetto è una perfetta imitazione virgiliana con il tratteggio e i colori accentuati della fierezza e della mestizia, come quelli assunti dai giudici dell'Ade, con un'allusione al contrasto antico-moderno che ci faceva pensare ad un'antichità travestita più che restaurata. E infatti il poemetto è presentato, in modo improbabile, come spettacolo di piazza di un cantastorie moderno, il quale si diverte a nominare gli stessi accademici che agiscono nel racconto e che poco prima erano inorriditi dalla volgarità dei cantari della Gallia Cisalpina. La caricatura nasce dal confronto fra il poemetto e la cornice, dove gli accademici si comportano con lo stesso sussiego dei giudici infernali.

Un gioco deformante che non ha assunto ancora la stravaganza cinquecentesca del poema maccheronico, eroicomico, picaresco, ma che appartiene agli incunaboli umanistici del tramonto dell'Umanesimo. Eppure, mentre può accostarsi al livello ridanciano della letteratura giocosa in volgare, se ne tiene distinto, quantunque in gara, e forse in polemica con essa.

L'episodio era preceduto da un esempio eccezionale di autoironia: la scenetta familiare nella quale sembra che l'Umanista, divenuto un po' zoppicante, sembra evocare il consiglio del *De constantia sapientis* di Seneca, citato nel *De fortitudine* quando il filosofo portava l'esempio di chi, per evitare di essere preso in giro per qualche difetto, lo mette prima lui in evidenza scherzandoci sopra; ma nel nostro caso è lui che ride della moglie gelosa, la quale si lamenta delle assenze del marito, consolandosi col fatto che quel difetto gli impedisse di ritirarsi tardi dalle passeggiate con gli amici. Mostrandosi zoppicante nelle sue passeggiate l'umanista deforma la sua figura di peripatetico, di aristotelico.

Dello stesso genere è il riso che nel dialogo *Asinus* Pontano trattiene, quando si comporta come un pazzo al parere degli amici e del suo fattore, divertendosi a trattare un asino come un ragazzino amato, capace di apprendere l'educazione, ed il suo fattore come un dotto capace di apprendere una lezione di astrologia. Se potessimo accettare quello che pur si è detto a proposito di questo enigmatico dialogo, che l'asino alludesse all'allievo di Pontano e allora suo signore Alfonso duca di Calabria, saremmo a pieno nel

nostro tema, oltretutto nella più famosa tradizione che parte dal capolavoro di Apuleio e investe – come si sa – una quantità di imitazioni, non tutte coincidenti con la deformazione del personaggio e con la caricatura dell'uomo fatto asino, ma tutte ampiamente compromesse con la raffigurazione iconica della deformazione, o del travestimento.

Ovviamente più che la descrizione funzionale all'immagine, di cui necessita la caricatura, qui prevale l'immaginazione sollecitata dalla scrittura, e quindi il riferimento al *gestus*, di cui abbondano d'altronde, per quel che è possibile, le pagine di argomento morale. Sulla scorta di Virgilio, che aveva con brevi tratti, e con un verbo colorito dall'onomatopea (*hio*) rappresentato l'attore che "rimane a bocca aperta" dinnanzi all'applauso del pubblico («hunc plausus hiantem [...]», *Georg.*, 2, 508), Pontano nel concludere il *De magnanimitate* con la rappresentazione del vanesio, caricatura del magnanimo, fa preciso riferimento al corrispettivo figurale di chi "non solo con il movimento di tutto il corpo rivela l'avidità smoderata e quell'ambiziosa ammirazione degli onori, ma, specialmente anche col volto, sicché talvolta come incantato ascolta, guarda e stupisce".

BIBLIOGRAFIA

CIAN 1945² = CIAN, VITTORIO (1945) *La satira. Dal Medio Evo al Pontano*, Milano, F. Vallardi, vol. I, 465-468.

ORDINE 2017 = ORDINE, NUCCIO (2017), *La cabala dell'Asino. Asinità e conoscenza in G. Bruno*, Milano, La nave di Teseo.

PONTANO 2019 = PONTANO, GIOVANNI (2019) *I dialoghi, la fortuna, la conversazione*, a cura di F. Tateo, Milano, Bompiani.

PONTANO 2024 = PONTANO, GIOVANNI (2024) *De fortitudine. Eroismo e resistenza*, traduzione, saggio introduttivo, testo e note a cura di F. Tateo, Roma, Roma nel Rinascimento.

TATEO 1972 = TATEO, FRANCESCO (1972) *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Miella.

Caricatura fisiognomico-zoomorfa nel Cantus Circaeus di Giordano Bruno

ÉVA VÍGH

Università di Szeged

eva.vigh@libero.it

Abstract One of the usual ways of presenting moral attitudes of an allegorical or symbolic nature concerns human-animal transformations, which most often occur as a result of magical interventions. Among these, the role of Circe is inevitable, since she herself underwent numerous changes in the history of the reception of Homer's text. In Renaissance Italian literature, one of the characteristics of the ancient narrative tradition of transformations associated with Circe is the notable role given to animals by authors. It is clear that the emblematic representation of magical and zoomorphic transformations – both in literature and painting – was the projection and expression of the moral, religious and political sensibility characteristic of the Renaissance. In this study, we focus on developments that discuss the specific characterisation and rich physiognomic observations of people transformed into animals in Giordano Bruno's *Cantus Circaeus*, a dialogue written in Latin and published in 1582. Considering Bruno's physiognomic sensibility, we compare the text of the *Cantus* with the physiognomic signs outlined by G. B. della Porta in *Della fisonomia dell'huomo*, and examine the characteristics of certain animals (pig, monkey, ostrich, rooster, peacock) in relation to human nature, emphasising Bruno's caricatural approach.

Riassunto Uno dei modi consueti di presentare atteggiamenti morali di natura allegorica o simbolica riguarda le trasformazioni uomo-animale, che il più delle volte si verificano a seguito di interventi magici. Tra queste, il ruolo di Circe è inevitabile, poiché essa stessa subì numerosi cambiamenti nella storia della ricezione del testo omerico. Nella letteratura italiana rinascimentale una delle caratteristiche dell'antica tradizione narrativa delle trasformazioni associata a Circe è il notevole ruolo dato dagli autori agli animali. È chiaro che la rappresentazione emblematica delle trasformazioni magiche e zoomorfe – sia in letteratura che in pittura – sia stata la proiezione e l'espressione della sensibilità morale, religiosa e politica caratteristica del Rinascimento. In questo studio ci concentriamo sugli sviluppi che, discutono la caratterizzazione specifica e ricca di osservazioni fisiognomiche delle persone trasformate in animali nel *Cantus Circaeus* di Giordano Bruno, un dialogo scritto in latino e pubblicato nel 1582. Grazie all'approccio fisiognomico di Bruno, confrontiamo i segni fisiognomici nel *Della fisonomia dell'huomo* di G. B. della Porta con il testo del *Cantus*, ed

esaminiamo le caratteristiche di alcuni animali (maiale, scimmia, struzzo, gallo, pavone) rispetto alla natura umana, sottolineando l'approccio caricaturale bruniano.

Parole chiave Giordano Bruno, *Cantus Circaeus*, zoomorfismo, fisiognomica, caricatura.

Nella cultura italiana (ed europea) moderna, il paradigma delle trasformazioni uomo-animale, che ha sempre evidenziato una tensione alla trasfigurazione simbolica e allegorica, presenta due caratteristiche principali, dovute ovviamente anche all'influenza della letteratura classica greco-romana. Il primo fattore da tenere in considerazione è che erano le trasformazioni o le situazioni magiche a fornire la base narrativa per il confronto delle qualità umane e animali e per la rappresentazione zoomorfa delle persone con determinate caratteristiche attitudinali. L'altra circostanza riguarda il fatto che l'immagine morale dell'uomo veniva rappresentata principalmente attraverso animali non antropomorfi, come l'asino, l'elefante, il maiale e una serie di altre figure animali.

Tra le trasformazioni magiche è ineludibile il coinvolgimento della figura di Circe, che ha subito a sua volta numerose variazioni nella storia della ricezione del testo omerico. La tradizione letteraria della maga risale a tempi remoti e Circe, figlia del Sole, viene coinvolta nelle vicende più diverse da parte di poeti e scrittori, antichi e moderni. Il lungo episodio del poema con il passar del tempo si trasforma e Circe (a volte strega dai poteri magici, a volte amante protettiva e premurosa, o tutte e due) prende configurazioni diverse nelle varie interpretazioni in forma di riscrittura, di nuova esegesi ideologica, di interpretazioni allegoriche o di riuso. Fin dall'inizio, ogni autore ha aggiunto qualche elemento al ritratto della maga, togliendovi delle caratteristiche o sfumandolo secondo il messaggio poetico del tempo, considerando altresì gli animali che la circondavano. Sebbene fra le interpretazioni già con l'*Odissea* un aspetto erotico avesse indubbiamente fatto parte della vicenda, a partire dall'età ellenistica Circe era considerata una maga per antonomasia, e per gli autori cristiani la dea divenne un demone pagano, pericoloso, diabolico, ammaliatore e seduttore.

In questa sede non è possibile ripercorrere tutti i ruoli assegnati a Circe nella letteratura antica e in quella cristiana¹; fra tutte le letture del mito,

¹ Oltre ai testi di Porfirio, Apollonio, Cicerone, Virgilio, Ovidio e gli autori latini in generale, e ai commenti ai testi classici, è considerevole anche la multiforme indagine culturale, letteraria e filosofica degli autori medievali: in Isidoro di Siviglia, Rabano Mauro, o, in senso morale, in

indubbiamente quella allegorico-morale ha avuto una maggiore fortuna. Circe, complessa figura omerica, in tal modo divenne simbolo dell'incantesimo prodotto dai sensi in contrasto con la ragione; regolatrice della trasmigrazione delle anime a seconda di come il defunto si è comportato nella vita precedente; tentazione e immagine del piacere sensuale che fa schiave le proprie vittime riducendole ad animali soggetti alle proprie voglie. Queste sono solo alcune interpretazioni, insieme alla complessa rappresentazione delle figure animali che la circondano. Insieme alla complessa rappresentazione delle figure animali che la circondano. Il riutilizzo dell'episodio omerico nella letteratura e nell'arte dall'età tardo antica a quella moderna, anche grazie all'influenza ovidiana, ha rappresentato una delle questioni più affascinanti della storia delle idee.

Nella letteratura italiana Circe è presente fin dalle origini sotto forma di similitudine o allegoria. Nella *Commedia* Dante attribuisce alla natura vile e animalesca degli abitanti della valle dell'Arno una metamorfosi simile alla magia distruttrice di Circe (*Purg.*, XIV 16-54): il poeta paragona gli abitanti lussuriosi di Casentino a immondi maiali; gli arroganti e rissosi cittadini di Arezzo sono contrapposti ai cagnolini rabbiosi, i cui latrati superano la loro forza; nel basso corso dell'Arno (nell'avida Firenze) i cani sono diventati lupi; più giù, a Pisa, si trovano volpi che non si sottraggono a nessun inganno. Nelle *Genealogiae* Circe è presente a più riprese, mentre nel *De mulieribus claris* Boccaccio definisce la maga una "*infauste mulieris*" (BOCCACCIO 1967, 156), nota per i suoi incantesimi magici. Nei poemi del ciclo carolingio, per esempio, nell'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo la «dama altera», la graziosa Circella, dal volto e dalla parlantina dolce, invita tutti sulla sua isola, «Poi li fa tutti in bestie tramutare. / La forma umana si vedea rapita, / Chi lupo, chi leone e chi cinghiale, / Chi diventa orso e chi grifon con ale» (BOIARDO 1999, I, VI, 50, 4-8). Nell'*Orlando Furioso* la stessa Circe si trasforma e appare nelle sembianze della bellissima maga Alcina che adescia con le sue arti voluttuose anche i guerrieri più forti. In Ariosto, nel canto VII, Alcina «Di persona era tanto ben formata quanto m'finger san pittori industri, / con occhi che sembrano duo chiari soli» (vv. 12-13). Nella *Liberata* di Torquato Tasso, la maga Armida diventa un personaggio così popolare da essere protagonista in tante scene della pittura barocca. Ma non dimentichiamo Acratia, la maga de *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino, un'eroina che Edmund Spenser

Clemente di Alessandria, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio o Boezio, Circe è l'archetipo della trasformazione magica. Sulla trasformazione storico-culturale di Circe si veda fra l'altro: HATZANTONIS 1971; YARNALL 1994; BETTINI-FRANCO 2010; GOSSEREZ 2003; FRANCO 2013.

reimmaginerà poi nella sua *Faerie Queene* (Regina delle Fate). A prescindere dal fatto che queste opere abbiano o meno a che fare con gli animali, la trasformazione rinascimentale della magia della Circe omerica rappresenta un'interessante storia culturale, per non parlare della Circe "magica" nella pittura rinascimentale e barocca (MACIOCE 2004, NOVA 2017, 31-54).

Allo stesso tempo, l'antica tradizione di narrazioni rinascimentali di trasformazione legata a Circe² mette al centro gli animali con le loro caratteristiche e attitudini, il che significa che la maga non è necessariamente la protagonista, ma fornisce il punto di partenza e le circostanze magiche per la narrativa zoomorfa. Nella letteratura e nelle arti, dunque, la soluzione artistica della rappresentazione zoomorfa delle qualità umane e morali si basa sulla trasformazione attraverso l'intervento magico dove, assumendo le sembianze animali tramite la collisione di ragione e istinto, l'uomo riesce a spiare i propri peccati e a ritrovare la strada della virtù. Nella letteratura italiana del XVI secolo l'antica tradizione delle narrazioni di trasformazione, oltre ad annoverare i testi dei mitografi, si concentra sugli animali di Circe, ispirati principalmente al *Bruta Animalia Ratione Uti, sive Gryllos* di Plutarco, e fornisce uno sfondo letterario per la presentazione zoomorfa di situazioni paradossali.

La letteratura specialistica fa solitamente riferimento alle opere di tre importanti autori in cui gli animali di Circe sono i protagonisti: il poema satirico, rimasto incompiuto, intitolato *L'Asino* di Niccolò Machiavelli, composto in terzine dantesche intorno al 1517, *La Circe* di Giovambattista Gelli, un dialogo pubblicato nel 1549 e il *Cantus Circaeus* di Giordano Bruno, stampato a Parigi nel 1582, un dialogo che costituisce il tema di questo nostro studio. Le opere succitate, di forma e di approccio diversi, indicano chiaramente che le raccolte di moralità zoomorfe, realizzate attraverso la mediazione della maga, coprivano tutto il Cinquecento. Aggiungiamo che non è stato possibile dimostrare filologicamente, data la cronologia, alcun collegamento tra questi autori, cioè che Gelli e Bruno conoscessero l'opera postuma di Machiavelli, o che Gelli potesse aver influenzato la Circe di Giordano Bruno. In ogni caso, la rappresentazione emblematica delle trasformazioni magiche e zoomorfe attribuite a Circe fu, sia in letteratura che in pittura, una proiezione ed un'espressione della sensibilità morale, religiosa e politica che caratterizzava il Rinascimento.

² Sulle abilità magiche di Circe: SABBATINO 1993, 159-186.

In Machiavelli, Circe è la dea di uno strano regno fisiognomico in cui gli individui mostrano la loro vera natura quando assumono tratti animali che si adattano al loro carattere; Gelli esplora le anomalie derivanti dalla relazione gerarchica tra persone in forma animale, che sono in costante lotta per lo status sociale ed economico, per il potere, il patrimonio o il rango; Bruno riassume osservazioni fisiognomiche, non prive di influsso magico, con una dura critica anticlericale. Nonostante l'affinità, anzi l'identità del motivo centrale che fa da sfondo alle trasformazioni, non si può individuare, tanto meno affermare, alcun tipo di imitazione, anche se ciò che accomuna tutte e tre le opere è il sarcasmo incondizionato (HATZANTONIS 1960, 257-267): con l'aiuto della rappresentazione zoomorfa, la politica costituisce il nucleo della dell'argomentazione in Machiavelli, la filosofia morale in Gelli, mentre in Bruno l'aspetto morale delle questioni ideologiche e la pratica mnemonica sono l'argomento principale del ragionamento.

La figura retorica dell'ironia e la sua versione tagliente e pungente, il sarcasmo, pur avendo un utilizzo leggermente differente, sono modalità comunicative miranti ad ottenere un effetto umoristico con special riguardo all'opera di Machiavelli e di Giordano Bruno. L'ironia è sempre in contrasto con la realtà distorcendola nella comunicazione verbale, ma il sarcasmo accentua l'ironia anche con caratteristiche non verbali, come il tono, i gesti e le espressioni facciali, quindi, in tal senso abbiamo a che fare anche con la fisiognomica. E se passiamo ora alla caricatura, che accentua in modo ironico, satirico o sarcastico i tratti caratteristici di una persona mantenendo la somiglianza fisica, bisogna considerare sempre l'esagerazione di proporzioni rispetto alla realtà o alla normalità. Ed è appunto l'esagerazione a suscitare il ridicolo nel pensiero e nell'immaginazione imitando non solo i tratti corporali, ma anche i gesti e il linguaggio del corpo. La caricatura sin dai tempi remoti in arte e in letteratura prese volentieri a modello le figure di animali, considerando appunto il fatto che nelle analogie zoomorfe l'animale rappresenta spesso non un individuo, ma un tipo umano.

Dobbiamo tener presenti queste considerazioni anche quando prendiamo in esame dal punto di vista della caricatura zoomorfica il *Cantus Circaeus* di Giordano Bruno che accentua i segni fisiognomici in modo evidente, segni del resto alquanto frequenti nelle sue opere (CASTELLI 2011, 99-115). Nel *Cantus* possiamo leggere la caratterizzazione specifica e ricca di

osservazioni fisiognomiche delle persone trasformate in animali³. La relazione tra fisiognomica e animali, come è noto, è evidente sin dalla *Fisiognomica* di Aristotele, secondo cui il carattere di un individuo può essere desunto dai tratti fisici messi a confronto con quelli degli animali: in tal modo uno dei metodi d'indagine principali per congetturare i tipi di anima risulta essere il metodo zoologico⁴.

In questo dialogo di Bruno (e anche in altre sue opere), le osservazioni e i confronti fisiognomici sono frequenti ed esemplari. Il *Cantus*, composto in latino, in forma di discorso mnemotecnico, si compone di due parti: la prima, che è l'oggetto di questo studio, non contiene alcun cenno all'arte della memoria, e ha come protagonista la maga Circe che risponde alle trentatré questioni della sua ancella Meri. L'analisi del primo dialogo del *Cantus Circaeus*, dal punto di vista della caricatura fisiognomica basata sulle caratteristiche delle bestie, richiede ovviamente anche un approccio al simbolismo animale, ossia quelle nozioni plurimillinarie che rendono possibile l'interpretazione del rapporto fra *humanitas* e *animalitas*.

Nel primo dialogo del *Cantus*, il capitolo introduttivo comprende la supplica di Circe al padre, il dio Sole, e alle altre divinità (Giove, Luna, Saturno, Marte, Venere, Mercurio): la maga intende far accettare loro il suo voto per poter porre rimedio all'inganno della natura («Dove sono le leggi che governano le cose per legge?» [BRUNO 1997, 241]), poiché il mondo è governato dal Caos. Circe, in compagnia della sua ancella, vuole ottenere che «strappando da ciascun individuo di specie bestiali le sembianze umane [...] questi esseri si mostrino nelle loro figure esteriori e veritiere» (ivi, 242). Circe, dopo aver elencato gli animali sotto l'influenza delle varie divinità⁵, sperando «di poter mutare le leggi stesse della natura» (ivi, 253), vede che il suo voto è stato esaudito. La sua ancella Meri constata che tutti gli uomini, tranne due o tre («i veri uomini» per dirla con Circe), sono stati trasformati in animali di

³ Riguardo a Giordano Bruno e all'interpretazione degli animali nel Rinascimento, da una prospettiva filosofica: *Lecture Bruniane V* 2002.

⁴ «Chi in precedenza si è dedicato alla fisiognomica ha seguito tre metodi, ognuno il proprio. Alcuni fanno fisiognomica basandosi sulle diverse specie di animali, stabilendo per ciascuna un aspetto suo peculiare e un'indole» (ARISTOTELE 2007, 805a). Va precisato che l'indole, ossia l'*ethos* indica il carattere e anche i tratti psichici. Sul rapporto tra segni zoomorfi e fisiognomica nel periodo tra l'antichità e l'età moderna: VÍGH 2024a, 55-86; sulla fisiognomica zoomorfa in della Porta: VÍGH 2024b, 87-118.

⁵ Nel *Cantus*, la preghiera di Circe alle sette divinità planetarie segue lo schema della preghiera di Cornelius Agrippa von Nettesheim (AGRIPPA 1992, 235-236; 389-393), con la quale desidera attirare l'influenza di un pianeta o di una divinità. Sulle sette divinità planetarie e il loro contesto astrologico e mitologico, si veda PERRONE COMPAGNI 2000.

diverso genere, così hanno «reso visibili le forme che erano loro proprie» (ivi, 254). La maga allora spiega a Meri, terrorizzata alla vista della moltitudine di animali selvatici, che non ha nessun motivo di temere:

Questi che adesso vedi [...] nel loro aspetto di animali bruti e di bestie non sono per niente diversi da quelli che poco fa vedevi come uomini, se no perché soltanto ora hanno reso evidenti quelle unghie, quei denti, quegli aculei e quelle corna che prima celavano. Anzi [...] sono divenuti tutti quanti assai meno nocivi e temibili (ivi, 254-255).

Sebbene gli animali mostrino le loro armi (artigli, unghie, denti, aculei ecc.), sono privi dell'organo più nocivo e velenoso, che è la lingua in grado di ferire l'intimo degli animi.

E comincia qui il vero e proprio esame satirico dei vari vizi umani avvolti in pelle di animali. Le forme e le proprietà delle bestie, grazie al potere metamorfico di Circe, sono conformi alla loro natura umana. Il ritratto caricaturale, grazie all'incantesimo con cui la metamorfosi rende evidenti e visibili i caratteri e la tipologia dei vizi degli uomini, nonché il loro *modus vivendi*, risulta essere il filo conduttore del dialogo. Alle trentatré questioni poste da Meri e nelle succinte risposte di Circe vengono analizzati trenta animali in relazione alla natura della loro corruzione commessa in forma umana. Considerando la parte introduttiva (dedicata al porco), trentun animali figurano alla base dell'esame satirico-caricaturale del tessuto analitico.

L'esame prende avvio con la rappresentazione del porco a cui Circe attribuisce quaranta proprietà morali completate con ventiquattro descrizioni fisico-somatiche. L'abbondanza degli aggettivi accumulati rispecchia la ricchezza simbolica (prevalentemente negativa) dell'animale: impurità, fertilità, lussuria, sporcizia, potere demoniaco, peccato, sozzura, sporcizia, licenziosità, stoltezza, tentazione, uomo abominevole, gola, empietà, caos, baldoria, ozio, tanto per far riferimento alle proprietà del porco notoriamente elencate nei cataloghi di simbologia animale. Ricordo che nelle varie raffigurazioni pittoriche relative ai sette vizi capitali il porco è per eccellenza il simbolo della gola e dell'ingordigia che lo contraddistingue in ogni repertorio morale. Nel *Cantus Circaeus* del Nolano l'unica immagine è appunto quella del porco con un cenno allusivo alla mnemotecnica: quando Circe elenca le proprietà dell'animale (e dell'uomo dalle stesse qualità), le associa a una lettera dell'alfabeto, secondo un procedimento tipico dell'arte della memoria (FIG. 1):

Il porco è infatti un animale A. avaro, B. barbaro, C. coperto di fango, D. duro, E. errante qua e là, F. fetido, G. goloso, H. ha un debole senno, K. cocciuto, L. lascivo, M. molesto, N. non è buono a nulla, O ocioso, P. pertinace, Q. querulo, R. rude. S. stolto, T. turgido, V. vile, X. lunatico, Y. auricolato, Z. volubile, Ψ. (psi) non si dice buono se no quando è morto (ivi, 256–257).

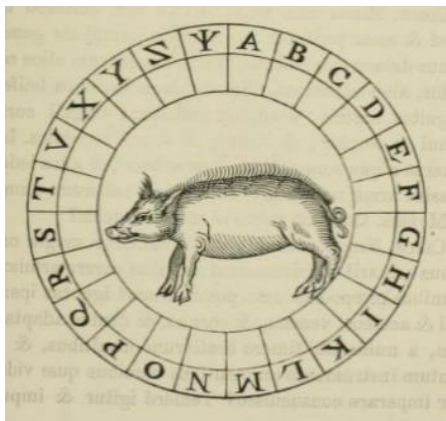


FIG. 1 Giordano Bruno, *Il canto di Circe* 1997, 256.



FIG. 2 Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo del sig. Gio. Battista della Porta napolitano* 1610, 98.

A questo punto Meri richiama l'attenzione sul fatto che la maga abbia tralasciato un carattere di un carattere dell'alfabeto porcino (ovvero la lettera I), ma non si tratta di smemoratezza, visto che «questa lettera è implicata in tutte le altre lettere» essendo un frequente privativo (in- o im-):

A ingrato, B immondo, C irragionevole, D infido, E incostante, F insofferente, G indifferente, H indocile, I ignaro, K impetuoso, L incauto, M infausto, N importuno, O infesto, P ineducato, Q intrattabile, R impudente, S inquieto, T insano, V immoderato, Y indomestico, Z intemperante, Y immemore (ivi, 267)⁶.

⁶ Non dobbiamo dimenticare il fatto che nel processo contro Giordano Bruno la descrizione satirica del porco nel *Cantus Circaeus* venne citata da Giovanni Mocenigo. Il nobile veneziano, che denunciò Bruno come eretico, dopo la carcerazione del filosofo dichiarò: «Havendomi ricordato, ch'egli mi disse, ch'in certo suo libretto intitolato Cantus Circeus, il quale io presentai all'ora all'Inquisitore et aveva le coperte rosse, aveva havuta intentione di parlare di tutte le dignità Ecclesiastiche, e che per la figura del porco aveva voluto intendere il Pontefice» (MERCATI 1942, 104). Naturalmente, neanche la preghiera di Circe alle divinità, rivolta come parte di un rituale magico e ricca di epiteti e ornamenti, poteva sfuggire all'attenzione dell'Inquisizione. Su Circe e la magia: MATTEOLI-STURLESE 2007, 467-488.

L'esame da parte di Bruno, nelle parole di Meri, prosegue con i dettagli dei tratti somatici delle proprietà porcine per rivelarne la natura in stretto rapporto con i segni esteriori dell'animale. I ventiquattro punti riecheggiano pienamente le osservazioni della fisiognomica a proposito del porco. Ne riporto solo alcuni esempi: occhi piccoli, fronte stretta, fecondo/lussurioso, sporco, brutto. Dato che l'approccio fisiognomico è molto vicino alle riflessioni del Nolano, vale la pena confrontarle ora con alcuni segni attribuiti da Giovan Battista della Porta nella *Fisionomia dell'huomo*. Dal nostro punto di vista, il titolo del capitolo XV del primo libro sottolinea uno dei principali metodi della congettura fisiognomica, metodo indicato nel trattato aristotelico, ossia il confronto con gli animali: *Descrizione delle parti e costumi de gli animali, per le quali possiamo congetturare i costumi de gli uomini* in cui si legge che «al porco la sporchezza e golosità è data». E con un cenno quasi proverbiale lo scienziato napoletano fa anche un'affermazione menzionando un individuo dissoluto: «lussurioso come il porco» (DELLA PORTA 2013, 46-47). Una descrizione più dettagliata viene completata con i segni somatici dell'animale:

Il porco ha il pelo grosso, dritto e duro, ha la fronte stretta, gli occhi piccoli, cavi e profondi, le ciglia verso il naso inchinate, ma s'alzano verso le tempie; la più parte del naso grossa, la bocca molto sporta in fuori, le labbra grosse e rotonde e poste in fuori; il collo assai grosso. È di costume un poco bestiale stordito, iracondo, superbo, lussurioso, incapace di ogni arte, sporco, insaziabile (ivi, 51).

La famosa immagine del libro di della Porta (FIG. 2) che illustra la somiglianza fra l'uomo e il porco torna a dimostrare a più riprese la validità del confronto zoomorfo avanzato. Parlando della fronte stretta ad esempio l'autore constata:

Gli uomini di poca fronte sono molto ignoranti, dalla somiglianza della fronte del porco. Ma io per la fronte picciola intenderei stretta, perché i porci, a' quali l'assomiglia Aristotele nella sua Fisionomia, l'hanno assai stretta. Conferma questa mia opinione Polemone et Adamanzio, che dicono così: la fronte stretta non dà picciol segno d'ignoranza. Il Conciliatore: la fronte picciola et angusta dimostra stordito, inquieto e sporco uomo, rassomigliato a porci. Alberto afferma il medesimo (ivi, 120-121).

Nel rispondere alle domande poste da Meri, dopo una descrizione relativamente lunga del porco, Circe accetta la proposta di Meri di «toccare molti argomenti con una certa leggerezza che comprenderne pienamente soltanto uno o due» (BRUNO 1997, 258). Grazie a questa "leggerezza", Circe svela i costumi morali di altre trenta persone trasformate in animali. Seguo

anch'io il ragionamento della Circe di Bruno, e consapevole dei limiti imposti a uno studio, ricorderò brevemente solo alcuni esempi zoomorfi tratti dal *Cantus*, abbinandoli a considerazioni fisiognomiche.

Cominciamo con i lussuriosi che assumono le fattezze della capra, mentre sono stati trasformati in cani da guardia coloro che «latrano contro tutti gli sconosciuti, anche se vengono con intenti benefici, mentre si fanno più miti con quelli che conoscono, per quanto siano malvagi e scellerati» (ivi, 258). Oltre alla lealtà, la simbologia del cane evoca spesso anche il peccato dell'invidia, associato all'animale anche nelle raffigurazioni dei sette peccati capitali. L'opinione di Giordano Bruno concorda con quella di della Porta, secondo cui «sono i cani che latrano e sono molto ingiuriosi, i cani vili guardiani delle case, e sono parimente adulatori» (DELLA PORTA 2013, 104). Infatti, tale cane

ha la fronte piana, serena e distesa, simile a quelli che adulano; la voce ingiuriosa e piena di maledizione; gli occhi infocati; le gengive di sopra sono uscite in fuori dove sono i denti canini, la bocca molto aperta; la punta del naso aguzza; gli occhi molto aperti. È di costume che gli piace il gridare; maligno, potendo, sempre morde; ingiurioso, adulatore, [...] et inconsiderato (ivi, 51).

Poiché Bruno aveva parlato diffusamente degli asini in altre sue opere⁷, nel *Cantus* preferisce descrivere piuttosto i muli, quelli che hanno «il raggio mescolato al nitrito». Questo suono evoca quelli che non riescono a trovare il loro posto nel mondo, e sono «inadatti alla guerra e alle lettere» (BRUNO 1997, 259). La figura del mulo è l'opposto dell'uomo ideale che – in linea con le aspettative dell'epoca – venne descritto nella trattatistica di corte: il cortigiano perfetto, infatti, doveva essere ugualmente competente e nella guerra e nell'attività intellettuale⁸. Il mulo, come è noto, anche nell'Antico Testamento è simbolo di persona poco colta, privo di ragione (Salmo 32:9) e, Bruno, basandosi anche sul simbolismo dell'asino, indica una persona testarda, caparbia e stolta.

In forma di scimmie sono trasformati quelli che «si rendono massimamente deformi tra tutti i viventi» (BRUNO 1997, 260). Sono imitatori e adulatori e «facendo gli istrioni e recitando la parte dei parassiti» (ivi, 261)

⁷ Di particolare rilievo è il suo dialogo *Cabala dell'asino cillenico*, pubblicato nel 1585 in chiusura della *Cabala del cavallo pegaseo*, che comprende anche il componimento *In lode dell'Asino*.

⁸ Per l'ideale del perfetto gentiluomo rinascimentale cfr. soprattutto i capitoli (XXXV, XL-XLVII) del libro I del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione.

sono privi di utilità nelle faccende serie. Della Porta a sua volta conferma che sono dati «alla simia le buffonerie et il simulare» (DELLA PORTA 2013, 46) ed essi sono caratterizzati anche dalla malizia:

La simia ha gli occhi piccioli riposti in dentro, l'orecchie picciole, le nari schiacciate [...] le labra grosse, e quel di sopra avanza quel di sotto; ha il dorso delicato, le unghie a modo di imbrici; non ha natiche; li diti e le mani come l'uomo, ma più rozze e più ferigne. È di costumi pieni di malignità e di fraudi; di poco animo, libidinosa, e di costumi buffoneschi (ivi, 53).

E quanto ai segni fisiognomici, della Porta riferisce dettagliatamente sull'uomo che assomiglia alla scimmia (FIG. 3):

I capelli rari, le ciglia pelose e congiunte; le guancie delicate; la bocca ridente; la parola che esce dal naso; il collo vacuo e debole; le coste delicate e vacue; gobbo; le natiche delicate, come dessiccate; i piedi lunghi, che caminan con breve e veloce passo; e con gli occhi turbati, col corpo incostante e con anelazione; gli angoli de gli occhi carnososi; le pupille piccole; gli occhi posti nella lunghezza del volto, mobili e di acuta vista, molto cavi; over piccoli et oscuri, o che sbattono, secchi, neri, splendenti; o che si chiudano, secchi, di giusta grandezza; che splendono con fronte liscia; che non sbattono e mirano con gravità o ridenti, allegri (ivi, 485-486).



FIG. 3 Giova Battista della Porta, *Della Fisonomia dell'uomo*, Libri sei 1613, 144.

Anche i segni spesso contraddittori della descrizione di della Porta puntano proprio sulla variabilità e sulla buffoneria, sottolineando al contempo la deviazione dalla *medietas* aristotelica. In questo senso, l'essere troppo piccolo

o troppo grande, troppo liscio o troppo rugoso, troppo grasso o troppo magro, e una miriade di altri caratteri, sono di per sé indicativi del vizio, poiché non corrispondono alla virtù tra i due estremi viziosi, la *medietas* aristotelica.

Nel *Cantus Circaeus*, Giordano Bruno si avvale sia delle conoscenze naturali antiche che delle testimonianze delle enciclopedie medievali, come anche del simbolismo animale dei bestiari: si tratta di informazioni che possono coincidere o meno, ma che possono essere efficacemente combinate. Questo è il caso della descrizione zoomorfa dell'individuo trasformato in orso «ribelle, disobbediente e violento per natura», che nasce informe, come un cucciolo d'orso, ma acquisisce la sua forma «grazie alla lingua e altre carezze» della madre, «nondimeno cresce feroce, rozzo e selvatico» (BRUNO 1997, 265). In questo caso Bruno ribadisce il potere della natura contro l'educazione, sebbene nel Medioevo e nell'età moderna la cura dell'orsa per i suoi cuccioli fosse parte integrante della sua simbologia, e fosse quindi vista come modello di educazione e cura materna (pur rimanendo simbolo dell'ira): lo testimoniano le raffigurazioni artistiche e le raccolte di simboli dell'epoca. Cesare Ripa, ad esempio, elencando gli attributi dell'ira, fa riferimento alla *Fisiognomica* di Aristotele (e agli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano) in base ai quali ne descrive i segni fisiognomici: «spalle grandi, la faccia gonfia, gli occhi rossi, la fronte rotonda, il naso acuto e le narici aperte, [...] sarà armata e per cimiero porterà una testa d'orso dalla quale n'escia fiamma e fumo. [...] La testa dell'orso si fa perché questo animale all'Ira inclinatissimo» (RIPA 1618, 270-271). Allo stesso tempo, riferendosi all'orsa, indica che la sua continua diligenza sposta l'imperfezione iniziale nella giusta direzione (ivi, 250, 267). Nel *Cantus* invece Bruno reinterpreta liberamente la simbologia consolidata dell'orso, contrapponendo in modo pessimistico (o realistico?) la supremazia della natura all'efficacia dell'educazione. Ciononostante, bisogna precisare un fatto molto significativo: i discorsi fisiognomici e anche la simbologia animale hanno distinto aprioristicamente le caratteristiche dei maschi e delle femmine delle varie bestie. Il Nolano invece ha potuto arrivare alla conclusione suddetta senza dare importanza a questa fondamentale segnalazione fisiognomica.

Si presentano in sembianza zoomorfica anche i cortigiani (testuggine, granchio), i principi (cervo, aquila, cibindo⁹), i simulatori (polipo), i parassiti (rondine, topo, scimmia), i presuntuosi (pavone). Bruno non apprezza molto neanche gli usignoli che «erano infatti quella razza di individui ciarlieri che parlano molto per dar l'impressione di sapere molto» (BRUNO 1997, 271-272).

⁹ Si tratta probabilmente dell'astore: PLINIO, 10, 24: *cybindis* (un uccello rapace).

Anche in altre sue opere¹⁰ il Nolano inveisce contro «quella razza garrula di poeti, che componeva vane armonie in grande abbondanza» (ivi, 272). Anche in questo caso Bruno contraddice l'immagine poetica millenaria e le espressioni poetiche che elogiano il canto commovente dell'usignolo, simbolo di primavera e di amore. Nel *Cantus Circaeus* neanche gli elefanti («perché avevano il naso in luogo della mano» [ivi, 265]) hanno quel posto privilegiato che l'animale aveva avuto da secoli nella simbologia animale: per Bruno l'uomo trasformato in elefante sa solo ficcare il naso nei fatti altrui.

Tra le figure animali presenti nel dialogo di Giordano Bruno vale la pena menzionare ancora tre uccelli, anch'essi oggetto di dettagliate analisi fisiognomiche. Uno di questi è lo struzzo, che – secondo le parole di Circe – è «il più grande degli uccelli e il più stolido» (ivi, 274), confermando così l'affermazione biblica che ne sottolinea la stupidità (Giobbe 39, 17: «perché Dio gli ha negato la saggezza / e non gli ha dato in sorte l'intelligenza»). Le descrizioni fisiognomiche si rifanno al motivo centrale del simbolismo dell'uccello. Allo stesso modo della Porta, oltre a descriverne i tratti fisici, racconta brevemente una versione della storia che ribadisce la sua stoltezza:

[lo struzzo] fra gli animali ha il più picciol capo, il collo lungo e del corpo una grandezza mirabile; dotato poi di tanta sciocchezza che, essendo assaltato da' cacciatori e volendo scampargli di mano, nasconde il capo dietro alcuni cespugli e, mentre lo tiene nascosto, pensa di aver nascosto così gran corpo (DELLA PORTA 1613, 106).



FIG. 4 Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'uomo, Libri sei* [...], 1613, 223.

¹⁰ *De la causa, Principio et Uno* (BRUNO 1958, 261); *Spaccio della bestia trionfante* (BRUNO 1958, 774, 802); *De gli Eroici furori* (BRUNO 1958, 959-960).

Il collo lungo è un elemento importante anche per gli uomini: è una caratteristica fisica delle persone timide, loquaci e stupide secondo tutti i trattati di fisiognomica (FIG. 4).

In generale, la simbologia e la fisionomia del pavone sono tra le più note tra gli uccelli e costituiscono un archetipo delle interpretazioni polivalenti caratteristiche del resto della simbologia animale. In Giordano Bruno, Meri riassume molto brevemente le sue caratteristiche: «li vedevo incedere a gran passi pieni di vanagloria ed ostentare penne e colori allargando il petto gonfio». Circe, a proposito di questa descrizione, riferendosi alle persone trasformate in pavone, afferma: «tutti coloro che di consueto non facevano niente se prima non li si lodava: allo stesso modo adesso – quando qualcuno li bandisce con lusinghe – sono sempre pronti a farsi belli allargando le piume a ventaglio» (BRUNO 1997, 271). Anche la descrizione dettagliata del pavone fatta da della Porta si basa su antiche osservazioni. Egli, riferendosi a una persona con un comportamento simile a quello dell'uccello, dice di dover associarlo a individui vanagloriosi, ambiziosi e tronfi. Non ci sorprende affatto che il gallo e il pavone compaiano addirittura insieme in una delle illustrazioni del libro (FIG. 5) e della Porta ritiene che i due uccelli siano fisiognomicamente imparentati in base ad una serie di proprietà comuni.



FIG. 5 Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'uomo*, Libri sei 1613, 56.



FIG. 6 Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'uomo*, Libri sei 1613, 64.

Giordano Bruno conclude il dialogo del *Cantus Circaeus* con le caratteristiche del tipo trasformato in gallo. L'uccello divino che ispira rispetto anche nel leone (non dimentichiamo: il gallo è l'uccello del dio Sole) è «grazioso, cortese, umano, socievole e zelante» (ivi, 275-276). Riguardo a queste peculiarità, Circe ammette che «il gallo, pur essendo un animale bellissimo, canoro, nobile, generoso, magnanimo, solare, imperioso e quasi divino, nondimeno abusa di se stesso [...] combattendo contro il proprio simile

e fratello per galline vili e oziose [...]» (ivi, 276). Giordano Bruno fa qui propria l'opinione di Erasmo contenuta negli *Adagia* (IV, VIII, LXXV) quando sottolinea che, nonostante l'aspetto imponente e le virtù regali, il gallo spreca le sue forze in liti, il che dimostra l'inutile e (auto)distruttiva superbia dell'uomo trasformato in gallo da Circe. Nella *Fisionomia dell'huomo*, della Porta paragona il gallo al pavone non tanto per i segni esteriori, quanto per il carattere, in questo caso per lo smodato orgoglio. Della Porta descrive le caratteristiche esteriori del gallo insieme a quelle dell'uomo a cui può essere paragonato (FIG. 6): «Il gallo ha le penne dure, il naso cavo, la fronte rotonda, e quella di sopra rotonda; gli occhi splendenti, la voce grave; camina co 'l collo alto superbamente. È di costumi lussurioso; forte, guerriero e glorioso, comanda e signoreggia la sua specie» (DELLA PORTA 2013, 56).

Nella sua descrizione, il fisionomista napoletano – seguendo Plinio e Oppiano – ci presenta le caratteristiche di una persona paragonabile a un gallo e a un pavone:

i pavoni et il gallo conoscono la lor gloria comandano alla lor specie et in ciascuna cosa vanno esercitando l'imperio loro; combatteno fra loro, e sapendo benché hanno gli speroni dietro le gambe come due taglientissime spade, non finiscono alcuna volta la guerra se non con la vita. Quel che vince, subito canta per la vittoria; il vinto si nasconde e tace. Camina il vincitore co 'l collo altiero e superbo, con le creste dritte, e di tutti gli uccelli solo, spesso rimira il cielo, avendo egli la coda falcata in alto (ivi, 239–240).

L'arroganza "maschile" di questi animali è proverbiale anche nel *De Natura Animalium* di Eliano: se l'avversario lo sconfigge, il gallo non canterà più a causa della vergogna subita e la depressione lo sopraffarà (ELIANO 1998, 4, 29).

In conclusione, occorre sottolineare il fatto che nella simbologia animale non esiste alcun animale o creatura fantastica, la cui fisicità comprenda tratti umani e ferini, che abbia solo qualità positive o unicamente negative. L'ambiguità e l'interpretazione ambivalente hanno sempre fatto parte dei messaggi poetici e artistici, e possiamo rintracciare questa riflessione millenaria in più occasioni anche nei dialoghi di Giordano Bruno. L'analisi formale e contenutistica delle opere letterarie e artistiche la diversità ermeneutica dei testi e dei contesti, il ricco simbolismo delle immagini religiose, storiche e poetiche e il sistema simbolico in generale hanno offerto (e offrono ancora) infinite possibilità interpretative in relazione anche alla

fisiognomica zoomorfa. Nel *Cantus Circaeus*, tuttavia, Giordano Bruno, pur conoscendo il retroterra mitologico, biblico e letterario, utilizzò singole considerazioni in modo satirico e persino caricaturale per ottenere il messaggio desiderato, come risulta evidente dai materiali del processo contro Bruno: nel *Cantus*, egli applicò caratteristiche animali a personaggi ecclesiastici e persino, nel caso del porco, allo stesso papa.

Il ruolo dell'*animalitas* è enfaticamente presente nella visione del mondo e nel pensiero filosofico di Giordano Bruno, e non solo nel dialogo presentato sopra: i bestiari, la linea aristotelica della filosofia naturale (sebbene il Nolano non si considerasse un seguace di Aristotele), la trasmigrazione dell'anima, la filosofia morale, l'astrologia, la magia, la fisiognomica, sono tutti approcci che Bruno analizzava amalgamandoli in più di un'occasione. Come è noto, i bestiari medievali hanno sempre alla base intenti mistico-religiosi, ma nel "bestiario" di Bruno si può scoprire un movente puramente filosofico, che si contrappone alla religione che corrompe il rapporto consueto tra natura e uomo. Per Bruno gli esseri umani, gli animali, tutto ciò che esiste nella natura è un'immagine della divinità dentro di noi, che assume la forma di un universo in continua (tras)formazione. Potremmo quindi porci una serie di domande sulle frequenti immagini animali raffigurate e analizzate da Giordano Bruno. Come convivono *humanitas* e *animalitas* nel *Cantus Circaeus*? Cosa resta della simbologia antica e medievale degli animali che compaiono negli scritti del Nolano? Come può la trasformazione animale essere collegata alla teoria della trasmigrazione delle anime? Che tipo di visione individuale generò la sua visione metamorfica del mondo? La risposta a queste domande è fornita da un esame comparativo degli scritti di Giordano Bruno: ogni confronto genera nuovi interrogativi che possono dare origine ad ulteriori indagini estremamente diverse. Sebbene il *Cantus Circaeus* possa essere inteso anche come una sorta di libro di emblemi animali in cui l'approccio filosofico-morale è in perfetta armonia con la conoscenza fisiognomica, il messaggio del dialogo conferma anche la complessità della simbologia animale del Cinque e del Seicento.

BIBLIOGRAFIA

AGRIPPA 1992 = AGRIPPA, CORNELIUS (1992) *De occulta philosophia libri tres*, a cura di V. Perrone Compagni, Leiden, Brill.

ARISTOTELE 2007 = ARISTOTELE (2007) *Fisiognomica*, a cura di M. F. Ferrini, Milano, Bompiani.

BETTINI-FRANCO 2010 = BETTINI, MAURIZIO-FRANCO, CRISTIANA (2010) *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi.

BOCCACCIO 1967 = BOCCACCIO, GIOVANNI (1967) *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori.

BOIARDO 1999 = BOIARDO, MATTEO MARIA (1999) *Orlando Innamorato*, Torino, Einaudi.

BRUNO 1958 = BRUNO, GIORDANO (1958) *Dialoghi italiani*, nuovamente ristampati con note da G. Gentile, a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO 1997 = BRUNO, GIORDANO (1997) *Il canto di Circe*, in *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, a cura di M. Ciliberto, N. Tirinnanzi, Milano, Rizzoli.

CASTELLI 2011 = CASTELLI, PATRIZIA (2011) «*Il porco è infatti un animale*»: *Fisiognomica e mitologia nell'opera di Bruno*, in «*Bruniana & Campanelliana*», vol. 17/2011, (1), 99-115.

DELLA PORTA 1610 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1610) *Della fisonomia dell'huomo del sig. Gio. Battista della Porta napolitano*. Libri sei, Napoli, Gian Giacomo Carlino e Costantino Vitale.

DELLA PORTA 1613 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1613) *Della fisonomia dell'huomo del sig. Gio. Battista della Porta napolitano*. Libri sei, Padova, Pietro Paolo Tozzi.

DELLA PORTA 2013 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della Fisonomia dell'uomo, Libri sei*, cura di A. Paoletta, vol. II, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

ELIANO 1998 = ELIANO, CLAUDIO (1998) *La natura degli animali*, a cura di F. Maspero, Milano, Rizzoli.

FRANCO 2013 = FRANCO, CRISTIANA (2013) *Omero, Ovidio, Plutarco, Machiaelli, Webster, Atwood. Circe – Variazioni sul mito*, a cura di C. Franco, Venezia, Marsilio Editori.

GOSSEREZ 2003 = GOSSEREZ, LAURENCE (2003) *Une métamorphose allégorique, les bêtes féroces de Circé vues par les Pères de l'Église*, in «*GAIA. Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*», n. 7, 447-459.

HATZANTONIS 1960 = HATZANTONIS, EMMANUEL S. (1960) *Il potere metaforico di Circe quale motivo satirico in Machiavelli, Gelli e Bruno*, in «Italice», XXXVII/4, 257-267.

HATZANTONIS 1994 = HATZANTONIS, EMMANUEL S. (1994) *Le amare fortune di Circe nella letteratura latina*, in «Latomus», t. 30, fasc. 1 (Janvier-Mars, 1971).

Lecture Bruniane V (2002) *Lecture Bruniane V. Il mondo animale nell'opera di Bruno e nella cultura del Rinascimento*, numero di «Bruniana & Campanelliana», vol. 8, n. 1, 2002.

MACIOCE 2004 = MACIOCE, STEFANIA (2004) *L'incantesimo di Circe. Temi magici nella pittura da Dosso Dossi a Salvator Rosa*, a cura di S. Macioce, Roma, Logart Press.

MATTEOLI-STURLESE 2007 = MATTEOLI, MARCO-STURLESE, RITA (2007) *Il canto di Circe e la 'magia' della nuova arte della memoria del Bruno*, in *La magia nell'Europa moderna. Tra antica sapienza e filosofia naturale. Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003)*, a cura di F. Meroi, Firenze, Olschki, 467-487.

MERCATI 1942 = MERCATI, ANGELO (1942) *Il sommario del processo di Giordano Bruno, con appendice di documenti sull'eresia e sull'Inquisizione a Modena*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

NOVA 2017 = NOVA, ISABELLA (2017) *La figura di Circe: Omero e tradizione iconografica*, in *Miscellanea Graecolatina IV*, a cura di S. Costa e F. Gallo, Roma, Bulzoni Editore, 31-54.

PERRONE COMPAGNI 2000 = PERRONE COMPAGNI, VITTORIA (2000) «*Minime occultum chaos*». *La magia riordinatrice del Cantus Circaeus*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. VI, 2000, 281-297.

RIPA 1618 = RIPA, CESARE (1618) *Nuova Iconologia*, Padova, Pietro Paolo Tozzi.

SABBATINO 1993 = SABBATINO, PASQUALE (1993) *Giordano Bruno e la «mutazione del Rinascimento»*, Firenze, Olschki.

VÍGH 2024a = VÍGH, ÉVA (2024a) *Segni zoomorfi e indagine fisiognomica fra Antichità e prima età moderna* in É. VÍGH, *L'arte segreta. Studi su Giovan Battista Della Porta e sulla fisiognomica*, Sarzana-Lugano, Agorà & Co., 55-86.

VÍGH 2024b = VÍGH, ÉVA (2024b) *Fisiognomica zoomorfa in Giovan Battista Della Porta*, in É. VÍGH, *L'arte segreta. Studi su Giovan Battista Della Porta e sulla fisiognomica*, Sarzana-Lugano, Agorà & Co., 87-118.

YARNALL 1994 = YARNALL, JUDITH (1994) *The Transformation of Circe. The History of an Archetypical Character*, Chicago, University of Illinois.

*Portraits of Attila, King of the Huns:
Iconographical Tradition and Physiognomical Interpretation¹*

ENIKÓ BÉKÉS

Research Centre for the Humanities, Institute for Literary Studies, Department
for Renaissance Studies, Budapest, Hungary.

Bekes.Eniko@htk.elte.hu

Abstract This paper aims at presenting the rich tradition of the portraits, both textual and visual, of Attila, King of the Huns. It will demonstrate, how his representations can be perceived also as caricatures. For this interpretation I will confront the elements of his portraits with the physiognomical literature. The main focus of my examination is the early modern period. I will also deal with the Hungarian interpretation of Attila, rooted in Hungarian historiography.

Riassunto Questo articolo intende presentare la ricca tradizione di ritratti, sia testuali che visivi, di Attila, re degli Unni, in età moderna. Attraverso il confronto con la letteratura fisiognomica, si cercherà di dimostrare come le sue rappresentazioni siano state percepite anche come caricature. Un focus è dedicato l'interpretazione ungherese di Attila, radicata nella storiografia del paese.

Parole chiave Attila, re degli Unni; fisionomia; Iordanes; Pseudo-Aristotele; Giovanni Battista della Porta; Niccolò da Cäsola; Juvenco Celio Calano Dalmata; Callimaco Esperiente; Giovanni di Thurocz.

The aim of this study is to analyse the written sources describing the outward appearance of the Huns and their king, Attila in the light of physiognomy and to present those images of him, which can be considered also as caricatures, because of their exaggerated negative or ironic features. Finally, I will also refer briefly to the Hungarian tradition, which differs from the Italian. The figure of Attila is important for our topic because he is one of those historical and literary figures about whom not only depictions have

¹ I would like to thank my husband, Szabolcs Serfőző for his help in collecting material for this publication.

survived, but also textual representations, thus we can examine his physiognomic characteristics through both written and visual sources².

From Late Antiquity onwards the Huns were regarded as the descendants of demons and witches. This legendary imagination can be explained with the fact that Attila, the new conqueror and his devastating hordes belonged to a race completely different from, and unknown to, the Romans. Therefore, their threatening appearance was immediately connected with the apocalyptic prophecies of the Bible, just as a few centuries later that of the first Hungarian settlers was. Those *topoi*, which were applied in connection with every foreign, hostile ethnic group, constituted important elements also of the accounts regarding the Huns and Attila himself. According to these beliefs they ate flesh of infants and drank the blood of women³. Their negative perception was emphasised with the description of their outward appearance as well. Already the 4th-century Roman historian, Ammianus Marcellinus depicted them in his *Res gestae* as follows:

Hunorum gens [...] omnem modum feritatis excedit. Ubi quoniam ab ipsis nascendi primitiis infantum ferro sulcantur altius genae, ut pilorum vigor tempestivus emergens corrugates cicatricibus hebetur, senescunt imberbes absque ulla venustate, spadonibus similes, compactis omnes firmisque membris et opimis cervibus, prodigiose deformes et pandi, ut bipedes existimes bestias⁴.

Attila, the king of the Huns was represented differently in the medieval sources, each of them emphasising his different features⁵. On one hand, he was considered to be a monstrosity, who destroyed towns and was responsible for the massacre of the virgins in Cologne. On the other, he symbolised protection of Christianity, since he ceased from attacking Rome, at the request of Pope Leo I. The image of Attila was so Janus-faced that his destructions incorporated revival as well: the town of Venice, for example, as is well-known, was established by the fugitives of Aquileia, sacked by him. Moreover, in the German *Nibelungenlied*, and also in the Scandinavian saga-literature he appears as the hero of justice⁶. In the Italian sources, however, his physical

² For a similar analysis of King Matthias Corvinus see: BÉKÉS 2005; on Apostle Paul: BÉKÉS 2021 and KIILERICH 1988 on Alexander the Great.

³ For an overview of the characteristics and origin of the Huns in Late Antique historiography see BOZÓKY 2012, 71-82, and also SINOR 1993, 3-15.

⁴ AMMIANUS MARCELLINUS, *Res gestae*, 31, 2, 3.

⁵ BERTINI 2001; BÄUML and BIRNBAUM 1993, 57-96.

⁶ BOZÓKY 2012, 113-200.

descriptions seem to reflect rather his barbarous features. We can discover a physiognomic-type of representation showing these characteristics already in the *De origine actibusque Getarum* of Iordanes:

Erat namque superbus incessu, huc atque illuc circumferens oculos, ut elati potentia ipso quoque motu corporis appareret [...] forma brevis, lato pectore, capite grandiore, minutis oculis, rarus barba, canis aspersus, simo nasu, teter colore, originis suae signa restituens. Qui quamvis huius esset naturae, ut semper magna confideret, addebat ei tamen confidentia gladius Martis inventus, sacer apud Scytharum reges semper habitus [...] ⁷.

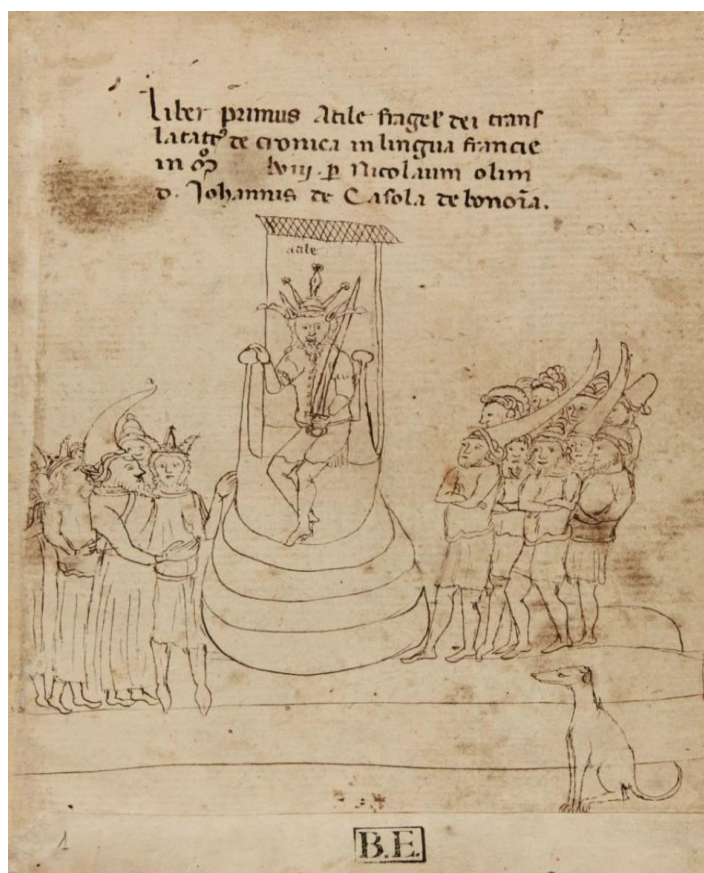


FIG. 1 Niccolò da Còsola, *La Guerra d'Attila*, Modena, Biblioteca Estense, ms a. W. 8. 16-17. Fol. 1

Attila's bestial, barbaric traits were extended by a new element in medieval French and Italian novels, in which the king of the Huns appears as a "dog-man", born from the marriage of a princess and a dog. These fabulous,

⁷ IORDANES, *De origine actibusque Getarum*, XXXV, 182-183.

fictional texts were influenced by the Alexander the Great novels and medieval romances. The *Estoire d'Atile en Ytaire* is a thirteenth-century Franco-Italian prose text⁸; the other example is the *La Guerra d'Attila* composed by Niccolò da Càsola, an epic of sixteen cantos, written in the mid-14th century⁹. (FIG. 1) Even the title page of the manuscript is caricatured, Attila appears with a fool's cap on his head, like a court jester, with elongated do—like ears, enthroned among his subjects, and the dog is also represented before them. The work also describes the newborn child, who is part man and part dog: he has hands “like a Christian” but with sharp claws, his chest, legs and face are covered with hair; his pointed dog-ears spear upwards; his face is also pointed, with long teeth, and he was barking as a dog when he was born (As we will see later, some of these features will appear also on the portraits of Attila).

If we examine the later depictions, we can observe, that the characterization of Iordanes remained a model, and archetype for them, but the new, dog-like features are also incorporated in the texts. This doggy physiognomy is interwoven in the *Vita Attilae*, written by a certain Juvenus Coelius Calanus Dalmata, who can be identified probably with a 15th-century Italian humanist¹⁰:

Erat autem Attila rex [...] superbus incessu, huc et illum circumferens oculos, ita in omnibus suis arrogans, ut eius iactantiae superbia ex corporis gestibuscumque, etiam incognitis, facillime cognosceretur [...] Corpore fuit brevis, statura tamen prope iusta, lato pectore, capite grandi, oculis minutis, longisque acutisque auribus, hirsutis et hispidis crinibus, ut fere ab omnibus caninae dicerentur: rara barba sed more suo demissa, canis quidem adpersus, simius naso, colore subrufus, moribus ferus, audacia pronus, vere originis suae barbarae signa vel lineamenta demonstrans, ore parvo, latis tamen labiis, uno dentium qui foris eminebat plus iusto faciem dehonestante quantillum¹¹.

Approximately half of the quotation follows almost literally Iordanes' representation, but the underlined parts are referring to the physiognomy of the dog and to the previous mentioned source. The authors' intention with the selection of the descriptions' elements, even if they are topoi, must have been

⁸ PESCE and WHALEN 2022. See also: PESCE 2020.

⁹ VESCE 1993; BOZÓKY 2012, 123-125.

¹⁰ While several scholars regard the *Vita Attilae* as a medieval work, János Horváth *ifj.* argues that it is a humanist work from the 15th century, known and used by other 15th-century authors, see: HORVÁTH *IFJ.* 1941; BIRNBAUM 1993, 90-92.

¹¹ Edited in BEL 1735, I, 115-119.

to support the presented inner personality by the means of an appropriate outward appearance. As Calanus himself expresses, even for strangers, his arrogance was easily recognisable from his bodily gestures. Finally, I would like to present a text, which, beyond the theory of the Hun-Hungarian kinship has other connections with our history. Filippo Buonaccorsi, or by his humanist name, Callimachus Experiens was the author of *Attila*, a biography written at the end of the 15th century, and interpreted by most scholars as an anti-Matthias pamphlet, since it contains several allusions to the Hungarian king, Matthias Corvinus (1458-1490)¹².

Statura corporis fuit intra mediocrem pectore ac toris supra staturam sese in robur efferentibus. Capite autem maiusculo aut erat aut apparebat ex oculorum orbibus ad sarmatarum speciem parvis. Barba illi rara admodum et iam tum raris aspersa canis: at color, qui eius agreste originis genus indicaret. Sermo horridus ac minax et pronuntiationem propter barbarum auribus gravis. Incessus quoque adeo gestuosus et compositus, ut vel exinde superbissimi animi contraxerit infamiam¹³.

The actual political context of this text was, that Callimachus, after he became a courtier in Krakow, took part in the conspiracy against King Matthias, so he didn't take into account the traditionally positive Hungarian Attila-image and the parallels between Attila and Matthias, elaborated in the Hungarian Renaissance court, but applied again the negative physiognomy, based still on the Late Antique patterns, paraphrasing again Iordanes. However, he also added new elements to his description: the part about Attila's mode of speaking («sermo») and his gait («incessus»). The author's intention was to make a negative impression on the reader by means of the description of the outward appearance. This can be supported by the physiognomic meanings of the various outward signs, which indicate certain ignoble characters according to the *Physiognomonica* of Pseudo-Aristotle and later physiognomic writings as well:

«statura [...] intra mediocrem [...] capite autem maiusculo» He was rather small, but his head was a little big, thus he had a misproportioned stature, which did not belong to the category of beauty according to classical Greek aesthetic principles, and also in the *Physiognomonica* of

¹² SZÖRÉNYI 1987; BIRNBAUM 1993, 84-86; JÁSZAY 1994.

¹³ Callimachus Experiens 1932, 6.

Pseudo-Aristotle it characterises the insidious panther, the opposite of the ideal lion in all aspects and generally the evils¹⁴.

«ex oculorum orbibus [...] parvis» He had small eyes, which is the sign of timid and petty personalities in Pseudo-Aristotle, but if we compare it with later, Renaissance treatises, for ex. With that of Pomponio Gaurico's *De sculptura* from 1504, there the small eyes are the indicators of the astute and libidinous people¹⁵. We can find a similar judgement in Della Porta's *Della fisionomia dell'huomo*¹⁶.

«barba illi rara admodum»: with this kind of beard were represented already in the Antiquity the peasants and fishermen, contemptible people¹⁷.



FIG. 2 Giovanni Battista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo* [...], Napoli, 1610, 109.

¹⁴ PSEUDO ARISTOTELE 1994, 809b 15 – 810a 10; 814a.

¹⁵ Ivi, 808a 30; 811b 15. The third book of Gaurico's treatise is dealing with physiognomy: Gaurico 1886, 166, 25.

¹⁶ DELLA PORTA 1610, Lib. III, cap. 1.

¹⁷ LAUBSCHER 1982.



FIG. 3 a-b Medal with Attila as faun, on the reverse the siege of Aquileia, Italy, 16th cent., bronze, diam. 50 mm, Budapest, Hungarian National Museum, Collection of Coins, 5/852-12.

As a transition between the presentation of the texts and that of the images related to Attila, and especially because the conference was organized by the Centro Internazionale di Studi Giovan Battista della Porta, I would like to show a few more examples from the *Della Fisionomia dell'huomo*, where we can find in several places the same image of Attila, located in different contexts, but in every case illustrating bad characters¹⁸. (FIG. 2) On page 109 Attila's image, together with a goat is meant to be as an example of the «Volto austero e crudelo». Attila is listed among famous cruel historical persons, like Bayezid I, sultan of the Turks. Della Porta describes Attila as follows: «Fu Attila di feroce aspetto, e d'horrido colore, fu crudelissimo e sanguinario, come più volte habbiamo narrato in questo libro» (DELLA PORTA 1610, 109).

¹⁸ These illustrations cannot be found in the first, Latin edition from 1586, but only in the later, volgare version from 1610.

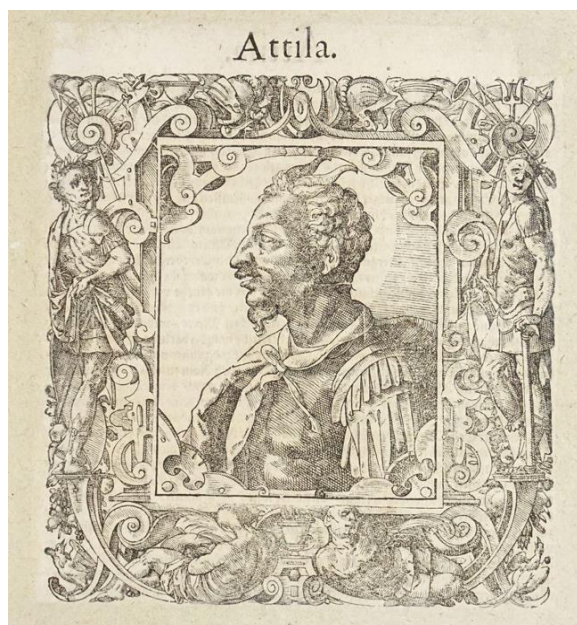


FIG. 4 Tobias Stimmer, *Attila as faun*. Engraving from: Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel, 1575, 15.

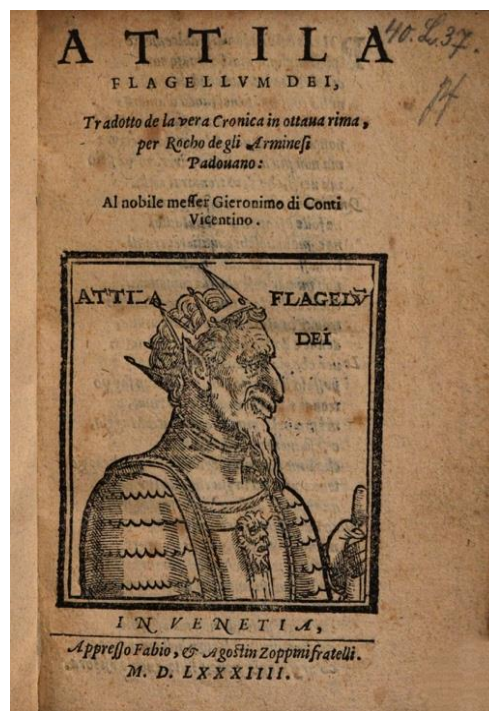


FIG. 5 *Attila, Flagellum Dei* [...], Venetia, Fabio ed Agostin Zoppini, 1584.

The same woodcut indeed returns also in the 3rd book of della Porta, for the first time, when he writes about the big pupil («Quelli c'hanno le pupille de gli occhi larghe, sono di cattivi costumi», *ivi*, 199), and once again in connection with the slanted eyes («Attila Re de gli Hunni fu terribile per una torta guardatura, da tutto il volto spirava crudeltà, fu sopra tutti i barbari di animo crudele, e selvaggio, fu veramente mostro dell'humana generatione», *ivi*, 231). Finally the pair of Attila and the goat appears in the 5th book, at the end of the treatise as an example of the hot-tempered men (*ivi*, 304). The inclusion of Attila's image in della Porta's physiognomical context is important for us, as it supports our assumption that it is worth interpreting the other descriptions and representations in the light of physiognomy. Della Porta's characterization follows the Italian tradition, which describes Attila as one of the cruellest monsters of mankind («mostro dell'humana generatione»). On the illustration of della Porta Attila is compared to the goat, he himself also wears horns on his head. This type of iconography had a long tradition even before della Porta.

In medieval iconography the devil was often represented also in the image of the half-goat, half-human faun, who embodied lasciviousness and

ignoble instincts from Antiquity onwards¹⁹. Since the Huns were thought to be the descendants of demons and witches, they were also depicted as fauns, and this became the iconography of Attila as well. This visual image of the Hun king was shaped in harmony with the written sources. The small eyes, pointed ears, thick unruly hair and thin beard can be demonstrated as the main features of his portraits as well (FIG. 3a-b).



FIG. 6 Giovanni Bonazza, *Attila the Hun*, marble in a plaster frame, early 18th century, Budapest, Museum of Fine Arts, Collection of Sculptures, inv. 8373.



FIG. 7 a-b Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung von Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Winterthur, 1783, Bd.1. XIV-XV.

This iconography of Attila developed in the north Italian medals in the second half of the fifteenth century²⁰. (FIG. 4) Thus he appears in a marble relief on the façade of the Certosa of Pavia and in the *Elogia* of Paolo Giovio. The only element which is not mentioned in the above presented sources are the horns which he received due to his faun physiognomy.

As we have seen previously, some of the legends of Attila claim, that he was born from a princess and a dog, and this tradition was followed by later writings as well, like for ex. The *Attila, flagellum Dei*. (FIG. 5) This version is illustrated also on the title page of the old print: he is portrayed with dog-like ears. In medieval iconography the devil was often hidden also in the image of

¹⁹ LINK 1995; MELINKOFF 1970.

²⁰ HUSZÁR 1947; CHINO 1996; SCAREL 1996.

the dog. There are also certain passages in the Bible and in the apocryphal writings which refer to the interpretation of this animal as evil²¹.

(FIG. 6) The caricature-like, exaggerated, barbaric features of Attila are emphasized also on a marble relief, preserved in the Museum of Fine Arts in Budapest.

The relief is part of a series representing Longobard rulers of Italy. According to the latest research the models for these reliefs were the engravings published in Emanuele Tesauro's *Del Regno d'Italia sotto I barbari* (Venezia, 1680)²². (FIG. 7a-b) We can discover copies of this type of portrait in Lavater's treatise on physiognomy, represented together with Giovio's version.

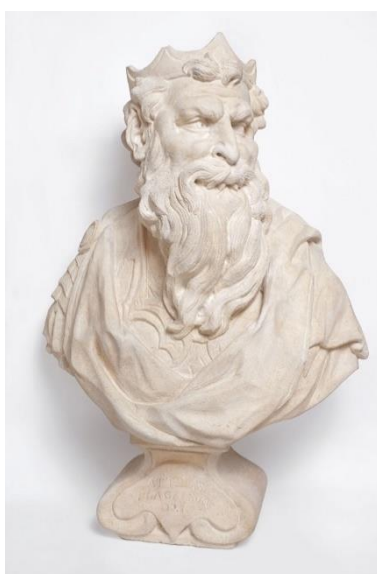


FIG. 8 Giovanni Bonazza, *Attila*, 1700-1724, Rovigo, Palazzo Roncale, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

(FIG. 8) From the artist of the marble reliefs, Giovanni Bonazza another Attila-bust is known, here the representation of the protruding teeth, the wild look, bony face and the long ears and his hairstyle all contribute to the inhuman, fearful physiognomy.

(FIG. 9) And if these portraits of Attila wouldn't have been caricaturistic enough, finally let me show the most satyric type: in the manner of

²¹ For ex. in the *Acts of Andrew*, 6: «He thanked God and commanded the demons to appear; they came in the form of dogs» (from *The Apocryphal New Testament*, Edited by M. R. James, Oxford, Clarendon Press, 1924).

²² VARGYAS 2020.

Arcimboldo the neck and the head of Attila is composed of interlaced phalli, resulting a «testa di falli». (FIG. 10) This likeness of Attila was modelled after the reverse of Pietro Aretino's medal²³ probably in the 19th century,²⁴ and the inscription "Attila Rex" was added to the composition. (FIG. 11) As an iconographic parallel of Aretino's medal can be mentioned a majolica plate attributed to Francesco Urbini (active c. 1530-40) which precedes Arcimboldo's heads composed of vegetables, fruits and animals²⁵. (FIG. 12) From the same period dates a drawing attributed to Francesco Salviati, which represents a head of penises as well, in the same caricaturistic manner.

Finally I would like to refer briefly to the Hungarian representations of Attila. Hungary, Ungheria, Ungarn: All these foreign names of Magyarország, as we say it in Hungarian, preserve the hypothesis of the Hun-Hungarian kinship, proposed by medieval historiographers. This led to the elaboration of the theory of Hun-Hungarian kinship in the Hungarian historical writings²⁶. Therefore also Attila gained a much more positive image in this context. The first medieval Hungarian historical source, whence also pictures of Attila have come down to us, is the *Illuminated Chronicle*²⁷. (FIG. 13)



FIG. 9 "Attila dux", 19th-century recasting of a 16th-century Italian medal, silver-plated bronze, diam. 41 mm. Budapest, Hungarian National Museum, Collection of Coins, ET.C.1946.43.1.



FIG. 10 Anonymous artist, reverse of Pietro Aretino's medal, after 1536, bronze, diam. 47,6 mm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

²³ About its interpretation with secondary literature see: TRONCAVINI 2016.

²⁴ At least, this is what we can conclude based on the extant, known examples.

²⁵ WILSON 2005.

²⁶ BENE 2006.

²⁷ BAK 2018.



FIG. 11 Francesco Urbini (attr. To), Dish with a Composite Head of Penises, 1536. Oxford, Ashmolean Museum, WA2003.136.

Here Attila appears as the ancestor and model of Louis the Great, which is reflected also in the illustrations. He plays an honoured role in the entire chronicle and he is often depicted with a crown and other insignia befitting a king. This same tradition was followed by János Thuróczy in his *Chronicle*, composed in the entourage of King Matthias. (FIG. 14) In the *Thuróczy Chronicle* there is no trace of Attila's horns at all; moreover, sitting on a throne he holds in his hand a flag, bearing the «turul», the mythical bird of the ancient Hungarians on it. The work of Thuróczy begins with the history of the Huns and finishes with Matthias' accession to the throne, and this is the first source where the king is «expressis verbis» called «Attila secundus». The positive, Hungarian interpretation of Attila is supported also by his physiognomical description, in which he was portrayed as a magnanimous and brave Antique hero in an ideal, nice body: the differences are striking between this and the above presented, negative representations.



FIG. 12 Francesco Salviati (attr.), drawing, ca. 1530-1540, private collection.



FIG. 13 Attila as the first Hungarian king in the *Illuminated Chronicle*, ca. 1360, 10, Hungarian National Library.



FIG. 14 Attila as the first Hungarian King in the *Thuróczy-Chronicle*, Augsburg, Erhard Ratdolt, 1488, b4r.

[...] corpore strenuus, animo fortis pariter et audax, in voluntate quidem magnanimus et in preliis astutissimus, persona egregius, pectore et humeris latus, colore teter sive fuscus, intuitu austerus, barbam quidem longam deferebat, venerus quoque admodum fuisse traditur²⁸.

Even if these illustrations cannot be considered as caricatures, for our context they are still important, as with their positive, traditional iconography, in which Attila had lost his horns and other ugly facial details, they counterbalance the negative features. I mean, that if we compare the two types of representations, the satirical physiognomy and the traditional ruler portraits, their intention, meaning and message becomes even clearer. What we have to do, is to narrate their context.

(FIG. 15) It would be worthwhile to present the contemporary interpretations of Attila's figure in Hungary, but here in Italy let me conclude with this images showing, that the person of Attila still has negative connotations, so that his name itself is proper for those types of products, the functions of which are all destruction, in a way, thus, his epithet, the «Flagellum dei» transforms on an insect trap into «flagello delle zanzare».

²⁸ DE THUROCZ 1985, 38.



FIG. 15 Trappola per insetti, decespugliatore, insetticida e diserbante, vaso in acciaio inox (prodotti francesi e italiani)

BIBLIOGRAPHY

BAK 2018 = BAK, JÁNOS (2018) *Illuminated Chronicle: Chronicle of the Deeds of the Hungarians from the Fourteenth century Illuminated Codex*, Budapest, CEU Press.

BÄUML-BIRNBAUM 1993 = BÄUML, FRANZ H.-BIRNBAUM, MARIANNA D. (Edited by) (1993) *Attila. The Man and his Image*, Budapest, Corvina.

BÉKÉS 2005 = BÉKÉS, ENIKŐ (2005) *Physiognomy in the Descriptions and Portraits of King Matthias Corvinus*, in «Acta Historiae Artium», XLVI, 51-97.

BÉKÉS 2021 = BÉKÉS, ENIKŐ (2021) *The Physiognomy of Apostle Paul: Between Texts and Images*, in *The Body as a Mirror of the Soul: Physiognomy from Antiquity to the Renaissance*, edited by Lisa Devriese, Leuven, Leuven University Press, 37-55, [edito online](#).

BEL 1735 = BEL, MATTHIAS (1735) *Adparatus ad Historiam Hungariae Decas*, Posonium, J. P. Royer, I.

BENE 2006 = BENE, SÁNDOR (2006) *Latin Historiography in Hungary: Writing and Rewriting Myths of Origins*, in *Myth and Reality: Latin Historiography in Hungary 15th-18th Centuries: Exhibition in the National Széchényi Library 7 July – 3 September, 2006*, Edited by I. Monok, Budapest, Oszk, 3-27.

BERTINI 2001 = BERTINI, FERRUCCIO (2001) *La leggenda di Attila: Fonti ungheresi e italiane a confronto*, in *L'eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento*, a cura di S. Gracciotti e A. di Francesco, Roma, il Calamo, 261-281.

BIRNBAUM 1993 = BIRNBAUM, MARIANNA (1993) *Attila's Renaissance in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *Attila. The Man and his Image*, Edited by F. B. Bäuml e M. D. Birnbaum, Budapest, Corvina, 82-96.

BOZOKY 2012 = BOZOKY, EDINA (2012) *Attila et les Huns. Vérités et légendes*, Paris, Perrin.

CALLIMACHUS EXPERIENS (1932) *Attila*, ed. T. Kardos, Leipzig, Teubner.

CHINO 1996 = CHINO, ELISABETTA (1996) *Attila nella medaglistica del Rinascimento*, in *Attila e gli Unni: mostra itinerante*, a cura di S. Blason Scarel, Roma, L'Erma di Bretschneider, 113-117.

DE THUROCZ 1985 = DE THUROCZ, JOHANNES (1985) *Chronica Hungarorum*, I., Edited by E. Galántai and Gy. Kristó, Budapest, Akadémiai Kiadó.

DELLA PORTA 1610 = DELLA PORTA, GIOVANNI BATTISTA (1610) *Della fisionomia dell'huomo...*, Napoli, 1610.

GAURICO 1886 = GAURICO, POMPONIO (1886) *De sculptura*, hrsg. Von H. Brockhaus, Leipzig, Brockhaus.

HORVÁTH IFJ. 1941 = HORVÁTH IFJ., JÁNOS (1941) *Calanus püspök és a Vita Attilae*, Budapest.

HUSZÁR 1947 = HUSZÁR, LAJOS (1947) *Attila dans la numismatique*, Budapest, Magyar Numizmatikai Társulat.

JÁSZAY 1994 = JÁSZAY, MAGDA (1994) *Callimacho Esperiente e il parallelo Mattia Corvino-Attila*. In *Matthias Corvinus and the Humanism in Central-Europe*, Edited by T. Klaniczay and J. Jankovics, Budapest, Balassi Kiadó.

KIILERICH 1988 = *Physiognomics and the iconography of Alexander* in «Symbolae Osloenses», LXIII, n.1, 51-66, [edito online](#).

LAUBSCHER 1982 = LAUBSCHER, HANS PETER (1982) *Fischer und Landleute*, Mainz: von Zabern.

LINK 1995 = LINK, LUTHER (1995) *Il diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*, Milano, B. Mondadori.

MELINKOFF 1970 = MELINKOFF, RUTH (1970) *Ambiguity of the Meaning of Horns: Horns of Dishonor as well as Horns of Honor*, in ID., *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley, University of California Press.

PESCE 2020 = PESCE, ROBERTO (2020) "Figlio d'un cane!" *La figura di Attila nel folklore medievale tra tradizione epico-cavalleresca e zooerastia*, in «California Italian Studies», X, n. 1, 1-18, [edito online](#).

PESCE- WHALEN 2022 = PESCE, ROBERTO-WHALEN, LOGAN E. (Edited by) (2022) *The Story of Attila in Prose. A Critical Edition and Translation of the Estoire d'Atile en prose*, New York, Routledge.

PSEUDO ARISTOTELE 1994 = PSEUDO ARISTOTELE (1994) *Fisiognomica*, introd., trad. e note a cura di G. Raina, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

SCAREL 1996 = SCAREL, ALVIANO (1996) *Alcuni esempi di medaglie con il tipo dell'Attila faunesco tra Rinascimento italiano e Ottocento ungherese*, in *Attila e gli Unni: mostra itinerante*, a cura di S. Blason Scarel, Roma, L'Erma di Bretschneider, 117-123.

SINOR 1993 = SINOR, DENIS (1993) *The Historical Attila*, in *Attila. The Man and his Image*, Edited by F.B. Bäuml, M. D. Birnbaum, Budapest, Corvina, 3-15.

SZÖRÉNYI 1987 = SZÖRÉNYI, LÁSZLÓ (1987) *Callimaco Esperiente e la corte di Re Mattia*, in *Callimaco Esperiente, poeta e politico del 1400*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki, 105-118.

TRONCAVINI 2016 = TRONCAVINI, ATTILIO (2016) *Medaglie aretinarie "satiriche"*, [edito online](#).

VARGYAS 2020 = VARGYAS, ZSÓFIA (2020) *Alaricustól Szent Henrik császárig. Giovanni Bonazza és műhelye szétszóródott domborműsorozata Jankovich Mikló gyűjteményéből*, in «Művészettörténeti Értesítő», LXIX, 109-122.

VESCE 1993 = VESCE, THOMAS E. (1993) *La Guerra di Attila: Maker of Heroes in the Quattrocento*, in *Attila. The Man and his Image*, Edited by F.B. Bäuml, M. D. Birnbaum, Budapest, Corvina, 75-81.

WILSON 2005 = WILSON, TIMOTHY (2005) *Un "intricamento" tra Leonardo ed Arcimboldo. Iconografie sessuali nella ceramica rinascimentale*, in «CeramicAntica», XV, 10-44.

«Le pitture che fanno ridere le genti».

*Comico e grottesco tra invenzione e rovesciamento dei modelli
(XVI-XVII secolo)*

DANIELA CARACCILO

Università del Salento

daniela.caracciolo@unisalento.it

Abstract The paper explores how comic and grotesque imagery in sixteenth- and seventeenth-century art turned established ideals upside down. Drawing on Bakhtin's "grotesque realism," it highlights works ranging from Leonardo's caricatural heads to Tempesta's parodic engravings, where mock-epic tones and theatrical wit intersect with artistic theory. Laughter emerges not just as amusement but as a subversive tool, reshaping notions of beauty, power, and cultural norms.

Riassunto Il contributo analizza la pittura ridicola e grottesca tra XVI e XVII secolo come forma di sperimentazione estetica che, attraverso deformazione, parodia e rovesciamento, mette in crisi i modelli canonici di bellezza ed eroismo. A partire dalle teorie di Bachtin sul "realismo grottesco", il saggio esplora esempi che spaziano dai ritratti caricaturali di Leonardo e Brambilla fino alle invenzioni parodistiche di Antonio Tempesta, intrecciando letteratura eroicomica e trattatistica. Ne emerge un immaginario che, grazie alla forza eversiva del riso, apre spazi di libertà creativa e di critica culturale.

Parole chiave grottesco, comico, parodia, caricatura, riso.

Le teorie estetico-letterarie di Michail Bachtin stimolano un'esplorazione della relazione tra fenomenologia del riso¹ e teorizzazioni intorno alla *pittura ridicola*, corrispettivo della letteratura comica, burlesca e paradossale². La centralità di quella che lo studioso chiama "risata" e che discute in relazione all'opera di Rabelais³, consente di recuperare ed estendere la categoria del "realismo grottesco", fatto di forme, simboli e immagini anomale, che dalla cultura comica popolare medievale transita nella modernità. La parola

¹ CHERCHI 2012.

² Sull'esame di Bachtin: OLIVIERI 2011, 26.

³ BACHTIN 1995.

acquista concretezza eversiva, contraria alla norma, liberatrice e non conforme: si pensi al modello petrarchesco della donna eterea e irraggiungibile infranto e rovesciato nel concettista campionario femminile della “bella zoppa”, “bella nana”, dai capelli gremiti di pidocchi, sdentate, dai visi che suscitano meraviglia, repulsione o riso. Veri e propri manifesti estetici a favore di soggetti deformi essi avevano da tempo trovato nelle arti figurative punte di estrema raffinatezza concettuale come accade nel paradossale *Doppio ritratto del nano Morgante* (1553) di Agnolo Bronzino⁴, Braccio di Bartolo buffone alla corte di Cosimo I de' Medici⁵, descritto da Giorgio Vasari come nudo, a figura intera e con una “stravaganza di membra”⁶. L’accezione di “comico” si determina in un’eterogenea gamma di procedimenti mimetico-trasformativi: parodie, travestimenti, citazioni deformate e imitazione caricaturale⁷. Lo spettro degli artifici si giova del meccanismo del capovolgimento: non si tratta di impiegare un “registro alto” per rappresentare un “soggetto basso,”⁸ ma di ridicolarizzare forme auliche da offrire alla derisione⁹. Nella serie *Principali eroi ed eroine dei Romani in versione grottesca* di Antonio Tempesta, realizzata tra il 1590 e il 1610¹⁰, le forme degli effigiati sono mutate e deformate in senso comico: i personaggi illustrati tratti dall’*Orlando furioso* e rappresentati nelle coppie uomo-donna dalle elaboratissime armature e acconciature presentano volti bislacchi e stralunati, vicini ai tipi di origine leonardesca¹¹ (FIGG. 1, 2, 3). Tempesta offre una rappresentazione parodistica, ironica e smitizzata del mondo cavalleresco dove si riconosce il sistema di opposizione alto-basso generato dal rovesciamento delle gerarchie¹². Questa appare ben lontana da un’altra serie di personaggi ariosteschi raffigurati a cavallo, dalle pose e atteggiamenti nobili e regali, da un’intercedere consono ai grandi condottieri del Rinascimento¹³.

⁴ Sul ritratto l’essenziale: CHIQUET 2017, 71-82. Sulla poesia burlesca del pittore: GEREMICCA 2013.

⁵ Sul nano Morgante almeno: HEIKAMP 2016, 41-67.

⁶ *Le opere di Giorgio Vasari 1832-1838*, 1106.

⁷ Si veda la tassonomia offerta da GENETTE 1997, 91 prodotta per l’esigenza di razionalizzare le modalità mimetiche trasformatrice prodotte dal fenomeno della “riscrittura”.

⁸ Sui tali fenomeni in letteratura: ivi, 13-28.

⁹ CECCARELLI 1988, 30-31.

¹⁰ Una serie è conservata presso la Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli” di Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albo C 139, tav. 1b; si veda: LUDOVICI 1976, 513-517 e BUFFA 1984, 198, n. 1359. Sull’attività grafica dell’artista: LEUSCHNER 2005.

¹¹ BERRA 2009, 119.

¹² Sul meccanismo: EICHEL-LOJKINE, 2002.

¹³ La serie è conservata al Gabinetto Disegni e Stampe di Roma; un’altra, apparsa anonima e dedicata ai guerrieri del *Furioso*, è nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano. Si



FIG. 1 Leonardo da Vinci, attribuito, *Testa grottesca di donna*, 1490-1500 ca., Venezia, collezione Ligabue.



FIG. 2 e 3 Antonio Tempesta, *Il valoroso Gradasso e La linda Marfisa / L'amorosa Angelica e Il bellissimo Medoro*, acquaforte, 1560-1610, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.



FIG. 4 Antonio Tempesta, *Il bello Narciso e La bellissima Diana*, acquaforte, 1560-1610, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

affianchi, per concludere, l'incisione di Antonio Tempesta del 1613 conservata al British (num. inv. 1898,0215.8) ricavata presumibilmente da un disegno perduto di Michelangelo, del quale esiste una copia sempre al British (num. inv. 1895,0915.492), per vedere il ritorno di stravaganti teste che decorano elmi e corazze visionarie. Sul significato dell'apparato decorativo e iconografico delle armature rinascimentali: QUONDAM 2003.

La derisione dei personaggi è data dalla relazione sovvertita che le forme instaurano con i loro modelli di riferimento. Si consideri, a tal riguardo, la scelta della posa: le tavole incise, strutturate secondo il doppio ritratto di profilo, mostrano una continuità tipologica con la tradizione classica dei ritratti su medaglia divenuta canonica nella ritrattistica aulica a partire dal '400. Simile prassi rappresentativa segue il meccanismo della deformazione perché gli eroi rappresentati sono degradati nella loro bruttezza; le donne-guerriere, valorose in battaglia, come Marfisa e Bradamante, subiscono un'inversione di *status* per il loro aspetto mostruoso e deforme¹⁴. Angelica, emblema della femminilità e del desiderio amoroso¹⁵, dalle "vermiglie gote", "auree chiome" e "begli occhi neri" (*O. F.*, XII, 33, 3-4) e già parodia della dama cortese¹⁶, passa attraverso un processo di metamorfosi che ne sovverte lo *status*: un'opposizione serio-comico che pone e contemporaneamente nega il suo modello-bersaglio¹⁷.

Le illustrazioni di Tempesta emergono per una strategia derisoria che può essere affiancata al versante del genere eroicomico, epica paradossale, provocatoria e anti-cortigiana¹⁸. La dissacrazione letteraria e ideologica dell'*éthos* è ciò che qualifica l'immaginario degli incompiuti poemetti *l'Orlandino* (1540) e *l'Astolfoida* (1547) di Pietro Aretino, in cui riecheggiano le memorie del *Morgante*, dell'*Orlando innamorato* e del *Furioso*¹⁹. Gli esordi suggeriscono i modi aretiniani dell'abbassamento²⁰, ossia dell'adozione del registro cavalleresco in un contesto desublimato²¹ e a tratti osceno:

Le eroiche pazzie, li eroichi
umori,
le traditore imprese, il ladro
vanto,
le menzogne de l'armi e de

Le temerarie imprese, i strani
effetti,
i cuor bramosi, l'insaziabil
menti
de' cavallieri erranti i gran

¹⁴ CALLEGARI 2014, 307-308.

¹⁵ SHEMEK 1989, 116-141. Sul personaggio: PEIRONE 1988, 87-117; PICONE 2005, 251-264; ZATTI 2007, 95-107; FINUCCI 1992.

¹⁶ La parodia, come osserva SINICROPI 1981, 232-251, attiene non solo al piano linguistico-letterario, ma al codice di comportamento cortese-cavalleresco.

¹⁷ BONAFIN, 2001.

¹⁸ Per questioni più generali si vedano i saggi riuniti in: CORSARO-PROCACCIOLI 2002.

¹⁹ Quattro sono le opere con le quali Pietro Aretino si cimentò con la letteratura cavalleresca: due seri (la *Marfisa* e le *Lacrime di Angelica*) e due comico-burleschi (*l'Orlandino* e *l'Astolfoida*). Sulle opere in questione: CABANI 2018, 11-46 e CHIARELLI 2018, 329-341. Si veda inoltre: FRANCESCHETTI 1995, II, 1027-1052; FERRARO 2019, 45-256.

²⁰ Un'analisi in tal senso è data da CAPAREZZA 2019.

²¹ FERRARO 2019, 254.

gli amori,
 di che il mondo coglion si
 inebria tanto,
 i plebei gesti e i bestiali
 onori
 de' tempi antichi ad alta
 voce canto,
 canto di Carlo e d'ogni
 paladino
 le gran coglionarie di
 cremesino.

Orlandino I 1

concetti,
 le sorti, i paragon di tutte
 genti,
 baron da mensa e campioni
 da letti,
 di Carlo Magno e tutti i suoi
 parenti,
 de' paladin da ver, di quei da
 ciance
 canto l'armi, l'amor fra spade
 e lance.

Astolfeida I 1

Il processo di deformazione dei personaggi ariosteschi è una riscrittura parodica che origina “ritratti ridicoli”, mentali, idealizzati e perciò lontani dal “caricare” fattezze reali e concrete²²; Tempesta, vicino a esperimenti di tipo comico-parodici, si distanzia dalla logica dei “ritratti carichi”, come nel celebre caso di Annibale e Agostino Carracci²³, che invece esagerano le caratteristiche/difetti di una persona specifica. Sotto la lente deformante l'artista fa passare altre “immagini immaginate”, *Il bello Narciso* e *La bellissima Diana*²⁴ (FIG. 4) della stessa serie *Principali eroi ed eroine dei Romani in versione grottesca*: ora è il mondo mitologico a essere metamorfizzato, gli dei sono rimossi dal piedistallo della bellezza classicista dove il criterio dell'*imitatio* come *electio*, vale a dire la conciliazione del naturale con la selezione dell'ideale, li aveva voluti. La parodia risulta funzionale all'esaltazione del contrario, alla dimostrazione del dis-valore delle forme esteriori. Tale produzione incisoria è da mettere in relazione, per comunanza tematica, con la tavola delle *Otto teste grottesche delle Divinità dell'Olimpo* (FIG. 5) realizzata dal pittore Giovanni Ambrogio Brambilla²⁵. Brambilla, noto per il suo interesse per la resa degli affetti, temperamenti ed emozioni, è l'autore di versi in cui canzona le divinità dell'Olimpo²⁶; in fatto di ribaltamenti in chiave parodica si propone l'*Amfiparnaso* del 1597 di Orazio Vecchi, una sequenza di madrigali comici raccolti in tre atti come in una commedia vera e propria, dove compaiono i personaggi della *Commedia dell'arte*²⁷. Sui palcoscenici poteva

²² Di diverso parere è invece CALLEGARI 2014, 308.

²³ VACCARO 2023, 103-125.

²⁴ LUDOVICI 1976, 513-517.

²⁵ L'incisione di Brambilla è segnalata da BERRA 2009, 78-79.

²⁶ Sull'artista: ALBERTI 2020, 63-89.

²⁷ SCHLEUSE 2012, 108-115.

capitare di incontrare, nelle vesti dei commedianti, proprio le maschere o i visi grotteschi alla maniera di Leonardo o Brambilla; a riprova della grande diffusione di tale repertorio si richiamano i buffi Tiffanio, Abain e Fiapolin (FIG. 7), i cui ritratti conservati al British Museum sono da avvicinare a una serie di teste a bulino attribuiti all'incisore Battista Franco, di probabile ambito veneto, conservati presso il Rijksmuseum²⁸ (FIG. 8).



FIG. 5 Giovanni Ambrogio Brambilla, *Otto teste grottesche delle divinità dell'Olimpo*, Firenze, GDSU, 10554.

FIG. 6 Leonardo da Vinci, *Scaramuccia, capitano de' Zingari*, Oxford, Christ Church Picture Gallery.

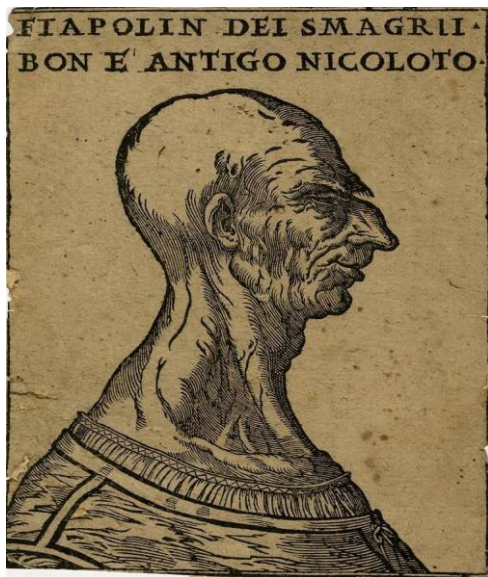


FIG. 7 Anonimo, *Fiapolin*, 1550 (post), Londra, The British Museum, num. inv. 1854, 1113.171.

FIG. 8 Battista Franco, *Sei teste caricaturali*, Amsterdam, Rijksmuseum, num. Inv. RP-P-1999-111.

²⁸ Si veda l'analisi offerta da: URBINI 2019.

Brambilla era stato uno dei principali divulgatori delle teste di Leonardo²⁹ (FIG. 6) come lo era stato anche Giovanni Paolo Lomazzo³⁰; a Milano l'artista fondò, nel 1560, l'Accademia dei Facchini della Val di Blenio, spregiudicato circolo letterario, in cui trovavano luogo il gusto per la commedia dell'arte, i dialetti e le caricature³¹. L'Accademia, che prendeva in prestito il nome di una valle a nord-est di Bellinzona parte del Ducato di Milano, riuniva artisti aggiornati sulle ricerche leonardesche sulle fisionomie, tenute vive su suolo lombardo da Francesco Melzi, e poste alla base di caricature di personaggi reali, come nel disegno del "Compà Braghetogn" dal sodale Aurelio Luini³². Il pittore era in possesso di un "libricciuolo"³³ recante cinquanta teste di Leonardo disegnate a sanguigna³⁴ dove, come ricorda Giovanni Paolo Lomazzo nella sua *Idea del tempio della pittura* del 1590, ve «ne sono alcune che ridono tanto alla gogliarda per forza un'arte grandissima che appena lo può far l'istessa natura»³⁵. Occorre distinguere, nell'ampia casistica leonardesca, tra "visi mostruosi", "teste caricate" e "teste grottesche". Lomazzo, nel capitolo *Della forza, e efficacia de i moti* del *Trattato dell'arte della pittura*, aveva messo in rilievo il sistema imitativo di Leonardo che «non faceva moto di figura, che prima non lo volesse co'l suo studio accompagnato vedere un tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale, con la quale dopo aggiungendovi l'arte faceva veder gl'huomini dipinti meglio che i vivi»³⁶. Il testo, retoricamente strutturato, esalta e consacra "l'imitazione del vero"³⁷ dell'artista concentrato a cogliere tutte le possibili alterazioni del

²⁹ PALIAGA 1995, 219-254.

³⁰ Riconducibile all'accademia lomazziana è un *corpus* di disegni conservati a Parigi (Louvre, Département des arts graphiques) e a Milano (Biblioteca Ambrosiana). ISELLA 1993b, 213, n. 9, attraverso il recupero delle osservazioni di BORA 1989, 72 e BORA 1998, 181, descrive un disegno attribuito a Lomazzo (Biblioteca Ambrosiana, cod. F 274 inf. n. 20) dove è ritratto un uomo con un largo cappello sulla testa, visto di tre quarti da tergo, accompagnato dalla didascalia scritta in basso: «or boglia [vedi] igno / che porta ol capelasc inscima al co» incollata su supporto con antica numerazione «55» (BORA 1998, 181).

³¹ PEZZINI 2023, 25-42.

³² BERRA 2009, 77. Sull'influenza leonardesca: BORA 1989a, 73-101; BORA 1991, 206-217; TANTARDINI 2016, 215-224. Per un sunto delle vicende collezionistiche di originali e copie delle teste caricate di Leonardo: FORCIONE 2003, 202-224. Sui rapporti tra Lomazzo e Luini si veda il contributo di TANTARDINI 2020, 90-108.

³³ LOMAZZO 1585, 360.

³⁴ Il possesso dei disegni è provato dal testamento e documentazione relativa alla vendita della bottega di Luini restituiti da ROSSETTI 2021, 359-375.

³⁵ LOMAZZO 1590, 55.

³⁶ LOMAZZO 1585, 106.

³⁷ Per un approfondimento sulle biografie di Leonardo: VECCE 2006, 159-177.

volto attraverso lo studio dei moti³⁸. Del resto, Leonardo aveva consigliato agli artefici di osservare proprio “i moti delle parti del volto”: «Farai delle figure in tale atto, il quale sia sufficiente a dimostrare quello che la figura ha nell’animo: altrimenti la tua arte non sarà laudabile»³⁹. Nel suo scritto⁴⁰ esso propone una serie di accorgimenti ai quali il pittore deve attenersi, compresa la facoltà di «vedere bellezze che lo innamorino, [...] cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevole»⁴¹, solo per il fatto di appartenere alla realtà⁴². Per questa ragione Leonardo si diletta «di disegnare vecchi, e villani, e villane difformi»⁴³, degenerati nei loro elementi espressivi: sono così gettate le basi per gli studi fisiognomici grotteschi che caratterizzeranno i «ritratti caricati»⁴⁴ di tanta produzione grafica lombarda.

Lomazzo, ancora a proposito di Leonardo, racconta un aneddoto secondo il quale, per il tramite di amici e domestici, era solito partecipare a goliardici banchetti per osservare, e poi disegnare, contadini «ridere alla smascellata»:

Raccontasi da huomini di quel tempo, suoi domestici, che volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contadini che havessero a ridere (tutto che non lo facesse poi ma solamente lo disegnasse) scelse certi huomini quali giudicò di suo proposito, e havendosigli fatti familiari, co'l messo d'alcuni suoi amici gli fece un convito, e egli sedendogli appresso, si pose a raccontare le più pazze, e ridicolose cose del mondo, in modo che gli fece quantunque non sapessero di che ridere alla smascellata. D'onde egli osservando diligentissimamente tutti i loro gesti con que' detti ridicoli, che facevano impresse nella mente, e poi dopo furono partiti, si ritirò in camera, e ivi perfettamente gli disegnò in tal modo che non muovevano meno essi a riso i riguardanti⁴⁵.

La deformazione delle fattezze, senza ricorrere a oggetti estranei sostituiti al corpo e al volto smembrati e ricomposti per somiglianza, come accade nei noti

³⁸ PARODI 2020, 17-29.

³⁹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, CCXCI.

⁴⁰ Giovanni Francesco Melzi aveva ereditato i manoscritti del *Libro della pittura* del suo maestro (KEMP 2018, XII).

⁴¹ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, XIII: «Come il pittore è signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose».

⁴² Si accolgono le riflessioni di LOMBARDI 2021.

⁴³ LOMAZZO 1585, 360.

⁴⁴ MARANI 2007, 13-17.

⁴⁵ LOMAZZO 1585, 106-107.

ritratti di Giuseppe Arcimboldo, è utilizzata per esaltare la tensione emotiva derivata dall'alterazione delle espressioni facciali⁴⁶. L'osservazione diretta dal vero, l'exasperazione espressionistica e gli studi anatomici avrebbero aiutato l'artista a migliorare la resa dei volti che dovevano rivelare moti e caratteri e che per indole sono accostati, in taluni casi, agli animali: «Quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali et iracondi con poca ragione»⁴⁷. Non sorprenda di ritrovare nelle violente espressioni dei combattenti della *Battaglia di Anghiari* proposta attraverso la copia di Rubens tratti accostabili alla fisionomia leonina per rappresentare la "pazzia bestialissima" della guerra⁴⁸. In Leonardo coagula l'indagine anatomico-fisiologia e la ricerca artistica sulla resa della corporeità; a fare da collante è la fisiognomica⁴⁹, con tutte le sue complesse ramificazioni, capace di determinare «la natura degli uomini, di loro vizi e complessioni»⁵⁰.

Tra i soggetti ridicoli Lomazzo richiama, nel suo trattato, un dipinto che attribuisce a Michelino da Besozzo, pittore e miniatore della Lombardia tardo-gotica:

Egli s'immaginò quattro villani che ridono insieme due maschi e due femmine, e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltre misura, che non si trovi uomo così malancolico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo; mentre che con la mano manca tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anche egli d'allegrarsi dimenando la coda, e caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto e ridendo in atto di godere

⁴⁶ CAROLI 2015.

⁴⁷ LEONARDO, *Trattato della Pittura*, CCXVI: «Siano le attitudini degli uomini con le loro membra in tal modo disposte che con quello si dimostri l'intenzione del loro animo» e CCLV: «Alla figura irata farai tenere uno per i capelli con capo storto a terra e con uno de' ginocchi sul costato e col braccio destro levare il pugno il alto: questo abbia li capelli elevati, le ciglia basse e strette ed i denti stretti da canto della bocca arcata il collo grasso e dinanzi per il chinarsi pieno di grinze».

⁴⁸ Per un approfondimento: VERSIERO 2014, 63-78.

⁴⁹ CAROLI 1995.

⁵⁰ LEONARDO, *Trattato della Pittura*, CCLXXXVIII: «Vero è che i segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, i loro vizi e complessioni; ma nel volto i segni che separano le guancie dai labbri della bocca, e le nari del naso e le casse degli occhi sono evidenti, se sono uomini allegri e spesso ridenti; e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione; e quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali ed iracondi, con poca ragione; e quelli che hanno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi, e quelli che hanno le linee trasversali della fronte forte lineate sono uomini copiosi di lamentazioni occulte e palesi. E così si può dire di molte parti. Ma della mano tu troverai grandissimi esercizi esser morti in una medesima ora di coltello, che nessun segno della mano è simile l'uno all'altro, e così in un naufragio».

del tutto; e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; e ciò perché gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perché ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, d'onde egli dirumpe in un grandissimo riso; talmente che pare che se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellatamente i denti che gli si potrebbero sino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima grazia sono certe berrette fatte all'antica, col resto delle vestimenta nella foggia che allora si usavano da villani, et ancora a nostri tempi sono usati da alcuni, ma non così ridicoli⁵¹.

La descrizione si aggancia a un filone rappresentativo che incontra, nel corso del XVI secolo, una larga diffusione tra Lombardia ed Emilia⁵². Gabriele Paleotti, nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), rispettoso delle prescrizioni normative conciliari, definisce il genere in modi dispregiativi, coniando il termine di "pitture ridicole"⁵³ (FIG. 10), ossia immagini lascive, erotiche e comiche⁵⁴, dalle quali prende origine, come ha messo in rilievo Francesco Porzio, la pittura di genere⁵⁵. A suscitare il riso nell'osservatore non è tanto l'aspetto deforme, sguaiato o sgradevole delle figure, quanto le dinamiche dei loro gesti, la resa del movimento della scena. La pittura, indicata da Lomazzo come una "historia ridicolosa" dalle forme grottesche «atta per sua natura a muovere il riso a chiunque la guarda»⁵⁶, si cristallizza in formulazioni iconografiche fisse, da repertorio, come emerge per esempio dalle numerose opere assegnate a Niccolò Frangipane, artista attivo e residente a Venezia dal 1563, famoso per le sue pitture comiche e bizzarre, parodie di soggetti classici con personaggi buffoneschi nelle vesti di musicisti e teatranti⁵⁷. Bachtin afferma che, per il grottesco, la parte più importante sia la bocca: «un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una 'bocca spalancata' e tutto il resto non serve che 'da cornice per questa bocca', per questo 'abisso corporeo che si spalanca e inghiotte'»⁵⁸. Dal punto di vista fisiognomico è Giovan Battista della Porta che nel 1586, nella sua *De humana physiognomonia*, esamina le manifestazioni del riso, scomposto, beffardo, carnale, eccessivo che deforma volto e voce, contrapposto sonoro della follia (FIG. 9): «Non possiamo con altro

⁵¹ LOMAZZO 1585, 359-360.

⁵² MEIJER 1971, 263- 264, figg. 3-8; RUGGERI 1982, 72-73, n. 56.

⁵³ Lo sviluppo del genere è tracciato da WIND 1974, 25-36.

⁵⁴ ZANCHI 1995, 339-347; SCORRANO 2005, 113-127 e BIANCHI 2008.

⁵⁵ PORZIO 2008.

⁵⁶ LOMAZZO 1585, 359.

⁵⁷ PORZIO 1998a, 282.

⁵⁸ BACHTIN 1995, 347.

miglior mezzo giudicar l'animo pazzo, e savio che dal riso»⁵⁹. E ancora: «il riso troppo disordinato esser segno di pazzia, che quello, che ride con quei gridi, che dimostri poca sapienza, e assai meno intelletto»⁶⁰; di contro «quello che ride moderatamente è benigno, di natura amichevole, sollecito»⁶¹.

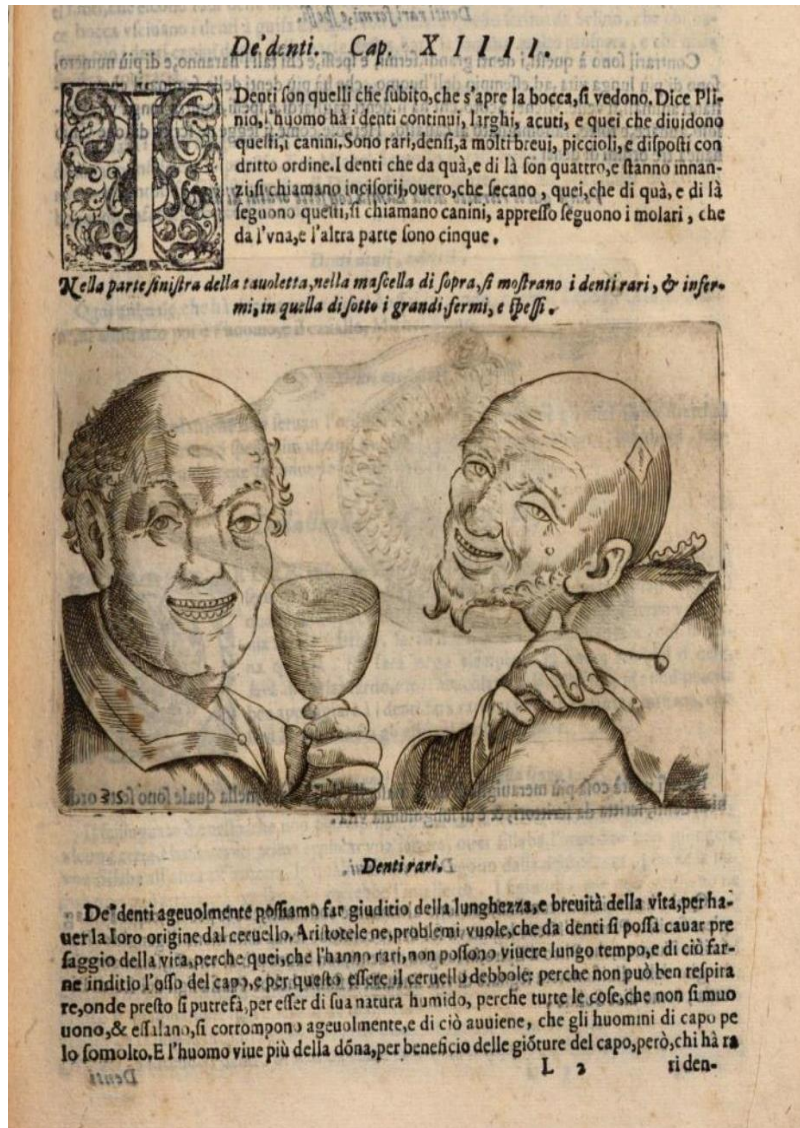


FIG. 9 Giovan Battista della Porta, *Della fisionomia dell'huomo*, Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino, 1610, *De' denti*, 123.

⁵⁹ DELLA PORTA 1610, 128.

⁶⁰ Ivi, 129.

⁶¹ Ivi, 130.

La precettistica di Lomazzo⁶², mai dimentica della fisiognomica tardo-cinquecentesca e delle ricerche tra forma-modalità e funzione delle espressioni emotive, istruisce proprio su come dipingere “l’estremo del riso”; la pittura dovrà presentare «volti spensierati, rivolti chi all’in su, e chi per fianco, e altri in altre maniere che di rincontro guardandosi, ridano, si smascellino, mostrando i denti, aprendo sconciamente la bocca di nuovo, e di diverso atto di ridere, allargando le narici, e nascondendo gli occhi nel capo [...]»⁶³ (FIG. 10. Sempre Lomazzo, nelle *Rime* edite nel 1587⁶⁴, narra in versi la storia di una zuffa scoppiata tra la gente del popolo conclusa, non a caso, con una fragorosa risata:

Io, che tutta la festa ben vedei
Con quanti n’eran dentro, et quanti intorno,
A rider cominciavi dal capo a’ piei⁶⁵.

Il gusto per il riso sfrenato, complice e osceno, diventa la cifra stilistica di non poche elaborazioni grafiche, pittoriche, teatrali e poetiche fiorite in seno all’Accademia della Val di Blenio della quale faceva parte lo stesso pittore trattatista⁶⁶. L’Accademia, mediante la de-gerarchizzazione carnevalesca⁶⁷, riuniva sotto le mentite spoglie di fachini, variante dei folli e buffoni della tradizione comico-popolare, artisti, artigiani, attori, musicisti, scienziati e letterati, un’allegra brigata pronta a infrangere la rigida segmentazione gerarchica tra le arti per accogliere e sviluppare contaminazioni tra tensioni realistiche, comiche e caricaturali⁶⁸. Come rilevato da Dante Isella⁶⁹, Lomazzo ricorreva al travestimento anti-elitario, al sovvertimento in chiave parodica e popolarasca; in queste vesti appare nel noto autoritratto di Brera, la cui

⁶² Lomazzo aveva già notato che la pazzia fa compiere «atti stolti e vani [...] che muovono a riso [per] storcimenti di corpi, atti di mani, volgimenti di braccia, di testa [...] e altri strani movimenti di bocca e di occhi» (LOMAZZO 1585, 168).

⁶³ Ivi, 359.

⁶⁴ Un’analisi dei temi delle *Rime* è proposta da PAVESI 2024, 41-72.

⁶⁵ LOMAZZO 1587, 18.

⁶⁶ PEZZINI 2023, 25-42.

⁶⁷ Si recuperano le osservazioni di PAIVA DE TOLE 2019, 195-209.

⁶⁸ Sulla natura dell’istituzione e delle discussioni teorico-normative veicolate da Lomazzo si è espressa TRAMELLI 2011, 121-136.

⁶⁹ Si veda ISELLA 1993a, IX-LXII.

duplicità è dichiarata dalla scritta, apposta dallo stesso, in cui si definisce “Compare Zarvagna”, Abate e pittore a capo dell’Accademia⁷⁰.

È sotto la protezione di Bacco, associato dai sodali al re del Carnevale⁷¹, che l’Accademia della Val di Blenio promuoveva un’arte risultato del *furor* creativo, un’arte viva, ibrida e metamorfica, esattamente come le forme criptiche di una «ghiribizzosa grottesca»⁷². Dalla collaborazione del gruppo nasce l’antologia plurilingue dei *Rabisch* (“arabeschi”, ossia “grotteschi”), una raccolta collegiale di rime ridicole e burlesche edita nel 1589⁷³. L’iscrizione arguta del frontespizio, *Qui vedi il mio volto, e dentro, l’opera, la mia furia*, allude al *topos* del Socrate-Sileno⁷⁴, ispirato dal *Simposio* di Platone⁷⁵ e legato al rapporto interno/esterno-bellezza/bruttezza-apparenza/verità. Il gusto accademico per l’occultamento-disvelamento⁷⁶ («sotto il segno dell’umiltà potrebbero mostrare la grandezza della loro mente a coloro che pensano capaci solo di bere molto e chiacchierare rumorosamente»⁷⁷) richiama altre stravaganti trasformazioni. Si pensi alle *Rime* di Lomazzo, il cui titolo (*grotteschi usati da pittori*) rinvia ostentatamente ai mezzi di “distorsione” del reale⁷⁸:

Nasce il bizzar grottesco, a cui s’appende
ogni spirto gentil, dal naturale,

⁷⁰ PORZIO 1998b, 179-180. Un’analisi degli elementi simbolici dell’autoritratto sulla base del testo dei *Rabisch* è data da Dante Isella in: LOMAZZO 1993, XV e ss.

⁷¹ In un sonetto di Brambilla riportato da LOMAZZO 1589, 9-10 si leggono le lodi di “compagno Zarvagna”: «tutti i poeti della valle sono niente in confronto a voi [il riferimento è a Giovanni Paolo Lomazzo]. E oggi cantate le lodi di Bacco e del portatore della valle di Blenio così bene che il mondo è stupito». Ad essere oggetto di manipolazioni combinatorie con gli elementi specifici del Carnevale (salsicce, maiali e volatili vari) sono la capigliatura e il busto della figura del *Carnevale* di Brambilla, mentre il volto mantiene caratteristiche antropomorfe. Lo stesso procedimento si nota per la raffigurazione della Quaresima, sempre di Brambilla, per la quale: BERRA 2013, 53.

⁷² Si veda l’analisi di: BERTOLINI 2022.

⁷³ Sulla produzione: PIZZINI 2020a, 79-105 e PEZZINI 2020b, 177-212. Su aspetti specificatamente linguistici: ZIANO 2022, 31-56.

⁷⁴ Tra la poderosa bibliografia cfr. almeno ZANKER 1997.

⁷⁵ *Simposio* (215a-b): «Socrate, o uomini, io cercherò di lodarlo così, per immagini. Forse lui penserà che sia per sottolineare gli aspetti più ridicoli, ma l’immagine sarà in vista del vero, non del ridicolo. E infatti io dico che Socrate è similissimo a quei sileni che si trovano nelle botteghe degli scultori di erme, quelle statuine che i demiurghi, gli artigiani, lavorano con zampogne e flauti e che, poi, aperti in due mostrano all’interno di possedere immagini degli dèi. E dico anche che somiglia al satiro Marsia».

⁷⁶ Per altre esperienze accademiche ispirate al medesimo principio: MAFFEI 2019, 147-239 e RODDA 2017.

⁷⁷ LOMAZZO 1589, 55-56.

⁷⁸ Sull’evoluzione delle grottesche: ACCIARINO 2018.

fra cavi, e più alto poi spiegando l'ale,
 dimostra tutto quel, ch'a noi s'estende.
⁵ E con diverse forme al mondo rende
 diversi tuoni, ma in natura eguale
 a nostri affetti; e non meno anco vale
 quando in far una cosa un'altra prende.
 Quindi i concetti son si oscuri, e chiari,
¹⁰ ch'usciti paion fuor dal gran caosse,
 rivolto in vari modi sottosopra.
 Che que' caprizzi dan si illustre, e rari;
 ch'a spor i gril non vi corria che fosse,
 men pronto d'un pittor, che dii a quegli opra⁷⁹.



FIG. 10 Giovanni Paolo Lomazzo, *Tre uomini e una donna con un gatto*, provenienza Lise Haas, Wien Sotheby's, New York.

Nell'apparato paratestuale di introduzione della silloge si profila il carattere allegorico e metaforico del grottesco lomazziano, fatto di segni, simboli e geroglifici, utilizzato per nascondere o rovesciare la realtà. La categoria estetica e filosofica è un'altra via per raggiungere la verità; l'analogia

⁷⁹ LOMAZZO 1587, 12.

scrittura-grottesche/pittura, secondo una riformulazione dell'oraziano *ut pictura poësis*, mostra la connotazione assunta dai *Grotteschi*, risultato della rimescolanza della varietà delle cose sensibili (animali, utensili meccanici, piante⁸⁰) in un gioco, virtualmente illimitato, tra pratiche dell'occultamento dei significati e rimandi a forme irriverenti, parodiche o mostruose⁸¹.

La stessa vena comica e dissacrata si rintraccia nella dedicatoria dello *Spaccio de la Bestia Trionfante* del 1584 di Giordano Bruno dove solo la Sapienza può consentire di discernere il vero nel multiforme aspetto della natura: «lasciemo la moltitudine ridere, scherzare, burlare, et vagheggiarsi su la superficie dei mimici, comici, et histrionici Sileni: sotto gli quali sta ricoperto, ascoso, et sicuro il thesoro della bontade et veritade»⁸².

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI 2020 = ALBERTI, ALESSIA (2020) *Giovanni Ambrogio Brambilla: Poet, Painter, Draughtsman, and Printmaker between Milan and Rome*, in *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Leiden, Brill, 63-89.

BACHTIN 1995 = BACHTIN, MICHAEL (1995) *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.

BARTOLINI 2022 = BARTOLINI, LUISA (2022) *L'estetica del grottesco nella Rime di Giovan Paolo Lomazzo*, in «Fillide», n. 24, 1-15.

BERRA 2009 = BERRA, GIACOMO (2009) *Il ritratto "caricato in forma strana e ridicolosa, e con tanta felicità si somiglianza". La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LIII, 1, 2009, 73-144.

BERRA 2013 = BERRA, GIACOMO (2013) *La tradizione degli "alfabeti figurati" e le teste "composte" e "ghiribizzose" di Giuseppe Arcimboldo*, in «Valori tattili», n. 2, 44-87.

BERTOLINI 2022 = BERTOLINI, LUISA (2022) *L'estetica del grottesco nelle Rime di Giovan Paolo Lomazzo*, in «Fillide», 24, aprile 2022, [edito online](#).

⁸⁰ BARTOLINI 2022, 1-15.

⁸¹ La dialettica tra oscurità del significante e non senso emerge già in TADDEO 1979, 180.

⁸² BRUNO 1584, *Epistola esplicatoria*, c. 3.

BIANCHI 2008 = BIANCHI, ILARIA (2008) *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori.

BONAFIN 2001 = BONAFIN, MASSIMO (2001) *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.

BORA 1989 = BORA, GIULIO (1989) *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno*, in «Raccolta Vinciana», XXIII, 73-101.

BORA 1989a = BORA, GIULIO (1989a) *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovanni Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in «Raccolta Vinciana», XXIII, 73-101.

BORA 1991 = BORA, GIULIO (1991) *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in *Leonardeschi a Milano, fortuna e collezionismo*. Atti del convegno Milano 1990, a cura di M. T. Fiorio-P. C. Marani, Milano, Electa, 206-217.

BORA 1998 = BORA, GIULIO (1998) Scheda 31, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di G. Bora, M. Kahn-Possi, F. Porzio, Milano, Skira, 181.

BRUNO 1584 = BRUNO, GIORDANO (1584) *Spaccio de la bestia trionfante*, stampato in Parigi.

BUFFA 1984 = BUFFA, SEBASTIAN (1984) *Antonio Tempesta (Italian Masters of the Sixteenth Century. The Illustrated Bartsh, XXXVII)*, New York, Abaris Books.

CABANI 2018 = CABANI, MARIA CRISTINA (2018) *L'Aretino continuatore dell'Ariosto: quattro abbozzi in ottava*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 21, n. 1, 11-46.

CALLEGARI 2014 = CALLEGARI, CHIARA (2014) *Il Furioso nelle incisioni: da Tiziano alle stampe popolari*, in *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a cura di L. Bolzoni, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 303-344.

CAPAREZZA 2019 = CAPAREZZA, SANDRA (2019) *Il quarto di Vergilio. Intersezioni tra comico ed epico-cavalleresco in Pietro Aretino*, in *Le forme del comico Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI* (Firenze, 6-9 settembre 2017), a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, [edito online](#).

CAROLI 1995 = CAROLI, FLAVIO (1995) *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Mondadori.

CAROLI 2015 = CAROLI, FLAVIO (2015) *Leonardo. Studi di fisiognomica*, Milano, Electa.

CECCARELLI 1988 = CECCARELLI, FABIO (1988) *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 30-31.

CHERCHI 2012 = CHERCHI, GAVINA (2012) *Risiloquium. Anamorfofi del riso e della follia*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

CHIARELLI 2018 = CHIARELLI, ANGELO (2018) «*Le menzogne de l'armi e de gli amori, di che il mondo coglion si inebria tanto*»: epigoni comico-parodici del *Furioso* nella seconda metà Cinquecento, in «Schifanoia», 54-55, 329-341.

CORSARO-PROCACCIOLI 2002 = CORSARO ANTONIO-PROCACCIOLI PAOLO (a cura di) 2002 *Cum notibusse et comentariusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*. Seminario di Letteratura italiana (Viterbo, 23-24 novembre 2001), Manziana, Vecchiarelli.

DAMIANO 2018 = ACCIARINO DAMIANO (2018) *Lettere sulle grottesche (1580-1581)*, Prefazione di Dorothea Scholl, Roma, Aracne.

DELLA PORTA 1610 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1610) *Della fisonomia dell'huomo*, in Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino.

EICHEL-LOJKINE 2002 = EICHEL-LOJKINE, PATRICIA (2002) *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz.

FERRARO 2019 = FERRARO, LUCA (2019) *La memoria poetica dei due Orlandi nei poemi di Aretino: tra aemulatio, allusività e parodia*, in *Memoria poetica. Questioni filologiche e problemi di metodo*, a cura di G. Alvino, M. Berisso, I. Falini, Genova, GUO, 245-256.

FINUCCI 1992 = VALERIA, FINUCCI (1992) *The lady vanishes: subjectivity and representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford, Stanford University Press.

FORCIONE 2003 = FORCIONE, VARENA (2003) *Leonardo's Grotesques: Originals and Copies*, in *Leonardo da Vinci Master Draftsman, Catalog of an exhibition* (New York, Jan. 22-Mar. 30, 2003), Edited by C. C. Bambach, New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2003, 202-224.

FRANCESCHETTI 1995 = FRANCESCHETTI, ANTONIO (1995) *L'Aretino e la rottura con i canoni della tradizione cavalleresca*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma, Salerno editrice, II, 1027-1052.

GENETTE 1997 = GÉRARD, GENETTE (1997) *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.

GEREMICCA 2013 = GEREMICCA, ANTONIO (2013) *Agnolo Bronzino, La dotta penna al pennel dotto pari*, Roma, UniversItalia.

HEIKAMP 2016 = HEIKAMP, DETLEF (2016) *Nani alla corte dei Medici*, in *Buffoni, Villani e Giocatori alla corte dei Medici*, a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana, Livorno, Sillabe, 41-67.

ISELLA 1993a = ISELLA, DANTE (1993a) *Per una lettura dei "Rabisch"*, in Giovanni Paolo Lomazzo, *Rabisch. Giovan Paolo Lomazzo e i facchini della Val di Blenio*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, IX-LXII.

ISELLA 1993b = ISELLA, DANTE (1993b) *Schede Lomazziane (per una lettura dei «Rabisch»)*, in *La tradizione del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni, G. Gorni, Milano-Napoli, Riccardo Riccardi, 209-237.

KEMP 2018 = KEMP, MARTIN (2018) *Foreword*, in *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura*, a cura di C. Farago-J. Bell-C. Vecce, 2 voll., t. 1, Leiden/Boston, Brill, XI-XIV.

Le opere di Giorgio Vasari 1832-1838 = Le opere di Giorgio Vasari, III parte, Firenze, per David Passigli e Soci.

LEONARDO DA VINCI 2015 = LEONARDO DA VINCI (2015) *Trattato della pittura, condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270; preceduto dalla Vita di Leonardo di Giorgio Vasari*, prefazione di M. Tabarrini, introduzione di S. Bordini, Roma Newton Compton.

LEUSCHNER 2005 = LEUSCHNER, ECKHARD (2005) *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barocks und seine europäische Wirkung*, Imhof, Petersberg.

LOMAZZO 1585 = LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO (1585) *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in Milano per Paolo Gottardo.

LOMAZZO 1587 = LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO (1587) *Rime divise in sette libri*, in Milano per Paolo Pontio, 1587.

LOMAZZO 1589 = LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO (1589) *Rabisch dra academiglia dor Compa Zavargna, nabad dra vall d'Breggn*, in Milano per Paolo Gottardo Pontio.

LOMAZZO 1590 = LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO (1590) *Idea del tempo della pittura*, Milano, per Paolo Gottardo Pontio.

LOMAZZO 1993 = LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO (1993) *Rabisch. Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Valle di Blenio*, testo critico e commento di D. Isella, Torino, Einaudi.

LOMBARDI 2021 = LOMBARDI, GIULIA (2021) *Oltre l'armonia: Leonardo e un'idea di "bruttezza"*, in *Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI* (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre Roma, Adi editore, [edito online](#).

LUDOVICI 1976 = SERGIO, SAMEK LUDOVICI (1976) *Caricature inedite di Antonio Tempesta*, in *Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi*, Roma, Associazione Nazionale Biblioteche, 513–517.

MAFFEI 2029 = MAFFEI, SONIA (2019) *Svelare e occultare la verità: il Sileno di Alcibiade e le imprese dell'Accademia degli occulti di Brescia*, «Storia della critica d'arte. Annuario della SISCA», 147-239.

MARANI 2007 = MARANI, PIETRO C. (2007) *Le "teste grottesche" di Leonardo tra anatomia, scienza fisiognomica e arte*, Ospedale Maggiore Editore, Milano, 13-17.

MEIJER 1971 = MEIJER, BERT W. (1971) *Esempi del comico figurativo nel Rinascimento Lombardo*, in «Arte Lombarda», vol. XVI, 263- 264.

OLIVIER 2017 = CHIQUET, OLIVIER (2017) *Benedetto Varchi e il Doppio ritratto del nano Morgante del Bronzino*, in «LaRivista», 5, 71-82.

OLIVIERI 2011 = OLIVIERI, UGO M. (2011) *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, «Tel quel» e H.R. Jauss*, Milano, Franco Angeli.

PAIVA DE TOLE 2019 = PAIVA DE TOLE, GABRIELE (2019) *The Academy of the Blenio Valley self-fashioning identity in the Milanese Cinquecento*, in «Figura. Studies on the Classical Tradition», 195-209.

PALIAGA 1995 = PALIAGA, FRANCO (1995) *Giovanni Ambrogio Brambilla, "le teste di carattere" di Leonardo e la commedia dell'arte*, in «Raccolta vinciana», fasc. 26, 219-254.

PARODI 2020 = PARODI, ELENA (2020) *Il movimento illusorio, l'illusione del movimento*, in «Italies», 24, 17-29.

PAVESI 2024 = PAVESI, MAURO (2024) *Pittura e parola scritta. L'arte del dipingere nelle poesie di Giovan Paolo Lomazzo*, in «Pinger cantando». *Arti sorelle a Milano tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno (Milano, 16 maggio 2023), a cura di R. Ferro, B. Moroni, I Libri di Emil, Città di Castello, 2024, 41-72.

PEIRONE 1988 = PEIRONE, CLAUDIA (1988) *Il mito di Angelica (Paesaggi e percorsi d'amore nell'universo femminile del Furioso)*, in *Prospettive sul Furioso*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 87-117.

PEZZINI 2020a = PEZZINI, ENEA (2020a) *Significato storico e lettura dei 'Rabisch' di Giovanni Paolo Lomazzo*, in «Italique», XXIII, 79-105 (*La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, a cura di L. D'Onghia e M. Danzi).

PEZZINI 2020b = PEZZINI, ENEA (2020b) *Lomazzo e i Rabisch. Status quaestionis e nuove prospettive*, in «Italianistica», 49, 177-212.

PEZZINI 2023 = PEZZINI, ENEA (2023) *Modi e forme della collaborazione nei Rabisch dell'Accademia dei facchini della valle di Blenio*, in «Versantes», 70, 2023, 25-42.

PICONE 2005 = PICONE, MICHELANGELO (2005) *Il motivo della fanciulla perseguitata nell'Orlando Furioso: Angelica vs Olimpia*, in *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra Quattro e Cinquecento*. 28° Convegno Internazionale (Roma, 7-10 ottobre 2004), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Torre D'Orfeo, 251-264

PORZIO 1998a = PORZIO, FRANCESCO (1998a) *Da Caravaggio e Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei "pitocchi" nella pittura italiana*, Milano, Skira.

PORZIO 1998b = PORZIO, FRANCESCO (1998b) *Lomazzo e il realismo grottesco: un capitolo del primitivismo nel Cinquecento*, in *Rabisch. Il Grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Milano, Skira, 179-180.

PORZIO 2008 = PORZIO, FRANCESCO (2008) *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Milano, Skira.

QUONDAM 2003 = QUONDAM, AMEDEO (2003) *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli.

RODDA 2017 = RODDA, GIORDANO (2017) *Da Sileno alla zucca. Il sapere nascosto e l'accademia nel primo Cinquecento*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, [edito online](#).

ROSSETTI 2021 = ROSSETTI EDOARDO (2021) *Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes In Florenz», 3, 359-375.

RUGGERI 1982 = RUGGERI, UGO (1982) *Gallerie dell'Accademia di Venezia: Disegni Lombardi*, Milano, Electa, 72-73.

SCHLEUSE 2012 = SCHLEUSE, PAUL (2012) *A Tale Completed in the Mind: Genre and Imitation in L'Amfiparnaso (1597)*, in «Journal of Musicology», 29, 108-115.

SCORRANO 2025 = SCORRANO, LUIGI (2025) *Gabriele Paleotti e il "catechismo" dei pittori "teologi mutoli"*, in «Studi rinascimentali», n. 3, 113-127.

SHEMEK 1989 = SHEMEK, DEANNA (1989) *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando Furioso*, in «Annali d'Italianistica», VII, 116-141.

SINICROPI 1981 = SINICROPI, GIOVANNI (1981) *La struttura della parodia: ovvero Bradamante in Arli*, in «Strumenti critici», XV, 45, 232-251.

TADDEO 1979 = TADDEO, EDOARDO (1979) *I grilli poetici di un pittore: le Rime di Giovan Paolo Lomazzo*, in «Il Contesto», III, 141-181.

TANTARDINI 2016 = TANTARDINI, LUCIA (2016) *On the Grotesque: Aurelio Luini and Leonardo*, in *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in*

Lombardia. Atti del I convegno internazionale (Milano, 9-20 giugno 2015), a cura di A. Jori, C. Zaira Laskaris, A. Spiriti, Roma, Bulzoni, 215-224.

TANTARDINI 2020 = TANTARDINI, LUCIA (2020) *Lomazzo vs. Luini: Comparative Aesthetics*, in *Lomazzo's Aesthetic Principles Reflected in the Art of his Time*, Edited by L. Tantardini, R. Norris, Leiden-Boston, Brill, 90-108.

TRAMELLI 2011 = TRAMELLI, BARBARA (2011) *Artists and knowledge in Sixteenth Century Milan: the Case of Lomazzo's Accademia de la Val di Blenio*, «Fragmenta», 5, 121-136.

URBINI 2019 = URBINI, SILVIA (2019) *Fortuna in Laguna. Xilografie, letterati, editori e attori. A proposito dell'Arboro di frutti della Fortuna*, in «Engramma», 2019, [edito online](#).

VACCARO 2023 = VACCARO, MARY (2023) *Carracci's Ritrattini Carichi and the "Origins" of Caricature*, in *Grotesque and Caricatura. Leonardo to Bernini*, Edited Lucia Tantardini and Rebecca Norris, Brill, 103-125.

VECCE 2006 = VECCE, CARLO (2006) *Le prime "vite" di Leonardo. Origine e diffrazione di un mito della modernità*, in *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*. Atti del convegno internazionale (Parigi, 16-17 maggio 2003), a cura di P. C. Marani, F. Viatte, V. Forcione, Firenze, Giunti, 159-177.

VERSIERO 2014 = VERSIERO, MARCO (2014) *Trovo modo da offendere e difendere. La concezione della guerra nel pensiero politico di Leonardo*, in «Cromohs (Cyber Review of Modern Historiography)», 19, 63-78.

WIND 1974 = WIND, BARRY (1974) *Pitture ridicole: some late cinquecento comic genre paintings*, in «Storia dell'arte», XX, 25-36.

ZANCHI 1995 = ZANCHI, ALESSANDRO (1995) *La figura dell'"artefice cristiano" nel Discorso intorno alle immagini sacre e profane di Gabriele Paleotti*, in «Il carrobbio», 11, 339-347.

ZATTI 2007 = ZATTI, SERGIO (2007) *L'Angelica ariostesca o gli inganni della letteratura*, in *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria*, a cura di T. Crivelli, Leonforte, 95-107.

ZIANO 2022 = ZIANO, CARLO (2022) *Trentacinque schede sul testo e la lingua dei Rabisch (1589)*, in «Vox Romanica», 81, 31-56.

ZANKHER 1997 = ZANKHER, PAUL (1997) *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Torino, Einaudi.

Nella Galleria de' lesinanti.

Ritratti di un'Accademia della spilorceria di inizio Seicento

LUCA VACCARO

Università di Bologna

luca.vaccaro2@unibo.it

Abstract The *Galleria de' lesinanti*, attributed to Giulio Cesare Croce and preserved in manuscript 3878 VI.1 at the University Library of Bologna, was likely completed in December 1608. Although some uncertainty remains regarding the authorship – possibly due to transcription by Francesco Draghetti –, the work fits coherently within Croce's *corpus*, continuing and expanding on the themes of Francesco Maria Vialardi's successful treatise *Della famosissima Compagnia della Lesina*. With its strong theatrical and visual character, the interplay of the 50 drawings among the 69 illustrations, combined with numerous cultural references, situates the *Galleria* firmly within a well-established Sixteenth-Century literary tradition, in which caricature functions as a critical tool intertwined with a broader reflection on the metamorphosis of the human condition in the transition from the Archaic Age to Modernity.

Riassunto La *Galleria de' lesinanti*, attribuita a Giulio Cesare Croce e trasmessa dal manoscritto 3878 VI.1 della Biblioteca Universitaria di Bologna, fu verosimilmente portata a termine nel dicembre del 1608. Pur sussistendo alcune incertezze sull'autorialità del testo, riconducibili alla possibile trascrizione da parte di Francesco Draghetti, collaboratore di Croce, l'opera si inserisce con coerenza nella produzione dell'autore, proseguendo e ampliando le linee del fortunato trattato *Della famosissima Compagnia della Lesina* di Francesco Maria Vialardi. Alla luce della sua vocazione teatrale e visiva, è la trama dei 50 disegni presenti nelle 69 illustrazioni complessive, unitamente ai numerosi riferimenti culturali, a collocare la *Galleria* all'interno di una consolidata tradizione letteraria del Cinquecento, in cui la caricatura, impiegata come strumento critico, si intreccia con una più ampia riflessione sulla metamorfosi dell'uomo nel passaggio dall'età arcaica alla modernità.

Parole chiave Giulio Cesare Croce, *Galleria de' lesinanti*, Francesco Maria Vialardi, *Della famosissima Compagnia della Lesina*, *Lumpenliteratur*.

«La cultura letteraria e in particolare la vita intellettuale del secondo Cinquecento» – ha scritto Giancarlo Mazzacurati in pagine dense di pensiero critico (MAZZACURATI 1977, 1) – «si qualificano in modo tipico per quel meccanismo additivo» che consiste nel rimaneggiamento più o meno ampio di testi già scritti. Una delle disposizioni sperimentali di sapore modernista, *sub specie rethoricae* e *sub explanatione verborum*, che alimenta la pratica della riscrittura, è di certo quella connessa alla letteratura di consumo di fine Cinquecento e d'inizio Seicento, la quale, spesso, cerca di rivendicare per sé, attraverso la satira e la parodia, un rapporto esclusivo e mimetico tra verità sociale, sapere tradizionale e popolare, meditazione etico-conoscitiva e naturalismo linguistico.

Nella vasta tipologia di discorsi che la letteratura dei picari e degli straccioni (*Lumpenliteratur*) dedica all'arte dell'arrangiarsi, quello che qui presentiamo è il dialogo, inedito, della *Galeria de' lesinanti*, un «capriccio» poetico attribuito a Giulio Cesare Croce, il cui testo, trasmesso dal manoscritto 3878 VI.1 della Biblioteca Universitaria di Bologna, fu quasi sicuramente portato a termine nel dicembre del 1608 e successivamente registrato tra le *Opere che si trovano scritte a mano del medesimo*, nel repertorio dei *Tre Indici di tutte l'Opere di Giulio Cesare Croce*, edito nel 1640 dagli Eredi di Bartolomeo Cochi (*Tre Indici* 1640, 7r). L'esclusione dal primo *Indice*, stilato dallo stesso Croce nel 1608, può essere invece spiegata, ipotizzando che il testo, a questa altezza cronologica, non fosse ancora stato ideato dall'autore (*Indice* 1608). È infatti comunemente noto che tra il 1608 e il gennaio del 1609, data questa della morte del poeta, Croce continuò a creare opere, anch'esse taciute nel primo inventario del 1608. In ragione, dunque, dell'unico testimone manoscritto a disposizione, e dell'evidente sua non autografia, risulta difficile pronunciarsi sull'autorialità dello scritto. Monique Rouch, non senza fine intuito, ha supposto al riguardo che la mano cui si deve la trascrizione del testo crocesco sia quella di Francesco Draghetti, fidato collaboratore del poeta e, tra i suoi più devoti raccoglitori, certamente il più assiduo assieme al figlio del poeta, Domenico Maria (ROUCH 1994, 249-250; ROUCH 1984; TRAUZZI 1905, 5; CAMPORESI 1994a, 74). Si tratta di un'ipotesi suggestiva, tanto per la consonanza grafologica riscontrabile rispetto ad alcuni testi autografi di Draghetti – come, ad esempio, la *Disputa di duoi orbi supra il tormento del'esser nato cieco* (Bibl. Universitaria,

3878 IV/31) –, quanto per la possibilità che essa offre di ricostruire una microstoria della trasmissione testuale ai margini della grande officina tipografica secentesca legata alla produzione e alla diffusione delle opere di Giulio Cesare Croce. E tuttavia, come spesso accade in questi casi, una discontinuità materiale contribuisce a complicare l'attribuzione del testo, rendendo necessaria una certa cautela interpretativa: si fa riferimento, in particolare, all'annotazione «Opera Curiosa di Giulio Cesare Croce» apposta nella carta incipitaria del manoscritto, forse redatta da una mano diversa da quella di Draghetti, ma con tutta probabilità aggiunta in un momento successivo rispetto alla stesura del testo. Tale incertezza, però, forte anche dell'inclusione dello scritto nei *Tre Indici di tutte l'Opere* del 1640, non intacca un punto ormai difficilmente contestabile: quello secondo cui Croce non fosse semplicemente un lettore attento della *Lesina*, ma anche uno dei primi a riconoscere l'eco fortunata di questo trattato, e a proseguirla, trasformandola in materia viva attraverso un'opera di riscrittura e di ampliamento. Anzi, si potrebbe dire che egli fu tra coloro che, con prontezza quasi istintiva, seppero intercettare il successo tipografico del testo della *Lesina* e a immetterlo, con la consueta abilità artigianale, in un circuito di variazioni, travestimenti e nuove invenzioni che ne prolungarono l'efficacia comica e morale. Al Croce si devono, infatti, ulteriori prove d'ingegno ispirate alla *Lesina*, ideate secondo una prassi che s'inscrive in quel solco colto delle riscritture allusive, nate sul modello dei classici e cresciute nella reverenza del loro respiro letterario. Tra queste spiccano le terzine della *Vera regola per mantenersi magro con pochissima spesa* (Bologna, Eredi del Cochi, s.a.), la tirata in barzelletta *Le tenaglie da doversi insieme con la lesina* (Viterbo/Orvieto, s.e., s.a.) e soprattutto la commedia *Le nozze di M. Trivello Foranti e M. Lesine de gli Appuntati* (Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1605) che, insieme al *Banchetto de' mal cibati*, costituisce una sorta di dittico dedicato alla parsimonia, opportunamente ricordato da Alberto Trauzzi per l'immediato successo editoriale riscosso (TRAUZZI 1905, 591-592; VACCARO 2024a; VACCARO 2025, 45-46; RAK 2025). A queste si possono poi affiancare, per affinità tematica, altre composizioni di Croce come quelle della *Compagnia de' Macinati* (Modena, Francesco Gadaldino, 1600), della *Compagnia de i Rapezzati* (Bologna, Bartolomeo Cochi, 1608) e della *Tremenda e spaventevole compagnia de' Tagliacantoni overo Scapigliati* (Bologna, Vittorio Benacci, 1614).

Alla luce di ciò, e con la necessaria cautela, è possibile immaginare

che il manoscritto della *Galeria de' lesinanti* costituisca il risultato di una trascrizione eseguita da un copista, forse incaricato dallo stesso Croce, e che l'opera sia stata concepita in funzione di una rapida stampa, o quantomeno riconducibile a una fase preparatoria rispetto alla sua eventuale pubblicazione. Non meno plausibile, in alternativa, è l'ipotesi che si possa trattare di una copia redatta da un diligente raccoglitore delle "carte sparse" del poeta bolognese, nel tentativo di includere lo scritto nei *Tre Indici* del 1640. La distribuzione dei dialoghi, così come l'organizzazione e la disposizione grafica del testo, dicono infatti molto sulla natura dell'opera, la cui configurazione sembra rispondere a precise strategie editoriali. Tali scelte paiono rivolgersi a un pubblico colto, in grado di orientarsi consapevolmente entro la complessità meta-testuale del manufatto. In questo contesto, l'idea che il manoscritto fosse destinato, in tempi relativamente brevi, alla stampa, trova conferma nella sua stessa materialità. Oltre ai diversi interventi di natura correttoria, che testimoniano una revisione del testo, anche i riquadri destinati a indicare la collocazione delle illustrazioni – contrassegnati da formule quali «qui va il quadro che seguita» o, più sinteticamente, «quadro» – sembrano rivolgersi non tanto al lettore, quanto al tipografo, mostrando in tal modo la marcata vocazione editoriale dell'opera e l'intento progettuale che ne ha orientato la concezione e la realizzazione complessiva¹. Si riporta dunque una descrizione del manoscritto, seguita dall'elenco delle illustrazioni in esso contenute, con la relativa indicazione del soggetto ritratto:

Bologna, Bibl. Universitaria 3878 VI.1 (d'ora in poi = *Galeria*), manoscritto

¹ Interventi correttori immediati, riconducibili sia a operazioni di trascrizione, sia a successive revisioni del testo, si riscontrano alle carte 4v, 7r, 8v, 9r, 14r-v, 18v, 20r-v, 54v, 55v, 66r, 72r, 78r-v, 80r, 83r, 84v, 88v, 95r, 98v, 102r, 107v, 112r, 124r, 126v, 130r, 136v, 137v, 138r, 140r, 144r, 154v, 156r, 160v, 163v, 164r, 175v, 176r, 182r-v, 189r, 190v, 201v, 203v, 206v, 212r, 213r, 214r-v, 217v, 222v, 240r, 243v, 244v, 245r-v, 246r, 252v, 255v, 263v, 268r, 276r-v, 285v. Tra le carte 175v e 176r si registra inoltre l'inserimento di una fascetta di testo, fissata con una brachetta di carta, a indicare un'aggiunta di natura strutturale. Si osserva un'interruzione del testo alla carta 56v: il contenuto della carta 57r va infatti collegato logicamente e narrativamente alla carta 130r, nel punto in cui viene descritto il quadro 28. Alla conclusione del testo di quest'ultima carta (130r), risultano depennate le battute finali presenti in chiusura della carta 61v, compreso il rinvio al quadro 29: «questo grasso uccellatore, chi è egli?», seguito dalla cornice contenente l'indicazione «quadro che seguita» e dal testo «Co. E m. Sorbolino da Napoli, et se bene ha quelle». Almeno alcuni degli interventi correttori presenti alle cc. 10v, 11v, 37r, 49r e 69v appaiono riconducibili alla medesima mano responsabile dell'aggiunta grafica nella carta incipitaria.

cartaceo, a penna, cc. I + 290 + I', mm. 103 × 142, eccetto c. 119a di mm. 114 × 218; bianche cc. 2v, 5v, 19v, 23v, 26v, 28v, 30v, 38v, 40v, 42v, 44v, 47v, 49v, 52v, 62r-v, 63v, 67v, 70v, 75v, 81v, 87v, 97v, 100v, 106v, 128r, 133r, 138v, 141r, 146r-v, 147v, 153v, 159v, 167r-v, 173r, 184v, 194v, 199r, 207v, 210v, 211v, 213v, 215v, 218v, 221v, 224v, 226v, 228v, 231v, 238v, 248r, 249v, 288v, 289r-v. Nella carta incipitaria [2r]: «Galeria de' lesinanti. | Data in luce da m. Rastelante | Tanalia dove si contiene | le singularissime acione | fate da diversi illustri | lesinanti industriosi»; a seguire, di mano diversa e in inchiostro più scuro: «Opera Curiosa di Giulio Cesare Croce»; [cc. 3r-5v] «Lettera | A gli Spillorcissimi et Lesinantss.ⁱ confratelli.»; [c. 6r] «Rastellante, et Coticone lesinanti.». Manoscritto databile all'inizio del XVII secolo; nella lettera di dedica, c. 5v: «Di Grafagnana il primo del mese dominato dal Saggittario 1608» [1 dicembre 1608]; alla c. 98v: «CO. Lo comprò l'anno 1554, hora n'habbiamo 1608 fate il conto voi». Numerazione a matita, moderna, posta nel margine superiore destro delle carte; ripetuta per le due immagini, slegate dal testo, poste nella c. 290 (290I, 290II) del manoscritto e per la serie dei disegni indicati sia con una numerazione progressiva interna alla figura (1, 2, 3 etc.), sia con la lettera "a", con inizio alla c. 22a. Il testo è accompagnato da illustrazioni, abbozzi e schizzi, a china e ad acquerello, eseguiti da mani diverse, verosimilmente in momenti e periodi distinti, segnalati di volta in volta in riquadri con espressioni quali «qui va il quadro che segue», oppure «quadro» con indicazione progressiva del numero, o «qui con il ritratto che seguita» (rispettivamente alle cc. 24r, 25a, 27r, 29r, 37r, 39r, 41v, 43v, 48v, 51r, 56v, 61v, 65v, 69v, 74v, 80v, 86v, 90r, 94v, 95r, 100r, 105r, 110r, 112r, 114r, 119r e v, 122v, 127v, 132v, 138r, 140v, 147v, 150v, 162v, 166v, 184r, 190v, 194r, 198v, 207r, 210r, 211r, 213r, 215r, 218r, 220r, 221r, 224r, 225v, 227v, 229v, 231r, 233r, 236v, 238r, 244v, 247v, 249r). Alla c. 23a, un primo abbozzo dell'illustrazione dell'uomo adamitico. Dei 69 disegni previsti a corredo dei ritratti inclusi nella *Galeria*, soltanto 50 (su 72 illustrazioni complessive) risultano visibili, mentre 22 risultano mancanti. Tre delle 50 illustrazioni – precisamente quelle collocate alle cc. 16v (schizzo non collegato ad alcun riquadro), 19r (impresa della *Lesina*) e 23r (abbozzo della successiva figura 23a) – sono state eseguite direttamente sul supporto cartaceo del manoscritto, mentre le restanti 47, disegnate su cartoncini, furono successivamente inserite tra le carte del volume. Illustrazioni: c. 19r: impresa della nuova *Lesina*, con motto «Tamquam a matre filia» (china); c. 16v: schizzo di una figura umana (china); c. 22a, 2: confratello dell'«età d'argento» (china); c. 23r: uomo adamitico, con «ramo di quercia» (schizzo-abbozzo, china); c. 24r [23a], 1: uomo adamitico, con «ramo di quercia» («età de l'oro»), china e acquerello; c. 25r [25a], 3: spilorcio della giornea (china e acquerello); c. 27r [27a], 4: spilorcio delle dalmede (china e acquerello); c. 27r [29a], 5: spilorcio martingallo (china e acquerello); c.

38r [37a], 6: «spilorcio de la toga» (china e acquerello); c. 39v [39a], 7: «m. Pontino», spilorcio del mantellaccio (china e acquerello); c. 41v [41a], 8: «m. Grancito» (china e acquerello); c. 43v [44a], 9: «m. Antiveduto» (Piovano Arlotto), china e acquerello; c. 46v [47a], 10: «m. Formicone» (china e acquerello); c. 48v [49a], 11: «m. Sangesuga fiorentino» (china e acquerello); c. 51r [52a], 12: sulla sinistra, «m. Tanaglino della Graffagnana», sulla destra «m. Sangesuga» (china e acquerello); c. 56v [62a], 13: «lucchesi» con archibugi: «m. Raspa» con la «barba rossa» e «m. Raspa» con la «barba bigia» (china e acquerello); c. 65v [66a], 14: «m. Prestaniente» padovano, studioso (china e acquerello); c. 69v [70a], 15: «m. Pocoattendi» milanese, «maschera da cortigiano» (china e acquerello); c. 74v [75a], 16: «m. Taccagna», con «l'ali nel capello» a mo' di «Mercurio» (china e acquerello); c. 80v [81a], 17: «m. Semprecarpi» bergamasco, con uno «sparvier nelle mani» (china e acquerello); c. 86v [87a], 18: «m. Branca il Tutto» perugino, con «una lanterna in mano» (china e acquerello); c. 90r [91a], 19: «m. Sottile da Pisa», fornaio, con «pala» e «gabbia con gazola dentro» (china e acquerello); c. 94v, 95r [97a], 20: «m. Formicone piemontese», astrologo (china e acquerello); c. 100r [100a], 21: «m. Vadibene» veronese, pedante (china e acquerello); c. 105r [106a], 22: «m. Agrestone» da Novara, «gran bevitore» (china e acquerello); c. 110r [111a], 23: «m. Pontino» genovese, con «giuppone di camozza» nella mano (china); c. 112r [112a], 24: «m. Cinque in qua», con un «legno» come «spada» nella mano (china); c. 114r [114a], 25: «m. Trivellone da Vicenza», «sepolto nel fango sino alle ginocchia» (china); c. 118v [119a], 26: «m. Spazza» modenese, con «bociolati» in un «cesto» (china); c. 122v [122a], 27: «m. Metti in cassa» lucchese, con una «corda accesa in mano», a mo' di «bombardiere» (china); c. 127v [quadro 28]: «vecchio secco, vestito di cendale stracciato», con «collana d'ottone al collo» (*ill. n.p.*); c. 61v [quadro 29]: «m. Sorbolino da Napoli», «grasso uccellatore» (*ill. n.p.*); c. 132v [quadro 30]: «m. Scorticante» da Capannori, «a cavallo» (*ill. n.p.*); c. 138r [quadro 31]: «m. Carpione» spagnolo, con «latuche al collo» (*ill. n.p.*); c. 140v [quadro 32]: «m. Frontino» da Volterra, con la Compagnia della Bastina (*ill. n.p.*); c. 147r [147a], 33: «m. Apri l'occhio da Parma», con una «sporta» nascosta sotto il mantello (china e acquerello); c. 150v [150a], 34: «Gramignante», medico bolognese, con «caraffa» per «l'orina» nella mano (china e acquerello); c. [153a], 35: «m. Corriandoni» della «Compagnia dei Trabocchi», che «finge di cadere dal mal caduco» (china e acquerello); c. [159a], 36: «M. Stringiforte» mantovano (china e acquerello); c. 162v [163a], 37: «m. Pettinello» veneziano, con «una oca in mano a guisa di sparviero» (china e acquerello); c. 166v [166a], 38: «m. Ancorino» da Gattinara, porta una «tela» sulla spalla fingendosi un «sarto» (china e acquerello); c. [172a], 39: «m. Grifano», alchimista (china e acquerello); c. 184r [184a], 40: prima allegoria della Lesina; le «virtuti»: da sinistra, «la Virtù della Lesina»,

figurata da «vecchia secca stracciata, che sta con le braccia alte, e con le gambe larghe», la quale partorisce «una bellissima bambina» con «una borsa in mano»; a seguire, «la Virtù della Bastina», «subalterna» alla Lesina, illustrata da una donna «che par che raccolga la bambina»; poi, la «Virtù della spilorceria», «madre della Lesina», ritratta da un «vecchio stracciato» con un «trivello finto», perché se la lesina «punge, egli fora»; a seguire, «la Virtù di Gingione», «marito della Bastina», figurata da un «vecchio che fa su la fascia»; poi, «la Virtù della Setola», «nipote della Lesina»; e infine, «la Virtù dello Spago» e «la Virtù del Manico», in atto di rifare il letto (china); c. [186a], 41: seconda allegoria della Lesina: «gente che corre dietro al carro del mondo» (china); c. 190v [191a], 42: «Giove»: alla base della figura, la scritta «Iupiter» (china e acquerello); c. 194r [194a], 43: «Mida re di Frigia», con «orecchie d'asino» (china e acquerello); c. 197v [44]: «Marco Crasso» (*ill. n.p.*); c. 198v [quadro 45]: «Agatocle», con «in mano un boccale di terra» (*ill. n.p.*); c. [200a], 46: «Turibato» e «Titigia», «duo ingegneri»: il primo ritratto con addosso «solo i calzoni», il secondo vestito da arcade (china e acquerello); c. [204a], 47: «Acheo re di Lidia», ritratto «appiccato per un piede», perché «a furor di popolo fu preso e legato per un piede, e col capo in giù» affogato «nel fiume di Patolo» (china e acquerello); c. [205a], 48: «Licurgo», re di Tracia, ritratto con «in capo una corona di lesine» (china e acquerello); c. 207r [quadro 49]: «Licurgo», legislatore di Sparta (*ill. n.p.*); c. 210r [quadro 50]: «El(v)io Pertinace», imperatore romano (*ill. n.p.*); c. 211r [211a], 51: «Condalo», «levantino» di Caria, «vestito con abito lungo, e col turbante in testa» (china e acquerello); c. 213r [213a], 52: «Oco re di Persia» (Artaserse III Oco, o Ocho): china; c. 215r [215a], 53: «Almeone» di Delfi, ritratto con «una veste lunga, e larga, con un paio di stivali molto larghi, e con la zazera» (china e acquerello); c. 218r [quadro. 54]: «re Porro» delle Indie (*ill. n.p.*); c. 220r [55]: «Postumio Albino» (Aulo Postumio Albino), il console inviato in Africa per combattere contro il re dei Numidi, Giugurta, «il bastardo di Manastabale» (*ill. n.p.*); c. 221r [quadro. 56]: «Epaminonda», capitano tebano (*ill. n.p.*); c. 224r [quadro. 57]: «Sergio Galba», imperatore romano (*ill. n.p.*); c. 225v [quadro. 58]: «Flavio Vespasiano», imperatore romano (*ill. n.p.*); c. 227v [quadro. 59]: «Simonide» di Ceo, poeta lirico greco (*ill. n.p.*); c. 229v [229a], 60: «Pataccione», calunniatore, detto l'erede dell'«Aretino», per via della «sferza», cioè della «penna» con la quale «sferzava la gente» (china); c. 231r [quadro 61]: «Asclepiade» di Bitinia, medico greco (*ill. n.p.*); c. 233 [62]: «Giuliano» l'Apostata, imperatore romano (china e acquerello); c. 234v [63]: «Turiano», «vecchio curvo», antico procuratore romano (*ill. n.p.*); c. 236v [quadro. 64]: «Masinissa re di Numida» (*ill. n.p.*); c. 238r [238a], 65: «Laomedonte re di Troia»; c. 242v [64]: «Platone» (*ill. n.p.*); c. 243v [243a], 67: «Diogene» di Sinope, ritratto dinanzi all'anfora di vino inviata da Platone (china); c. 247v [quadro. 68]: «Socrate» (*ill. n.p.*); c. 249r

[69 quadro]: «Catone», autore dei *Disticha* (*ill. n.p.*); c. 290I: scena quotidiana; un'asta regge la scritta «alighe» (china); c. 290II: schizzi di figure umane in movimento (china).

Quadri “di genere” e di carattere popolare: quelli che si scorrono nella *Galeria de' lesinanti* sono a tutti gli effetti disegni e bozzetti schizzati, che, anche se non possiedono lo slancio caricaturale dei tanti soggetti grotteschi immortalati da Giuseppe Maria Mitelli nei suoi foglietti e nelle sue stampe che raffigurano le «Arti per via» (POLI 2003), cercano di interpretare graficamente le fantasie “umoresche” del poeta, sulla scia dell'assunto ricordato dall'autore secondo cui «l'esempio è l'anima del concetto» (*Galeria*, c. 36r). I figurini che popolano la *Galeria* costituiscono, per la maggior parte dei casi, caricature popolari, in cui si rispecchiano tipologie fortemente stereotipate: il cortigiano, il letterato, il medico, l'astrologo, l'alchimista, il sarto, il mendicante, ne sono solo alcuni tra i più riconoscibili. Si tratta di figure codificate, fissate entro una tradizione iconografica che tende alla ripetizione e alla semplificazione del tratto. Tuttavia, accanto a questa galleria di tipi generici, si distingue una nutrita serie di ritratti dedicati a personaggi storici, i quali seppero, nel corso della loro esistenza, distinguersi per la loro adesione alla filosofia della *Lesina*, e in particolare ad alcuni dei suoi «ponti sottilissimi», tra cui la «speculativa nel pensare», l'«astuzia nel negoziare», il «sottile nel mangiare», la «spilorceria nel bere», la parsimonia nel vestire, la «prontezza nel pigliare», la «prudenza nel conservare» e la «strettezza nel donare». Tra questi compaiono re, imperatori e tiranni dell'antichità, non soltanto greca e romana: Agatocle, Epaminonda, Artaserse III Oco, Poro (re indiano), Massinissa (re di Numidia), Marco Licinio Crasso, Aulo Postumio Albino, Sergio Galba, Flavio Vespasiano, Elvio Pertinace, Giuliano l'Apostata. Accanto a loro, come in un *pantheon* rovesciato, si accostano figure mitologiche e divine – Giove, Mercurio, Mida, Almeone –, in una convivenza che unisce il mito alla memoria storiografica, secondo una logica che tende a ridurre l'eccezionale al quotidiano, il solenne al grottesco. Né mancano filosofi, medici e poeti del mondo antico: Parmenide («Parmineo»), Socrate, Platone, Diogene di Sinope, Aristotele, Asclepiade di Bitinia. Un repertorio ampio e variegato, dunque, in cui i nomi, propri o parlanti, si accompagnano a episodi, caratteri, tratti fissati dalla tradizione o deformati dall'aneddotica,

sospesi tra storia, leggenda e favola. Una costruzione, questa, che trova il suo diretto referente nel mondo delineato dal trattato burlesco *Della famosissima Compagnia della Lesina* di Francesco Maria Vialardi, opera che Giulio Cesare Croce certamente conobbe e dalla quale trasse profonde suggestioni (CAMPORESI 1991, XXVI; CASALI 2017, 96-97)². È dunque opportuno – per il discorso che si intende qui seguire – richiamare quanto scrive Olindo Guerrini nella sua monografia *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce* (1879), a proposito della *Galeria de' lesinati*:

[...] Tutti poi sanno che a Firenze esisté una compagnia della Lesina o Accademia de' Lesinanti la cui fama passò l'Alpi, trovò imitatori ed emuli. L'impresa era una lesina col motto – “L'assottigliarla più, meglio anche fora” – [...]. Nell'indice delle opere del Croce dato dai Cocchi nel 1640 è anche – *Galleria dei Lesinanti* – che trovai tra i suoi mss. È un volume di dialoghi con certe illustrazioni a penna che qualche volta non mancano di disinvoltura. Non è però autografo (GUERRINI 1879, 477, n. 253).

Il richiamo di Guerrini non solo consente di inscrivere la *Galeria* in una precisa tradizione burlesca, ma permette anche di cogliere con maggiore chiarezza la natura teatrale dell'opera. La mostra dei quadri, che raccoglie i ritratti dei meritevoli confratelli della Compagnia della Lesina, si configura infatti, sin da principio, come una messinscena, in cui la scrittura assume i tratti di una più grande rappresentazione storica e sociale. Questa dimensione scenica è rafforzata dalla struttura dialogica del testo, da «un modello della comunicazione letteraria» affidato a due figure animate, investite di una funzione insieme comica e rivelatrice (FORNI 1992, 228; VIANELLO 1993, 13-14; QUONDAM 2007): il “visitatore”, messer Rastellante della famiglia dei Taccagnoni, creatura di fantasia crocesca; e la “guida”, messer Coticone Raggiro, desunto per imitazione dall'opera di Vialardi. Il giro museale ha dunque inizio con l'ingresso di Rastellante nella «Galeria superba» della Lesina. Una specie di pinacoteca, questa, sulla cui porta d'entrata campeggia l'impresa di una lesina con il motto burlesco *Tamquam a matre filia* (FIG. 1), nuovo rispetto al precedente motto ideato da Vialardi: *L'assotigliarla più meglio anche fora*. Le ragioni di questa variazione sul tema sono spiegate dallo stesso

² Per il testo della *Lesina: Della famosissima Compagnia della Lesina. Dialogo, Capitoli e Ragionamenti attribuibili a Francesco Maria Vialardi*, edizione critica a cura di L. Vaccaro, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2024.

messer Coticone, che, nell'illustrare l'impresa, si sofferma a fissare le misteriose e antiche origini della nuova Compagnia, non più discendente da Firenze – come immaginato da Vialardi –, ma dalla città di Bologna. Come riferisce Coticone al suo interlocutore:

[...] Potete ben pensare, che ciò non sia senza misterio, et so che haverete gusto di sentire l'antichità de la nostra origine. Sapiate dunque come fu ritrovato in una cassa di piombo antichissima, quando fu fabricata la torre de gli Asinelli in Bologna un libro scritto da m. Trivellino Sponga, il quale poi capitò nelle mani di m. Taccagna Ancorini, et hora l'ho io, et me lo tengo molto caro, nel qual libro, v'è un notando, che dice qualmente ebbe origine la nostra compagnia, nell'età de l'oro e che per impresa haveva una spilla onde furono detti spilorci, il qual nome pur al dì d'hoggi s'usa appresso noi ancora. Hor questa spilla era quasi in forma d'ago forata nel fondo, nel qual buco v'havevano messo un poco di sottilissimo refe col motto, che diceva, «l'assottigliarla, fa più bel ricamo». Et durò tal felicissima compagnia sino al tempo de romani, la qual fu talmente perseguitata ch'i fratelli furono astretti a vivere più largamente, et per dinotare la loro larghezza, agrandarono l'arma, et posero la spilla sopra un manico, et così poi la trasmutarono in lesina, dandogli il motto, l'«assottigliarla più meglio anco fora». [...] hor, perché la lesina dipende da la spilla, per dir così, per questo se gli è posto il motto «tamquam a matre filia»: consideratela un poco, che entrati col dichiararvi i quadri verrete ancora più capace (*Galeria*, cc. 17v.-20r).

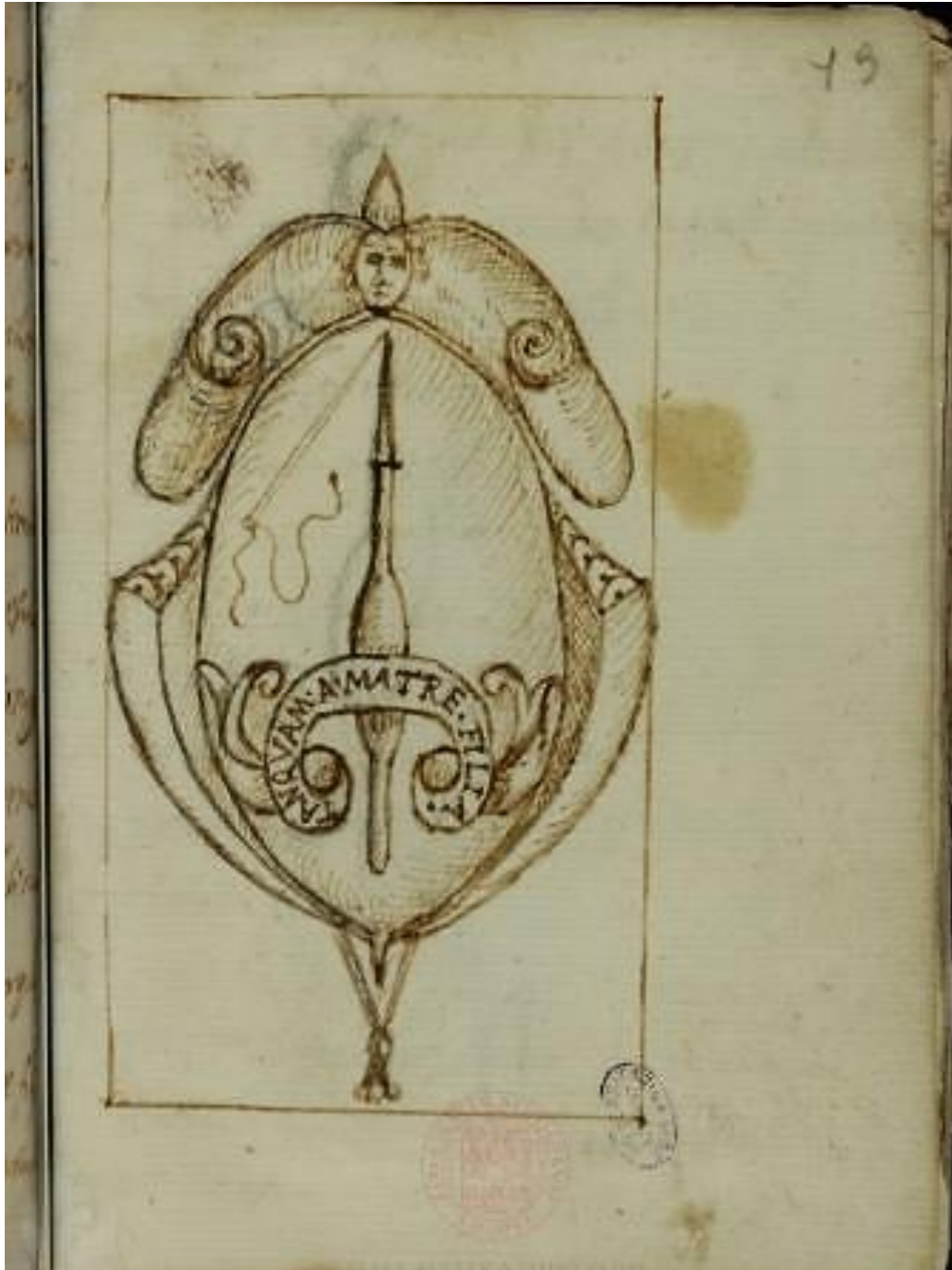


FIG. 1 BUB, *Galeria*, c. 19r, impresa della nuova Lesina, con motto «Tamquam a matre filia». Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).

L'idea artistica che percorre e sviluppa l'operazione di lettura della *Lesina* corrisponde dunque a quella che possiamo definire come una prova di riscrittura, che cerca di arricchire soprattutto sul piano sociologico i più complessi tasselli che caratterizzano, regolano e alimentano il sistema poetico, satirico e aforismatico messo a punto da

Vialardi. Non c'è pertanto da stupirsi se, rispetto al suo antecedente letterario – ideato in special modo per contribuire ai propositi di “fiorentinismo” coltivati dall'Accademia della Crusca, in funzione della compilazione del primo *Vocabolario* del 1612 (VACCARO 2024b) –, il testo della *Galeria* sposta tutto il baricentro dell'argomentazione sul versante del costume sociale, offrendo ai lettori una specie di campionario antropologico e ideologico, d'impianto narrativo e visivo, di quella sagacia bertoldiana e picaresca che è propria dell'astuzia umana (DOSSENA 1965, XVI-XVII). Su questo stesso binario si pone infatti la medesima richiesta di Rastellante di poter conoscere le «istorie» dei quadri esposti nella *Galeria*, allestita non per gli uomini «liberali», ma per gli «industriosi spilorci».

Nel solco, dunque, di questo contesto programmatico si apre l'itinerario iconografico con la serie dei ritratti che riproducono il mito esiodeo delle «cinque età del mondo», le quali – com'è noto – prendono tutte il nome da metalli, eccezion fatta per la quarta, quella degli “eroi”. Meglio di qualsiasi altro studioso, Werner Jaeger è riuscito a inquadrare i termini dell'apporto degli *Erga* di Esiodo alla moderna sorgente di una cultura non più legata a «un tipo di umanità aristocratica», derivante dallo «splendido mondo» degli eroi omerici, ma connessa a «una versione plebea dell'aristocratica età dell'oro» (CAMPORESI 1975; ZOEPFFEL 1988, 4) di un uomo-Prometeo che è espressione stessa di quelle classi sociali più umili, le quali custodiscono

la propria antichissima saggezza pratica, acquistata mediante l'esperienza d'immemorabili e anonime generazioni, ora (con) consigli e nozioni professionali, ora (con) norme etiche e sociali, condensate in brevi sentenze affinché s'imprimano facilmente nella memoria. Esiodo ha tramandata nei suoi *Erga* una gran quantità di tale prezioso patrimonio [...] tutta la tradizione del popolo contadino, antiche regole circa l'economia domestica e il matrimonio, circa le coltivazioni nelle varie stagioni, una meteorologia con norme per la giusta successione dei modi di vestire e regole di navigazione. Tutto ciò è chiuso tra succose massime morali, comandamenti e divieti in principio e in fine (JAEGER 2018, 130).

La ricaduta che il *topos* delle «cinque età del mondo» ha su certa letteratura popolare di tradizione burlesca costituisce una forma d'accentramento discorsivo sulla vita reale dei ceti professionali, non

solo innalzabile a «dignità di vera epopea» – come faceva notare Jaeger –, ma nel caso specifico del testo della *Galeria* inscrivibile nello specchio deformante di una lente satirica, in cui, al repertorio delle tante astuzie messe a punto dai buffi personaggi, appena sbazzati, corrisponde la volontà dell'autore di convergere verso l'ultima età, «la sesta», quella della contemporaneità, definita epoca del *mantellaccio*. La centralità di un tale nucleo argomentativo ha dunque il suo punto di partenza nel primo quadro della *Galeria* (c. 23a): quello dedicato all'uomo adamitico, immagine riflessa dell'Età dell'Oro, in cui, secondo Esiodo, al tempo di Crono, viveva una «razza dorata» di uomini «liberali», che, al pari degli dèi, non conosceva dolore e fatica (*Appendice*, FIG. 4). La caricatura dell'*homo edens*, nudo e scalzo, primitivo e favoloso, che stringe nella mano destra «un ramo di quercia» e nella sinistra «una spilla», segue comunque da vicino il *topos* dell'*aurea aetas* trasmesso dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (I, vv.99-112), ampiamente assimilato dalla letteratura di fine Cinquecento grazie alla riduzione in ottava rima del poema epico-mitologico ovidiano realizzata da uno dei maggiori poeti volgari in lingua toscana del tempo, Giovanni Andrea dell'Anguillara (OVIDIO 1561, 2v, I, 24)³.

Sulla scia dei ragionamenti proposti da Vialardi, che riconducono la lettura del suo trattato tanto al paradigma filosofico-aristotelico della «scarpa», quanto al valore metaforico dello strumento della lesina – da intendere come il «ferro appuntatissimo e sottile» impiegato dai calzolari per forare il cuoio e cucire le «scarpe», secondo quanto attestato nel primo *Vocabolario della Crusca* –, il testo della *Galeria* riserva un'attenzione particolare ai dettagli del vestiario dei figuranti, assumendo tali elementi, apparentemente marginali, come dispositivi rivelatori di una più profonda trasformazione antropologica. Le calzature, gli abiti, i segni esterni del mestiere e della condizione diventano, allora, indizi di un ordine sociale e morale in mutamento, indumenti che non rivestono soltanto corpi, ma anche funzioni, ruoli, tipologie umane: è in questo universo di stoffe e cuoi cuciti con la «lesina», che si delinea una satira delle professioni e dei costumi, attraverso cui prende forma la fisionomia

³ *Galeria*, c. 21v: «O fortunata età felice gente, / che ti trovasti in così nobili anni, / ch'havesti il corpo libero, et la mente, / questa da rei pensier, quel da tiranni / dove era almen sicuro l'innocente / da gli odii, da l'invidie, et da gli inganni; / beato, et veramente secol d'oro, / dove senza alcun mal tutti i ben foro».

dell'*habitus*, lo stile fisiologico e mentale che segna il passaggio, lento e a tratti grottesco, dall'uomo arcaico a quello moderno. Seguiamo dunque il percorso narrativo delineato nella *Galeria*, a partire dalla seconda caricatura, quella dedicata agli spilorci della "seconda età", poi divenuti *spilorci della giornea* durante l'«età del metallo» (*Appendice, FIGG. 5 e 6*), la quale, come scrive l'autore,

rapresenta i confratelli de l'età d'argento, perché dopo che Giove usurpò il regno al padre, si perse quel primo zelo de la Compagnia, et s'allargò cominciando portar gli huomini due pelli d'animali sopra il corpo, una innanzi al petto, l'altro dopo la schiena, calzando due legni tondi in forma di piatti, invece de scarpe, con una coreggia di cuoio a traverso come vedete nel ritratto. Et si chiamarono gli spilorci della giornea et cominciarono ad habitar grotte invece di case (*Galeria, c. 24r-24v*).

Segue il tempo degli *spilorci delle dalmede* (*Appendice, FIG. 7*), in cui

si diede principio al filare la lana, et col suo colore naturale, senza varietà de colori, si tessera, facendone panno, del quale si fecero la giornea sino a meza gamba, aggiogendovi le maniche, andando però come vedete scalzi, perché sicome andava peggiorando il mondo, così gli spilorci, erano astretti ad allargarsi, però vedete, ch'anco lasciarono i taglieri, et inventarono le dalmede (*Galeria, c. 25r-25v*).

Poi è la volta dell'età degli *spilorci martingalli* (*Appendice, FIG. 8*), i quali, vestiti «con una giornea più corta» e di tanti colori, per via delle molte toppe, furono «i primi che trovarono l'uso del cuoio per far le scarpe» (*Galeria, c. 28v*). Dopo, è il turno degli *spilorci de la toga* (*Appendice, FIG. 9*), vissuti nella quinta età, i quali erano soliti portare «una veste lunga, et negra», «tutta tacconata», fatta «con un pezzo di panno», con calzari di «scarpe et zazera», e «con berettino in capo stretto e senza ali» (*Galeria, cc. 29v-31r*). Da ultimo, la sesta in ordine di tempo, l'età del *mantellaccio* – «questa, ove siamo ora», riferisce Coticone (*Galeria, c. 37r*) –, è quella in cui ha origine la curiosa *Compagnia dei lesinanti* (*Appendice, FIG. 10*). I rappresentanti di quest'epoca storica «non hanno nelle mani più la spilla, ma una lesina» e discendono dalla più antica generazione di uomini vestiti con quei «bragoni» giunti dalla Germania sino in Italia, una «mantellina legata sotto la gola [...] con un strengone di buffalo», e i «calzoni alla sivigliana» in «forma di due cartocci» (*Galeria, cc. 37v.-43v*).

Su questa via, allungandone per così dire la traiettoria espressiva in funzione della *vis comica*, l'autore della *Galeria* ricorre al paragone, muovendosi su due tasselli che caratterizzano la caricatura: il primo di ordine strutturale, che concepisce la forma grafica della caricatura come "metonimia", ossia come «la parte per il tutto, ma una parte che non intacca la integrità fisionomica del tutto»; il secondo, di ordine psicologico, diretto a rivelare il "movente", «esagerando i difetti e le deformità di una persona, per giuoco, e talora per ischerno» (RUBIU 1973, 7-8).

Alla luce di ciò, viene da chiedersi chi sia la buffa maschera che figura come il prototipo del lesinante dell'età moderna (*Appendice*, FIG. 11). La risposta è fornita dal visitatore della *Galeria*, messer Rastellante, che, ribattendo alla sua guida, messer Coticone, afferma: «pare il chierico del Piovano Arlotto» (*Galeria*, cc. 43v-45r). La risposta, apparentemente semplice, risulta tuttavia arguta e ingegnosa, se non altro perché essa si rifà alla tradizione meno nota, ma più autentica, che riguarda la storia del ritratto del fiorentino Mainardi, sorprendentemente distante dall'immagine del chierico, grasso, rubicondo e faceto, tramandata dalla cultura popolare e contadina. Chi infatti volesse ricercare il ritratto più autentico e contemporaneo del pievano Arlotto non lo troverà né tanto all'interno della tradizione popolare, né tantomeno nelle stampe che tramandano i motti e le facezie del chierico fiorentino – come ad esempio l'edizione veneziana di Giacomo Zoppino del 1535 o ancor più il rifacimento giuntino del 1565, dove venne aggiunta in apertura la *Vita* del Mainardi –, ma in quella stramba «galleria di caricature» comprese nel *Simposio*, ovvero nei *Beoni* di Lorenzo de' Medici. Magro, amante del vino e del sonno: l'Arlotto inciso dal Magnifico «con la punta acuta e greve del realista», è – come scrive Gianfranco Folena – il ritratto di un figurino che, con quel suo «viso appuntito e corroso e quel capino di beccaccia, nel quale s'indovinano occhi piccoli e acuti», rappresenta l'immagine stessa dell'"assottigliamento dell'ingegno" (*acutezza*) e di una caricatura che non vuole essere satira amara, ma osservazione vera e piccante dei costumi atta a divertire (FOLENA 1953, XX).

Come già nell'avantesto della *Lesina*, anche nella *Galeria* si coglie, con insistenza, la presenza di un universo popolato da figure furfantesche e *imbastinate*. Non si tratta semplicemente di una sequenza di nomi, bensì di un articolato intreccio di allusioni che riconducono, tra

l'altro, alla brigantesca congregazione della Bastina, evocata con compiaciuta ironia da Adriano Banchieri in un trattatello, *La nobilissima anzi asinissima Compagnia delli briganti della Bastina*, diffuso nel 1597 da Perin libraro, su istanza di Barezzo Barezzi, lo stesso editore che, pochi anni prima, nel 1590, aveva dato alle stampe la fortunata *Nobiltà dell'Asino di Attabalippa dal Perù*, dedicata al sovrano inca Atahualpa (Attabalippa, vd. CALLEGARI 1930, 155)⁴. Tanto il testo della *Compagnia della Bastina*, che deve non poco alla *Lesina*, quanto quello della *Galeria* si muovono infatti entro una cornice in cui la parodia si rifà a una precisa tradizione cinquecentesca, la quale, memore delle sue origini, assume come gioco letterario il connubio tra le figure del Sileno e dell'asino, e con esse l'*asinitas*, intesa sia come derisione dell'ignoranza, sia come elogio della fatica. Un filo teso, questo, che, da Erasmo a Pierio Valeriano, da Niccolò Machiavelli ad Agrippa di Nettesheim, da Teofilo Folengo a Pietro Aretino, da Giovan Battista Pino a Sebastian Brant e François Rabelais, trova in Giordano Bruno l'interprete più compiuto di una categoria speculativa capace di designare un sapere altro, sovversivo, volto a mettere costantemente in crisi le opposizioni canoniche che sorreggono l'ordine ufficiale: sapere e ignoranza, cultura alta e cultura bassa, autorità e dissenso (ORDINE 2017, 237-238). Il vero seguace dell'«asinissima» *Compagnia delli briganti della Bastina*, secondo quanto si legge nell'opera di Adriano Banchieri, è dunque colui che abbraccia, come proprio «ridotto», l'idea

che l'ASINO fra tutti gli altri quadrupedi sia legittimamente NOBILE, non solo per l'antichità della Casata, essendo stato de i primi cavalcati, et imitati da gli huomini, et per la grandezza del sangue, stendendosi la sua parentela insino fuor della spetie ad altri animali; ma ancora, et molto più, per le sue rare doti, et eccellenti qualità, descritte in sì gran fascio da quella lingua di papagallo di Attabalippa (BANCHIERI 1597, 2r-v).

Non siamo, in fondo, così lontani dalle stravaganze e dalle

⁴ Adriano Banchieri, collega del compositore Orazio Vecchi e legato da un'amicizia comune con Giulio Cesare Croce, può essere considerato anche un continuatore dell'opera dello scrittore bolognese. Numerosi suoi scritti letterari, di varia natura e redatti tanto in lingua italiana quanto in dialetto bolognese, furono pubblicati sotto lo pseudonimo di Camillo Scaligeri (o Scaliggeri) della Fratta. Tuttavia, come osserva Oscar Mischiati, il contributo di Banchieri si colloca, per stile e ispirazione, «molto al di sotto dei suoi modelli», come dimostra emblematicamente la Novella di Cacaseno figlio del semplice Bertoldino, pubblicata nel 1641 (MISCHIATI 1963, 652).

grottesche imprese dei personaggi che popolano la *Galeria de' lesinanti*. E basti qui leggere il ritratto dell'allegoria della Lesina, per averne un'idea (FIG. 2):

- CO. M'havete desiderato ora tanto bene che sarei un ingrato a non vi contentare, ponete ben mente dunque a quel ch'io dico tutte le figure che voi vedete sono virtuti; affigurate acciò siano lettere ai lesinanti, che non sanno leggere, poichè sicome si | [quadro 40] | figura la Prudenza una donna con una serpe, ed uno specchio, la Fortezza una donna che spezza una colonna, acciò conosca no gli ignoranti le dette virtuti, significate per quelle donne, e che poi le pongano, in esecuzione, così anco acciò che i lesinanti possano conoscere le virtuti loro, si sono affigurate come vedete.
- R. È stato benissimo pensiero dipingerle, perché si ponno affigurare in ogni loco per le strade, le quali vedute poi da lesinanti, si raccorderanno delle spilorcierie, e cresceranno di virtù in virtù.
- CO. Così è. (Ora ponete mente, che ve le dichiarerò). Quella vecchia secca stracciata, che sta con le braccia alte, e con le gambe larghe, che par ch'abbia dolore, e che partorisce quella bellissima bambina con quella borsa in mano significa la Virtù della Lesina la quale va stracciata, e magra, e par ch'abbia dolore per dinotare gli stenti che si partorisce la ricchezza, ch'è quella bellissima bambina, perché la Lesina è madre della ricchezza; quella donna poi, ch'ha quel basto sopra della schiena, che par che raccolga la bambina, è la Virtù della Bastina, comadre della Lesina, perché pur la Bastina è subalterna alla Lesina, come di suoi capitoli si può cavare, quel vecchio stracciato, ch'ha quel trivello finto della Lesina, perché s'ella punge, egli fora, quella che scalda i panni è la virtù della spilorciera madre della Lesina, la quale ha da involgere in quei panni la ricchezza, quel vecchio che fa su la fascia, è la Virtù Gingione marito della Bastina, perché ancor egli ha parte nella Lesina come la moglie, quella giovanetta che porta quella fascia in capo per far foco, è la Virtù della Setola nipote della Lesina, quei duo che fanno quel letto sono cugini della Lesina, uno è la Virtù dello Spago, e l'altro la Virtù del Manico. Queste sono le virtuti, che deverebbero havere tutti i lesinanti in uno epilogante nel mezo del core (*Galeria*, cc.184r-186r).



FIG. 2 BUB, *Galeria*, c. 184a (allegoria della Lesina). Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).

E a seguire quello del re Mida e delle sue «orecchie d'asino» (FIG. 3):

CO. Egli è Mida re di Frigia nostro confratello, il qual ricevendo una volta il dio Bacco in casa gli fece molte cortesie, et Bacco per mostrarsi grato, gli disse, che chiedesse che grazia volesse che gliela haverebbe fatta. Mida vedendo questo tutto lieto, gli domandò grazia, che tutto quello, che toccasse si convertisse in oro, e 'l dio gli fece la gratia, non fu una

domanda da lesinante savio?

- R. Dimanda sapientissima et s' hora si trovasse chi facesse de tali gratie, se ben fosse in capo al mondo, andrei a lui chiedere per diventar ricco ad un tratto. Che vorrei toccare subito il monte Olimpo.
- CO. È persa la semenza de coloro che facevano tali favori, perché sì fatte gratie sono de quelle, che dice il Petrarca, ch' a pochi il ciel largo destina.
- R. E così, per certo; ma ditemi perché ha quelle orecchie d' asino, sono posticcie, o pure naque così mostruoso?
- CO. Né sono posticcie, né meno naque così; ma vi dirò brevemente il tutto; era nata contesa fra Apollo et Marsia pastore, per causa del sonare, ciascuno persuadendosi sonare meglio del compagno. Al fine si ridussero in un loco a sonare a concorrenza presente molta gente, fra quali vi concorse ancora Mida. Hora sonato, ch' ebbero ambiduo, fu detto che Marsia haveva sonato invero dolcemente, ma che di gran lunga Apollo il vinceva, solo Mida difese la parte di Marsia, onde Apollo sdegnato lo tirò per l' orecchie et gliel face come quelle de l' asino, poi si parti lasciando il povero Mida, ne la maniera che vedete.
- R. Insomma è mala cosa impedirsi con personaggi grandi, perché o bisogna dir loro sempre il falso adulandoli, o se si risolve di dire loro il vero, et che non vada al lor gusto, fanno poi de le burle bestiali, perché si sdegnano d' ogni minima cosa; forse, che Marsia sonò (c.196v) meglio d' Apollo, come haveva giudicato Mida.
- CO. Se tutti gli altri diedero ragione ad Apollo.
- R. Gli diedero ragione, perché dovevano essere adulatori, et dissero forte così acciò che a loro non facesse dispiacere.
- CO. Da lesinate vi giuro, che s' Apollo fosse qui, che non parlereste in questa guisa, perché vi farebbe l' orecchie d' asino.
- R. Et io da spilorcio vi giuro, che se fosse qui che lo direi, ancor che credessi dire il falso, acciò che me lo facesse, perché ne trarrei di grande utile.
- CO. Et ch' utile ne trarreste mai havendo orecchie d' asino?
- R. L' utile sarebbe, che la state mi cacierei le mosche, et avanzerei la rosta. L' altra, et di maggior utile, è che m' accorderei con qualche ciarlatano, e andarei con lui in volta per il mondo, facendo pagare a chi mi volesse vedere, la qual cosa essendo curiosa ne trarrei un gran guadagno (*Galeria*, cc. 195r-197r).



FIG. 3 BUB, *Galeria*, c. 194a (Mida, re della Frigia). Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).

Tra questi personaggi, due figure in particolare – quella dello studioso e del pedante-astrologo – si configurano come bersagli privilegiati di una satira, più o meno corrosiva, che affonda le sue radici nella tradizione del teatro regolare del Cinquecento e che, nel tempo, si consolida fino a diventare maschera e tipologia fissa nell'ambito

dell'Improvvisa (STÄUBLE 1991). In questa prospettiva, la *Galeria* riconosce idealmente nello studioso un confratello padovano della Lesina, identificato con il nome di Prestaniente (*Appendice*, FIG. 12), il quale si distingue per la sua singolare abilità nel prendere in prestito libri, senza mai restituirli né tantomeno pagarli, incarnando così una delle tante variazioni sul tema dell'avarizia e della mistificazione culturale. Tale rappresentazione satirica rafforza il legame tra la letteratura comica cinquecentesca e le tipizzazioni grottesche della Commedia dell'Arte, in cui il pedante, figura ridicola per eccellenza, sopravvive e si trasforma in icona teatrale stabile. Circondato da libri, il «boazzo d'intelletto» oggetto di questa caricatura sembra seguire da vicino la descrizione del pedante che Tomaso Garzoni include nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Come il cavilloso «alfane» (falena) ritratto da Garzoni su «un vilissimo scanno», con indosso un abito tutto tarmato, il pedante raffigurato nella *Galeria* porta infatti sul capo un'invenzione burlesca: ossia una rosta o un ventaglio scaccia-insetti fatto di «frondi di finocchio legate ad un filo», per «fugare l'importunità delle mosche pisane, senza spendere in servitore» (*Galeria*, c. 66r). Di questa stessa schiera di uomini «cervellotici e arzigogolati» fa parte anche l'«anomalo» e buffo astrologo di nome Vadibene (*Appendice*, FIG. 13), che, al posto di portare con sé la «sferza, ch'è lo strumento proprio da pedante», regge nella sua mano «una sfera sopra un tondo», per dimostrare scientificamente a tutti i suoi discepoli che un solido geometrico, come appunto la sfera, può assomigliare a «una costa di bue», o una minestra di quattro ingredienti può rappresentare il «confuso caos» al tempo della creazione del mondo. Si legga qui l'estratto della lunga descrizione di questo personaggio contenuta nella *Galeria*:

- CO. Né meno costui è astrologo; ma è pedante. Veronese, detto m. Vadibene.
- R. Gli stava meglio ne le mani una sferza, ch'è stromento proprio da pedante, et non sfera, che non è mestiero loro.
- CO. Voi dite bene s'egli fosse come gli altri pedanti, ma costui è anomalo. Che non seguita la regola degli altri. Perché l'intende, et è sotilissimo negli avanzi, come ora intenderete. Teneva costui giovani non solo a scuola, ma ancora in dozzina, et n'haveva molti, et era pagato bene da loro. Hora m. Vadibene che sapeva, che i giovani hanno sempre fame,

acciò che non merendassero, o facessero colatione, s'imaginò d'empir loro il ventre al disinare, et di robba dura da digerire, però comprava ogni volta una pancia di bue vecchio, facendola cucinare così un poco acciocche non si potesse così presto digerire, et per conseguenza non gli tornasse appetito fra pasto, et s'alcuno si lamentava, che non era cotta, rispondeva, che così doveva essere la carne, dicendo il francese pesce cotto, et carne cruda. Ma prima la faceva sempre empire d'erba pesta galantemente, poi la divideva costa per costa da un capo a l'altro come si farebbe un melone, o zucca, et una di quelle la poneva fra quatro, dicendo: «figliuoli vedete la liberalità mia, che potrei cavar fuori l'osso, et ve lo lascio acciò potiate trattenervi, oltre che questo pezzo di robba vi rapresenta una sfera, come mangiando potete ancora cibare l'intelletto vostro».

- R. In che guisa poteva assimilare una costa di bue ad una sfera?
- CO. In questo modo. Diceva, «vedete figliuoli l'osso de questa costa è il fuso del mondo, queste pellicole, che girano intorno a l'osso sono i duo colori, questa cinta di pelle che cerchia il piano è l'equinoziale, questi nervetti sono l'altre zone, il pieno è il centro, e 'l zodiaco, che tocca l'uno e l'altro tropico dove si formano i solstizi potete dire che sia la carne, che sta attaccata a le pellicole».
- R. Discorreva molto dottamente questo m. Vadibene, ma parmi, che n'amanchi l'orizzonte, che pur nella sfera si vuol mettere, se le sfere, ch'ho visto stampate non sono fallate.
- CO. Voi dite il vero, et ve lo figurava bene.
- R. Parmi che ne la costa non vi sia più cosa alcuna, perché ha discorso sopra d'ogni sua minima particella, onde non penso che sia per trovarsi tal orizzonte.
- CO. V'ingannate, non sapete che le sfere si fanno in duo modi, alcune, ch'hanno il manico, et queste hanno un cerchio di più che gira intorno al corpo de la sfera, et altre sono senza manico sostenute da un piedestalle con l'orizzonte in piano. Hor tal orizzonte fingeva che fosse il piatto, che sostentava la carne, o l'osso per dir meglio.
- R. Havete ragione, et invero ch'è molto speculativo, indegno del nome di pedante.
- CO. Haveva ancora un'altra inventione rara per far minestra et era questa: pigliava fichi, et de l'uva cotta nel forno, et de quelle more bianche piccoline de moroni, et zucche et la dimandava la minestra de quatro ingredienti; et diceva a suoi discepoli: «vedete la ventura, è stata la vostra ad essere sottoposti a la disciplina mia, ch'io non vi do cosa, che non habbia misterio, come questa minestra, che ci rapresenta il confuso caos ch'era composto de quatro confusi elementi, così questa minestra è composta de quatro elementi: la terra è la zucca, et gli altri ingredienti, l'acqua il brodo, il foco il caldo, ch'in sé contiene, et l'aria

il fumo, che manda fuori come vedete. Et sicome dal caos sono formate tutte queste cose sublunari, così da tal minestra si formano tutte le vivande, che mangiate, perché di quel ch'avanza, se ne fa torta, asciugandolo un poco, de la torta pieno, del pieno ravioli, de ravioli tomaselle, et de tomaselle minestra, et con simili ragionamenti andava trattenendo la gioventù. Soleva ancora comprare il formaggio, ma del più secco, che fosse per le botteghe, et acciò fosse più secco, lo metteva nel forno a seccare, di modo tale che per la adustione grande diventava la crosta proprio come corno, et così era afatato, che il coltello non solo, ma ne anco l'accette l'averebbero tagliato, onde compariva proforma in tavola; perché alcuno non se ne poteva tagliare (*Galeria*, cc. 100r-104v).

Un'astrologia rustica e gastronomica, questa professata da Vadibene, indubbiamente legata a un'economia di sussistenza, dove la cucina diventa un "picciol mondo" e al contempo un "laboratorio" in cui proiettare *calendoscopicamente* – cioè, attraverso i sensi e con la mente (CAMPORESI 1994b, 200) – il «mondo grande» geometrizzato dalle scienze naturali, osservando in esso le generazioni e le corruzioni in atto tra gli ingredienti (la materia). Al di là della poetica e della grammatica culinaria, con Croce «ci troviamo di fronte a una chiara circolarità di prove sperimentali in cui il momento teatrale» e gli svaghi "ludico-pseudo-scientifici" – influenzati in larga parte dai molti *pronostica temporum*, dalle varie strologherie e dai presagi rustici del tempo – vivono in uno spazio mentale di assoluta connessione (CAMPORESI 1994c, 246). «Simpatie, antipatie, proprietà occulte, influenze ed altri termini usati da alcuni filosofi per maschera della vera risposta», volendo qui recuperare un passaggio delle argomentazioni di Galilei nel *Saggiatore*, costituiscono delle istanze utili in cui poter rintracciare un'ideologia alimentare condizionata dai cosiddetti «quattro gradi» – caldo, umido, freddo e secco –, a loro volta legati per via eziologica alla teoria umorale. Si tratta di un antico motivo, quello della *sapientia/insipientia*, che Croce riesce efficacemente a far confluire nel motivo dell'«ebete sciocco sottoposto al rischio della fine» (CAMPORESI 1994c, 246), e a relazionare all'arte teatrale, con l'intento professato di esplorare quel «guardaroba di manichini», o se si vuole di marionette, che affollano una galleria ben più

vasta, fatta di volti e corpi: quella dell'Improvvisa⁵.

Se dunque è vero che «la moderna cosmologia, nata sulle rovine dell'universo geocentrico», ha individuato nel caos primordiale e nell'azione della luce (il "lume") l'origine e la diffusione di tutti i «corpi corruttibili» nel mondo sublunare, risulta altrettanto vero che, a partire proprio da questo nuovo «paradigma anti-tolemaico», prende forma «una originale e scientifica riflessione sull'umile» (CAMPORESI 2011, 138). Essa si fonda, in particolare per la poetica crocesca, su «una logica paradossale», che, in linea con uno sperimentalismo d'impronta manieristica, va «alla ricerca di nonsensi nel seno dei dissensi» (CAMPORESI 1994a, 200). È ad esempio il caso, questo, del globo terrestre fatto di due «colori», o se si preferisce di due «poli» capovolti, oggetto di satira nel componimento *Il mondo alla roversa* del 1605, in cui i versi «La gola, il sonno, e l'oziose piume, / hanno bandito ogni gentil costume», modellati da Croce sull'*incipit* del settimo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca (RVF 7, vv.1-2), si estendono a inglobare una filosofia di vita pratico-naturale attorno a cui si costruisce anche l'invenzione letteraria *Della famosissima Compagnia della Lesina* di Vialardi, come visto, alla base della *Galeria*, dove, per un gioco analogico di simmetrie e diluizioni, all'immagine del magro figurino-pievano Arlotto, simbolo dell'età moderna, sembra corrispondere il ritratto autobiografico del macilento Croce-Eraclito:

[...] Ogn'un mi dice, «tu se' sì barbuto,
 palido in faccia, magro, e scolorito,
 e sempre vai d'un abito vestito,
 pensoso e solo, sconcolato e muto.
 Un Eraclito ormai sei divenuto,
 nel duolo immerso;» [...]
 La gola, il sonno, e l'otiose piume
 hanno sbandito ogni gentil costume;
 il senno il suo bel lume
 ha perso, e la prudenza può più poco,

⁵ Croce – giova ricordarlo – è uno scrittore di teatro: la *Farinella*, *Il Tesoro*, il *Sandrone Astuto*, il *Tartuffo*, o il *Banchetto del mal cibati*, opere indubbiamente da includere nel bacino delle commedie regolari, rappresentano solo una parte del vastissimo repertorio drammatico del poeta, disseminato in una nutrita serie di opuscoli, in cui, soggetti come il pitocco, il cuoco, il bravo, l'alchimista, il ciarlatano, lo speciale, l'astrologo, il medico, il filosofo, l'oste partecipano all'azione narrativa a fianco delle più note maschere della Commedia dell'Arte.

che la pazzia gli ha tolto il primo loco; [...]
Alle bettole, ai chiassi, e alle puttane:
quante persone vane
si fanno coscienza d'un quattrino,
e poi ruban la notte un magazzino?
Quanti fan l'indovino,
e predicendo van l'altrui venture,
che conoscer non san le lor sciagure?
Né lor disavventura:
e quanti vanno attorno pitoccando,
che sempre han cento scudi al lor comando?
E quanti passeggiando,
fanno il grande con abiti pomposi,
che son scritti fra i Pover Vergognosi? [...]
Basta ch'io facci fede,
che 'l mondo è guasto, e ch'ogn'un vuol'oprare
al contrario di quel ch'ei dovria fare;
però s'io sto a penare,
e s'ho d'ogni piacer perso la scrima,⁶
vien che 'l mondo non è com'era prima;
perché più non si stima
virtù, ma sol' – ahi, che di duol'io scoppio! –
chi simula, chi finge, e chi vien doppio (CROCE 1605, 5-16).

⁶ *Perdere la scrima*: modo di dire col significato di "confondersi".

BIBLIOGRAFIA

ANGUILLARA 1561 = ANGUILLARA, GIOVANNI ANDREA DELL' (1561) *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Giovanni Griffio.

CALLEGARI 1930 = CALLEGARI, GUIDO VALERIANO (1930) *Atahualpa*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

CAMPORESI 1975 = CAMPORESI, PIERO (1975) *Carnevale, cuccagna e giuochi di villa (Analisi e documenti)*, in «Studi e problemi di critica testuale», X, 57-97.

CAMPORESI 1991³ = CAMPORESI, PIERO (1991³) *Introduzione*, in P. ARTUSI, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, a cura di P. Camporesi, Torino, Einaudi, IX-LXX.

CAMPORESI 1994a = CAMPORESI, PIERO (1994a) *Il palazzo e il cantimbanco. Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti.

CAMPORESI 1994b = CAMPORESI, PIERO (1994b) «Stillato di gallo». *Il cuoco e l'esorcista*, in ID., *La carne impassibile. Salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*, Milano, Garzanti, 183-203.

CAMPORESI 1994c = CAMPORESI, PIERO (1994c) *Giuochi proibiti*, in ID., *La carne impassibile. Salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*, Milano, Garzanti, 237-251.

CAMPORESI 2011 = CAMPORESI, PIERO (2011) *Il tramonto della luna. Il vino, la vite e la nuova scienza*, in ID., *La terra e la luna. Alimentazione, folclore, società*, Milano, Garzanti, 117-158.

CROCE 1605 = CROCE, GIULIO CESARE (1605) *Il mondo alla roversa [...]*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, (Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio, 17 X 009).

DOSSENA 1965 = DOSSENA, GIAMPAOLO (1965) *Prefazione*, in GIULIO CESARE CROCE, *Bertoldo e Bertoldino con il Cacasenno di Adriano Banchieri*, a cura di G. Dossena, Milano, Feltrinelli, VII-XXIII.

FOLENA 1953 = FOLENA, GIANFRANCO (1953) *Prefazione*, in ARLOTTO MAINARDI, *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, a cura di G. Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, IX-XXXVII.

FORNO 1992 = FORNO, CARLA (1992) *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia.

GUERRINI 1879 = GUERRINI, OLINDO (1879) *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Nicola Zanichelli, 476-477.

Indice 1608 = *Indice* (1608) *Indice di tutte l'Opere di Giulio Cesare dalla Croce. Date da lui alla Stampa fin a quest'anno 1608 [...]*, Bologna,

Bartolomeo Cocchi.

JAEGER 2018 = JAEGER, WERNER (2018) *Esiòdo e il Popolo contadino*, in ID., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, introduzione di G. Reale, traduzione di L. Emery e A. Setti, indici di A. Bellanti, Milano, Bompiani, 121-154.

MAZZACURATI 1977 = MAZZACURATI, GIANCARLO (1977) *Prologo e promemoria sulla «scoperta» della Poetica (1500-1540)*, in ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1-41.

MISCHIATI 1963 = MISCHIATI, OSCAR (1963) *Banchieri, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 649-654.

ORDINE 2017² = ORDINE, NUCCIO (2017²) *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, premessa di I. Prigogine, prefazione di E. Garin, Milano, La nave di Teseo.

POLI 2003 = POLI, MARCO (2003) *Le Arti per via*, in «*Le Arti per via*» di Giuseppe Maria Vitelli, in *Le Arti per via*, catalogo della mostra (Bologna, sala esposizioni della Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 18 novembre 2003-6 gennaio 2004), a cura di M. Poli, Bologna, Costa, 7-13.

QUONDAM 2007 = QUONDAM, AMEDEO (2007) *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

RAK 2025 = RAK, MICHELE (2025) *Avarizia, povertà, pauperismo, fame. I soggetti di Lesina e di altra letteratura della penombra*, in «*Schede Umanistiche*», XXXIX/1, 23-29.

ROUCH 1984 = ROUCH, MONIQUE (1984) *Les communautés rurales de la campagne bolognaise et l'image du paysan dans l'œuvre de Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.

ROUCH 1994 = ROUCH, MONIQUE (1994) *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, in «*Strada Maestra. Quaderni della Biblioteca Comunale "G. C. Croce" di San Giovanni in Persiceto*», 17, 229-272.

RUBIU 1973 = RUBIU, VITTORIO (1973) *I Carracci*, in ID., *La caricatura*, Firenze, Sansoni, 1973, 6-10.

STÄUBLE 1991 = STÄUBLE, ANTONIO (1991) «*Palar per lettera*». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni.

TRAUZZI 1905 = TRAUZZI, ALBERTO (1905) *Bologna nelle opere di G. C. Croce*, in «*Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*», 3 serie, vol. XXIII, 1904-1905, 1-84; 588-612.

Tre Indici 1640 = Tre Indici (1640) Indice di tutte l'Opere, che si trovano

scritte a mano del medesimo, in *Tre Indici di tutte l'Opere di Giulio Cesare Croce [...]*, Bologna, Eredi del Cochi, 1r-8v: 6v-8v.

VACCARO 2024a = VACCARO, LUCA (2024a) *Sapiens dictus a sapore. La Buccolica «grossa» e «sottile» nel Banchetto de' Malcibati di Giulio Cesare Croce*, in «DNA. Rivista di studi camporesiani», vol. 5, n. 1, 2024, 44-67.

VACCARO 2024b = VACCARO, LUCA (2024b) *La Lesina specchio moralistico della Crusca nella centralità della lingua e della «toscana favella»*, in *Della famosissima Compagnia della Lesina. Dialogo, Capitoli e Ragionamenti attribuibili a Francesco Maria Vialardi*, edizione critica a cura di L. Vaccaro, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 63-76.

VACCARO 2025 = VACCARO, LUCA (2025) *Dialogando con Michele Rak. «Homo sine Lesina, corpus sine anima»*, in «Schede Umanistiche», XXXIX/1, 31-46.

VIANELLO 1993 = VIANELLO, VALERIO (1993) *Il giardino delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Roma, Jouvance.

ZOEPPFEL 1988 = ZOEPPFEL, RENATE (1988) *Il contadino nell'antichità*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», 9, 1-17.

Appendice



FIG. 4 BUB, *Galeria*, c. 23a, 1, uomo adamitico, con «ramo di quercia» («età de l'oro»). Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 5 BUB, *Galeria*, c. 22a, 2: confratello dell'«età d'argento». Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 6 BUB, *Galeria*, c. 25a, 3, «spilorcio della giornea» («età del metallo»). Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 7 BUB, *Galeria*, c. 27a, 4, «spilorcio delle dalmede». Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 8 BUB, *Galeria*, c. 29a, 5, «spilorcio martingallo». Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 9 BUB, *Galeria*, c. 37a, 6, «spilorcio de la toga». Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 10 BUB, Galeria, c. 39a, 7, «m. Pontino», spilorcio del mantellaccio. Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 11 BUB, *Galeria*, c. 44a, 9, «m. Antiveduto» (Piovano Arlotto), spilorcio del mantellaccio. Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).



FIG. 12 BUB, *Galeria*, c. 66a, 14, «m. Prestaniente» padovano, studioso. Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).

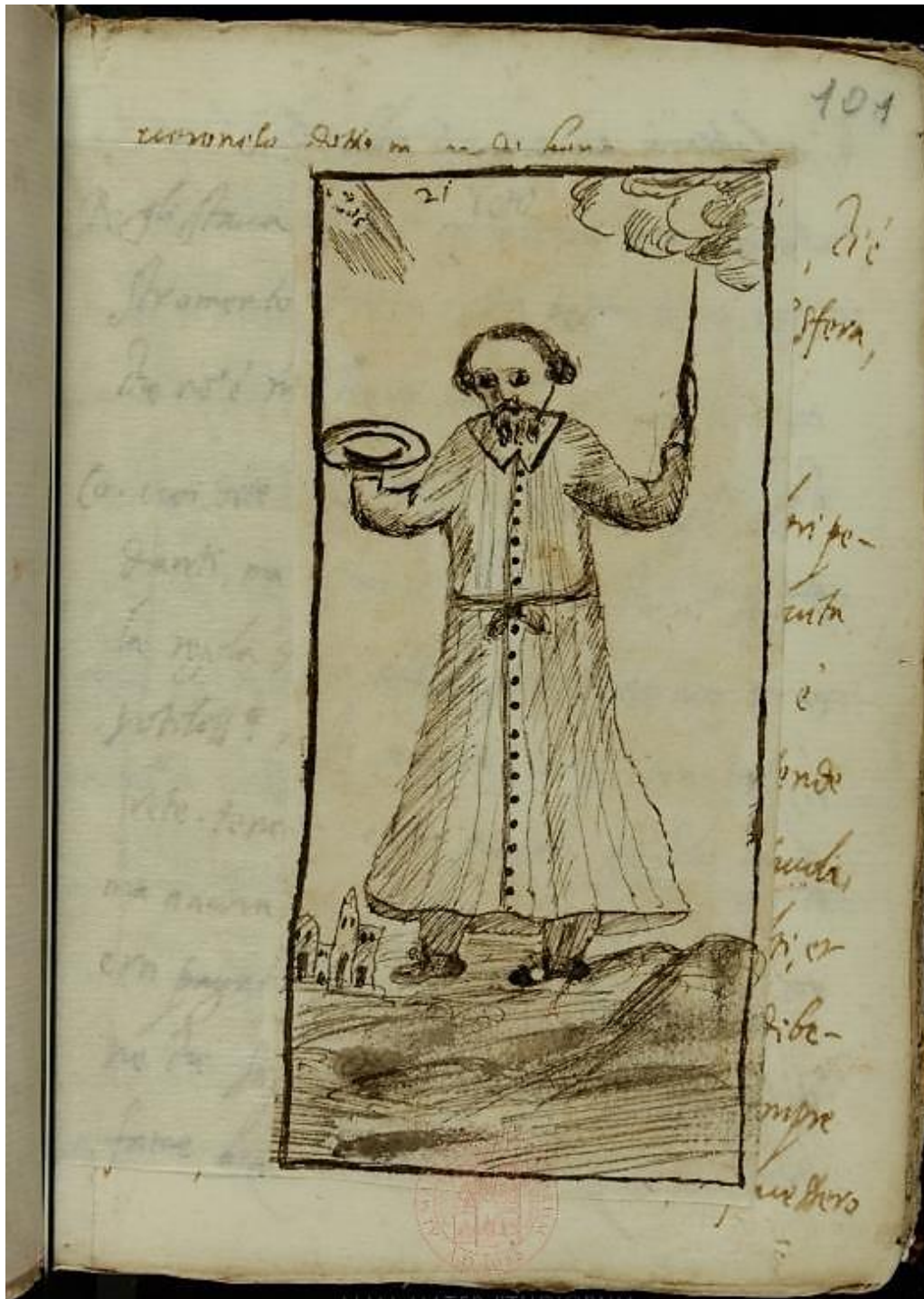


FIG. 13 BUB, *Galeria*, c. 100a, 21, «m. Vadibene» veronese, pedante. Su gentile concessione della BUB (28/06/2017).

La nevologia, o scienza dei nèi, e l'arte del Seicento, da Caravaggio a Bernini

LUCA CALENNE

Archivio storico diocesano "Innocenzo III" di Segni

fabulle_nasum@hotmail.com

Abstract The essay aims to investigate the influence of treatises dedicated to moles (especially those written by Della Porta) on the Art of the XVIIth Century, and in particular proposes an explanation for the visible mole in Bernini's *Ratto di Proserpina*, comparing it with the one that Cervantes places on the back of Don Quixote.

Riassunto Il saggio si prefigge di indagare l'influenza dei trattati fisiognomici dedicati ai nèi (soprattutto di quelli scritti da Della Porta) sull'arte del XVII secolo, e in particolare propone una spiegazione per il neo visibile nel *Ratto di Proserpina* di Bernini, confrontandolo con quello che Cervantes posiziona sulla schiena di Don Chisciotte.

Parole chiave Nèi, Fisiognomica, Bernini.

La nevologia, o eleomazia, è una delle 142 forme di divinazione praticate dai greci e dai romani che ci sono note (COSTANZA 2009, 81). Secondo le credenze del tempo, dalla posizione dei nèi naturali dell'epidermide di un essere umano era possibile dedurre il suo futuro, o quanto meno delinearne le caratteristiche psicologiche e morali (PAOLELLA 2016, 129-132). Caduta nell'oblio durante il medioevo, la nevologia conobbe una vasta fortuna durante tutta la prima età moderna, alla pari di altre forme di fisiognomica a cui è stata spesso accostata, come ad esempio la metoposcopia che studia invece le rughe della fronte. Il motivo della sua rinnovata fortuna non risiede soltanto nella riscoperta degli antichi testi greci ad essa dedicati, a cominciare dal *De Naevis* dello pseudo-Melampo, stampato per la prima volta a Venezia nel 1545 (COSTANZA 2013, 83-102), ma pure in un mutato contesto sociale in cui la popolazione urbana è cresciuta a dismisura, sradicando gli individui dalla più familiare dimensione del villaggio. Ormai sudditi indistinguibili delle grandi monarchie nazionali, gli uomini non si conoscono più tra loro, né si fidano (MARAVALL 1990, II, 610-614), e perciò sentono il bisogno di aprire «una

finestra sul cuore» nei loro interlocutori, per scoprirne le intenzioni, poiché l'uomo moderno – alla pari del mondo che lo circonda – non appare più decifrabile, ma è un teatro di illusioni e falsità. Quella finestra sul cuore, che il titano Momo rimproverava a Giove di non avere aperto nel petto degli uomini, viene evocata in numerosi trattati di fisiognomica (SAUNDERS 1653, 267; CUREAU DE LA CHAMBRE 1669, 1, ma anche nella prefazione di Francesco Stelluti alla *Fisionomia di tutto il corpo humano* di Della Porta del 1637), compresa la *Metoposcopia* di Girolamo Cardano, un trattato in 13 libri (l'ultimo dei quali è interamente dedicato ai nèi) che fu abbozzato dal medico lombardo intorno al 1550 ma che venne pubblicato postumo in Francia soltanto nel 1658, sebbene già circolasse in forma manoscritta e fungesse da opera di riferimento (RIZZARDINI 2005, 605-636; CAROLI 2012², 48-51).

Se fino alla prima metà del XVI secolo – sulla scia dei consigli dello Pseudo Aristotele ad Alessandro Magno nel *Secretum secretorum* – i fondamenti della fisiognomica erano offerti esclusivamente al principe (che se ne doveva servire per smascherare i cortigiani traditori e scegliere i propri uomini di fiducia), in seguito si assiste a un notevole allargamento del pubblico interessato alle pratiche divinatorie, costituito ora soprattutto da borghesi costretti a guardarsi dalle doppiezze dei mercanti, dei servi e delle donne (VÍGH 2022, 189-196, a proposito del trattato di Spadon, quasi un «manuale per uso quotidiano»). La fisiognomica giunse così a modellare a tutti i livelli la società secentesca (COURTINE, HAROCHE 1992, 68-71), come già intuì Manzoni, che nel XVI capitolo dei *Promessi Sposi* fa compiere al povero Lorenzo Tramaglino ben «dieci giudizi fisionomici» prima di scegliere il passante a cui chiedere un'informazione. A questa esigenza di conoscere le intenzioni del prossimo fece da controcanto una cospicua letteratura che invece esaltava la virtù della dissimulazione e della prudenza, che trovò i suoi apici nei trattati di Torquato Accetto e Balthasar Gracian (GETREVI 1991, 88-89).

Come altre forme di divinazione, anche la nevolgia è legata all'astrologia giudiziaria: era ferma opinione che i nèi, ossia i marchi impressi dalla nascita sulla pelle di un individuo dipendessero dall'influsso dei corpi celesti che presiedevano il cielo al momento della sua nascita. Quindi si riteneva che da questi segni si potesse desumere se non il destino (questo lo vietava il dogma cattolico del libero arbitrio) quanto meno la complessione generale di un individuo, ovvero la sua inclinazione verso certi eventi e comportamenti, che egli però poteva evitare (RODLER 2000, con ampia bibliografia). Il celebre aneddoto di Socrate e il fisionomista Zofiro – richiamato pure da Della Porta – legittimava questa pretesa.

Ovviamente le scoperte astronomiche del XVII secolo infersero un duro colpo a queste credenze, che ancora collegavano il macrocosmo al microcosmo, gli astri all'uomo: a tale proposito basterà ricordare la lettera scritta dal napoletano Giovan Battista Manso a Galileo nel 1610, con cui lo informava «di un'asprissima querela fattami da tutti gli astrologi e gran parte de' medici, i quali intendendo che s'aggiungano tanti nuovi pianeti a' primi già conosciuti, per loro necessariamente ne venga rovinata l'astrologia e gran parte della medicina» (BATTISTINI 2000, 28). Non abbiamo certezze al riguardo, ma non è difficile immaginare che tra i dotti partenopei contrariati dai pianeti medicei ci fosse anche Della Porta, che si è occupato di nevologia e metoposcopia in diverse sue opere.



FIG. 1 Giovan Battista della Porta, *Metoposcopia*. British Library, Ms. Additional 22 687, c. 110r.

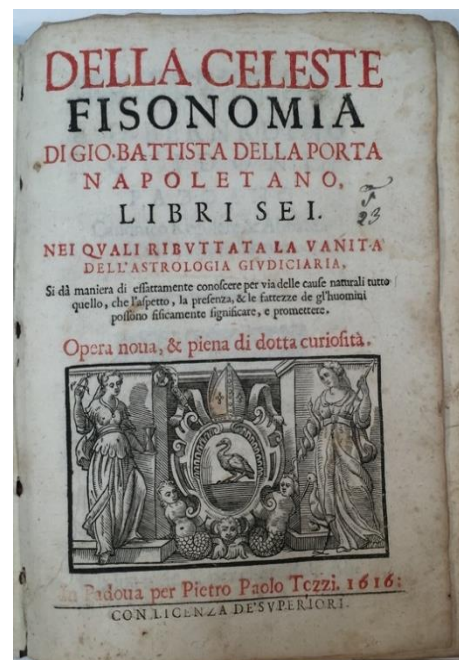


FIG. 2 Giovan Battista della Porta, *Della Celeste Fisonomia*, Padova 1616, frontespizio tipografico.

Aquilecchia ha ritrovato all'interno di un codice della British Library un suo inedito manoscritto su questi argomenti, preceduto da una larga porzione del trattato metoposcopico di Cardano, e corredato da numerose tavole illustrative, nelle quali sono riprodotti a stampa più di 400 volti di foggia cinquecentesca (FIG. 1), a cui sono stati poi aggiunti a penna i nèi o le linee, nonché il relativo commento (DELLA PORTA 1990, XIV-XV). Il testo di della Porta deve essere stato elaborato presumibilmente entro il 1594, dato che vi si allude in una lettera di Giovanni Antonio Magini (AQUILECCHIA 1985, 310-312).

All'interpretazione dei nèi è dedicato anche il libro V della sua *Coelestis Physiognomonica* (FIG. 2), la cui prima edizione in latino risale al 1603 (mentre quella in volgare al 1614) a cui seguirono numerose altre per tutto il Seicento (DELLA PORTA 1996, XIII-XVIII).

Senza dubbio nel XVII secolo la nevologia contava molti cultori ed estimatori, tanto più che pure la letteratura di quel secolo dedicò largo spazio ai nèi: non solo furono fonte di ispirazione per numerosi poeti – tra cui Giovan Battista Marino, Francesco Balducci e Gaspare Murtola – ma si fece anche spesso ricorso ad essi nei testi in prosa o nelle opere teatrali per l'agnizione di un personaggio; di questo espediente narrativo abbiamo esempi nei drammi di Shakespeare e nelle novelle di Cervantes (GERNERT 2018).

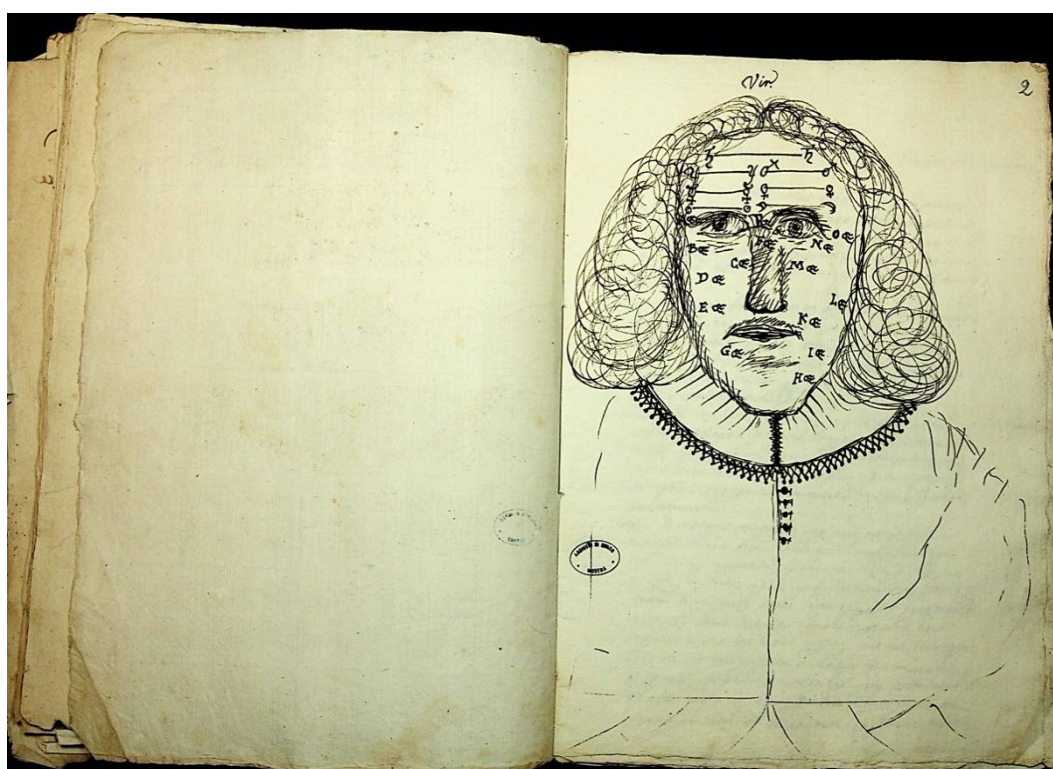


FIG. 3 Archivio di Stato di Modena, Archivio per materia, Astronomia astrologia e magia, b. 1, fasc. 2, n° 28.

In questo senso, mi pare significativo pure un passaggio della commedia *L'Olimpia* di della Porta, pubblicata per la prima volta nel 1589; Theodosio dopo molti anni di prigionia è tornato a Napoli, ma non viene riconosciuto dalla moglie Sennia, perché l'impostore Lampridio le ha detto che era morto, e ora cerca di dissuaderla da accogliere il vecchio marito.

The. Non avete un neo nell'ombelico, con certi peluzzi biondi?

Sen. Come figlio ha potuto saper questo?

Lam. I furbi, che vanno à torno per lo mondo, da néi che vedono nella faccia, indovinanano gli ascosti nella persona; lo sa per questo, che v'ha visto nella faccia

(DELLA PORTA 1597, 45-46).

La corrispondenza dei néi del viso con quelli nelle diverse parti del corpo (ognuna posta sotto l'influenza di uno specifico astro) è uno degli argomenti topici della nevologia. Un altro esempio della notorietà di cui godeva la pseudoscienza dei nèi nel Seicento viene dal *Tribunale della Critica* di Francesco Fulvio Frugoni, in cui si immagina una lite in Parnaso tra l'abate Filippo Maria Bonini – grande censore di ogni innovazione, tanto nelle scienze quanto nelle arti – e Lodovico Bianchi detto il Sissa, personaggio noto agli studi mariniani, «che faceva in quel tribunale l'ufficio d'esploratore dei nèi» (CALENNE 2019, 110). Non si tratta di una *boutade*, poiché effettivamente la manualistica di argomento fisiognomico era a disposizione dei giudici e degli inquisitori della prima età moderna (BRAGAGNOLO 2020; COURTINE-HAROCHE, 1992, 51), come prova un manoscritto conservato presso l'Archivio di Stato di Modena (FIG. 3), che riporta due tavole nevologiche simili a quelle dei trattati di Saunders (FIG. 4) o di Finella (MINERVINI 2014, 111). Gli esempi si potrebbero facilmente moltiplicare.

Per tutto il Seicento l'interesse per la nevologia rimase alto, come dimostrano i numerosi trattati *in toto* o in parte ad essa dedicati, tra cui ricordo – senza pretesa di completezza – solo quelli di Ludovico Settala (1606), Ciro Spontone (1626, ma in realtà il trattato è del Magini, come spiega Aquilecchia 1985, 315), Filippo Finella (1630), Richard Saunders (1653), e Nicola Spadon (1675), uniti nel riconoscere il loro debito con Cardano e con della Porta. Come è stato notato, con il trattato *De Nevis* di Settala (tradotto in italiano già nel 1609) si arrivò a un «eccesso formalistico», per cui l'intero corpo umano venne ricoperto sistematicamente da un reticolo di precise corrispondenze, come se si trattasse di un'architettura (GETREVI 1991, 77).

A dispetto del grande interesse che i nèi suscitavano in medici e letterati, questi piccoli segni sulla pelle sono rarissimi sui personaggi usciti dalle mani dei pittori del XVII secolo, tranne ovviamente che non si tratti di ritratti dal vero, dove però – piuttosto che veri nèi – si vedono più spesso le piccole particole di pelle, di seta o di velluto che gli aristocratici nel Seicento usavano per coprire imperfezioni o ferite sul viso, analoghe agli *splenia* o *aluta* già utilizzati al tempo di Ovidio e Marziale (HEARN 2015, 809-823). Al contrario,

nèi e porri erano generalmente espunti dai ritratti per rendere più bello il soggetto rappresentato; l'avversione a dipingerli era tale che Oliver Cromwell dovette chiedere espressamente al suo ritrattista di rappresentarlo «con le verruche e tutto il resto» (GREENBLATT 2010, 32-37).

Tra le illustri eccezioni a questo *modus facendi* si deve annoverare il ritratto di Tommaso Campanella custodito a Roma presso la Fondazione Caetani, dipinto dal concittadino Francesco Cozza, che presenta una grossa escrescenza sulla guancia destra, che compare anche nei ritratti posteriori (CANONE 2001, 52-63). In verità dovrebbe trattarsi di una verruca, radicalmente diversa da un neo in quanto prodotta da un'infezione e non presente dalla nascita, che al massimo poteva alludere – come altre malattie della pelle – a una vita piuttosto rustica.

Accanto alla trattatistica sui nèi (*lunares* in spagnolo, *birthmarks* o *moles* in inglese, *marques de naissance* in francese), nel Seicento e nel Settecento proliferò una letteratura interessata a tutti i segni presenti sul corpo, a cominciare dalle macchie impresse sulla pelle dalla nascita, che si riteneva fossero dipendenti da impressioni subite dalle madri durante la gravidanza (JARBERG 1957, 308-315) per arrivare ai tatuaggi ostentati dai selvaggi (ma spesso pure dai pellegrini), includendo le *stigmata* dei santi e tutti i segni che avevano del prodigioso (soprattutto quelli che si sospettava fossero marchi demoniaci); era ferma convinzione che da tali dettagli si potesse dedurre qualcosa della condotta o dell'indole del loro possessore, e quindi che ci si potesse servire di essi per esercitare varie forme di "controllo sociale" (DAUGE-ROTH 2020, 6-7). In questo saggio, però, intendo occuparmi solo delle imperfezioni cutanee presenti su personaggi di invenzione, ossia di alcuni casi in cui la loro introduzione è stata una scelta deliberata dell'artista, finalizzata ad aggiungere un supplemento di significato.

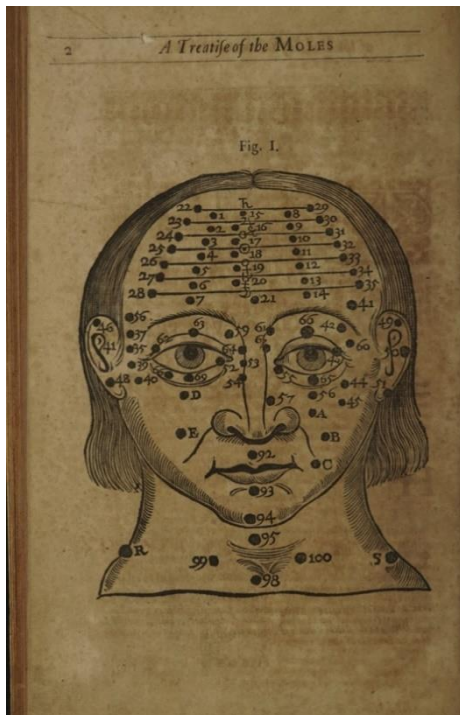


FIG. 4 Richard Saunders, *Physiognomie and Chiromancie, Metoposcopia, The symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body*, Londra 1653, 2.



FIG. 5 Jusepe de Ribera, *Testa grottesca*, Londra, British Museum.

Il più delle volte, il loro inserimento ha solo una finalità caricaturale o degradante, come ad esempio nelle teste grottesche disegnate da José de Ribera (FIG. 5), ma in alcuni casi il loro posizionamento non sembra affatto casuale. Prendiamo ad esempio in esame un'opera di Mattia Preti, il *Banchetto del ricco Epulone* della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini di Roma (FIG. 6); il ricco padrone di casa presenta due vistosi nèi sulla metà sinistra del volto, ossia quella deputata da tutti i trattatisti ad ospitare i segni che hanno un significato negativo. Secondo della Porta il neo in basso sul mento (FIG. 7) denoterebbe «un uomo avaro» intento a «accumular ricchezze» e dalla «vita corta», mentre quello in alto sopra l'occhio indicherebbe «un omo poco sensato e di poco cervello» (DELLA PORTA 1990, c. 108r, n° 61; c. 110v, n° 80; c. 138v, n° 304); queste caratteristiche si sposano perfettamente con il protagonista della parabola evangelica, morto all'improvviso senza pentirsi, che nell'immaginario divenne il prototipo dell'avaro (DELCORNO 1994, 87-116). Non sarà forse un caso che il quadro sia stato dipinto intorno al 1656-1660 proprio a Napoli, dove la fisiognomica – e in particolare la scienza dei nèi – conobbe la maggiore fioritura.



FIG. 6 Mattia Preti, *Banchetto del ricco Epulone* (dettaglio). Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.



FIG. 7 Giovan Battista della Porta, *Metoposcopia*. Londra, British Library, Ms. Additional 22 687, c. 108r.

Un altro esempio significativo riguarda il quadro di una collezione privata spagnola che è stato recentemente attribuito al Caravaggio (FIG. 8). La tela, dipinta presumibilmente durante il primo soggiorno napoletano dell'artista, rappresenta la scena dell'*Ecce Homo*: un barbuto Ponzio Pilato, vestito eccezionalmente come un rabbino ebreo, mostra Gesù Cristo coronato di spine (PAPI 2023, 74-75; MORETTI 2025, 77). Tralasciando l'attribuzione al Merisi – che ha raccolto numerosi consensi – vorrei soffermarmi sul neo che campeggia sulla guancia destra di Pilato, piuttosto spostato verso l'orecchio. I neî della parte destra del viso normalmente sono associati a predizioni positive, al contrario di quelli della parte sinistra (PAOLELLA 2016, 129-144), ma per della Porta – forte dell'esame di tanti detenuti e condannati – un neo più o meno in quella posizione costituisce un'eccezione poiché indicherebbe sia uomo o una donna destinati a finire «in carcere per alcuni misfatti», sia «esser cagione della morte d'altri» (DELLA PORTA 1990, c. 105r, n° 36; c. 149v, n° 392, mentre per le linee della fronte c. 126v, n° 210, «morire per mano di giustizia»).



FIG. 8 Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (attr.), *Ecce Homo* (dettaglio). Madrid, Collezione privata.

Anche questa volta i suoi referti si accordano bene con la (presunta) sorte del personaggio raffigurato, su cui ci informano vari testi apocrifi e molte leggende medievali (raccolte ed esaminate da GRAF 1882, I, 287-288, 300-315): secondo questi racconti Pilato, dopo avere fatto crocifiggere Cristo, sarebbe stato condotto a Roma per rendere conto del suo operato davanti all'imperatore Nerone (oppure a Tiberio), che lo avrebbe rinchiuso in carcere dove egli infine si sarebbe suicidato, o avrebbe atteso la sua esecuzione, come racconta ad esempio il *Lexicon* di Suida e la *Cronica universale* di Giovanni Antiocheno. Se il volto immacolato («cum facie sine ruga et macula aliqua») di Cristo denota la sua innocenza, secondo una tradizione che dal Medioevo giunse fino all'età moderna, come dimostra ad esempio lo *Speculum Physionomie* di Michele Savonarola (ZIEGLER 2005, 529-530), invece la vistosa escrescenza sul volto del procuratore della Giudea allude al suo peccato, in linea con la tradizionale fisionomia dell'uomo pravo, il quale – a detta del citato Savonarola – presenta «frons rugosa», «oculorum motus tardus», «maculas nigras» e «capillorum nigredo». A dispetto della più antica tradizione che tende a disculpare Pilato, trasformandolo talvolta persino in un martire, questo neo addossa inequivocabilmente sul magistrato romano la responsabilità della morte di Cristo, equiparandolo di fatto agli ebrei che ne richiesero la crocifissione (così come il suo inusuale abbigliamento), e non sarà un caso che in Spagna nel Seicento agli ebrei convertiti si gridasse “Pilato” per

schernirli e rimarcarne le colpe, come si legge nel *Buscón* di Francisco de Quevedo.



FIG. 9 Abraham Bosse, *La Saignée*. New York, Metropolitan Art Museum.

La pittura di marca caravaggesca, per il suo approccio optocentrico, parrebbe la più adatta per la rappresentazione di queste piccole imperfezioni, tanto più che per Bellori i pittori naturalisti si compiacevano di riprodurre tutte le «malattie della pelle» (BELLORI 1672, 213, e si pensi ancora una volta a Ribera) ma in verità i néi compaiono anche in opere più raffinate e levigate. Si prenda ad esempio l'incisione *La Saignée* del francese Abraham Bosse, che fa parte di una serie dedicata ai mestieri, edita nel 1632 (FIG. 9). La stampa in esame ha come protagonista un aitante ed elegante medico che si accinge ad operare un salasso a una giovane dama; dai versi apposti nella parte inferiore e soprattutto dal contesto generale della scena (i due ritratti dei coniugi appesi sulla parete a cui si rivolge il fedele cagnolino; lo sguardo sornione della serva, il generoso *decolleté* della dama) si intuisce il sottosenso erotico dell'operazione. Non a caso, la donna ha un neo sulla guancia sinistra, in una posizione che può indicare – secondo della Porta – una «donna molto

libidinosa, et usar con tutti volentieri», ovvero «molto dedicata al coito» (DELLA PORTA 1990, c. 110r, n° 77; c. 117r, n° 134). Questa perfetta corrispondenza non sorprende poiché sappiamo che pure in Francia gli studi fisiognomici dello studioso partenopeo, alla pari di quelli di Cardano, erano letti e tradotti. Se il neo fosse stato qualche centimetro più in basso, il referto sarebbe stato ben più temibile, perché avrebbe denotato un «traditore et homicida» (DELLA PORTA 1990, c. 110r, n. 78), e non a caso in un arazzo tessuto nella bottega di Pieter Coecke Van Aelst, raffigurante il *Massacro degli Innocenti*, l'aguzzino in primo piano presenta un vistoso neo in quella posizione sulla guancia sinistra.

La fiducia che gli uomini dotti del Seicento riponevano nella nevologia trovò persino applicazione sui ritratti di personaggi del passato, in particolare su alcuni presunti di Cicerone. Come è noto da Plutarco, il nome di Cicerone deriverebbe da un neo (o meglio da una grossa verruca, in latino *cicere*) che un suo avo aveva nel volto. Come ha illustrato magistralmente Zanker, a causa di una scorretta lettura di un brano del trattato del grammatico Prisciano, l'escrescenza passò dall'antenato allo stesso Cicerone, divenendo uno degli indizi più abusati per individuare (o immaginare) il suo ritratto. Il tondo marmoreo scolpito da Antono Mantegazza per la Certosa di Pavia e la sua riproposizione grafica da parte di Fulvio Orsini, consacrarono questo madornale errore (ZANKER 2001, 20). A nulla è valso l'invito espresso dallo stesso oratore nel *Bruto* a riconoscerlo non da un neo o da un segno particolare, ma dal suo intero corpo! Forti di questo presunto dato fisiognomico, umanisti e antiquari del Rinascimento giunsero senza alcun fondamento a classificare come un ritratto giovanile dell'arpinate un busto di età tardo-repubblicana oggi conservato presso la Galleria degli Uffizi, che presenta un neo sul lato sinistro del volto, poco sopra la mascella (FIG. 10). Dello stesso anonimo personaggio abbiamo un altro busto-ritratto nel Museo Archeologico di Napoli, proveniente dalla collezione Farnese, che fu ugualmente identificato come un ritratto di Cicerone, e questa errata convinzione perdurò almeno fino al principio dell'Ottocento (MINERVINI 1856, tav. III, 1-3). Ciò detto, è sorprendente leggere che a detta del medico Welsch dalla posizione di questo neo si sarebbe potuta facilmente vaticinare la morte di Cicerone per mano dei sicari di Antonio (WELSCH 1673, 61-63).

L'esempio più interessante di interazione tra l'arte del XVII secolo e la nevologia viene però da un'altra scultura, ossia dal gruppo statuario del *Ratto di Proserpina*, scolpito da Gian Lorenzo Bernini tra il 1621 e il 1622 per il cardinale Scipione Borghese (che però lo cedette subito al cardinale Ludovisi)

e conservato oggi presso la Galleria Borghese: un vistoso neo è infatti scolpito sulla schiena di Ade, lungo la spina dorsale, poco sopra la regione lombare (FIG. 11). Questo sorprendente inserto – che può ben dirsi un prodotto del gusto barocco per la “meraviglia” – non ha mai ricevuto molta attenzione da parte degli studiosi, nonostante possa perfettamente integrarsi con il messaggio etico che era affidato al gruppo statuario. Come è noto, la scultura in origine avrebbe dovuto essere collocata su un piedistallo munito di un epigramma di Maffeo Barberini, al quale sarebbe spettato il compito di rammentare i pericoli che correva la spensierata Proserpina intenta a raccogliere fiori (WINNER 1998, 180-203; COLIVA 2022, 148-156); invece, a mio parere, il neo fu introdotto per castigare la *hybris* del suo rapitore.



FIG. 10 Busto di ignoto, cosiddetto Cicerone. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Infatti, un neo nella parte bassa della schiena («ne i lombi»), è considerato da della Porta come un segno distintivo di chi «sarà afflitto di povertà e infelicità di prole» (DELLA PORTA 1996, 322). Questo dettaglio sembra appropriato per Ade, poiché tutti i mitografi concordano sul fatto che l'unione tra lui e Proserpina fu infeconda, e considerano Ade sterile, così come la sua sposa (BOCCACCIO 1644, 130, «affermando tutti che Proserpina fu sterile»; MACKIN 2018, 209-228; PEDRUCCI 2023, 219-232). Proprio il bruciante desiderio di avere una discendenza avrebbe spinto il dio degli inferi a rapire la nipote, come narra Claudiano (*De Raptu Proserpinae*, I, vv. 32-36.), ma dato che nel regno dei morti non può in alcun modo nascere la vita, la sua passione smodata andrà fatalmente delusa, e il suo desiderio è destinato a rimanere

inappagato. Dunque, come nel coevo gruppo di *Apollo e Dafne*, la condotta del dio pagano è addotta come un esempio negativo, e il suo esito fallimentare viene a costituire un monito a contenere i propri appetiti.

Tuttavia, secondo alcuni studiosi il gruppo statuario inizialmente era destinato ad essere addossato a una parete (COLIVA 2022, 149), per cui la schiena non sarebbe stata visibile. I sostenitori di questa tesi fanno notare che il ponte sotto il piede destro di Ade non è stato scalpellato, dato che non poteva essere visto da una posizione frontale (COLIVA 2002, 20). In verità, si potrebbe facilmente obiettare che il retro del *Ratto di Proserpina* è rifinito in ogni sua parte, mentre Bernini spesso tralasciava di dare l'ultima levigatura alle zone non visibili; d'altra parte, è verosimile che il neo fosse quasi nascosto, ovvero che la sua scoperta costituisse una sorta di effetto a sorpresa finale per lo spettatore che aggirava la scultura, non diversamente dal distico moralizzante del Barberini sul piedistallo di *Apollo e Dafne*.



FIG. 11 Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina* (dettaglio), Roma, Galleria Borghese.

Il neo sulla statua di Bernini trova un inatteso corrispettivo nel XXIX capitolo della prima parte del *Don Quixote* di Cervantes, pubblicata nel 1605. In questo capitolo – su cui si è appuntata l’attenzione di vari studiosi (DELPECH 1990, 27-49; DELPECH 1992, 93-106; GERNERT 2018, 403-404) – si narra della burla orchestrata da Dorotea ai danni di Don Chisciotte al fine di ricondurlo verso casa e porre fine alle sue peripezie.

Per questo scopo, Dorotea si spaccia per la principessa Micomicona, che ha dovuto lasciare il suo regno nelle mani del gigante Pandafilando dallo sguardo bieco («de la fosca vista»), allorché si è rifiutata di sposarlo. Tutti i suoi sudditi che erano fuggiti con lei, sono morti in un naufragio, cosicché lei ora si trova da sola in Spagna, senza mezzi e senza scorta. Tuttavia, suo padre Trinacrio le ha profetizzato prima di morire che un giorno avrebbe incontrato un cavaliere in grado di uccidere l’usurpatore e di restituirle il regno, che lei avrebbe infine sposato. Questo cavaliere avrebbe avuto un neo (un «lunar») sulla schiena, nella parte destra, sotto la spalla sinistra, o comunque da quelle parti. Subito Don Chisciotte chiede al fedele Sancho di denudarlo per controllare se porta tale segno sul corpo, ma lo scudiero lo anticipa, affermando che il suo padrone ha in effetti un grosso neo sulla schiena, nero e peloso, però lungo la spina dorsale, ossia l’unica zona mancante nella profezia di Trinacrio! Per Sancho comunque «es señal de ser hombre fuerte». A questo punto interviene prontamente Dorotea, dicendo che non ha importanza se il neo è a destra o a sinistra, tanto la carne è la stessa: il cavaliere a cui si riferiva la profezia è lui di sicuro.

Come è stato notato, la burla prende di mira sia i racconti cavallereschi cari a Don Chisciotte (nei quali spesso i protagonisti presentano un neo che permette il loro riconoscimento), sia la presunta scienza fisiognomica, che aveva tanto seguito pure in Spagna (GERNERT 2022). Qualche studioso è giunto anche a collegare il neo di Don Chisciotte con quello che – secondo il *Corano* – marcava la schiena del profeta Maometto, di cui Cervantes poteva avere avuto facilmente notizia durante i cinque anni della sua prigionia ad Algeri (HODGES 2009, 173-183), tuttavia questa possibilità non si sposa bene con il contesto comico del racconto, in cui la nevologia è ridotta a una sorta di truffa imprecisa.

A mio parere, però, la burla contiene molti dettagli che richiamano pure il mito del rapimento di Proserpina, a cominciare dal soprannome del gigante, di cui nessuno può incrociare lo sguardo perché «siempre mira al revers» (una caratteristica che si addirebbe pure ad Ade, il “non visto”), per passare al nome

del padre della presunta regina (modellato sull'antico nome della Sicilia, ossia Trinacria, dove secondo la maggior parte dei mitografi è avvenuto il rapimento di Kore/Proserpina) e alla riluttanza della fanciulla a sposare il gigante (la stessa che fu di Proserpina); a ciò si aggiunge la circostanza che i suoi sudditi sono tutti morti e che il gigante Pandafilando possiede una forza «endiabolata». Per giunta, il suo stesso nome – storpiato da Sancho in «Pandahilado», dove *hilado* significa “filato” – potrebbe alludere proprio al dio degli inferi, in quanto erano al suo servizio le tre Parche che filano tutti i destini degli uomini, come si legge in Claudiano (da cui riprese la notizia CARTARI 1647, 159). È stato assodato che Cervantes era in possesso di una vasta cultura classica, accresciuta durante il suo soggiorno in Italia, che egli ha riversato nel suo romanzo, interpolando e camuffando le fonti con un chiaro intento comico (DE ARMAS 2006); perciò, non è peregrino immaginare che il falso racconto di Micomicona (da *mico*, ossia scimmia) sia una parodia del mito antico, per di più arricchita da una rilettura in chiave nevolgica del *topos* cavalleresco del *signo de nascimento* sul corpo dell'eroe o dell'erede al trono; in fondo, anche Don Chisciotte, come Ade, è un personaggio destinato a non avere discendenti, nonostante le profferte della sedicente regina.

Alla pari dei trattati di della Porta, assai diffusi a Roma, è probabile che pure il *Don Chisciotte* fosse noto ai letterati della cerchia di Scipione Borghese, e quindi alla portata di Bernini che era allora al suo servizio; infatti, il primo traduttore del romanzo di Cervantes fu Lorenzo Franciosini, professore di lingua italiana e castigliana presso l'università di Siena, che era un protetto del cardinale, dato che nel 1620 gli dedicò il primo vocabolario italiano-castigliano, stampato peraltro a Roma. La sua traduzione della prima parte dell'opera di Cervantes, dove è contenuto l'episodio del neo, risale proprio al 1622 (GALLINA 1959, 263-278), ma tra i *protégé* di Scipione nel secondo decennio del Seicento vi era pure Francesco Bracciolini, che prima di Franciosini si cimentò nella traduzione del capitolo XXXIII del romanzo (SCAMUZZI 1990, 9, 53-55).

L'interesse per la nevolgia iniziò a scemare solo dalla metà del secolo. Più della rinnovata condanna di ogni pratica divinatoria da parte di Urbano VIII nel 1631, più della scoperta dei satelliti gioviani, fu la pubblicazione nel 1649 del trattato *Les Passions de l'âme* di Cartesio ad avviare un ripensamento generale della fisiognomica, collegando in modo meccanicistico i segni del viso all'afflusso del sangue, ovvero le espressioni facciali ai moti dell'anima. Qualcosa di simile era stato lambito da della Porta per gli occhi, ma si trattava di spunti marginali rispetto alla dottrina delle *signaturae* previsionali che aveva

caratterizzato fino a quel momento la letteratura sull'argomento. Da una fisiognomica basata su segni fissi come nèi e linee, si passò a una più dinamica, realizzata dal movimento dei muscoli del volto, che trovò la sua consacrazione nelle famose *Conférences sur l'expression des passions* tenute nel 1668 dal pittore Charles le Brun nell'Accademia di Francia, e magnificamente illustrate da alcune tavole; queste, da un punto di vista iconografico, mostrano pure qualche affinità con le incisioni dei trattati fisiognomici dellaportiani, ma se ne distaccano nettamente per via degli assunti più scientifici posti alla loro base (COURTINE-HAROCHE 1992, 60-65). Come ha scritto Caroli, «la fisiognomica magica, o chiromantica, o metoposcopica di tradizione cinquecentesca, a questo punto, è travalicata per sempre» (CAROLI 2012², 99).

In questa nuova fisiognomica – che si ricollegava agli studi pionieristici di Leonardo – ovviamente non c'era più spazio per la nevolgia, che fu pressoché dimenticata nel Settecento. I pittori videro bene di sostituire i nèi veri con quelli finti, le cosiddette *mouches*, la cui applicazione era seguita con estrema cura dalle dame aristocratiche e dai loro cicisbei, che ne variavano la posizione a seconda dell'umore o dell'occasione (GOLDSTEIN 2023, 238-256). Spesso ritenuti stucchevoli prodotti della moda del XVIII secolo, la loro apparizione va retrodatata alla metà del Seicento, ossia proprio a ridosso della morte di Cartesio, come attesta *La faiseuse de mouches* apparsa a Parigi nel 1661 (FOURNIER 1857, 2-10), oppure *Les Entriens galans d'Aristipe et d'Axiane* di tre anni dopo (dove lo specchio da borsetta è chiamato «consigliere dei nei»), e rappresentano una totale sconfessione della precedente letteratura di argomento fisiognomico. Infatti, questi nèi posticci – nonostante la superficiale somiglianza con quelli reali (dei quali cercavano di replicare il presunto codice dei significati) – possono considerarsi la perfetta negazione del sistema di informazioni che era indagato dal fisionomista, in quanto sono solo «uno strumento di immediata e superficiale comunicazione delle emozioni», o meglio (come intuì Richard Sennet) «una cinica artificiosità preliminare a un vero e proprio processo di cancellazione del viso» (GETREVI 1991, 78). Di lì a poco, l'aristocrazia del declinante *Ancien Régime* cominciò a sfoggiare vistosi nèi finti di forme diverse e dai nomi pomposi (come *l'assassine* o *la majestueuse*), che erano solitamente tenuti in eleganti scatoline. Non senza ragione, su questa «multiforme di nèi copia» si esercitò l'ironia di Parini nel *Mattino*.

BIBLIOGRAFIA

AQUILECCHIA 1985 = AQUILECCHIA, GIOVANNI (1985) *La sconosciuta 'Metoposcopia' di G.B. della Porta, di una differenziata del Cardano e di quella del Magini attribuita allo Spadoni*, in «Filologia e critica», X, 2-3, 307-324.

BATTISTINI 2000 = BATTISTINI, ANDREA (2000) *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero.

BELLORI 1672 = BELLORI, GIOVAN PIETRO (1672) *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, Per il Success. al Mascardi

BOCCACCIO 1664 = BOCCACCIO, GIOVANNI (1644) *Della Geneologia de gli Dei*, in Venetia, per li Turini.

BRAGAGNOLO 2018 = BRAGAGNOLO, MANUELA (2018) *Fisiognomica e profezia nel pensiero giuridico tra Cinque e Seicento. Alcune considerazioni*, in *Prophéties et Politiques*, in «Laboratoire Italien», 21 (2018) a cura di L. Baggioni, M. Bragagnolo e S. Lanfranchi.

CALENNE 2019 = CALENNE, LUCA (2019) *La rivincita di Adone sull'Indice. Su un ciclo pittorico dedicato al poema di Giovan Battista Marino nella Villa Sforza ai Quattro Cantoni*, Roma, Bardi Editore.

CANONE 2001 = CANONE, EUGENIO (2001) *Il domenicano in bianco e nero*, in «L'Erasmus», 1, 52-63.

CARDANO 1685 = CARDANO, GIROLAMO (1658) *Hieronimi Cardani medici Mediolanensis Metoposcopia libris tredecim, et octingentis faciei humanae eiconibus complexa, cui accessit Melampodis De naevis corporis tractatus*, Lutetiae Parisiorum, apud Thomam Jolly librarium iuratum.

CAROLI 2012² = CAROLI, FLAVIO (2012²) *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Electa.

CARTARI 1647 = CARTARI, VINCENZO (1647) *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, in Venetia, presso il Tomasini.

COLIVA 2002 = COLIVA, ANNA (2002) *I gruppi monumentali borghesiani*, in *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, a cura di A. Colliva, Roma, De Luca, 11-41.

COLIVA 2022 = COLIVA, ANNA (2022) *Gian Lorenzo Bernini. Ratto di Proserpina*, in *Galleria Borghese Catalogo generale. I. Scultura moderna*, a cura di A. Coliva, Roma, Officina Libraria, 148-156.

COSTANZA 2009 = COSTANZA, SALVATORE (2009) *La divinazione greco-romana. Dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine, Forum.

COSTANZA 2013 = COSTANZA, SALVATORE (2013) *Una versione bizantina e una metafrasi neogreca dello Ps. Melampo De Naevis*, in «Byzantion», LXXXIII, 83-102.

COURTINE-HAROCHE 1992 = COURTINE JEAN-JACQUES-HAROCHE CLAUDINE (1992) *Storia del viso*, Palermo, Sellerio.

CUREAU DE LA CHAMBRE 1669 = CUREAU DE LA CHAMBRE, MARIN (1669) *L'art de connoistre les hommes*, Amsterdam, Chez Jacques le Jeune.

DAUGE-ROTH 2020 = DAUGE-ROTH, KATHERINE (2020) *Signing the Body. Marks on Skin in Early Modern France*, London and New York, Routledge.

DE ARMAS 2006 = DE ARMAS, FREDERICK (2006) *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press.

DELCORNO 2014 = DELCORNO, PIETRO (2014) *Lazzaro e il ricco Epulone. Metamorfosi di una parabola fra Quattro e Cinquecento*, Bologna, Il Mulino.

DELLA PORTA 1597 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1597) *L'Olimpia Comedia del Signor Giovambattista Della Porta Napolitano di nuovo con diligentia ristampata*, Venezia, Presso Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa.

DELLA PORTA 1900 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1990) *Metoposcopia*, a cura di G. Aquilecchia, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa.

DELLA PORTA 1996 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1996) *Coelestis Physiognomoniam*, e in appendice *Della Celeste Fisonomia*, a cura di A. Paoletta, Edizione nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, vol. 8, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELPECH 1990 = DELPECH, FRANÇOIS (1990) *Du héros marqué au signe du prophète: esquisse pour l'archéologie d'un motif chevaleresque*, in «Bulletin Hispanique», 92, 1, 237-257.

DELPECH 1992 = DELPECH, FRANÇOIS (1992) *Los marques de naissance: physiognomonie, signature magique et charisme souverain*, in *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, a cura di A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne, 21-49.

FOURNIER 1857 = FOURNIER, EDOUARD (1857) *Variétés historiques et littéraires*, t. VII, Paris, Chez P. Jannet Libraire.

GALLINA 1959 = GALLINA, ANNAMARIA (1959) *Contributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki.

GETREVI 1991 = GETREVI, PAOLO (1991) *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal medioevo ad oggi*, Milano, Franco Angeli.

GOLDSTEIN 2023 = GOLDSTEIN, CLAIRE (2023) *Mouches Volantes: The Enigma of Paste-On Beauty Marks in Seventeenth-Century France*, in *Stigma: Marking Skin*

in the Early Modern World, a cura di K. Dauge-Roth, C. Koslofsky, Penn State University Press, 238-256.

GREENBLATT 2010 = GREENBLATT, STEPHEN (2010) *Shakespeare's Freedom*, Chicago and London, Chicago University Press.

GRAF 1882 = GRAF, ARTURO (1882) *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, Loescher.

HEARN 2015 = HEARN, KAREN (2015) *Revising the Visage: Patches and Beauty Spots in Seventeenth-Century British and Dutch Painted Portraits*, in «Huntington Library Quarterly», 78, 4, 809-823.

HODGES 2009 = HODGES, HORACE JEFFERY (2009) *Holy Moley: Don Quijote's Significant Señal*, in «Bulletin of the Cervantes Society of America», 29, 2, 173-183.

JABERG 1957 = JABERG, KARL (1957) *The Birthmark in Folk Belief, Language, Literature, and Fashion*, in «Romance Philology», 10, 4, 307-342.

MACKIN 2018 = MACKIN, ELLIE (2018) *Girls Playing Persephone (in Marriage and Death)*, in «Mnemosyne», 7, 209-228.

MARAVALL 1990 = MARAVALL, JOSÈ ANTONIO (1990) *La letteratura picaresca. Cultura e società nella Spagna del '600*, Genova, Marietti.

MINERVINI 2014 = MINERVINI, PATRIZIA (2014) *Corpi del reato et similia*, in *Misfatti di confine tra '500 e '700. La lunga mano dell'Inquisizione modenese su terre bolognesi*, a cura di P. Minervini, San Giovanni in Persiceto, Maglio Editore, 110-119.

MORETTI = MORETTI, MASSIMO (2025) *Minoranze religiose a Roma, incontri e scontri: Moscoviti, ebre, Turchi nello sguardo di Montaigne*, in *Barocco Globale. Il mondo a Roma nel secolo di Bernini*, a cura di F. Cappelletti, F. Freddolini, Milano, Electa, 71-82.

PAOLELLA 2016 = PAOLELLA, ALFONSO (2016) *Della Porta e la nevologia*, in «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», 58, 1, *Studi dedicati a Raffaele Sirri*, a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. Cerbo, 129-144.

PAPI 2024 = PAPI, GIANNI (2024) *L'Ecce Homo di Caravaggio ritrovato a Madrid*, in *Caravaggio. L'Ecce Homo svelato*, a cura di M. C. Terzaghi, Venezia, Marsilio, 49-78.

PEDRUCCI 2023 = PEDRUCCI, GIULIA (2023) *Was Kore/Persephoone's Journey to the Afterworld as a Path to infertility? Some Evidence from Modern Southern Calabria*, in «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», 63, 219-232.

RIZZARDINI 2005 = RIZZARDINI, MASSIMO (2005) *La 'lettura della pelle'. Introduzione alla 'metoposcopia' di Girolamo Cardano*, in «Micrologus», 13, *La pelle umana / Human Skin*, 605-636.

RODLER 2000 = RODLER, LUCIA (2000) *Il corpo specchio dell'anima: teoria e storia della fisiognomica*, Milano, B. Mondadori.

SAUNDERS 1653 = SAUNDERS, RICHARD (1653) *Physiognomie and Chiromancie, Metoposcopia, The symmetrical Proportions and Signal Moles of the Body*, London, Printed by R. White for Nathaniel Broke at the Sign of the Angel.

SCAMUZZI 2010 = SCAMUZZI, IOLE (2010) *Il "curioso impertinente" tra Spagna e Italia*, Torino, Edizioni dell'Orso.

VÍGH 2022 = VÍGH, ÉVA (2022) *Una "curiosità" post-dellaportiana: lo studio fisiognomico di Nicola Spadon*, in *Le relazioni di Giovan Battista della Porta nell'Italia del Nord*, a cura di L. Vaccaro [«Schede Umanistiche Antichi e Moderni», XXXVI/2] Bologna, I libri di Emil, 185-212.

WELSCH 1673 = WELSCH, GEORGE (1673) *Observatio XXXIIX De Naevorum Varietate et Cicere in facie M.T. Ciceronis*, in *Miscellanea curiosa Medico-Physicae Academiae, Naturae curiosorum*, Lipsi e Francoforti, Sumptibus Haeredum Schureri-Gozianorum, 61-63.

WINNER 1998 = WINNER, MATTHIAS (1998) *Ratto di Proserpina*, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, a cura di A. Coliva - S. Schütze, Roma, De Luca, 180-203.

ZANKER 2001 = ZANKER, PAUL (2001) *I ritratti di Marco Tullio Cicerone: visione, autorappresentazione, interpretazione*, in *Cicerone Prospettiva 2000*, a cura di E. Narducci, Firenze, Le Monnier, 16-58.

ZIEGLER 2005 = ZIEGLER, JOSEPH (2005) *Skin and Character in medieval and early Renaissance Physiognomy*, in «Micrologus», 13, *La pelle umana / Human Skin*, 6, 411-536.

Accenti caricaturali nelle Operette leopardiane

ANDREA CAMPANA

Università di Bologna

andrea.campana@unibo.it

Abstract This essay analyses the use of caricature in Giacomo Leopardi's works, paying particular attention to *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, *Operette morali* and *Zibaldone*.

Riassunto Il presente saggio analizza l'uso della caricatura nelle opere di Giacomo Leopardi, prestando particolare attenzione ai *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, alle *Operette morali* e allo *Zibaldone*.

Parole chiave Leopardi, caricature, *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, *Operette morali*, *Zibaldone*.

1. Se prendiamo la categoria estetica e stilistica del "caricaturale" come accentuazione-esagerazione in chiave ridicola o satirica (talvolta con punte di espressionismo deformante e sul terreno della politica) dei dati fisiognomici, comportamentali o professionali di un individuo o di una situazione, di un gruppo o di una società intera (e non vedo come altro si dovrebbe prendere questa categoria), allora si può piuttosto serenamente affermare che Leopardi non ne abbondi, anzi che la circoscriva nella sua opera ad una manciata, ancorché significativa, di tentativi, che si possono facilmente enumerare: i *Sonetti caudati in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*; qualche passaggio delle *Operette morali* (ma solo qualche passaggio, qualche "accento", come ho inteso già chiarire nel mio titolo); alcuni momenti della *Palinodia al marchese Capponi*; e soprattutto, più pervasivamente, i *Paralipomeni*, vero «capolavoro caricaturale»¹, e *I nuovi credenti*. Poco, se visto nel complesso degli scritti in prosa e in verso.

¹ SAVARESE 1998, 138.

Anche in Leopardi il caricaturale più schietto, l'«arte della trasformazione» – come ebbe a definirlo Ernst Kris ², quello messo in atto nella metamorfosi di Luigi Filippo in *pera* da parte di Philipon, o nel vignettismo di un Hogarth, di un Rowlandson, di un Gillray o di un Daumier, è ricollegabile alla politica, là dove si consideri “politico” anche il disimpegno programmatico, ma pungentemente polemico contro i liberali fiorentini e napoletani, praticato dall'*absent* Leopardi. Questo tipo di comico caricaturale, però, deformante fino all'allegoria sarcastica e zoometamorfica dei *Paralipomeni*, occupa solo una limitata fetta del comico leopardiano, gustosa certo, ma di scarsa porzione. Scriveva Pope (e Leopardi lo registra, nel 1815, nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*) che anche per i grandi autori è ammesso talvolta il «giocosio» e lo «scherzevole», «come sono spesso le vene di mercurio nelle miniere d'oro»³; lo stesso possiamo dire, *mutatis mutandis*, del caricaturale in Leopardi: una «vena di mercurio» entro le «miniere d'oro» del suo comico. Questa rarità è strana, a dir vero, in uno scrittore che riconduce il «ridicolo» dei moderni, quindi anche il proprio, alle «parole» e non alle «cose» (cioè ai contenuti, alle situazioni in sé)⁴: la caricatura leopardiana (ne troveremo conferma, *infra*, nelle *Operette*) è ottenuta proprio in gran parte dall'«equivoco», dall'«allusione», dal «giuocolino di parole» che caratterizzano il comico moderno, secondo quanto si legge in *Zib.* 41. Ma è una rarità strana parimenti in chi crede che sia «molto facile lo scherzare sulle cose straordinarie», particolarmente sui «difetti del corpo»⁵; che «il ridicolo [...] deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante» (politica, società e religione, *in primis*), e che «quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto»⁶, teoria che sembra attagliarsi specialmente alla caricatura. È strana, infine, in chi enuncia un simile proposito: «Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, [...] gli assurdi della politica, [...] l'andamento e lo spirito generale del secolo, [...] lo stato delle nazioni»⁷; un proposito che, per essere attuato, dovrebbe avere fra i suoi strumenti più efficaci proprio la caricatura.

² Ivi, 126 e nota 11.

³ LEOPARDI 1987, 407.

⁴ Un ridicolo incentrato sulle «cose» più che sulle «parole» era invece, tipicamente, quello antico (cfr. *Zib.*, 41-42, *ante* 1820). Avvertiamo che le nostre citazioni dallo *Zibaldone* sono tutte tratte dall'ed. dell'opera curata da Trevi in LEOPARDI 2010².

⁵ *Zib.*, 1774 (23 set. '21).

⁶ Ivi, 1393 (27 lug. '21).

⁷ *Ibid.*

Tuttavia, si tratta di una rarità alla fin fine spiegabile: prima di tutto con la difficoltà, per un poeta neoclassico che a Roma si precipita a visitare lo studio del Tenerani, ad ammettere entro le proprie maglie (anche nelle testure più comiche) il brutto e il turpe, che spesso invece sostanziano la caricatura e che mai s'incontrano – se non m'inganno – nella produzione leopardiana, eccetto che nei *Sonetti* e in alcuni sprazzi dei *Paralipomeni* e dei *Nuovi credenti*, oppure in qualche *hapax*, come quel passo del *Discorso di un italiano* in cui il poeta canzona le tendenze più vistose della poesia romantica mettendole in berlina con enfasi, attraverso termini afferenti al violento, al macabro e al basso corporeo:

se per qualunque o ragione o ghiribizzo vi piacesse di tener dietro ai poeti inglesi e tedeschi, vi mancherebbe la lena, e non sareste da tanto da dipingere in luoghi deserti e nascosti e favorevoli all'assassinio, quarti di masnadieri, fumanti grondanti marciosi, pendenti da alberi insanguinati, braccia gambe con parti di schiena e di ventre orlate di strambelli; da [...] notare lo schiacciamento del cranio e lo sprazzo delle cervella e lo spaccamento e lo sfracellamento di tutto il corpo, e le interiora tutte nude e sparpagliate, e ogni cosa affogata in un pantano di sangue nero e gorgogliante [...]⁸.

Secondariamente, quella rarità è spiegabile con la reticenza, tranne che negli anni dell'ultimo soggiorno fiorentino o in quelli napoletani, ad ammettere nel recinto della poetica del vago e dell'indefinito, poroso ma pur sempre limitativo, i «termini» settoriali o tecnico-scientifici, gli oggetti e i modi espressivo-comunicativi della attualità e quotidianità (tutti invece essenziali per la caricatura).

Galimberti sostenne che in Leopardi lo “stile satirico” fu una «esperienza espressiva» fallimentare perché non nata da «una lunga decantazione in sede di poetica»⁹; a questa considerazione, in generale oggi decisamente non sottoscrivibile¹⁰, si potrebbe però senz'altro acconsentire riferendola al solo caricaturale, che in effetti, a differenza di altri aspetti del comico, non ha una

⁸ LEOPARDI 2010², 981. Cfr. anche i rilievi su questa pagina di SAVARESE 1998, 134. Un *hapax* era già restata anni prima, nell'*Epistolario*, anche la famosa lettera-caricatura, sboccata e scatologica, scritta attorno al 6 gen. 1810 da Giacomo a Volumnia Roberti, firmata «La Befana» (LEOPARDI 1998, I, 4-5).

⁹ GALIMBERTI 1986³, 139. Aggiungeva, subito dopo, il critico: «in lui, autore meditativo, gli esiti veramente alti hanno una costante corrispondenza con un'elaborazione teorica, che in questo caso manca» (*ibid.*).

¹⁰ Non dopo gli ultimi decenni di studi sulla consapevolezza teorica del Leopardi comico (cfr., su tutta la questione, il mio *review article* su *Linguaggio del vero in Leopardi* di Galimberti, in «Lettere italiane», LXXVI/3, 2024, 501-508, e, fra le monografie più recenti, almeno RUSSO 2017).

base di riflessione in Leopardi, ma si presenta in maniera altamente sporadica e ambigua. Non c'è una sola meditazione, in tutto Leopardi, sulla caricatura presa con questo nome, attestato solo in un paio d'occasioni nel lessico del nostro, che lo adopera nel *Discorso sopra la Batracomiomachia* in forma aggettivale («La descrizione delle armature dei topi e delle rane è un'imitazione *caricata* delle tante di questo genere che si trovano nell'*Iliade*»)¹¹ e nello *Zibaldone* in forma sostantivale:

Queste osservazioni possono in parte applicarsi anche alle antiche commedie, massime a quella che in Atene si usò da principio e che poi fu chiamata propriamente antica, ἀρχαία. Neppur questa mirava a mettere i personaggi in relazione cogli spettatori, [...] espressamente rappresentati in caricatura¹².

Né esiste un altro concetto che, nel lessico leopardiano, possa sostituire a pieno quello di «caricatura»¹³.

Proprio l'assenza di una meditazione teorica al riguardo porta Leopardi a prendere per lo più le distanze da questa modalità espressiva: come ci suggerisce assai correttamente Galimberti, Leopardi tende a non sperimentare *ex nihilo* ma a mettere in pratica protratte riflessioni. Così è accaduto ad esempio in modo inequivocabile con le *Operette*, venute solo dopo l'allestimento del libro filosofico delle *Canzoni* bolognesi del '24 e dopo 4006 pagine di *Zibaldone*.

2. In ambito letterario, per il Recanatese i modelli antichi e moderni per l'impiego della caricatura potevano essere molti. Fra i primi, notoriamente, Luciano¹⁴; la *Satira* di Simonide sopra le donne, volgarizzata da Leopardi nel '23 e finita nel libro dei *Versi* del '26; gli eroicomici Pulci¹⁵, Ariosto, Berni¹⁶, Tassoni, Forteguerri col suo *Ricciardetto*; ma anche i *Mattaccini* del Caro, antografo poetico dei *Sonetti* di ser Pecora, un esperimento di discreta importanza nella storia del Leopardi scrittore (sul quale non a torto pose il suo

¹¹ LEOPARDI 1987, 415. Corsivo nostro.

¹² *Zib.*, 3486-3487 (20 set. '23).

¹³ Anche «parodia» è rarissimo, e ricorre solo tre volte, di sfuggita, nello *Zib.* Più fortunato è il lemma «ridicolo», con ottanta occorrenze, ma declinato in significazioni che solo in piccola parte, e desultoriamente, afferiscono al concetto di caricaturale.

¹⁴ Il progetto delle *Operette morali*, come si ricorderà, è anticipato nei *Disegni letterari* con il titolo «Dialoghi Satirici alla maniera di Luciano» (LEOPARDI 2021, 94).

¹⁵ Il cui *Morgante maggiore* è citato in *Zib.* 4301 (Pisa, 5 feb. '28).

¹⁶ Attestato anche in LEOPARDI 1968b, 30-36 (il che ci offre il pretesto per dire che sui *loci* caricaturali nelle *Crestomazie* occorrerebbe, più in generale, un attento sondaggio, ancora mancante).

fine *ictus* critico per tempo Mario Marti)¹⁷. I *Sonetti* furono orchestrati da un Leopardi diciannovenne contro il letterato Guglielmo Manzi, che sulle pagine della «Biblioteca Italiana» si era messo in contrasto con Monti e Giordani (entrambi carissimi – anche per ragioni d’opportunità carrieristica – al Leopardi di allora, esordiente); nel preambolo dell’operina troviamo scritto: «Come nei Mattaccini del Caro sotto l’allegoria del gufo e del castello di vetro dinotasi il Castelvetro, parimente in questi Sonetti disegnasi il detto scrittore [intendi appunto: il Manzi] sotto l’allegoria del manzo»¹⁸. Questo precoce nesso allegoria/caricatura tornerà utile nel laboratorio delle *Operette*, ma molto più in quello dei *Paralipomeni*.

Non è estraneo ovviamente, allo scarno caricaturale leopardiano, *Il Giorno* di Parini; ma sarebbe forse il caso di non trascurare nemmeno i *Dialoghetti* di Monaldo del 1831 (specie per il *Viaggio di Pulcinella*). Sarebbe poi addirittura esaltante (sebbene per ora impossibile) dimostrare un apporto diretto di quel monumento caricaturale che furono i *Sonetti romaneschi* del Belli, autore che Gnoli, Moroncini, Vigolo, Felici e Damiani in anni diversi ritennero amico o almeno frequentatore di Leopardi: Felici in particolar modo, sulla base di un biglietto di Giacomo da Firenze al romano Raffaele Bertinelli del 17 mag. ’32¹⁹, ipotizza un primo incontro fra i due giganti di primo Ottocento nella capitale pontificia durante l’autunno/inverno ’31-’32²⁰, incontro tardivo ma – perché no? – potenzialmente impattante almeno su *Palinodia*, *Paralipomeni* e *Nuovi credenti*, ovvero sui tre testi caricaturali più notevoli di Leopardi; anzi, forse questo incontro potrebbe addirittura aver fomentato la composizione di tali testi²¹.

Non sembra però da escludere anche l’influsso della teorica delle arti, che sulla tecnica del *caricare* rifletteva da parecchio; lo suggerì sempre Savarese, riportando un passo del *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* (1681) di Filippo

¹⁷ MARTI 1998. S’aggiungano ora, per la comprensione del testo e della sua veste linguistica e stilistica, anche le edizioni commentate di DATTERONI 2014 e di Angelo Fregnani in LEOPARDI 2020.

¹⁸ LEOPARDI 2020, 3.

¹⁹ Nel quale si legge questa raccomandazione: «mi saluti *gli amici*, e fra gli altri il Sig. Belli» (LEOPARDI 1998, II, 1909; corsivo mio). Anche Brioschi e Landi, qui, sostengono si tratti di Giuseppe Gioachino (ivi, 2350, nota 2 alla lett. 1746).

²⁰ FELICI 2006.

²¹ Assai verosimilmente la fomentò, a mio parere, la lettura dei *Dialoghetti* monaldiani, effettuata nel 1832 (cfr. lett. a Paolina del 14 feb. ’32; LEOPARDI 1998, II, 1879-1880).

Baldinucci²², opera antologizzata da Leopardi nella *Prosastica* per esemplificare il concetto estetico di *ammanierato*²³:

[...] caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischernò, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscono essere essi, e nelle parti sieno variati²⁴.

Questa sola citazione apre un mare di possibilità intertestuali, una volta considerato, anche solo sommariamente, quante opere trattino storia, temi e tecniche della pittura in Casa Leopardi²⁵ (o, più banalmente, una volta considerato che Leopardi aveva rubricato una parte del suo *Zibaldone* sotto il titolo *Teorica delle arti*)²⁶.

3. Un tentativo di stile caricaturale pienamente maturo e consapevole in Leopardi si ha nei nominati *Sonetti in persona di ser Pecora*, un testo cui il poeta mostra di tenere particolarmente, tant'è che lo inserisce nella selezione dei suoi *Versi* del '26. Nei *Sonetti*, in sanguigno «istile Fiorentino»²⁷ Leopardi si misura con un linguaggio deformante, violentemente espressionistico, che lascerà alcune tracce sulle *Operette*. Leopardi vi sbeffeggia il Manzi paragonandolo a un manzo che si fracassa da solo il capo contro un muro simboleggiante Monti e Giordani, letterati assai più attrezzati e tetragoni di lui alle polemiche: dopo questo gesto folle e sconclusionato, il beccaiò «ser Pecora» (personaggio tratto fuori dalla *Cronica* di Dino Compagni) lo macella e lo vende a tranci. Nel descrivere questa situazione, Leopardi si abbandona a scelte lessicali per lui insolite come *si dicervella* (son. I 2), *rincula* (ivi 6), *gavazza* (son. II 1), *si macella* (ivi 3), *tanfana* (ivi 4), *spelazza* (ivi 5), *s'indraca* (son. III 1), *sfracella* (ivi 3), *budella* (ivi 7), ecc. Questo livello "alto" della caricatura dei *Sonetti*, facente capo al brutto e al turpe, sarà del tutto evitato nelle *Operette*; mentre un suo livello più basso vi si acclimaterà, sebbene parcamente: mi riferisco ai «suffissi che

²² SAVARESE 1998, 130.

²³ LEOPARDI 1968a, 150.

²⁴ BALDINUCCI 1681, 29. Nel *Catalogo* della Biblioteca Leopardi non v'è traccia del *Vocabolario*, ma di altre due opere del Baldinucci (*Catalogo* 2011, 289).

²⁵ Su questo ambito della cultura leopardiana cfr. almeno FEDI 1997, con ampia bibliografia implicita.

²⁶ Cfr. la benemerita edizione tematica dello *Zibaldone di pensieri* stabilita sugli *Indici* leopardiani a cura di Fabiana Cacciapuoti: LEOPARDI 2003, voll. 4 e 5.

²⁷ Così scrive ad Antonio Fortunato Stella il 12 mag. '17 (LEOPARDI 1998, I, 101).

esprimono alterazione»²⁸, quei «suffissi diminutivi o diminutivo-vezzeggiativi o peggiorativi che ricorrono, specie nelle operette di stile “comico”, in contesti in cui spesso vibra l’ironia e il sarcasmo»²⁹, ad esempio le forme *Ercolino* (*Ercole-Atlante*), *sferuzza* (ivi), *lumacone* (*Terra-Luna*), *granellino* (*Il Copernico*), *animaluzzi* (ivi), e così via.

Nei Dialoghi leopardiani solo per pochi passaggi testuali circoscritti (integralmente, forse, per i soli *Ercole-Atlante* e *Copernico*) si potrà parlare di vera caricatura, sempre ad ogni modo rattenuta e scarsamente deformante. Eccone qualche campione. Nel *Moda-Morte*, la Morte è rappresentata come una «Madama» che «petrarcheggia come fosse un lirico italiano del cinque o dell’ottocento»³⁰, mentre la Moda «va borbottando tra’ denti con [...] vocina da ragnatelo»³¹; le donne, vittime della Moda, hanno il fiato chiuso e gli occhi che scoppiano «dalla strettura dei bustini»³²; la Moda e la Morte corrono il palio: «Se noi avessimo a correre insieme il palio», dice la Moda alla sorella, «non so chi delle due si vincessesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo»³³; «chiunque si muoia», «al presente», muore per sempre (corpo e anima), e «gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lisce»³⁴. Nel *Folletto-Gnomo*, dopo la scomparsa degli uomini dalla terra, «la fortuna si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali e appiccato la ruota a un arpione, se ne sta colle braccia in croce a sedere, guardando le cose del mondo senza più mettervi le mani»³⁵; poco dopo, deridendo l’antropocentrismo, il Folletto dice che gli uomini «si immaginavano che le stelle e i pianeti fossero [...] moccoli da lanterna, piantati lassù nell’alto a uso di far lume alle signorie loro, che la notte avevano gran faccende»: potremmo definire quest’ultima tipologia una “caricatura cosmica”. Nel *Terra-Luna*, troviamo un ritratto del nostro pianeta come lumaca che si allunga per cercare di vedere quali abitanti ha il suo satellite: «io per quanto mi sforzi di allungare queste mie corna, che gli uomini chiamano monti e picchi; colla punta delle quali ti vengo mirando, a uso di lumacone; non arrivo a scoprire in te nessun abitante»³⁶, altra caricatura

²⁸ Registrati copiosamente da VITALE 1992, 162 ss.

²⁹ Ivi, 162.

³⁰ LEOPARDI 2008, 129.

³¹ Ivi, 131.

³² Ivi, 132.

³³ Ivi, 133.

³⁴ Ivi, 136.

³⁵ Ivi, 157.

³⁶ Ivi, 195-196.

cosmica.

Molto diffusa (e rilevante) nelle *Operette* è la caricatura degli dèi, la più pericolosa ed eterodossa a quelle date, nonostante lo schermo mitologico. Prendiamo la *Scommessa di Prometeo*, in cui Bacco, Minerva e Vulcano appaiono come tre superficialoni dediti soltanto, rispettivamente, al vino, all'olio («necessario alle unzioni delle quali gli Dei fanno quotidianamente uso dopo il bagno») e all'impiego in cucina di «una pentola di rame, detta economica, che serve a cuocere che che sia con piccolo fuoco e speditamente»³⁷. Come s'è detto, si tratta di caricature di livello basso, che si servono prevalentemente di un *sermo* e di un immaginario *cotidiani*. Caricaturali in questo senso "quotidianizzante" sono anche i motivi adottati dalle tre divinità per rifiutare il premio vinto (una corona d'alloro) o da Prometeo per reclamare la vittoria che a suo parere gli è stata ingiustamente negata:

tutti e tre ricusarono così la parte come il tutto; perchè Vulcano allegò che stando il più del tempo al fuoco della fucina con gran fatica e sudore, gli sarebbe importunissimo quell'ingombro alla fronte; oltre che lo porrebbe in pericolo di essere abbrustolato o riarso, se per avventura qualche scintilla appigliandosi a quelle fronde secche, vi mettesse il fuoco. Minerva disse che avendo a sostenere in sul capo un elmo bastante, come scrive Omero, a coprirsiene tutti insieme gli eserciti di cento città, non le conveniva aumentarsi questo peso in alcun modo. Bacco non volle mutare la sua mitra, e la sua corona di pampini, con quella di lauro: benché l'avrebbe accettata volentieri se gli fosse stato lecito di metterla per insegna fuori della sua taverna [...]. Muove non poca maraviglia il rincrescimento dimostrato da Prometeo in caso tale, che da tutti gli altri, sì vinti come vincitori, era preso in giuoco: perciò investigandone la cagione, si è conosciuto che quegli desiderava efficacemente, non già l'onore, ma bene il privilegio che gli sarebbe pervenuto colla vittoria. Alcuni pensano che intendesse di prevalersi del lauro per difesa del capo contro alle tempeste, secondo si narra di Tiberio, che sempre che udiva tonare, si ponea la corona; stimandosi che l'alloro non sia percosso dai fulmini. Ma nella città d'Ipernèfelo non cade fulmine e non tuona. Altri più probabilmente affermano che Prometeo, per difetto degli anni, comincia a gittare i capelli; la quale sventura sopportando, come accade a molti, di malissima voglia, e non avendo letto le lodi della calvizie scritte da Sinesio, o non essendone persuaso, che è più credibile, voleva sotto il diadema nascondere, come Cesare dittatore, la nudità del capo³⁸.

³⁷ Ivi, 213.

³⁸ Ivi, 213-215.

Nel *Tasso-Genio*, la caricatura non risparmia altresì l'icona tradizionale della donna angelo: «Coteste dee sono così benigne», spiega il Genio a Torquato, «che quando alcuno vi si accosta, in un tratto ripiegano la loro divinità, si spiccano i raggi d'attorno, e se li pongono in tasca, per non abbagliare il mortale che si fa innanzi»³⁹.

Ha sapore caricaturale anche la descrizione della morte dell'Islandese nell'operetta a lui dedicata, sbranato da «due leoni» di passaggio, «così rifiniti e maceri dall'inedia» che appena ebbero la forza di mangiarselo, oppure – secondo un'altra versione dei fatti – sotterrato dal vento in «un superbissimo mausoleo di sabbia: sotto il quale colui disseccato perfettamente, e divenuto una bella mummia, fu poi ritrovato da certi viaggiatori, e collocato nel museo di non so quale città di Europa»⁴⁰.

Di caricature è percorso, con frequenza superiore alle altre *Operette* e pari solo all'*Ercole-Atlante*, *Il Copernico*: a partire da quella del Sole che si dichiara «stanco di questo continuo andare attorno per far lume a quattro animaluzzi, che vivono in su un pugno di fango, tanto piccino, che io, che ho buona vista, non lo arrivo a vedere»⁴¹; proseguendo con quella riferita all'umanità in lotta per la sopravvivenza dopo la scelta del Sole di non muoversi più («*Ora prima*. [...] quei poveri animali [...] quando saranno andati un pezzo qua e là per la Terra, a tastone, cercando di che vivere o di che riscaldarsi; finalmente, consumata ogni cosa che si possa ingoiare, e spenta l'ultima scintilla di fuoco, se ne morranno tutti al buio, ghiacciati come pezzi di cristallo di roccia»)⁴² o alle prese con il cambiamento di prospettiva filosofica conseguente alla rivoluzione copernicana («*Sole*. [...] se io debbo anco servire [...] di stufa o di focolare a questa famiglia umana, è ragionevole, che volendo la famiglia scaldarsi, venga essa intorno del focolare, e non che il focolare vada dintorno alla casa. Per questo, se alla Terra fa di bisogno della presenza mia, cammini ella e adoprisi per averla: che io per me non ho bisogno di cosa alcuna dalla Terra, perchè io cerchi di lei»)⁴³; fino a quella della Terra che si crede in trono, servita e riverita nella corte celeste:

Copernico. [...] La Terra insino a oggi ha tenuto la prima sede del mondo, che è a dire il mezzo; e (come voi sapete) stando ella immobile, e senza altro affare che

³⁹ Ivi, 257.

⁴⁰ Ivi, 289.

⁴¹ Ivi, 518.

⁴² Ivi, 519.

⁴³ Ivi, 520.

guardarsi all'intorno, tutti gli altri globi dell'universo, non meno i più grandi che i più piccoli, e così gli splendenti come gli oscuri, le sono iti rotolandosi di sopra e di sotto e ai lati continuamente; con una fretta, una faccenda, una furia da sbalordirsi a pensarla. E così, dimostrando tutte le cose di essere occupate in servizio suo, pareva che l'universo fosse a somiglianza di una corte; nella quale la Terra sedesse come in un trono; e gli altri globi dintorno, in modo di cortigiani, di guardie, di servitori, attendessero chi ad un ministero e chi a un altro. Sicchè, in effetto, la Terra si è creduta sempre di essere imperatrice del mondo [...]⁴⁴.

Per chiudere con questa minima carrellata, ricordiamo la caricatura degli autoillusi progressisti e credenti fatta nel *Tristano*, di taglio paremiologico:

gli uomini sono in generale come i mariti. I mariti, se vogliono viver tranquilli, è necessario che credano le mogli fedeli, ciascuno la sua; e così fanno; anche quando la metà del mondo sa che il vero è tutt'altro⁴⁵.

Altri luoghi mancano qui all'appello, naturalmente, anche tratti dagli abbozzi non finalizzati (le cosiddette «prosette satiriche»).

4. Ho tenuto per ultima l'operetta che assieme al *Copernico* ha la marca più spiccatamente caricaturale nel libro: *l'Ercole-Atlante*. Essa può risultare utile a dimostrare che l'uso della caricatura, nel passaggio dai *Sonetti* alle *Operette*, ha subito un netto (e certamente pianificato) ridimensionamento di tono, come se Leopardi avesse voluto "castigare" il proprio caricaturale, esperito come oltranza di linguaggio in quel *monstrum* giovanile, allineandolo al «riso controllato»⁴⁶ del capolavoro prosastico e piegandolo, quindi, a produrre soluzioni chiaramente percepibili al lettore come "classicistiche" e lontanissime da quelle dei Romantici canzonate a suo tempo nel *Discorso di un italiano*. Nel Dialogo in questione la caricatura investe tanto gli uomini quanto gli dèi, in un'armoniosa e lepida mescolanza (che più geniale non si potrebbe desiderare) di cosmico e quotidiano. Ercole si presenta ad Atlante proponendosi come suo sostituto nel reggere la Terra, «in caso» lui «fosse stracco di cotesto peso»; Atlante, chiamandolo «caro Ercolino», declina gentilmente l'offerta, poiché la Terra, quella «pallottola» che ha «sulla schiena», è divenuta leggerissima: «io me la porterei sotto l'ascella o in tasca, o me l'attaccherei ciondolone a un pelo della barba», egli dice, «e me n'andrei

⁴⁴ Ivi, 529-530.

⁴⁵ Ivi, 587.

⁴⁶ DATTERONI 2014, 166.

per le mie faccende»⁴⁷. Pure Ercole constata tale leggerezza, subito dopo, notando inoltre che la Terra «ha mutato figura, e che è diventata ad uso delle pagnotte, e non è più tonda»⁴⁸; «L'altra volta che io la portai», soggiunge, «mi batteva forte sul dosso, come fa il cuore degli animali; e metteva un certo rombo continuo, che pareva un vespaio. Ma ora quanto al battere, si rassomiglia a un oriuolo che abbia rotta la molla; e quanto al ronzare, io non vi odo un zitto»⁴⁹. Atlante infine paragona la Terra a una pianta, che potrebbe mettergli radici addosso («e ancora dubito che fra poco non mi gitti le radici per le spalle, e non vi si abbarbichi»). Il nostro pianeta dunque è dipinto in sequenza come pallottola, pagnotta, cuore, vespaio, orologio rotto, pianta; e ancora, poco oltre, come «cialda» e «uovo»⁵⁰. Dall'altro lato, così Ercole “visualizza” la decadenza storica: «gli uomini, [...] al tempo mio combattevano a corpo a corpo coi leoni [...] adesso colle pulci»⁵¹. Ma il colpo di genio di Leopardi arriva nel finale, quando s'inventa che Ercole e Atlante abbiano d'improvviso l'idea di giocare «alla palla» con quella «sferruzza», non con «bracciali» o «racchette», ma con le «pugna»⁵². È questa, mi pare, la caricatura più riuscita di tutto il libro: quella di due dèi maldestri che giocano a pallavolo col mondo⁵³. La Terra si rivela però palla troppo lieve e deforme per servire utilmente a quel gioco: è piena di «bernoccoli», «zoppica, perché l'è guasta la figura», «piglia vento, perch'è leggera» (per questo, avrebbe bisogno di una bella gonfiata: «In verità non saria mal fatto che ne la gonfiassimo», salta su Atlante, «che veggo che ella non balza d'in sul pugno più che un popone», mentre «anticamente ella ballava e saltava come un capriolo») ⁵⁴.

Torniamo adesso ai *Sonetti*. Possiamo facilmente vedere che in quei testi vi sono elementi caricaturali che tornano nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*. *Sbarbica* (son. III 11) è imparentato con il *non vi si abbarbichi* dell'operetta; *focaccia* (son. I 11) con *cialda* e *pagnotte*; *quel capone* (son. I 16) e vari accrescitivi

⁴⁷ LEOPARDI 2008, 116.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, 116-117.

⁵⁰ *Ivi*, 118.

⁵¹ *Ivi*, 119.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, 120, Ercole millanta inoltre di poter giocare a calcio, se volesse, perfino col Sole, per farlo «schizzare [...] fino all'ultima soffitta del cielo empireo», o anche – se gli «venisse fantasia» – di poter «sconficcare cinque o sei stelle per fare alle castelline, o di trarre al bersaglio con una cometa, come con una fromba, pigliandola per la coda, o pure di servirsi proprio del sole per fare il giuoco del disco».

⁵⁴ *Ivi*, 121-122.

caricaturali analoghi (per lo più in rima, come *anellone*, son. II 17) con *popone*; *Fagli de la cucuzza una schiacciata* (son. III 12), *schiaccia* (son. I 15), *gli appicca ... sul collo una bacchiata* (son. II 13), *gli acciaccia la nuca* (son. III 3) sono cartoni preparatori di *dubito che la finirei di schiacciare* o *Io gli farei toccare una buona picchiata di questa clava*; *la mazza* (son. II 8) e *l maglio* (son. III 4) anticipano *la clava* di Ercole; *Dàlle al muro* (son. I 9) e *dagli 'n sul capo* (son. III 2) anticipano quell'imperativo *dàlle un po' più sodo* pronunciato da Ercole durante lo scambio pallavolistico. Fino ad un calco vero e proprio: *il presto in là; presto ti dico [...] mal abbia il momento che tu ci sei venuto* dell'operetta, evidentemente debitore del *Presto, dico, il malan, che ti disfaccia* di son. IV 11. Questo rimane dei *Sonetti*-invettiva contro il Manzi⁵⁵ nelle *Operette*, dopo che sono stati posti al setaccio dall'autore per non far passare inopportuni dantismi infernali (ad es. *l'epa*, son. V 3; *s'arrosta*, son. II 12; *corata*, son. V 9; *smozzica*, son. V 14) o forme, come dicevamo in precedenza, eccessive e troppo scomposte, in continuità con gli eccessi del Caro, che le originò. Per non far passare, insomma, lo sconcio e il volgare, secondo una norma sul comico autoimposta, che non viene trasgredita dall'autore nemmeno in *Palinodia*, *Paralipomeni* e *Nuovi credenti*, se non in minima parte: penso, come punti-limite, alla immagine del mondo «bilancione» in *Paralipomeni* II 32-35 o al *muso [...] caprin del valoroso Elpidio alias Saverio Baldacchini*, o a *sull'asinina stampa* di *Nuovi credenti* 50-51 e 86, forme davvero "da educande" rispetto a quelle tentate nei *Sonetti*, che sarebbero molto piaciute invece a un Belli; forme impossibili nella maturità per un poeta che nel comico ripudia ogni sporcizia, ogni impudicizia, ogni scurrile, come testimoniano anche quei misteriosi (soprattutto per la datazione) *Appunti su Plauto* conservati alla «Biblioteca Nazionale» di Napoli, nei quali le commedie del grande drammaturgo latino sono rubricate seccamente, con fare catoniano: «Asinaria. impudica. scurrilissima», «Curculione [...] sporchetta nel principio», «Casina [...] sporchissima nel fine», ecc⁵⁶. Questi parametri di giudizio hanno demarcato con precisione, ma anche con angustia, il Leopardi caricaturista, impedendogli, di fatto, più disinibite estrinsecazioni.

⁵⁵ A parte altri sparuti, ma solo possibili, intacchi intratestuali: ad es., da quei *pentola* (son. IV 8), *calderotto* (ivi 9) e *padella* (son. II 6) può bene essere discesa la *pentola di rame, detta economica* della *Scommessa*.

⁵⁶ LEOPARDI 2010², 1034.

BIBLIOGRAFIA

BALDINUCCI 1681 = BALDINUCCI, FILIPPO (1681) *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, in Firenze, per Santi Franchi al segno della Passione.

Catalogo 2011 = *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione a cura di A. Campana, pref. di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.

DATTERONI 2014 = DATTERONI, SILVIA (2014) *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di P. Italia, numero monografico di «L'Ellisse», IX/2, 2014, 163-186.

FEDI 1997 = FEDI, FRANCESCA (1997) *Mausolei di sabbia: sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi.

FELICI 2006 = FELICI, LUCIO (2006) «*Mi saluti... il Sig. Belli*», in ID., *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 141-149.

GALIMBERTI 1986³ = GALIMBERTI, CESARE (1986) *Linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki.

LEOPARDI 1968a = LEOPARDI, GIACOMO (1968a) *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di Giulio Bollati, Torino, Einaudi.

LEOPARDI 1968b = LEOPARDI, GIACOMO (1968b) *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e note di G. Savoca, Torino, Einaudi.

LEOPARDI 1987 = LEOPARDI, GIACOMO (1987) *Discorso sopra la Batracomiomachia*, in ID., *Poesie e prose*, vol. I, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori.

LEOPARDI 1998 = LEOPARDI, GIACOMO (1998) *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 2 voll.

LEOPARDI 2003 = LEOPARDI, GIACOMO (2003) *Zibaldone di pensieri*, ed. tematica stabilita sugli *Indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, con prefazione di A. Prete, vol. 4 (*Teorica delle arti, lettere ec., parte speculativa*) e 5 (*Teorica delle arti, lettere ec. Parte pratica, storica ec.*), Roma, Donzelli.

LEOPARDI 2008 = LEOPARDI, GIACOMO (2008) *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, Rizzoli.

LEOPARDI 2010² = LEOPARDI, GIACOMO (2010) *Prose*, a cura di E. Trevi, in ID., *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton Compton.

LEOPARDI 2020 = LEOPARDI, GIACOMO (2020) *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccaio*, edizione critica a cura di A. Fregnani, Castiglione di Sicilia, Il Convivio.

LEOPARDI 2021 = LEOPARDI, GIACOMO (2021) *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio, L. Abate, Macerata, Quodlibet.

MARTI 1998 = MARTI, MARIO (1998) *I Sonetti in persona di ser Pecora di Giacomo Leopardi*, in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 239-257.

RUSSO 2017 = RUSSO, EMILIO (2017) *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, il Mulino.

SAVARESE 1998 = SAVARESE, GENNARO (1998) *Leopardi e la caricatura*, in *Il riso leopardiano: comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 123-138.

VITALE 1992 = VITALE, MAURIZIO (1992) *La lingua della prosa di Giacomo Leopardi: le Operette morali*, Firenze, La nuova Italia.

Fisionomia e caricatura nella poesia eroicomica e zooepica di Leopardi

ANNA CERBO

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

acerbo@unior.it

Abstract The essay examines the comparative notes in *Zibaldone*, where Leopardi identifies the similarities between human and animal countenance, developing an interest in physiognomy, particularly through reading the philosopher Johann Kaspar Lavater. Thus, in his literary works, animals frequently mirror the human world, while humans are depicted in animalistic terms, creating an ambiguous and parodic interplay that drives the heroicomic, satirical, and polemical verve.

Riassunto Il contributo si sofferma sulle note comparative dello *Zibaldone*, in cui Leopardi individua alcune somiglianze tra la fisionomia degli uomini e quella degli animali, maturando interessi per la fisiognomica, in particolare attraverso la lettura del filosofo Johann Kaspar Lavater. Così nella sua produzione letteraria spesso gli animali richiamano il mondo umano, e viceversa gli uomini quello animale, in uno scambio ambiguo e parodico che alimenta la verve eroicomica, satirica e polemica.

Parole chiave Leopardi, fisionomia, fisiognomica, poesia eroicomica, zooepica.

1. Fin dall'inizio della fanciullezza Leopardi manifestò interessi sia per il mondo degli uomini sia per quello degli animali, curioso di scoprire e di approfondire le affinità e le diversità che li caratterizzano. Basterà ricordare il giovanile *Dialogo di un cavallo e un bue*, preceduto da interessanti riflessioni contenute nell'abbozzo *Dialogo tra due bestie*. Il mondo degli animali continuerà a ispirare la scrittura di Leopardi, anche nelle operette morali dal titolo *Elogio degli uccelli* e *Cantico del gallo silvestre*, e nel famoso canto *Il passero solitario*. Inoltre, molte riflessioni in chiave comparativa sugli uomini e sugli animali si rintracciano nello *Zibaldone*, e le rispettive voci si trovano registrate nell'*Indice del mio Zibaldone*.

Cominciando dallo *Zibaldone*, notiamo che sono molto interessanti le osservazioni sugli uomini e sugli animali, in relazione ai caratteri che variano per gli uni e per gli altri a seconda del clima, della capacità di assuefazione e di organizzarsi in una convivenza sociale. La vita più breve e lo sviluppo più rapido degli animali fanno sì che essi abbiano una vita più viva e meno infelice di quella degli uomini. Comparative sono pure le note sulla fisionomia («Parecchie fisionomie di animali somigliano all'umana») e sull'importanza dell'espressività della fisionomia, nelle quali Leopardi sottolinea più volte che la somiglianza tra la fisionomia umana e quella animale «siede principalmente nell'occhio»¹, concludendo che negli uomini e negli animali la fisionomia è determinata dagli occhi:

Come la fisionomia degli uomini, e animali sia determinata dagli occhi, secondo il detto altrove, osserva che se tu disegni un volto umano o animalesco e non vi poni gli occhi, tu non vedi punto che fisionomia abbia quel volto, e appena senti (se ben conosci) che sia un volto².

Per il Recanatense anche il volto, «la parte più significativa dell'uomo» (*Zibaldone*, 1579), e la fronte sono molto espressivi e in essi si possono riscontrare evidenti somiglianze tra gli uomini e gli animali. Leggendo lo *Zibaldone* si intuisce che Leopardi ha un particolare interesse per la fisiognomica (VERDENELLI 2003), come testimonia la citazione del filosofo Johann Kaspar Lavater (1741-1801), noto per le sue ricerche di fisiognomica³, stimato anche da Goethe e da Herder. Non solo i volti degli uomini (e quindi lo sguardo, la fronte, il naso e la bocca) presentano particolari fisici che richiamano per esplicita somiglianza la fisionomia degli animali, ma pure gli atteggiamenti, il carattere, la mansuetudine o l'aggressività, o ancora una certa stupidità o la scaltrezza e l'intelligenza rimandano per affinità allo stesso variegato mondo animale.

Sono argomentazioni, cui già Giovan Battista della Porta era pervenuto nel *De humana physiognomonia* (Vico Equense 1586), ma che in Leopardi trovano una sintesi e uno sviluppo in direzione della psicologia e dell'antropologia, dell'etica e della metafisica. Basterà ricordare talune

¹ Cfr. *Zibaldone*, 1576-1579 e 4087.

² *Zibaldone*, 4085 (LEOPARDI 1991, II, 2212-2213).

³ Cfr. *Zibaldone*, 1579. Le opere di interesse fisiognomico di Lavater sono: *Physiognomische Fragmente* (1775-1778); *Von der Physiognomik* (1772).

annotazioni, come questa: «L'altezza della fronte è indizio di talento, d'anima nobile, suscettibile, capace, ec.»⁴.

Nella sua produzione letteraria Leopardi gioca sul rapporto di somiglianza tra gli uomini e gli animali in una duplice direzione: da una parte il mondo degli animali incarna, ironicamente, sentimenti, passioni e ideali propri degli uomini (il poemetto zooepico: *La guerra dei topi e delle rane*); dall'altra il mondo umano viene rappresentato attraverso immagini e metafore che lo accostano, e soprattutto lo abbassano, al mondo degli animali (il carne *I nuovi credenti*). Così gli animali richiamano il mondo umano, e viceversa gli uomini quello animale, in uno scambio ambiguo e parodico che alimenta la *verve* eroicomica, satirica e polemica leopardiana.

Gennaro Savarese ha sottolineato come lo studioso di fisiognomica Baltrušaitis avesse individuato in Francia negli anni dalla Rivoluzione alla Restaurazione una diffusa «animalomania», una certa confusione tra mondo umano e quello animale (BALTRUŠAITIS 1983, 57; SAVARESE 1998, 127). In questo clima storico-culturale si colloca la scelta leopardiana degli animali nei *Paralipomeni*. E negli stessi anni si andava allargando anche il dibattito sulla caricatura come legittima manifestazione artistica, in difesa della buona caricatura, quella che è difficile da realizzare e che ha del terribile⁵, quella che rimanda a grandi caricaturisti, quali Aristofane, Luciano, Ariosto, Cervantes, Daumier, Goya. Al pari di costoro, Leopardi usa l'ironia e la caricatura per parlare delle cose profonde e serie (serio *ludere*). Già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nell'evocare, 'caricando', le «frenesie» e le «mostruosità» dei poeti romantici inglesi e tedeschi, il Recanatese rivelava le sue doti di caricaturista.

2. Se Leopardi coltivò da subito l'interesse per la scrittura satirica, la prova maggiore è costituita dal poema eroicomico *Paralipomeni della Batracomiomachia*, in otto canti in ottave, composto tra il 1831 e il 1835/1837⁶. Gennaro Savarese la definisce «geniale opera di caricatura» (SAVARESE 1988, 137). Leopardi si ispira all'antico modello della *Batracomiomachia pseudo-omerica*, in sestine, con l'intento di integrarla, della quale aveva compiuto ben tre traduzioni. Il risultato è che il Recanatese mostra di conoscere non solo

⁴ Cfr. *Zibaldone*, 1579, 4085-4086.

⁵ Sulla natura grave e terribile della vera caricatura cfr. SIMMEL 1985, 66. Sempre sulla caricatura: ROSENKRANZ 1984, 308-309; KRIS 1967 e GOMBRICH 1967.

⁶ L'opera fu pubblicata postuma a Parigi nel 1842, grazie all'intervento dell'amico Antonio Ranieri. Cfr. PRETE 1980, ANDREONI 2022, CELLERINO 1980 e POSSIEDI 1991.

l'antico modello ma pure la lunga tradizione italiana ed europea di poesia eroicomica, fino alla scrittura moderna e spregiudicata come il *Don Juan* di George Byron.

I *Paralipomeni* continuano la vicenda del poema pseudo-omerico con una serie di riferimenti alla storia contemporanea, in particolare agli eventi napoletani dal '15 al '21 e a quelli toscani del '31, con l'attenzione rivolta soprattutto al comportamento tenuto dai liberali moderati. In particolare raccontano in forma satirica il fallimento dei moti rivoluzionari in Italia tra il 1820 e il 1821, mentre tutto si svolge *sub specie animalium*, sotto lo schermo delle vicende degli animali. Leopardi raffigura, sotto le fattezze di topi, rane e granchi, rispettivamente i patrioti liberali italiani, il potere borbonico e l'assolutismo austriaco. Nella guerra tra i topi e le rane, già narrata dal poema antico, nell'opera leopardiana entrano in scena i granchi in appoggio alle rane.

L'aggiunta, o appendice, ovvero la continuazione della *Batracomiomachia*, svolge un'amara parodia della situazione socio-politica e culturale italiana all'inizio dell'Ottocento. Nella finzione animalesca molti dei protagonisti zoomorfi alludono negativamente a figure storiche precise: il re dei topi Mangiaprosciuti è re Ferdinando I di Borbone; il granchio Camminatorito è il principe di Metternich; il valoroso topo Rubatocchi è il generale napoleonico Gioacchino Murat; il granchio Senzacapo è Francesco I d'Austria.

Particolarmente rilevante è il conte liberale Leccafondi, che incarna molti intellettuali toscani⁷. Le sue ingenuità utopiche vengono via via annientate fino alla constatazione, nella discesa nell'oltretomba, della negatività assoluta del destino di tutti i viventi, degli animali come degli uomini, in una vera e propria parodia dell'aldilà dantesco e cristiano. Qui trova piena affermazione il pensiero negativo dell'Autore esplicitato anche in altre opere, e soprattutto la critica severa allo spiritualismo e alle «magnifiche sorti e progressive»⁸.

Se la tradizione favolistica (Esopo, Fedro, Jean de la Fontaine, Charles Perrault) aiuta Leopardi nella rappresentazione antropomorfa degli animali

⁷ È significativo il ritratto di Leccafondi fin dal canto primo, ottava 34, dei *Paralipomeni*: «Era nel campo il conte Leccafondi, / Signor di Pesafumo e Stracciavento; / Topo raro a' suoi dì, che di profondi / Pensieri e di dottrina era un portento: / Leggi e stati sapea d'entrambi i mondi, / E giornali leggeva più di dugento; / Al cui studio in sua patria aveva eretto, / Siccom'oggi diciamo, un gabinetto». Cui segue la polemica leopardiana contro la moda dei giornali di soli due fogli. In tutta l'opera la caricatura si realizza con l'abile integrazione linguistica di vocaboli attinenti al mondo degli animali con altri propri di quello umano. Esempio: «E chetamente andavan discorrendo / Con la coda in gran parte e con le man» (canto I, ottava 13).

⁸ *La ginestra*, v. 51. Sul pensiero di Leopardi cfr. in particolare gli studi di SEVERINO 1997 e di BALDACCI 1998.

come raffigurazione dei vizi e delle virtù umane, nei *Paralipomeni* l'identificazione degli animali con gli uomini politici contemporanei è resa possibile attraverso gesti, comportamenti, ambizioni, e soprattutto attraverso immagini che mettono in correlazione animali e uomini, in virtù delle ripetute riflessioni di Leopardi sulla fisionomia dei due mondi, dalle quali siamo partiti. Proprio in virtù di quelle riflessioni si era interessato della fisiognomica, utilizzandola come strumento di caricatura e di polemica.

3. Uno squarcio parodico, caricaturale, della poesia epica si trova nella prima parte della *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, in polemica con i nuovi eroi fiorentini, sostenitori del progresso e della felicità collettiva, a partire dall'autorevole intellettuale destinatario del componimento.

Ancora più violenta, e sempre sostenuta dalle armi del ridicolo, si fa la critica di Leopardi contro il progresso nella satira *I nuovi credenti* (1835-1836), dove sono in scena gli intellettuali progressisti napoletani, nel loro aspetto umano (sebbene deformato), senza vesti zoomorfe, ovvero senza lo schermo degli animali. Anche in quest'opera, decisamente polemica, Leopardi non evita il confronto col mondo degli animali. L'intento satirico è forte e il Poeta si compiace di rappresentare le abitudini culinarie e i piaceri mangerecci del popolo napoletano che a sciame si dirige verso Santa Lucia per riempire la pancia di triglie e di frutti di mare, evocando la voracità tipica degli animali:

Sallo Santa Lucia, quando la sera
 poste le mense, al lume delle stelle,
 vede accorrer le genti a schiera a schiera,
 e di frutta di mar empier la pelle⁹.

E, ancora di più, Leopardi si compiace di teatralizzare in più scene lo spettacolo della cultura napoletana coeva, ottimista e progressista, integrando parole e gesti, calcando la mano sul linguaggio del corpo e sui difetti fisici che rinviano alle carenze dello spirito, all'incapacità di sognare il bello e l'infinito, di cogliere il destino di sofferenza e di morte di tutte le creature dell'universo, e quindi l'infelicità necessaria dell'uomo:

Questi e molti altri che nimici a Cristo
 furo insin oggi, il mio parlare offende
 perché il vivere io chiamo arido e tristo.

⁹ *I nuovi credenti*, vv. 22-25 (LEOPARDI 1965, 393).

E in odio mio fedel tutta si rende
 questa falange, e santi detti scocca
 contra chi Giobbe e Salomon difende¹⁰.

La caricatura leopardiana fa cadere il comico su cose serie: il destino di dolore e di morte degli omini, ignorato dai contemporanei. I suoi eroi non sono tipi, ma individui buffi e insipienti calati in situazioni di fatto esistenti nella realtà coeva. La caricatura leopardiana non è effimera come in commedia, ma è un'ironia graffiante e amara; rimanda alla caricatura seria di Aristofane (SAVARESE 1998).

La «falange» di intellettuali e di letterati spiritualisti, cui Leopardi allude nel carne, era costituita innanzitutto da Saverio Baldacchini, Raffarle Liberatore ed Emidio Cappelli, dagli intellettuali che ruotavano intorno alla rivista «Il Progresso»¹¹. Satirici, fino a rasentare il comico della sconvenienza poetica, sono i ritratti di Elpidio («Palpa la coscia, ed i pagani crini / scompiglia in su la fronte, e con quel fiato / soave, onde attoscar suole i vicini, / incontro al dolor mio dal labbro armato, / vibra d'alte sentenze acuti strali / il valoroso Elpidio...»), di Galerio («Pende dal labbro suo con quella fede / che il bimbo ha nel dottor, levando il muso / che caprin, per grazia, il ciel gli diede, / Galerio, il buon garzon ...»), di un terzo ammalato di lue («Bella Italia, bel mondo, età felice, / dolce stato mortal! grida tossendo / un altro, come quei che sogna e dice») e di molti altri anonimi, calati in una serie di riti che si trasformano in scene disgustose (vv. 26-69).

Sono ritratti in movimento del tutto «esteriori», volti appena abbozzati e senza occhi; un susseguirsi di caricature alla cui realizzazione immediata sembrano concorrere gli echi di fisiognomica («levando il muso / che caprin, per grazia, il ciel gli diede»).

4. Singolare è la conoscenza che Leopardi ha degli uccelli, nello *Zibaldone* e nell'operetta morale *Elogio degli uccelli*, dove si esaltano il volo e il canto, una condizione «aerea», assai lontana dalla condizione umana»; e così pure di certi animali mitici come il gallo silvestre, nel *Cantico del gallo silvestre*, l'ultima operetta del 1824. Protagonista dell'omonimo canto, l'antico animale si fa portavoce del pessimismo cosmico leopardiano. Il gallo silvestre è un animale sospeso tra il cielo e la terra, che al sorgere del giorno ricorda a tutti i viventi

¹⁰ *I nuovi credenti*, vv. 70-75 (ivi, 395).

¹¹ Peraltro, lo spiritualismo e il progressismo liberale dei napoletani sono irrisi e ironicamente sferzati anche nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

la suprema infelicità del vivere, l'eterno processo di distruzione insito nella struttura dell'universo.

Persino il passero solitario non sfugge alla curiosità conoscitiva e all'ispirazione poetica di Leopardi, capace di interiorizzare la tradizione poetica ispirata all'uccello per insistere su un pregnante rapporto autobiografico tra la propria vita e quella del passero solitario, animale che per natura vive in solitudine, senza partecipare ai voli e ai canti degli altri uccelli. Leopardi costruisce il canto su una similitudine / dissimilitudine che ne fa un testo singolare. Il canto leopardiano raggiunge un esito altamente lirico, in grado di gareggiare con il sonetto petrarchesco e con quello bruniano¹², superandoli per la profondità della struttura lirico-metafisica.

Se nel *Passero solitario* Leopardi coglie la solitudine del passero come naturalmente propria di quella specie di animale, e di contro innaturale il proprio vivere isolato, ordendo il canto con una similitudine tutta autobiografica, in altri scritti fa in modo che siano proprio gli animali a interessarsi della condizione umana attraverso un serrato dialogo filosofico, che, mentre confronta mondi diversi (uomini e animali), disserta sulla razza umana ormai estinta o in via di estinzione, sulle sue miserie, sulla sua storia e sulla sua natura.

Mentre il misterioso gallo silvestre canta in forma solenne e inequivocabile il destino di dolore e di morte del genere umano e la distruzione cosmica, i temi fondamentali del pensiero leopardiano (l'infelicità degli uomini di contro alle bestie «che non hanno mai pensato di essere scontente della loro sorte», la cieca visione antropocentrica, insomma la «pazzia degli esseri umani») sono oggetto di sottili e curiosi ragionamenti in alcune prose dove i protagonisti sono taluni animali domestici (*Dialogo del cavallo e del bue*), oppure altre creature dell'universo come la terra e la luna (*Dialogo della terra e della luna*), cioè esseri posti fuori della sfera umana.

È davvero vario e inedito, speculativo e ironico il rapporto che Leopardi crea tra uomini e animali, oltre che di confusione e di reciproca inclusione.

5. Nel *Dialogo di un cavallo e un bue* Leopardi sceglie due protagonisti del mondo animale: il cavallo e il bue – il primo più esperto dell'altro, e non per caso è lui ad avviare il dialogo –, con evidente riconoscimento delle qualità di ciascuna specie e delle analogie e differenze col mondo umano, riannodandosi alla favolistica, e preparando il terreno al genere dell'"operetta morale".

¹² PETRARCA, *Canzoniere*, sonetto 226. BRUNO, *Il Pàssar solitario* (*Eroici furori*, I, 4).

Negli appunti di preparazione al *Dialogo tra due bestie*, Leopardi era ben consapevole della natura filosofica e satirica del suo progetto di scrittura:

Discorso in grande sopra questa razza umana che finalmente si finge estinta, sopra le sue miserie, i suoi avvenimenti, la sua storia, la sua natura ec. [...]. In somma questo Dialogo deve contenere un colpo d'occhio in grande, filosofico e satirico sopra la razza umana [...]. Si avverta di conservare l'impressione che deve produrre il discorrersi dell'uomo come razza già perduta e sparita dal mondo, e come di una rimembranza, dove consiste tutta l'originalità di questo Dialogo [...]¹³.

Nelle intenzioni di Leopardi il *Dialogo di un cavallo e un bue*, segnato da forte tensione conoscitiva, si incentrerà su argomenti filosofici: sulla natura dell'uomo, sull'estinzione già avvenuta del genere umano, di cui si parlerà come memoria – e questa sarà la sua particolarità sottolinea l'Autore –, sullo snaturamento delle cose umane e sui cambiamenti del genere avvenuti nel tempo, sulla civilizzazione. Il *Dialogo* si focalizzerà sulla scontentezza degli uomini circa la propria sorte, mentre il bue è contento di essere bue e il cavallo contento di essere tale, cioè tutti gli animali sono paghi della propria vita, ignari di cosa siano la noia e la tristezza. È già chiaro l'intento leopardiano di «scuotere» il suo secolo su problematiche serie.

Il bue e il cavallo, in veste di filosofi, si cimenteranno a individuare le «cagioni dell'infelicità umana» («la vita non naturale, la scienza [...] le opinioni»), e a scardinare l'orgoglio antropocentrico. Nel *Dialogo* si farà derivare l'estinzione della specie umana dalla sua corruzione, effetto dell'indebolimento delle generazioni, utilizzando fonti come Velleio II, Floro, Senofonte, Eusebio e persino uno dei principali libri della mitologia indiana, il *Ramayana*, fonti menzionate da Leopardi negli Appunti *Al Dialogo del cavallo e del bue*. Il dialogo quindi avrà una base di riflessione filosofica e morale, con l'intento di elaborare la filosofia negativa di Leopardi. È chiaro fin da questo abbozzo che il modello leopardiano è quello dell'apologo morale degli animali, incarnato da *Li animali parlanti* dell'abate Giovan Battista Casti, usciti a Parigi nel 1802. Forse si potrebbe dire che gli animali di Leopardi sono animali pensanti prima che parlanti, per costruire e condurre piano piano ai contenuti del pensiero leopardiano (PRETE 1980, RUSSO 1998).

¹³ LEOPARDI 1982, 300-301.

Leopardi va oltre lo schema favolistico e il ritmo narrativo-descrittivo del Casti, integrando comicità e malinconia¹⁴, puntando verso un maggiore impegno morale e satirico¹⁵. Il passo più arduo è che Leopardi si identifica pienamente con alcuni animali che si fanno portavoce del suo pensiero, attraverso una sottile speculazione fisiognomica in chiave autobiografica, allo stesso modo in cui si identifica con Eleandro, col Metafisico, col Genio familiare, con l'Islandese, col Parini e così via.

La struttura dialogica e la vivacità linguistica del breve ma intenso *Dialogo di un cavallo e un bue* anticipano il successivo *Dialogo della Terra e della Luna* e altri dialoghi delle *Operette morali* in cui i protagonisti sono uomini (il fisico e il metafisico, Timandro ed Eleandro, Tristano e un amico...) che incarnano due posizioni ideologiche antitetice: il pessimismo leopardiano e l'ottimismo degli intellettuali contemporanei, spiritualisti e progressisti. Si può concludere che nelle opere di Leopardi uomini e animali dialogano intorno alla medesima materia etico-metafisica, e tutti procedono decisamente verso la negazione dell'antropocentrismo e della fiducia in un inarrestabile progresso.

BIBLIOGRAFIA

ANDREONI 2022 = ANDREONI, ANNALISA (2022) *Leopardi e l'eroicomico. Una questione da riconsiderare*. AOQU (*Achilles Orlando Quixote Ulysses*), «Rivista di Epica», 3 (2), 205-234, [online](#).

BALDACCI 1998 = BALDACCI, LUIGI (1998) *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli.

BALTRUŠAITIS 1983 = BALTRUŠAITIS, JURGIS (1983) *Aberrazioni*, Milano, Adelphi.

CELLERINO 1980 = CELLERINO, LIANA (1980) *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui Paralipomeni di Leopardi*, Cosenza, Lerici.

DELLA PORTA 1586 = DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1586) *De humana physiognomonia*, Vico Equense, G. Cacchi.

GIOANOLA 1995 = GIOANOLA, ELIO (1995) *Leopardi e la malinconia*, Milano, Jaca Book.

¹⁴ Sulla malinconia di Leopardi: GIOANOLA 1995.

¹⁵ Nello *Zibaldone* si legge che il genere satirico è in parte lirico, se appassionato, e in parte comico (*Zib.* 4236).

KRIS 1967 = KRIS, ERNST (1967) *I principi della caricatura* (scritto in collaborazione con E. H. Gombrich), nel vol. *Ricerche psicoanalitiche*, Torino, Einaudi.

LEOPARDI 1965 = LEOPARDI, GIACOMO (1965) *Opere*, a cura di G. De Robertis, vol. II, Milano, Rizzoli.

LEOPARDI 1982 = LEOPARDI, GIACOMO (1982) *Operette morali*, presentazione di G. Getto, Commento di E. Sanguineti, Milano, Mursia.

LEOPARDI 1991 = LEOPARDI, GIACOMO (1991) *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti.

POSSIEDI 1991 = POSSIEDI, PAOLO (1991) *Di rane, di topi, di granchi e della poesia narrativa leopardiana*, in «Forum Italicum», vol. 25, n. 2, 245-261.

PRETE 198 = PRETE, ANTONIO (1980) *La traccia animale*, in *Pensiero poetante, saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 162-177.

ROSENKRANZ 1984 = ROSENKRANZ, KARL (1984) *Estetica del brutto*, a cura di R. Bodei, Bologna, il Mulino.

RUSSO 1998 = RUSSO, FABIO (1998) *Gli animali parlanti di Leopardi*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 19-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 605-629.

SAVARESE 1998 = SAVARESE, GENNARO (1998) *Leopardi e la caricatura*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 19-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 123-138.

SEVERINO 1997 = SEVERINO, EMANUELE (1997) *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi*, Milano, Rizzoli.

SIMMEL 1985 = SIMMEL, GEORG (1985) *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, il Mulino.

VERDENELLI 2003 = VERDENELLI, MARCELLO (2003) *Leopardi e la fisiognomica*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, a cura di L. Gentili e P. Oppici, Pisa, Istituti Editoriali Poligrafici, 109-137.

Spunti di fisiognomica e rappresentazione delle emozioni nella narrativa di Antonio Fogazzaro

GIANNI ANTONIO PALUMBO
Università degli Studi di Foggia
gianni.palumbo@unifg.it

Abstract The essay focuses on aspects of physiognomy and their adoption for caricatural or humorous purposes in Fogazzaro's work. It begins with the depiction of the Marchesa Orsola in *Piccolo mondo antico*; then examines some characters of the tales by Antonio Fogazzaro. The essayist reflects about elements of zoomorphism, distortion of character's features, introduction of contrasting factors, and about the specific use of clothing as a caricatural or humoristic factor.

Riassunto Il saggio si sofferma su spunti di fisiognomica e loro adozione in funzione caricaturale o umoristica nell'opera fogazzariana. Muove dalla figura della marchesa Orsola in *Piccolo mondo antico*, per poi soffermarsi sui racconti di Antonio Fogazzaro. Sono indagati in particolar modo elementi di zoomorfismo, deformazione dei tratti, introduzione di fattori contrastivi e uso specifico del fattore abbigliamento.

Parole chiave Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, *Piccolo mondo moderno*, *Fedele ed altri racconti*.

Antonio Fogazzaro è scrittore che meriterebbe senz'altro maggior considerazione nel panorama della letteratura italiana e invece risente di un offuscamento costante su cui hanno inciso varie ragioni. Dalla formula crociana dell'etica mista «di elementi sensuali e patonomici, [...] che odora di blandizie e di alcova» (CROCE 1922, 130) all'antipatia che spesso accompagna gli scrittori cattolici nel nostro Paese, anche quando magari, come nel caso specifico, hanno avuto rapporti tutt'altro che rosei con le gerarchie¹. La taccia di provincialismo che ha a lungo pesato sulla valutazione generale della sua esperienza letteraria è stata fortunatamente oggetto di revisione grazie ad approfondimenti come quelli avvenuti nel Convegno *Fogazzaro nel mondo*,

¹ Si vedano, a tal proposito, almeno COLLURA 2000 e MARANGON 2003.

promosso dall'Accademia Olimpica in occasione del centenario dalla morte del Nostro. In quel convegno segnaliamo la relazione *Uno scrittore provinciale e globale* di Fabio Finotti, attualmente presidente dell'Edizione Nazionale Antonio Fogazzaro (FINOTTI 2013). Tutt'altro che asfittica era infatti la prospettiva di uno scrittore attento alle acquisizioni della scienza, della filosofia e della letteratura contemporanea internazionale (FOGAZZARO 1977); un autore che intratteneva corrispondenze epistolari ad ampio spettro, dalla Francia agli Stati Uniti², che lesse dal francese e tradusse sezioni dell'epos finnico *Kalewala*, traendone spunto per la fiaba *Malgari*, in cui tenne presente anche de La Motte Fouqué³. Uno scrittore che, su committenza del Kosmopolitan, progettò direttamente per il pubblico americano il racconto *Idillii spezzati*⁴. Il manoscritto conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (fondo Rumor, carte Fogazzaro, fascicolo 1, busta 5) rivela come, con gran padronanza dello strumento linguistico, inizialmente l'autore avesse concepito in inglese i dialoghi tra le protagoniste americane, inframmezzandoli all'italiano della narrazione e con frequenti battute in francese e citazioni in tedesco. La sua produzione saggistica dà poi prova della lettura e della conoscenza di Ibsen, più volte citato (per esempio nella *Sonatina per orsi*; FOGAZZARO 1944), di padronanza della narrativa francese, tedesca e inglese, cosa di cui può ben accorgersi chiunque legga il *Discorso dell'avvenire del romanzo in Italia* (1872), in cui ha luogo un'acuta analisi del replicarsi delle forme del romanzo in quelle produzioni letterarie (FOGAZZARO 1992, 47-64). Non è poi ozioso ribadire quanto possa essere considerabile "provinciale" uno scrittore più volte candidato al Premio Nobel (1902) e sempre da figure legate all'Accademia di Svezia, quali il professor Geijer di Uppsala o ancora Carl Bildt, membro dell'Accademia (si veda TIOZZO 2007). A questo poi si aggiunga la necessità di superare il suo innesto nel corpo dell'irrazionalismo misticheggiante di matrice decadente.

Per un corretto inquadramento di Antonio Fogazzaro resta fondamentale quanto ha espresso Daniela Marcheschi nell'introduzione al volume dell'Edizione Nazionale di *Piccolo mondo moderno* curato da Roberto Randaccio:

² Si pensi, a titolo di esempio, al carteggio con Ellen Starbuck, per cui si veda FOGAZZARO-STARBUCK 2000. Rinviamo, inoltre, almeno a FOGAZZARO 1940.

³ A tal proposito, utili indicazioni sono in FOGAZZARO-STARBUCK 2000, 256 e n; PALUMBO 2024, 530-533.

⁴ Sulla questione, rinviamo a FOGAZZARO-STARBUCK 2000, 112-114 e FOGAZZARO-GIACOSA 2010, 241-244.

Sarebbe [...] fuorviante collocare Fogazzaro nelle categorie o sotto le etichette di tardo-romanticismo oppure di irrazionalismo decadente, lo ribadiamo, dal momento che le matrici ideologiche delle sue posizioni trovano il loro perno e nutrimento nel pensiero teologico della Chiesa, cioè in una delle grandi e specifiche tradizioni del pensiero occidentale; e dal momento che, in ogni caso, resta nello scrittore una energica istanza di azione e verifica scientifica e razionale delle cose e dei fatti (MARCHESCHI 2011, 28-29).

Anche il suo accostamento alla sinestesia, come ha evidenziato sempre Marcheschi nella introduzione all'edizione critica dei racconti per Marsilio, di recente uscita, avviene tutt'altro che per vie irrazionali e mostra una sicura conoscenza dei procedimenti tecnici musicali nelle sperimentazioni delle *Versioni dalla musica*⁵.

Fatte queste necessarie premesse di carattere generale, entriamo nel vivo del tema del Convegno. In Fogazzaro sono frequenti spunti di matrice fisiognomica in chiave caricaturale. Sarebbe molto facile soffermarsi sulla marchesa Orsola di *Piccolo mondo antico*, solenne figura di vegliarda dalla «faccia impenetrabile» che «tradiva una certa emozione nelle narici» (altrove «viso marmoreo») e nel movimento delle spalle durante il fastidioso colloquio con Giraldoni (FOGAZZARO 2014, 334-335). L'autore insiste nella connotazione dell'incartapecorita antagonista, negli «occhi sonnolenti», indizio forse di una faticosa digestione, per dirla gaddianamente, nella «voce nasale» che scandisce il Rosario con «flemma» e «untuosità» (FOGAZZARO 2014, 168), e nelle sue posture, che la vedono «troneggiare» o «stravaccarsi» negli ambienti della sua dimora signorile. Suo controcanto è l'anziana e generosa Barborin, non priva di connotazioni caricaturali sin dalla sua prima apparizione nell'incipit. La vecchia signora compare «stretta la magra persona in uno scialle d'India»; l'autore ne nota il «viso rugoso», i «due grandi occhi dolci» ma anche – e qui la sconciatura – la «gran bocca ombreggiata di leggeri baffi». La bontà della donna è tradita dal faccione «amabile amabile» – «faccione» nonostante sia magra – e dal «vocione dolce dolce»; si noti il superlativo per iterazione. Barborin è definita «sorda come un battaglio di campana» e Fogazzaro insiste

⁵ «La traduzione dalla musica alla poesia, la sinestesia, piuttosto che percezione oscura ed irrazionale dell'oggetto era così per Fogazzaro un mezzo per indagare i fenomeni psichici e “le cause arcane di quei sentimenti la cui sola ombra” lo “commoveva tanto”, cioè strumento di quell’“introspezione” di cui parlava Wundt: resoconto verbale-razionale degli elementi e dei processi della mente» (MARCHESCHI 2024, 26).

sulla sua gestualità, caratterizzata da un affannoso «gesticolare in silenzio come se gli altri fossero stati sordi peggio di lei» (FOGAZZARO 2014, 142-144).

Non deve invece ingannare il «viso arcigno» della marchesa Nene Scremin, figura di *Piccolo mondo moderno* ispirata alla suocera di Fogazzaro, Giuseppina Lampertico. La postura è legata all'enigma dell'uovo della vecchia Tonina scomparso – e poi si scoprirà ingerito dal marito di Nene, Zanetto –, *quête* che tiene banco nel primo capitolo del secondo romanzo della tetralogia, gustosissimo per gli spunti comici e umoristici che offre secondo più direttrici, dalla deformazione dei tratti di alcuni personaggi (si veda il maggiordomo Federico «mezzo storpio, mezzo sdentato, mezzo calvo»; FOGAZZARO 2011, 87), all'uso sapiente del dialetto per accentuare – come evidenziava Marcheschi – i valori «affettivi e ironici» (MARCHESCHI 2020, XVI) della narrazione, alla storpiatura tutta provinciale del francesizzante nome della fatale Jeanne Dessalle, laddove il passo verso Dessià e poi «de sal, de pevere, de quel che i xè» (FOGAZZARO 2011, 98) è breve. Proprio nel primo capitolo, nel descrivere i processi chimici dei ricevimenti a Palazzo Scremin, crogiuolo di maldicenze, Fogazzaro gioca molto sulla mimica dei personaggi e sulla contrazione dei loro tratti. L'esempio più calzante è dato forse dalla figura definita «il signore acido». Fogazzaro lo aveva già descritto come un «vecchio lungo, magro, giallo, arcigno», con la moglie perfetto complemento della sua fisionomia. Il soprannome era dovuto al fatto che quest'uomo non aprisse bocca se non «per schizzare qualche goccia di acido» (FOGAZZARO 2011, 97-98). Sentendosi contraddire dal sacerdote in merito agli esiti dell'affare Pittimèla-Dessalle, l'uomo prende a «storcere la bocca, il naso, tutti i muscoli del suo viso di cartapecora», profondendosi in una sequenza di truci e funeree smorfie (FOGAZZARO 2011, 98). Non a caso, Lucien Refort, nel suo *La caricature littéraire*, evidenzia come all'effetto caricaturale concorrano le deformazioni della fisionomia; ciò avviene «chaque fois qu'une influence d'ordre physiologique, ou pathologique, fausse en les contractant les traits de la physionomie. Les émotions, les influences nerveuses, toute crise et toute spasme provoque de telles déformations. Les écrivains, comme les dessinateurs, - quoique à un degré moindre, - trouvent là une riche veine à exploiter» (REFORT 1932, 131).

Sicuramente, significativa abbondanza di materiale al riguardo si ritrova nei *Racconti*. Potremmo prendere in considerazione la figura del cieco Zuane di *Fedele*, con cui duetta lo straniante Re Lear campestre del *Testamento dell'Orbo da Rettorgole*. Le posture statuarie da imperatore antico lo apparentano ai vegliardi sfingei della tradizione e ne fanno un'immagine di Padre Padreterno. Anche su di lui Fogazzaro non resiste alla tentazione di

introdurre un elemento di comicità al suo comparire; alla sua aura di «gratitudine dignitosa, con grave cortesia da re in esilio», che si traduce platealmente nelle volute del «gesto ampio» delle braccia, fa da controcanto il dettaglio dello scontrarsi della mano «con [...] il cappello nevicato che il mio compagno» (dice l'io narrante, Fogazzaro) «gli aveva storditamente posto davanti sul tavolino» (FOGAZZARO 2024, 123).

Nei racconti, le figure di padri generalmente non assumono connotazioni edificanti. Uno di loro è il Sior Beneto, padre di Bianca, protagonista di *Un'idea di Ermes Torranza*, sostanzialmente coevo a *Malombra*. Nel plot riaffiora il motivo dello spiritualismo, trascritto tra evidenti spiegazioni razionali, epperò anche aperture al metafisico. Non dobbiamo peraltro dimenticare quanto evidenziato nei dettagliati studi di Bringhenti: Fogazzaro nel 1905 sarebbe divenuto presidente onorario della milanese Società di Studi Psicici e tale contesto gli consentì anche di entrare in contatto con Lombroso (BRINGHENTI 2005); l'interesse per i fenomeni spiritici è attestato anche nei suoi epistolari, per esempio nella corrispondenza con Ellen Starbuck (FOGAZZARO-STARBUCK 2010, 263-264). Tornando alla novella in questione e al sior Beneto, padre della protagonista Bianca, una mentalità economicistica – custodita nell'ecolalico «bezzi bezzi» – domina questa figura, per cui non esiste «poesia francese né italiana» di giardini finemente curati (FOGAZZARO 2024, 137). Mentre per il poeta spiritualista Torranza ci fornisce il particolare della «barba bianca», Fogazzaro non ci descrive invece la fisionomia di Beneto e preferisce giocare, nel suo caso, sulla voce e sulle associazioni zoomorfe, come nel «nitri una risata gutturale, a bocca chiusa»⁶.

Suo atto tipico è il «borbottare», che l'autore rende ancor più sgradevole con il particolare della «fessa vocina stizzosa» (FOGAZZARO 2024, 149), caratteristica che apparteneva anche al conte Lao del *Daniele Cortis*. «Padre amoroso», Beneto vuol far scontare alla figlia Bianca il temporaneo abbandono del tetto coniugale per effetto degli screzi con i suoceri. La tendenza al borbottio fastidioso emergeva sin dalla prima redazione, in cui Fogazzaro

⁶ Non è qui ozioso ricordare quanto Flavio Caroli ha evidenziato a proposito dello zoomorfismo in fisiognomica, che, «già presente, con diverso risalto, in tutte le fisiognomiche precedenti», nell'opera dellaportiana diveniva «il principio fondamentale per indagare il rapporto fra aspetto fisico e carattere» (CAROLI 2012, 71). Caroli puntualizzava poi che nell'Ottocento «la caricatura si nutre dello zoomorfismo nobilitato dalla Fisiognomica per così dire "antica". [...] il caricaturista forse più celebre per la sua insistenza nell'equivalenza uomo-animale è Grandville (1803-1847; figg. 113-114), che nel 1842 ristampa la sua *Animalomanie* del 1836, con un titolo, *L'homme, son esprit, ses goûts et ses habitudes, dessins de Grandville*, nel quale segue la lunga tradizione fisiognomica accostando gli uomini e gli animali loro somiglianti» (CAROLI 2012, 227).

scriveva: «Benetto si meravigliava ch'ella si degnasse di tornare a casa San Donà. „ Quà non c'è conversazioni, sapete „ diss'egli „ qua<+`+> non c'è thè, qua non c'è letterati, qua non c'è invetriate doppie, qua non c'è landau, qua non c'è paggi, qua non c'è <+palco, qua non c'è artisti, si va a letto alle nove+> cravatte bianche, qua non c'è niente. Guardate di non aver sbagliato porta „„»⁷. Si poteva così misurare il senso della distanza affettiva di un padre poco propenso a far cedere il culto dell'economia alla cultura, infastidito dal fatto che la figlia, a furia di legger libri e di volersi raffinare, si fosse “scavezzata”. In realtà, la figura di Bianca, sensibile e attenta, è molto diversa dalla Marina del più celebre romanzo, la cui famosa biblioteca Franco Fido ha esplorato (FIDO 1994). Quella Marina, secondo Marcheschi, incarna una vera e propria patologia della cultura, la cultura estetizzante che alla tensione tra il Bene e il Male sostituisce «il concetto meno volgare del bello e del brutto» (FOGAZZARO 1931a, I, 103) e diviene «incarnazione di quegli orizzonti aperti a false metafisiche, pronte a scivolare nell'occulto» (MARCHESCHI 2015, 26).

Interessanti per il nostro discorso ci appaiono le implicazioni presenti nel racconto *Eden Anto*, che narra la storia di un erudito bibliofilo, l'avvocato Vasco, gravato da opprimenti debiti e ormai tutto compreso in un suo vano sogno di gloria erudita. È convinto, infatti, di aver avuto una brillante intuizione in merito a un'iscrizione presente nella rara edizione del *Furioso* del 1532, volume che gli sarà conteso da un notaio gretto e dedito all'usura. Inutile dire che la geniale escogitazione sarà spazzata via nel finale dalla rivelazione – tutt'altro che salvifica – di un sacerdote. Il racconto si apriva con un curioso incipit: «Un amico mio, profondo in zoologia, è convinto da lungo tempo che se il più vecchio degl'ippopotami viventi camminasse ritto sulle zampe posteriori, somiglierebbe tutto, almeno da tergo, al dottore Marcòn, assessore in una cittadina del Polesine» (FOGAZZARO 2024, 178). Abbiamo dunque tratti di zoomorfismo che si traducono nella descrizione all'insegna della dismisura del primo dei personaggi chiave. Immani sono i piedi, «colossali» le gambe, «nessuna traccia di collo, ma due vaste spalle curve e un testone tanto affogato in esse che la tesa del cappello posa sulla schiena»; primi tratti evidenti sono dunque la sproporzione e la disarmonia delle membra. Tutt'altro che baudelairiano cigno, Marcòn non cammina, ma sguazza tra le pozzanghere retaggio della recente pioggia con un'allure improntata a «ilarità pesante» (FOGAZZARO 2024, 178). Sta andando appunto a reclamare i propri

⁷ Cfr. FOGAZZARO 2024, 558. La versione citata del *Torrancia* è conservata in Ms. CF.1.13: *Un pensiero di Ermes Torranza* (Fondo Rumor, Biblioteca Bertoliana di Vicenza), 4.

danari al creditore Vasco. Sin dalle prime battute, si registra il procedimento straniante dello scambio di persona tra debitore e creditore nella percezione degli altri personaggi. Il notaio incontra il sacerdote di cui si diceva poco fa; il prelato lo scambia per l'avvocato Vasco, pure a sua volta zoomorfo ma contenibile nelle misure di *hippopotamus minor*. Un ippopotamo di minore entità, caratterizzato dal «roseo faccione» e da un dettaglio rivelatore di un'indole melancolica ben differente da quella dell'antagonista, che assimileremmo a un uovo di Pasqua mostruoso. Il dettaglio in questione è «il testone inchinato un poco a sinistra con una linea di melanconica mansuetudine» (FOGAZZARO 2024, 179).

La bellezza sembra bandita da questo racconto, confinata alle pagine della cinquecentina ariostesca in cui troneggia l'immagine della «fenice sorgente dal rogo ad ali aperte» (FOGAZZARO 2024, 183). Non è casuale che, all'arrivo di Marcòn in casa Vasco, ad accoglierlo sia donna Carlotta, stizzosa moglie dell'avvocato, che sporgendo «l'allampanata figura, il secco viso bilioso», esclama: «- Quanto ci vuole a tirar su quella pancia?» (FOGAZZARO 2024, 179-180), credendo di parlare a suo marito e rivolgendosi invece al notaio. Si tratta di un'icona di donna mefitica, del tutto incapace di apprezzare le qualità del marito, un analogo al femminile del notaio nell'attitudine a misurare successi e fallimenti nella mera ottica del rientro in termini economici. Anche qui note comiche non mancano come quando Vasco propone, per sanare il debito, di offrire al notaio un ritratto – ben fatto, aggiunge – di donna Carlotta e il creditore inorridisce. Eppure gli effetti ora comici ora umoristici non attenuano l'emozione di un testo che pennella un efficace (tutt'altro che «noioso», a dispetto del giudizio di Enrico Nencioni)⁸ ritratto di inetto. Vasco si spegnerà lentamente in quella fatidica giornata, consumandosi come le pagine del libro che affiderà al fuoco per non vederlo cadere nelle mani del volgare, per quanto titolato e assessore, antagonista. Finotti si è suggestivamente soffermato sull'immagine di ciò che resta della cinquecentina, che d'improvviso si riaccende nel caminetto. Ne faceva una sorta di emblematica trascrizione dell'arte di Fogazzaro stessa. «Così, - scriveva - ancora oggi, i libri di Fogazzaro sembrano percorsi da un fuoco nascosto, e improvvisamente alla rilettura si riaccendono, ci illuminano, scoprono in noi ciò che segretamente desideriamo e vediamo, ciò che ci illude e che ci persuade» (FINOTTI 2011, 67-68).

⁸ Quest'ultimo scriveva che «questo povero Vasco va troppo per le lunghe a disperarsi, e muore troppo sentimentalmente. Insomma, un racconto noioso» (NENCIONI 1887, 417).

L'accostamento zoomorfo, generalmente in funzione caricaturale, è frequente in Fogazzaro non meno che in Capuana. Si pensi alla signora Molesin, «sbiadita figurina ascetica dagli occhi di pecorella» (FOGAZZARO 2024, 273), donna sottomessa a un marito imbroglione e arrogante nel racconto *L'orologio di Lisa*, altro piccolo gioiello. L'ottusa mansuetudine della donna sarà ulteriormente "caricata" in ottica analogica, nel momento in cui Fogazzaro userà il verbo «belare» per connotare la presa di parola da parte della donna. Lo scrittore forgia invece la figura più interessante del racconto, la figlia Lisa, in maniera antitetica, rendendola «piuttosto alta e sottile», e donandole un «viso singolare, ardito, già illuminato d'intelligenza e di volontà» (FOGAZZARO 2024, 273). Se la madre è caratterizzata dall'immobilità, neanche pensosa, si direbbe, la figlia è creatura dallo scatto nervoso, che si divincola rispetto alle panie della vita come se dovesse scansare l'abbraccio velenoso di una serpe. Le due donne gravitano intorno al *pater familias*, il sedicente «dottor» Molesin, giallognolo, dalla «faccia scarna, terrea», e con negli occhi un sentore di «malumore bilioso» (FOGAZZARO 2024, 271). Per il suo soprannome «dotor tacaizzo», dottore attaccaticcio, Marcheschi lo ha efficacemente accostato all'oraziano e collodiano «uomo colla», vendendone in lui un'«amara incarnazione» (MARCHESCHI 2024, 45)⁹.

Alla connotazione caricaturale, oltre allo zoomorfismo, concorre anche la scelta degli abiti che i personaggi si trovano, volenti o nolenti, a indossare. Qui ci piace ricordare il racconto *Pereat Rochus*, in cui Fogazzaro dialoga a distanza con i manzoniani *Promessi sposi*, in un'ideale riparazione dell'errore di don Abbondio. Fedele al segreto confessionale, il mite don Rocco non accetterà di scacciare una perpetua-Lucia, brutta e secca, invischiata in una relazione col bravo di turno, il Moro. Mansionario della chiesetta di San Luca, sottoposto a un'arcigna donna Carlotta, che finisce a nostro avviso con l'incarnare il rosminiano spirito di dominazione del clero¹⁰, don Rocco finirà scacciato dal

⁹ Quanto all'Uomo-colla collodiano: COLLODI 2010, 111-117; RANDACCIO 2016. Sua ulteriore declinazione è il racconto *Fante di picche* di Salvatore Farina (FARINA 1874), per cui vedi Palumbo 2025.

¹⁰ Esso trionfa «ogniqualevolta l'idea contraria alla Chiesa della dominazione temporale e violenta e della disunione prevale ed entra nel Clero fino a comprometterne l'esistenza» (ROSMINI 1849, 117). Di seguito alcune battute del discorso di Benedetto al Pontefice ne *Il Santo*: «Se il clero insegna poco al popolo la preghiera interiore che risana l'anima quanto certe superstizioni la corrompono, è per causa del secondo spirito maligno che infesta la Chiesa trasfigurato in angelo di luce. Questo è lo spirito di dominazione del clero. A quei sacerdoti che hanno lo spirito di dominazione non piace che le anime comunichino direttamente e normalmente con Dio per domandarne consiglio e direzione. A buon fine! Il Maligno inganna, così la loro coscienza; a buon fine! Ma le vogliono dirigere essi in qualità di mediatori e queste anime diventano fiacche, timide, servili. Non saranno

suo Eden. Nella nostra edizione dei racconti, seguendo il filo dell'intertestualità, abbiamo scandagliato come Fogazzaro riprenda passaggi sempre riferiti al curato manzoniano – finanche nella scena finale che riecheggia la deturpazione della sua dimora da parte dei lanzichenecchi – riproponendoli in un contesto di straniamento e attribuendoli a una figura di sacerdote lento nei processi di manducazione del vero¹¹, ma dotato di gran cuore. Don Rocco è definito attraverso gli aggrottamenti delle ciglia, la ruvidità giovanile della «sua buona faccia contadinesca» (FOGAZZARO 2024, 205). La sua voce è assimilata al grugnito di una bestia mansueta e «tribolata», che, inevitabilmente, all'atto di proferire parola suscita il riso del più smaliziato professor Marin, accademico azzecagarbugli della situazione, con tendenza a una spavalda *braverie*. Altro dettaglio della figurina di don Rocco sono gli «occhietti lucenti» e, ogni volta che si affacciano tentazioni, il «cipiglio feroce» (FOGAZZARO 2024, 205). Ma la ferocia sembra bandita dal suo agire; se, messo all'angolo, «abbaia» «le sue difese», lo fa con «occhi bassi» in cui il pianto è sempre trattenuto e reso visibile dall'inquieto battito di ciglia (FOGAZZARO 2024, 224). Nel finale, derubato di tutto, persino dei vestiti, dalla serva che aveva protetto e dall'amante della donna, don Rocco si troverà ad abbandonare l'Eden della chiesetta di San Luca, da cui è stato scacciato perché ha preferito danneggiare se stesso che tradire il segreto confessionale. Se ne andrà indossando gli abiti prestatigli per l'emergenza dal più corpulento e maestoso professor Marin. Ne viene fuori un'immagine lunare e caricaturale, che suscita il riso della gente. Ci troviamo, a nostro avviso, al cospetto di uno dei momenti più alti dell'umorismo fogazzariano. Il lettore non può non sorridere dell'ingenuità di don Rocco, tale da rasentare la dabbenaggine; eppure, dietro quell'immagine ridicola si celano la stupefazione e il dolore per

molte, forse; i peggiori malefici dello spirito di dominazione sono diversi. Egli ha soppressa l'antica santa libertà cattolica. Egli cerca fare dell'obbedienza, anche quando non è dovuta per legge, la prima delle virtù. Egli vorrebbe imporre sottomissioni non obbligatorie, ritrattazioni contro coscienza, dovunque un gruppo d'uomini si associa per un'opera buona prenderne il comando, e, se declinano il comando, rifiutar loro l'aiuto. Egli tende a portare l'autorità religiosa anche fuori del campo religioso» (FOGAZZARO 1931b, 323-324). Come ha scritto Marangon, «Qualche particolare dell'incontro tra Benedetto e il Papa allude forse alla missione di Rosmini a Roma o all'udienza concessa da Pio IX a Tancredi Canonico, che gli recava un lungo messaggio del Towianski [n.d.a. *Andrzej Tomasz Towiański*], ma Rosmini e Towianski riaffiorano nel romanzo più con i loro scritti che con la loro vita» (MARANGON 1999, 80-81).

¹¹ «Il povero don Rocco, a cui sfuggono i nessi e le concatenazione tra i fatti e gli episodi che accadono nel suo perimetro domestico, è incapace di significare e di interpretare questi stessi eventi, che sono invece adeguatamente intesi e semantizzati dai suoi astuti osservatori» (CHEMELLO 1995, 222).

la fiducia tradita e, soprattutto, un esempio di coerenza nell'adempimento dei doveri del ministero del sacerdozio tale da far impallidire i più alti prelati. In fondo, il sacerdote idealmente chiamato a rimediare alla colpa di don Abbondio, si ritrova solo, abbandonato e addirittura punito dai suoi superiori, e deriso.

Il finale del racconto è dunque decisamente problematico. Parrebbe, infatti, sancire il grottesco tripudio del buon senso popolare che irride la bontà ottusa dell'ingenuo servo di Dio, che sembra, lui sì, un manzoniano «vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro» (MANZONI 2002, 23). Eppure l'ultima parola è quella di un accattone filosofo, che compie un atto significativo; sfiora con la mano la scarpa del sacerdote, l'unica cosa che era effettivamente sua e, nel finale, si porta quelle mani alla fronte, in un segno di croce. La benedizione di chi sa¹².

Un'affine sproporzione si affaccia nell'immagine del Santo, Benedetto, protagonista del culmine ideologico della tetralogia inaugurata da *Piccolo mondo antico*. Quel Piero Maironi che al suo ingresso in scena, nel secondo romanzo, aveva reagito al «fuoco dei sensi» – così lo definì Salinari (SALINARI 1960, 238)¹³ – con un atto autopunitivo, è ora diventato Benedetto e si muove, nel romanzo che fu messo all'Indice, tra Subiaco, Jenne e Roma, dove morirà. Fogazzaro insiste molto sulla fisiognomica del Santo. Guarda caso tornano, con frequenza ossessiva, gli occhi lucenti ch'erano di don Rocco e questo dettaglio si comunica da Maironi ai suoi interlocutori, soprattutto a coloro che, morenti, colgono attraverso lui una scintilla del Divino.

Fogazzaro accentua in Maironi il dettaglio della magrezza, frutto delle veglie e dei digiuni; essa rende il naso del Santo particolarmente prominente, ma si riflette anche nelle «grandi occhiaie scure» (FOGAZZARO 1931b, 209). Un principio di stempiatura fa più evidente la fronte alta, segno, insieme al pallore e alla magrezza, del controllo dell'anima dominatrice sull'elemento materiale.

¹² A proposito del gesto dell'accattone, Elena Landoni, che riconnette il racconto alla novella di Ser Ciappelletto, «archetipo letterario della falsa confessione» (LANDONI 2004, 203), scrive: «A differenza che in Boccaccio, questa volta la devozione di un umile popolano ha visto giusto» (LANDONI 2004, 205). Interessante anche quanto osserva Romboli, che cita il fatto che Fogazzaro scelga la figura del «vecchio accattone» come unica dotata di reale consapevolezza «a conferma della scelta di campo dello scrittore, convinto della profonda sapienza di coloro che la comune opinione giudica bizzarri, strambi, pazzi, sulla scia di una tradizione che ha in celebri pagine di Schopenhauer fondamentali supporti argomentativi» (ROMBOLI 1992, 16).

¹³ Come evidenzia Langella: «Per Fogazzaro [...] l'ascetica del controllo delle pulsioni era perfettamente compatibile con gli assunti dell'evoluzione» (LANGELLA 2018, 504).

Nell'intenzione di Benedetto, vi è il rifiuto di qualunque possibile accostamento della sua immagine a un'oleografia cristologica. Nel romanzo, in un passaggio, si evidenzia come «Da due giorni egli si era fatto radere capelli e barba per aver udito una donna sussurrare: «"È bello come Gesù"» (FOGAZZARO 1931b, 209). Il significato del gesto di Benedetto appare duplice: da un lato egli respinge l'accostamento, che gli appare presumibilmente quasi blasfemo, con l'immagine tradizionale del Messia; dall'altro il suo è il rifiuto di una bellezza che possa aprire la strada a una subdola miscela di sensualità e misticismo. Peraltro, l'effetto generale della sua visione, accentuata da un'aura di «tristezza dolce» e dal bianco lampadoforo circonfuso di luce e di meli in fiore, e seppure non privo di effetti «di mobili ombre», è – come Fogazzaro stesso lo definisce nel momento culminante della sua parabola – un effetto pittorico e, più precisamente, «una visione di pittore antico» (FOGAZZARO 1931b, 209). Eppure, al momento della cacciata da Jenne, in seguito al miracolo mancato e all'ostruzionismo delle gerarchie, egli viene privato del saio di novizio benedettino ricevuto a Subiaco. Saio che compariva nella chiaroveggente visione da lui avuta ai tempi di *Piccolo mondo moderno*. Spogliato di quella veste e costretto a indossare abiti laici, Benedetto finisce col rammentarci nella sua figura proprio quell'umile don Rocco. Al vederlo così vestito, don Clemente ha una reazione singultante e anche Noemi d'Arxel dovrà trattenere le lacrime, mentre Maria Selva avverte in sé una commistione di predisposizione allo sdegno, al pianto e al riso contemporaneamente. La gente che lo vedrà passare, mentre cammina non a proprio agio in quelle vesti non della sua misura, inorridirà, credendolo scomunicato. Eppure, scrive Fogazzaro al suo apparire, «Vestito dei nuovi panni, troppo lunghi e larghi, egli sorrideva, mostrando pace» (FOGAZZARO 1931b, 232) e il commento più appropriato sarà la citazione, volta al maschile, di un verso dantesco riferito a Costanza d'Altavilla da parte di Giovanni Selva («non fu dal vel del cor già mai disciolta»). Chiara risulta la metafora dell'inadeguatezza di quell'abbigliamento da laico per chi è immagine di santità, ma ancor più ci piace rilevare come, in questa specifica circostanza, l'effetto caricaturale del personaggio che veste abiti troppo larghi e lunghi finendo col somigliare a uno "spaventapasseri" ricada non sull'individuo che quell'oltraggio ha subito, ma sull'insipienza di chi, colpevolmente, glielo ha inferto o comunque non ha potuto evitarlo. Né ha voluto.

BIBLIOGRAFIA

BRINGHENTI 2005 = BRINGHENTI, MARIANNA (2005) *Antonio Fogazzaro presidente onorario della Società di Studi Psichici: un documento inedito sul rapporto tra spiritismo, religione, scienza*, in «Atti Acc. Rov. Agiati», CCLV, ser. VIII, vol. V, A, fasc. 1, 153-171.

CAROLI 2012 = CAROLI, FLAVIO (2012) *Storia della fisiognomica: arte e psicologia da Leonardo a Freud*, nuova edizione, Milano, Electa.

CHEMELLO 1995 = CHEMELLO, ADRIANA (1995) «*Libri di lettura*» per le donne: *l'etica del lavoro nella letteratura di fine Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

COLLODI 2010 = COLLODI, CARLO (2010) *Macchiette*, a cura di F. Molina Castillo, prefazione di E. Ferrero, introduzione di R. Bertacchini, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, II, Firenze, Giunti.

COLLURA 2000 = COLLURA, SERGIO (a cura di) (2000), *Il Santo all'Indice*, Atti Convegno Nazionale di Studi (Subiaco 10-11 marzo 1997), Subiaco, Letteratura e Territorio – Fogazzaro e Subiaco – 1906-1996.

CROCE 1922 = CROCE, BENEDETTO (1922) *Antonio Fogazzaro*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. Seconda edizione con aggiunte*, vol. IV, Bari, Laterza e figli, 129-140.

FARINA 1874 = FARINA, SALVATORE (1874) *Fante di picche. Una separazione di letto. Un uomo felice*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda.

FIDO 1994 = FIDO, FRANCO (1994) *La biblioteca di Marina in «Malombra»*, in *Antonio Fogazzaro Le opere i tempi*. Atti del Convegno Internazionale di Studio (Vicenza, 27-29 aprile 1992), a cura di F. Bandini, F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica Vicenza, 415-424.

FINOTTI 2011 = FINOTTI, FABIO (2011) *Il realismo integrale di Fogazzaro*, in «Lettere Italiane», LXIII, 1, 55-68.

FINOTTI 2013 = FINOTTI, FABIO (2013) *Fogazzaro. Uno scrittore provinciale e globale*, in *Fogazzaro nel mondo*. Atti del Convegno Internazionale per il centenario (Vicenza, 10-12 ottobre 2011), a cura di A. Chemello, F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 19-33.

FOGAZZARO 1931a = FOGAZZARO, ANTONIO (1931a) *Malombra*, a cura di P. Nardi, 2 voll., Milano, Mondadori.

FOGAZZARO 1931b = FOGAZZARO, ANTONIO (1931b) *Il Santo*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori.

FOGAZZARO 1940 = FOGAZZARO, ANTONIO (1940) *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori.

FOGAZZARO 1994 = FOGAZZARO, ANTONIO (1944) *Sonatine bizzarre. Prose disperse* (1899), in ID., *Scene e prose varie*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 123-182.

FOGAZZARO 1977 = FOGAZZARO, ANTONIO (1977) *Ascensioni umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana* (1899), a cura di P. Rossi, Milano, Longanesi, 1977.

FOGAZZARO 1992 = FOGAZZARO, ANTONIO (1992) *Discorsi vicentini*, a cura di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica Vicenza.

FOGAZZARO-STARBUCK (2000) = FOGAZZARO, ANTONIO-STARBUCK, ELLEN (2000) *Carteggio (1885-1910)*, a cura di L. Morbiato, Vicenza, Accademia Olimpica Vicenza.

FOGAZZARO-GIACOSA 2010 = FOGAZZARO, ANTONIO-GIACOSA, GIUSEPPE (2010) *Carteggio (1883-1904)*, a cura di O. Palmiero, presentazione di F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica Vicenza.

FOGAZZARO 2011 = FOGAZZARO, ANTONIO (2011) *Piccolo mondo moderno*, a cura di R. Randaccio, introduzione di D. Marcheschi, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio.

FOGAZZARO 2014 = FOGAZZARO, ANTONIO (2014) *Piccolo mondo antico* (1895), a cura di T. Piras, Edizione Nazionale delle opere di Antonio Fogazzaro, Venezia, Marsilio.

FOGAZZARO 2024 = FOGAZZARO, ANTONIO (2024) *Fedele ed altri racconti*, a cura di G. A. Palumbo, introduzione di D. Marcheschi, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio.

LANDONI 2004 = LANDONI, ELENA (2004) *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito: ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani.

LANGELLA 2018 = LANGELLA, GIUSEPPE (2018) *Antonio Fogazzaro e la letteratura cattolica: 1878-1978*, in *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti: il contributo italiano alla storia del pensiero. Nona appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 504-510.

MANZONI 2002 = MANZONI, ALESSANDRO (2002) *I promessi sposi, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, Collaborazione di Ermanno Paccagnini per la «Storia della Colonna infame»*, t. II, *I promessi sposi (1840). Storia della colonna infame*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

MARANGON 1999 = MARANGON, PAOLO (1999) *Le fonti del Santo*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*. Atti della Giornata di Studio (Vicenza, 16

maggio 1997), a cura di G. Pizzamiglio, F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 69-89.

MARANGON 2003 = MARANGON, PAOLO (a cura di) (2003) *Antonio Fogazzaro e il modernismo*, Vicenza, Accademia Olimpica.

MARCHESCHI 2011 = MARCHESCHI, DANIELA (2011) *Introduzione*, in A. Fogazzaro, *Piccolo mondo moderno*, a cura di R. Randaccio, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 11-45.

MARCHESCHI 2015 = MARCHESCHI, DANIELA (2015) *Introduzione*, in A. Fogazzaro, *Malombra*, ed. digitale, Milano, Mondadori, 21-35.

MARCHESCHI 2020 = MARCHESCHI, DANIELA (2020) *Introduzione*, in A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, con introduzione di D. Marcheschi, ristampa n. 42, Milano, Mondadori, v-xxvi.

MARCHESCHI 2024 = MARCHESCHI, DANIELA (2024) *Dal pathos al logos: i racconti di Antonio Fogazzaro*, in A. Fogazzaro, *Fedele ed altri racconti*, a cura di G. A. Palumbo, introduzione di D. Marcheschi, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 9-56.

NENCIONI 1887 = NENCIONI, ENRICO (1887) *Fedele*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», X, serie 3, 409-426.

PALUMBO 2024 = PALUMBO, GIANNI ANTONIO (2024) *Nota al testo, Apparato critico, Commento, Appendice*, in A. Fogazzaro, *Fedele ed altri racconti*, a cura di G. A. Palumbo, introduzione di D. Marcheschi, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 57-113, 365-575.

PALUMBO 2025 = PALUMBO, GIANNI ANTONIO (2025) *La narrativa di Salvatore Farina tra moralità e umorismo*, in «Menabò», VII, 19, 69-75.

RANDACCIO 2016 = RANDACCIO, ROBERTO (2016) *Ibam forte via sacra... Una presenza comica nella letteratura italiana dell'Ottocento: dal seccatore di Orazio all'Uomo-Colla di Carlo Lorenzini*, in «Studying Humour-International Journal», vol. 3, [edito online](#).

REFORT 1932 = REFORT, LUCIEN (1932) *La caricature littéraire*, Paris, Librairie Armand Colin.

ROMBOLI 1992 = ROMBOLI, FLORIANO (1992) *Introduzione*, in A. Fogazzaro, *Racconti. Fedele ed altri racconti. Racconti brevi. Idillii spezzati*, a cura di F. Romboli, Milano, Mursia, 5-27.

ROSMINI 1849 = ROSMINI, ANTONIO (1849) *Delle Cinque piaghe della Santa Chiesa: trattato dedicato al Clero cattolico, con appendice di due lettere sulla elezione de' vescovi a clero e popolo*, Napoli, Batelli e Comp.

SALINARI 1960 = SALINARI, CARLO (1960) *Miti e coscienza del Decadentismo italiano (D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello)*, Milano, Feltrinelli.

TIOZZO 2007 = TIOZZO, ENRICO (2007) *Il Santo e Satana, fulmini a Stoccolma*, in «Belfagor», LXII, n. 6, 629-644.

I personaggi sconciati di Pirandello e di Maria Messina

BIAGIO CIPOLLETTA

Già docente nei Licei

bicip@libero.it

Abstract The work analyzes several characters disfigured both in physical appearance and in name present in two novels by Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* and *Uno, nessuno e centomila* also seen in the broader perspective of the conflictual relationship between the individual and society. In the final part, some characters from Maria Messina's short stories with similar physical and psychological problems are highlighted.

Riassunto Il lavoro analizza diversi personaggi *sconciati* sia nell'aspetto fisico che nel nome presenti in due romanzi di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila* visti anche nella più ampia prospettiva del conflittuale rapporto individuo-società. Nella parte finale vengono messi in evidenza alcuni personaggi delle novelle di Maria Messina con analoghe problematiche fisiche e psichiche.

Parole chiave brutto, fisico, aspetto, esteriore, interiore, *Uno, nessuno e centomila*.

Com'è noto, l'opera di Pirandello presenta molti personaggi *sconciati*, per usare proprio il termine indicato dall'autore.

È parimenti noto che alcuni nomi propri di persona sono sovente *sconciati* anch'essi e quindi si verifica, in questo caso, che lo stesso personaggio abbia una doppia *sconciatura* che lo caratterizza in modo immediato ed indelebile agli occhi del lettore.

Analizzeremo queste situazioni soprattutto nei romanzi *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e Centomila*.

Nella prima opera, esemplare al riguardo appare la figura del precettore Pinzone che compare nelle prime pagine:

Un tal Pinzone fu il nostro ajo e precettore. Il suo vero nome era Francesco, o Giovanni Del Cinque; ma tutti lo chiamavano Pinzone, ed egli ci s'era già tanto abituato che si chiamava Pinzone da sé.

Era d'una magrezza che incuteva ribrezzo; altissimo di statura; e più alto, Dio mio, sarebbe stato se il busto, tutt'a un tratto, quasi stanco di tallir gracile in su, non gli si fosse curvato sotto la nuca, in una discreta gobbetta da cui il collo pareva uscisse penosamente, come quel d'un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava su e giù¹.

Questo precettore molto originale, con «una erudizione tutta sua particolare, curiosa e bislacca»² è un personaggio secondario, quasi una comparsa che non fa progredire per niente la trama della storia ma si impone subito al lettore per il suo nome e per l'aspetto fisico che evidenzia alcuni tratti veramente ridicoli («magrezza che incuteva ribrezzo», «il busto...curvato sotto la nuca in una discreta gobbetta», «il collo...come quel d'un pollo spennato», «un grosso nottolino protuberante»).

Un uomo simile, prima ancora che un precettore, non poteva esser certo preso sul serio dai suoi due discepoli, Mattia e il fratello Berto, che infatti lo deridevano e lo ridicolizzavano salvo poi subirne ogni tanto la vendetta quando Pinzone riferiva le malefatte dei due discoli alla madre.

Da notare che nella descrizione sopra riportata Pirandello omette di delineare quasi del tutto il volto (accenna appena ad un risolino beffardo) e questo perché il suo scopo principale è quello di muovere il riso immediato attraverso la descrizione di una figura che è una vera e propria macchietta. Appare inoltre evidente, qui come altrove, il relativismo conoscitivo che si configura attraverso *la filosofia del lontano* che struttura una realtà poliedrica e sempre transeunte in tante identità in base al punto di vista di volta in volta adottato.

Anche la sua erudizione muove il riso.

Era, per esempio, dottissimo in bisticci: conosceva la poesia fidenziana e la maccaronica, la burchiellesca e la leporeambica, e citava allitterazioni e annominazioni e versi correlativi e incatenati e retrogradi di tutti i poeti perdigiorni, e non poche rime balzane componeva egli stesso³.

In altre parole, la figura di Pinzone ci fa ridere all'istante, non ci fa per niente meditare, ad esempio, sui guasti che la sua "cultura" può produrre e quindi il personaggio è tutto giocato sull'esteriorità: in definitiva, qui l'aspetto fisico è fine a sé stesso e non promuove alcuna apprezzabile riflessione.

¹ PIRANDELLO 1970, 67-68.

² Ivi, 69.

³ Ivi, 69-70.

Chi è veramente Pinzone? Non lo sa neppure lui al punto che dimentica il suo vero nome e finisce per chiamarsi, o crede di chiamarsi, come lo chiamano gli altri.

La stessa situazione si delinea in parte anche a proposito della descrizione di qualche difetto fisico di Mattia Pascal:

Ma doveva esser la mia faccia placida e stizzosa e quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove.

Erano per me quegli occhiali un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio. Tanto, se dritto, quell'occhio non mi avrebbe fatto bello. Ero pieno di salute, e mi bastava. A diciott'anni m'invase la faccia un barbone rossastro e ricciuto, a scapito del naso piuttosto piccolo, che si trovò come sperduto tra esso e la fronte spaziosa e grave⁴.

La faccia «placida e stizzosa», l'occhio strabico e «il naso piuttosto piccolo» caratterizzano in negativo il viso di Mattia che però non si preoccupa minimamente, tanto lui è giovane e si trova proprio nel pieno vigore psico-fisico che non può per nulla essere scalfito da queste imperfezioni.

Anche qui la descrizione, in alcuni punti venata di ironia, è fine a sé stessa e indulge leggermente alla macchietta. Insomma i dati fisici di Pinzone e di Mattia ci fanno ridere, sorridere e delineano intorno ai personaggi un alone di benevolenza e talora anche di simpatia.

Completamente diversa appare, invece, la descrizione dell'amministratore ladro Batta Malagna (*nomen omen!*) che va subito oltre l'esteriorità.

Scivolava tutto: gli scivolavano nel lungo faccione, di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzo; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle; gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra, perché, data l'imminenza di esso su le gambette tozze, il sarto, per vestirgli quelle gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i calzoni; cosicché, da lontano, pareva che indossasse invece, bassa, bassa, una veste e che la pancia gli arrivasse fino a terra⁵.

Ad una lettura immediata sembra prevalere anche qui la macchietta con Malagna che da lontano pare un simpatico pacioccone che indossa

⁴ Ivi, 71.

⁵ Ivi, 75.

quell'abbigliamento che oggi va abbastanza di moda per le donne e costituisce la cosiddetta gonna-pantalone.

Ma il lettore avverte pure che Pirandello usa per ben cinque volte il verbo «scivolare» che ha in sé qualcosa di untuoso, di viscido e dunque il personaggio non è solo un tipo ridicolo ma nasconde qualcosa di losco, di ambiguo. Infatti poche righe più avanti lo scrittore esplicita chiaramente il concetto: «mi piacerebbe sapere com'egli li ragionasse con la sua propria coscienza i furti che di continuo perpetrava a nostro danno»⁶.

Si passa rapidamente dall'esterno all'interno: Malagna è un ladro che commette continui furti in danno dei suoi amministrati ma come si ritrova con la sua coscienza? I difetti fisici del personaggio ben presto passano in secondo piano e Pirandello va alla ricerca dei motivi che lo spingono a rubare ed allora scava nella sua vita familiare e scopre il conflittuale rapporto con la moglie che appartiene ad una sfera sociale più elevata della sua, cosa che provoca nell'uomo un complesso di inferiorità da cui cerca di uscire anche con i reiterati furti effettuati con la pessima amministrazione dei beni della famiglia Pascal. Questi furti, in definitiva, servono al Malagna per emanciparsi dal benessere economico della moglie, per darsi un tono più elevato e crearsi quasi una sua nuova dignità.

Solo apparentemente la descrizione fisica di Batta Malagna sembra rifarsi alla macchietta e alla caricatura, strumenti usati largamente, ad esempio, nei primi due romanzi *L'esclusa* e *Il Turno* quando Pirandello con questi accorgimenti ricercava una coincidenza tra l'aspetto fisico e quello interiore dei personaggi.

«Il lungo faccione» e «il pancione languido, enorme» non suggeriscono nulla di negativo e non fanno pensare certo ad un uomo subdolo e ladro tanto che lo scrittore sente il bisogno di indirizzare in parte il lettore con l'uso del verbo «scivolare» ripetuto cinque volte e soprattutto con la seguente considerazione finale: «Ora come, con una faccia e un corpo così fatti, Malagna potesse esser tanto ladro, io non so»⁷.

In altre parole l'amministratore Malagna, (spesso definito «la talpa») non ha nulla nel suo aspetto fisico che ci riconduca ad un ladro ed allora Pirandello-Mattia spiega con dovizia di particolari che lui ruba come antidoto alla frustrazione di non avere un figlio e per un complesso di inferiorità nei confronti della moglie, come abbiamo detto poc'anzi, ma tutto questo non può certo intuirsi semplicemente dal suo aspetto esteriore.

⁶ Ivi, 76.

⁷ Ivi, 75-76.

In un'atmosfera molto diversa ci porta la descrizione di Adriana Paleari.

«Apparve, tutta confusa, una signorinetta piccola piccola, bionda, pallida dagli occhi ceruli, dolci e mesti, come tutto il volto. Adriana, come me!»⁸. In questo caso vi è una totale identità tra l'aspetto esteriore e quello interiore del personaggio che vediamo qui per la prima volta ma che già intuimmo subito nel suo carattere più autentico.

Pirandello perviene a questa fusione con il lessico usato, segnatamente gli aggettivi «confusa, piccola piccola, bionda, pallida, ceruli, dolci, mesti» e con il vezzeggiativo-diminutivo «signorinetta», parole semplici e precise grazie alle quali noi penetriamo facilmente nell'animo di Adriana.

In seguito, lo scrittore non avrà più bisogno di aggiungere altri particolari esteriori salvo il fatto di far notare che indossava sempre una veste da camera «perché tutto il peso della casa era sulle sue spalle, e guaj se non ci fosse stata lei»⁹. Non dobbiamo fare alcuna riflessione più o meno profonda per cogliere subito il personaggio che ha tanti lati positivi a cominciare dalla bontà d'animo che la porta ad essere fortemente altruista e che colpirà Adriano Meis il quale concepirà per lei ben presto una vera e propria passione.

Un quadro molto diverso ma parimenti subito efficace Pirandello delinea a proposito della signorina Silvia Caporale:

Io, per conto mio, posso attestar di non aver mai veduto in una faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca, un paio d'occhi più dolenti di quelli della signorina Silvia Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati e davan l'impressione che dovessero tener dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche. La signorina Silvia Caporale aveva più di quarant'anni e anche un bel paio di baffi, sotto il naso a pallottola sempre acceso¹⁰.

È un ritratto all'apparenza comico, quasi una macchietta come la descrizione di Pinzone ma noi avvertiamo ben presto che il personaggio è più complesso di quanto appaia all'esterno e, come al solito, sono i termini usati a fare da spia per dirci che la signorina Caporale non è solo quella così descritta. Gli occhi «intensi» e soprattutto «dolenti» ci fanno intuire il grande dolore che si cela nel suo animo: la maschera grottesca e volgare del suo volto è riscattata proprio dalla presenza tangibile del dolore, della pena di vivere che traspaiono dagli occhi. Infatti subito dopo Pirandello spiega che «questa povera donna

⁸ Ivi, 172.

⁹ Ivi, 174.

¹⁰ Ivi, 176.

era arrabbiata d'amore, e beveva; si sapeva brutta, ormai vecchia e, per disperazione, beveva»¹¹.

Il cerchio dunque si chiude: la signorina Caporale non ci fa ridere e neppure sorridere, ci fa riflettere, ci porta a provare compassione per la sua solitudine, per la sua disperazione, per la sua esistenza.

Appena quattro anni più tardi, nel 1908, lo scrittore pubblicherà il saggio sull'Umore a cui lavorava già dal 1904, vale a dire lo stesso anno di pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*.

Vi è, a parer mio, al di là della coincidenza cronologica, un legame molto stretto tra il romanzo ed il saggio a cominciare dal fatto che quest'ultimo sarà dedicato proprio al personaggio di Mattia Pascal.

L'ipotesi che qui avanzo è che la figura della signorina Silvia Caporale sia stata la fonte di ispirazione per la vecchia signora del saggio che se ne va in giro «con i capelli ritinti, non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili».

Anche la signorina Silvia Caporale, dopo una notte insonne in cui aveva vomitato vino e lagrime, compariva «tutta infronzolata e con certe mossette da scimmia, trasformata di punto in bianco in bambina ingenua e capricciosa»¹².

L'aspetto comico dei due personaggi suscita subito il riso ma se riflettiamo sulle cause che le hanno portate a conciarci in modo goffo ed infantile, allora subentra la compassione per il mondo di dolore che sicuramente abita nelle loro vite e che deriva in buona parte da ragioni identiche, vale a dire dal desiderio di catturare l'attenzione degli altri e sfuggire così alla devastante solitudine in cui si trovano.

L'ultima descrizione che riportiamo da *Il fu Mattia Pascal* è quella della cagnetta Minerva:

Piccola, tozza, grassa su le quattro zampine troppo esili, Minerva era veramente sgraziata; gli occhi già appannati dalla vecchiazza e i peli della testa incanutiti; sul dorso poi, presso l'attaccatura della coda, era tutta spelata per l'abitudine di grattarsi furiosamente sotto gli scaffali, alle traverse delle seggiole, dovunque e comunque le venisse fatto¹³.

¹¹ Ivi, 176-177.

¹² Ivi, 177.

¹³ Ivi, 274.

Pirandello qui umanizza la cagnetta, altrimenti definita anche «povera bestiola», ponendo l'accento sulla sua vecchiaia, sui peli canuti della testa, sul suo dorso spelacchiato, sui «suoi sforzati rochi abbaiamenti»¹⁴.

Anche senza essere necessariamente degli animalisti, noi proviamo subito una sorta di simpatia e di vera e propria compassione per la povera cagnolina che presenta i tratti tipici della vecchiaia in un uomo: gli occhi appannati, i peli bianchi e molto diradati, la difficoltà nei movimenti. La nostra simpatia, anzi, aumenta a dismisura subito dopo quando lo scrittore ci rivela che è costretta a stare ferma in posa su una poltrona davanti al cavalletto di un pittore che sta eseguendo il suo ritratto, ragion per cui deve venir meno alla sua vera indole che sarebbe quella di andarsene libera in giro per la casa.

Anche qui vi è, dunque, una perfetta identità tra la descrizione esteriore e il mondo interiore, anche se abbiamo a che fare con un animale.

Per concludere questo argomento nell'ambito de *Il fu Mattia Pascal*, basti la breve riflessione che Pirandello fa fare alla signorina Silvia Caporale a proposito di sé stessa: «Lei, sì, lei non era bella e non era buona, e dunque se gli uomini con lei si mostravano cattivi, almeno un'ombra di scusa potevano averla. Ma perché far soffrire così Adriana?»¹⁵.

Dunque chi è brutto tradisce un animo malvagio e le persone sono quasi autorizzate a trattare costui in modo alquanto scortese mentre il contrario accade per chi ha delle belle fattezze.

Per quanto riguarda l'altro romanzo che prendiamo in considerazione, ovvero *Uno, nessuno e centomila*, analizzeremo soltanto la figura del protagonista Vitangelo Moscarda.

Com'è noto, tutta la storia ha inizio quando un giorno per caso la moglie di Vitangelo fa osservare al marito che il suo naso pende leggermente a destra, cosa che finora lui aveva del tutto ignorato.

Questa scoperta, per molti aspetti banale, produce nella mente dell'uomo un vero e proprio terremoto che si manifesta subito con una serie di angosciosi interrogativi ai quali lui cerca disperatamente di dare risposta.

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta

¹⁴ Ivi, 274.

¹⁵ Ivi, 272.

improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo¹⁶.

Da questo momento Vitangelo prende coscienza del fatto che la visione che lui ha avuto finora del suo naso non è stata la stessa che ne hanno avuto gli altri e questo può valere anche per ogni altro suo aspetto fisico.

Così, seguitando, sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo vivere come quello d'un altro... Io non potevo vedermi vivere¹⁷.

Non è questa, ovviamente, la sede per ripercorrere tutti i serrati ragionamenti che il protagonista elabora da questo momento e che lo portano in breve tempo a stravolgere la propria vita fin dalle fondamenta.

Quel che preme qui sottolineare è il legame strettissimo esistente tra la componente fisica e quella psichica evidenziato già in precedenti personaggi, come abbiamo visto, ma portato ora ad estreme conseguenze.

L'idea che gli altri vedevano in me uno che non ero io quale mi conoscevo; uno che essi soltanto potevano conoscere guardandomi da fuori con occhi che non erano i miei e che mi davano un aspetto destinato a restarmi sempre estraneo, pur essendo in me, pur essendo il mio per loro (un «mio» dunque che non era per me!); una vita nella quale, pur essendo la mia per loro, io non potevo penetrare, quest'idea non mi diede più requie¹⁸.

Pirandello sviluppa in questo suo romanzo, l'ultimo in ordine cronologico, quasi tutte le tematiche a lui più care a cominciare dal rapporto individuo-società e dalla *forma* con cui questa ingabbia per sempre ogni uomo per finire al cerebralismo presente nel cosiddetto pensatore-filosofo e ai tratti di follia umana. Senza mai dimenticare, in ogni caso, che si perviene alla presa di coscienza che ognuno è uno, nessuno e centomila partendo quasi sempre dall'esame di un dato aspetto del proprio fisico.

Passiamo, infine, ad analizzare questa tematica in qualche punto delle novelle di Maria Messina, scrittrice siciliana (1887-1944) di impronta verista particolarmente apprezzata da Verga e riscoperta recentemente grazie alla

¹⁶ PIRANDELLO 2010, 3.

¹⁷ Ivi, 12.

¹⁸ Ivi, 14.

pubblicazione dell'opera omnia da parte dell'editore romano Fabio Croce proprio in questi ultimi anni.

E parve più brutta, con la bassa fronte corrugata. Sì, perché Luigina era anche brutta: oggi un po' meno, ieri un po' di più ma sempre brutta, senza rimedio. E quando una cosa non le piaceva, diventava addirittura comica... Fosse stata solo rachitica, pazienza! Ma era lenta impacciata, distratta¹⁹.

Una descrizione così cruda non sembra lasciare nessuno spiraglio positivo con gli aggettivi «brutta, rachitica, comica, lenta, impacciata, distratta» a caratterizzare in modo netto e negativo il personaggio della cameriera Luigina nella novella *Tapioca*.

Appena due pagine dopo avviene, però, una totale riabilitazione: si scopre che lei non ha venti anni ma solo tredici e quindi non è rachitica e neppure lenta, impacciata o distratta ma solo molto giovane e si comporta di conseguenza. Ha detto di avere venti anni soltanto per farsi assumere come cameriera ed aiutare la sua famiglia dimostrando così una maturità del tutto inaspettata in una tredicenne. Vi è, dunque, un ribaltamento totale della situazione iniziale: la vera età anagrafica riscatta l'aspetto fisico così come il suo spirito di abnegazione e i suoi modi gentili le conquistano la totale simpatia e la vicinanza del lettore.

Veniamo ora alla descrizione del massaro Vanni nell'omonima novella:

Massaro Vanni, risecchito dalla fatica, tutto curvo e torto, pareva un toppo. Con una mano sulla schiena piegata, il collo teso in avanti, pareva cercasse sempre qualche cosa per terra; e quando voleva guardare in faccia chi gli parlava, quasi si rizzava, con un lamento²⁰.

Le disgrazie della vita lo hanno reso diffidente, scorbutico, irascibile, «asprigno» e ricercava solo la totale solitudine per immergersi nei suoi tristi pensieri.

Anche in questo caso però avviene una metamorfosi nel cuore dell'individuo grazie al ritorno del figlio dalla guerra e alla festa che il Comune con in testa il Sindaco organizza per il reduce.

E domandava perdono a Dio del corrucio germinato nel suo cuore di uomo meschino: di un uomo che, roso dal tempo, non distingue più un bruco da una foglia... Massaro Vanni sentiva fluire nelle vene una tenerezza nuova,

¹⁹ MESSINA 2020, 528.

²⁰ Ivi, 535.

quasi che una manina di bimbo l'avesse accarezzato, mentre il tepore delle lacrime buone scorreva dolcemente sul viso corruciato, tra ruga e ruga. E massaro Vanni non si accorgeva di piangere²¹.

La descrizione fisica iniziale di un uomo «tutto curvo e torto con le gambe ad arco» e con l'aspetto torvo, si trasforma in una preghiera con il contadino che chiede perdono a Dio per il suo cuore meschino e prova ora una dolcezza infinita che gli fa sentire «il tepore delle lacrime buone».

Qui come altrove, in un mondo dominato dal dolore e dalla miseria che spesso abbrutiscono l'individuo fino a soffocare in lui tutti i buoni sentimenti, Maria Messina introduce una nota di speranza, sia essa di stampo religioso o meno, che lo riscatta e lo predispone ad una vita se non proprio felice quanto meno accettabile.

Interessante, infine, la breve descrizione fatta di don Piddu, il protagonista della novella *Coglitora di olive*.

«Lui si faceva largo con il suo asinello, ridendo, senza far male ad alcuno, poich'era buono quant'era brutto e gobbo»²². In questo caso, contrariamente al solito, la bruttezza fisica non coincide con la malvagità interiore, come avviene quasi sempre in molti scrittori, in quanto l'individuo qui si mostra sorridente «poich'era buono».

Quello che conta è proprio ciò che uno ha dentro, suggerisce Maria Messina, ed ecco allora che la figura di don Piddu, uomo brutto ma buono che non fa male a nessuno, è ben accetta a tutti e i ragazzi, incontrandolo, gridano: «Evviva don Piddu!» andando senz'altro oltre il suo aspetto fisico per cogliere immediatamente i veri moti del suo animo, vale a dire l'essenza più genuina di ogni individuo.

In conclusione, la descrizione fisica di ogni personaggio può avere finalità diverse, talora anche presso lo stesso autore e sta ad ognuno di loro scegliere di volta in volta quella più funzionale in quel determinato contesto nella prospettiva di strutturare al meglio la storia e di attirare il lettore e interessarlo sempre di più alla vicenda e agli attori che di quella storia sono gli indispensabili protagonisti.

²¹ Ivi, 543.

²² Ivi, 20.

BIBLIOGRAFIA

BALDI 2006 = BALDI, GUIDO (2006) *Pirandello e il romanzo: scomposizione umoristica e distrazione*, Napoli, Liguori.

DEL MINISTRO 1980 = DEL MINISTRO, MAURIZIO (1980) *Pirandello, scena, personaggio e film*, Roma, Bulzoni.

GIOANOLA 1997 = GIOANOLA, ELIO (1997) *Pirandello, la follia*, Milano, Jaka Book.

GIOVANELLI 1989 = GIOVANELLI, PAOLA DANIELA (1989) *Pirandello: la forma inquieta del corpo come inciampo dell'anima*, «Filologia e critica», XIV, n. 3, 325-382.

MACCHIA 1981 = MACCHIA, GIOVANNI (1981) *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.

MESSINA 2020 = MESSINA, MARIA (2020) *Tutte le novelle*, Roma, Edizioni Croce.

NOBILI 2004 = NOBILI, CLAUDIA SEBASTIANA (2004) *Guida al fu Mattia Pascal*, Roma, Carocci.

PALMIERI 2012 = PALMIERI, ROSSELLA (2012) *Corpacci ingovernabili: il lessico della malattia fisica nelle novelle di Pirandello*, «Pirandelliana», VI, n. 6, 55-66.

PAUSINI 2001 = PAUSINI, CRISTINA (2001) *Le briciole della letteratura: le novelle e i romanzi di Maria Messina*, Bologna, Clueb.

PIRANDELLO 1970 = PIRANDELLO, LUIGI (1970) *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Edizioni Scolastiche Mondadori.

PIRANDELLO 2010 = PIRANDELLO, LUIGI (2010) *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

RODLER 2000 = RODLER, LUCIA (2000) *Il corpo specchio dell'anima: teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori.

SAVIO 2013 = SAVIO, DAVIDE (2013) *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Teramo, Interlinea.

SEDITA 1988 = SEDITA, LUIGI (1988) *La maschera del nome*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.

TARDINO 1996 = TARDINO, LUCIA (1996) *Bibliografia pirandelliana: atti di convegni e articoli di riviste sull'opera e la figura di Luigi Pirandello (1937-1995)*, Agrigento, Biblioteca-Museo di Luigi Pirandello.

ZELANTE 2018 = ZELANTE, MARGHERITA (2018) *Corporalità e grottesco nei romanzi di Pirandello*, München, Grin Publishing.

Figure caricaturali ne I moribondi del Palazzo Carignano di Ferdinando Petruccelli della Gattina

LUDOVICO FULCI

Dottore in Filosofia (Università "La Sapienza" di Roma)

docente nei Licei e già Lettore MAE-Phd in Humanities all'Università di
Breslavia (Polonia)

lud.fulci@gmail.com

Abstract Ferdinando Petruccelli was an Italian writer and politician of the XIX century. His talent as a reporter of political news, after Italian revolution in 1860 -61, is recalled for many reasons. In a satirical style Petruccelli describes many deputies of Camera. In fact his work was harshly criticized for a disrespectful attitude versus some deputies, who became his enemies. Nevertheless, during XX century, his work was reassessed and nowadays he is considered a pioneer of the so-called "romanzo parlamentare".

Riassunto Ferdinando Petruccelli fu uno scrittore e politico italiano del XIX secolo. Il suo talento di cronista parlamentare, dopo la "rivoluzione" del 1860-61, merita d'essere ricordato. In uno stile satirico Petruccelli traccia il profilo di parecchi deputati. Ciò gli procurò aspre critiche per un'irrispettosa mancanza di riguardo verso alcuni deputati, che divennero suoi nemici. Nonostante tutto, nel corso del XX secolo la sua opera fu rivalutata e oggi egli è considerato un pioniere del cosiddetto "romanzo parlamentare".

Parole chiave Risorgimento italiano, giornalismo parlamentare, sarcasmo, caricatura, romanzo parlamentare.

1. *Un'epoca, non un'epopea*

Difficile oggi dire che cosa sia stato il cosiddetto risorgimento italiano. Difficile perché la retorica patriottarda è stata da più parti denunciata fondatamente come elemento base di una propaganda volta a una celebrazione del tutto a posteriori di quella complessa operazione diplomatica e affaristica, oltre che politica, che portò all'unità d'Italia.

Il punto è che quella che si è studiata a scuola nel corso del secondo Ottocento e nel ventennio fascista non è la storia, per come appare allo storico di professione che oggi si avvale di strumenti di indagine allora sconosciuti. Si aggiunga che, pure a prescindere da fattori ideologici, la versione scolastica è per sua natura divulgativa e, circa i fatti recenti, attinge più dalla cronaca e dalla letteratura ad essi relativa che non dai documenti.

Tutto ciò premesso, esiste una letteratura scientifica che ormai da tempo coglie nel risorgimento nazionale un fatto politico che riguarda l'Europa, per come questa fu pensata e studiata in vista della caduta dell'Impero asburgico. Già una trentina d'anni fa Fabio Bertini riassume per brevi cenni una svolta negli studi intorno al risorgimento nazionale, riferendosi alla questione sociale «emersa nettamente nelle vicende del '48-49 in Europa come in Italia e continuamente presente nel cosiddetto decennio di preparazione» (BERTINI, 2007,13):

In un suo saggio su Pisacane, Leo Valiani individuava la necessità di affrontare il tema dell'articolazione nella democrazia, offrendo indirizzi fondamentali di ricerca. Ed è altrettanto indubbio che, come ha dimostrato Salvo Mastellone operando una vera e propria svolta concettuale, Mazzini rappresentò il punto fondamentale di saldatura dei due livelli [quello italiano e quello europeo n.d.r.], prima di tutto sul piano del pensiero politico, almeno dagli anni quaranta. Ed anche sul piano organizzativo l'opera svolta a Londra di raccordo e di confronto con altre esperienze nazionali fu fondamentale (*Ibid.*).

Se si scende poi agli aspetti della vita quotidiana, vero specchio della realtà sociale, i vari potentati italiani si collocano per la moda, le letture, i caffè, il teatro in uno spazio idealmente europeo. Di qui viene da concludere oggi che l'unità serviva a dare ai non pochi centri culturali e commerciali del nostro paese dei filtri (la moneta unica, una banca nazionale, un codice di leggi, delle vie di comunicazione) che agevolassero i rapporti con gli altri stati europei, a cominciare da quelli confinanti. Inoltre, la posta in gioco era il diventare finalmente moderni, rompendo con le vecchie istituzioni dell'antico regime. Che queste, sebbene fatte a pezzi, siano sopravvissute a se stesse non è colpa di quanti si adoperarono per cambiare allora le cose. Il re, cosiddetto galantuomo, tenne a restare il re dei gentiluomini a lui fedeli e "gentiluomini" vollero restare i componenti della casta militare. Né sarebbe bastata Caporetto a far cambiar loro l'indole e l'impostazione mentale. Per un capitano Ciccarelli, capace di commuoversi per il dolore ai piedi dei fanti fino a inventare, da ufficiale galantuomo, il celebre callifugo che da lui prende nome, furono tanti

gli ufficiali italiani «tutti d'un pezzo» che continuarono a sognare la gloria sul campo di battaglia e a imporre una severa disciplina ai militari di leva. La sconfitta di Custoza del 1866 poneva già in luce le contraddizioni tra gli intenti democratici della rivoluzione liberale e l'ultra-moderatismo che avrebbe nel seguito ispirato nei fatti l'attuazione di tutto un progetto politico.

In sintesi può dirsi che occorre oggi fare di quel periodo della nostra storia un'epoca, riconoscendo che se n'è fatta un'epopea, dove ognuno dei non pochi vincitori, mise il carico più forte che si trovasse in mano nella partita da giocare.

Infine, c'è di sicuro il fatto che nella "nuova Italia" lo Statuto Albertino garantisse alla Corona ampi margini di discrezionalità nel campo della politica internazionale. Di conseguenza i termini stessi del Trattato della Triplice Alleanza, stipulato nel 1882, furono noti solo al re, ai presidenti del Consiglio dei ministri che si alternarono alla guida del governo, e ai ministri degli Esteri (dicastero che non pochi presidenti del Consiglio riservarono a se stessi) che si succedettero dalla sottoscrizione di quel trattato fino alla vigilia del fatidico 24 maggio 1915.

Se pure qualcuno sapeva, era però tenuto al silenzio su materie così *delicate*. Se si considera che la politica internazionale è, dall'età di Bismarck in avanti, la vera politica, che in diversi casi determina – e comunque condiziona – gli orientamenti della politica interna, gli italiani furono per parecchi decenni cittadini a metà. Alzandosi quindi il velo sulla delicata materia dei rapporti internazionali, intervenne la dittatura fascista che notoriamente applicò pesanti filtri all'informazione. E non soltanto.

Ciò spiega l'importanza che ebbero giornali umoristici, satirici con non poche vignette caricaturali. Cavour, Minghetti e Rattazzi furono bersagli prediletti di abili caricaturisti. Per non dire di Giolitti, detto "Palamidone" da Casimiro Teja (1830-1897), uno dei più celebri vignettisti dell'età post-risorgimentale. A Napoli in particolare circolarono, già prima del Quarantotto, giornali satirici di varia ispirazione politica. Il più noto di tutti fu «L'Arlecchino giornale comico politico di tutti i colori», che si stampò a Napoli dal marzo 1848 al giugno 1849.

2. Raccontare mettendo alla berlina

Ma poi la nostra cultura, dal tardo medioevo fino alla Seconda guerra mondiale, è stata letteraria. Nell'epistolario di Pietro Aretino, amico di Tiziano

Vecellio e sincero ammiratore del talento di quel grande pittore, ci sono lettere che descrivono suggestivi paesaggi. Una di queste è la lettera inviata proprio a Tiziano nel maggio del 1544 (ARETINO 1976, 554-55). C'è in questo breve scritto un vero e proprio compiacimento nel descrivere il paesaggio che lo scrittore vede dalla finestra che si affaccia sul Canal Grande di Venezia. Si capisce allora, leggendo con la dovuta attenzione, che Aretino entra felicemente in competizione col pittore, *dipingendo*, ovvero *ridipingendo* (meglio di lui?) un quadro ideale, grazie a una minuta descrizione con disinvolto sfoggio di grande proprietà lessicale.

Francesco Petrarca, Pietro Aretino, Giambattista Marino, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Filippo Tommaso Marinetti hanno sperimentato soluzioni in tal senso, che denunciano l'esistenza di un gusto letterario per cui lo scrittore mira a entrare in competizione con le altre arti, a cominciare da quelle figurative. E c'è da dire che col cinema è accaduto che generalmente i romanzieri hanno inseguito quasi le scene da proporre a un ipotetico regista, rinunciando in molti casi alla sfida lanciata dalla «decima musa». Un romanzo che superi per potenza espressiva un film, al punto da restare romanzo perché non traducibile in altra forma, mi pare debba ancora scriversi.

È fuori luogo, comunque, che a dominare gli strumenti della comunicazione che, per essere colta, è autorevole e quindi attendibile, è ancora nel secondo Ottocento lo scrittore, uno che "sa". Uno che, sapendo *intelligere*, legge tra le righe.

Ecco perché si prende interesse a Ferdinando Petruccelli della Gattina, che raccontò del primo Parlamento italiano, di cui fece parte, mettendo coraggiosamente alla berlina i suoi colleghi deputati, acquistandosi la fama di capostipite di quel particolare genere di romanzo che è detto "romanzo parlamentare". Maria Teresa Imbriani, che si è più volte occupata di altri autori lucani, come Leonardo Sinisgalli e Francesco Torraca, difende generosamente questa tesi (IMBRIANI 2020).

In effetti, prima di dare alle stampe *I moribondi del Palazzo Carignano*, Petruccelli premise, a quella che sostanzialmente è una gustosa raccolta di ritratti di personaggi che si muovono nel recinto della Camera, un racconto che dell'opera costituisce una sorta di introduzione. Il deputato – scrittore sapeva benissimo che la carrozza di lusso dei treni per viaggiatori fosse un luogo di ritrovo per politici, cronisti parlamentari, elettori ed ambienta lì una vivace conversazione introduttiva al *libro*.

Conversazione che ha due versioni, una per le *persone che non sono serie*, l'altra per *le persone che sono serie*. Senza fare senz'altro della sua opera un romanzo vero e proprio, tuttavia *narra*, tornando quindi a *narrare* nella conclusione.

Va però detto che *I moribondi del Palazzo Carignano* diede vita a un sottogenere, nel senso che furono diversi i giornalisti che imitarono l'esempio di Petruccelli, compilando dei *pamphlet* simili al suo. Già Cletto Arrighi diede nel 1865 i profili dei 450 deputati dell'VIII legislatura (quella appunto del primo Parlamento italiano che nella numerazione delle legislature proseguì quella del regno di Sardegna). Più dettagliato del lavoro pionieristico di Petruccelli, *I 450 ovvero i deputati del presente e i deputati dell'avvenire per una società di egregi uomini politici, letterati e giornalisti* di Arrighi è meno tagliente ma mostra come da subito Petruccelli facesse scuola. Mentre scrivo ho sulla mia scrivania un *I moribondi di Montecitorio. Medagliere parlamentare* libro uscito anonimo e attribuito a Paolo Valera, giornalista scrittore di tendenze socialiste. Senza data, l'opera si riferisce al 1913. Ugual titolo hanno altri volumi e, fra i non pochi è da segnalare quello di Vittorio Gorresio del 1947.

3. *I moribondi della politica*

Nato nel 1815 a Moliterno, in Lucania, Ferdinando Petruccelli della Gattina fu senz'altro un campione dell'arte di far caricature per iscritto dei personaggi della vita politica, mettendo in luce le contraddizioni implicite tra il grave compito che i deputati dell'VIII legislatura s'erano assunti, e quel che operarono o, meglio, non operarono. Già il nome e soprattutto il cognome sa di uno spiritoso gioco, quasi che la "firma" sia un geniale pseudonimo. Niente vero. Si chiamava proprio così. Il "della Gattina" è un predicato nobiliare che i Petruccelli adottarono dopo che il papà del nostro vivace scrittore, sposò quella che sarebbe diventata sua madre, la cui famiglia era titolare di un feudo che era così denominato.

Ferdinando fu uno dei deputati che, dal 1861 al '65, sedettero ai banchi di Palazzo Carignano, allora sede a Torino della Camera dei deputati. *I Moribondi del Palazzo Carignano* raccontano, tra il poco serio e il molto faceto, la storia dei quattrocento e più deputati che non sempre animarono l'aula parlamentare, dove fino al 1864 si tennero i lavori della Camera, prima del trasferimento della capitale a Firenze e quindi a Roma. Di alcuni di loro Petruccelli non dice nulla. E non senza ragione. Oggi ci si lamenta

dell'assenteismo dei deputati alla Camera. In realtà il deputato si assenta per giustificati impegni politici e, quando si assenta per motivi personali, chiede congedo. All'epoca di cui parliamo, quando i partiti si formavano alla vigilia delle elezioni, il *deputato* tale era a pieno titolo, dovendo rappresentare gli interessi e le ragioni del collegio che lo aveva eletto. Curare i rapporti con la propria realtà era doveroso. Di qui un continuo stare in viaggio. Nei due anni durante i quali Petruccelli mandò le sue note a «La Presse» (famoso quotidiano dell'epoca che si stampava a Parigi) non ebbe modo di conoscere tutti i suoi colleghi, di parlare con loro e avvicinarli. Il suo osservatorio è del resto il suo scranno che si trova a sinistra, essendo lui un esponente dell'Estrema. Tanti ritratti colgono la vittima della sua penna nel momento in cui elegantemente, goffamente, distrattamente si rivolge all'Assemblea.

Tanti scrittori hanno dipinto l'aula chiassosa e poco concludente nella quale allora si affrontarono, ma non sempre, e non sempre con la dovuta attenzione, le maggiori questioni che affliggevano il Paese. Così Carlo Tenca, in un suo celebre sonetto, significativamente intitolato *Montecitorio*¹. In questa poesia la storica aula Comotto, teatro nel secondo Ottocento, delle discussioni alla Camera è «agon vano di ciance e di contese» (JANNI 1955, 240). Così nei suoi romanzi Federico De Roberto, che fece tesoro della sua attività di cronista parlamentare svolta negli anni giovanili.

Della prima Camera dei deputati eletti all'indomani della proclamazione dell'Unità d'Italia, Petruccelli ci dà questo quadro:

La Camera ha validate 438 elezioni. Si è in via di rifare le altre. Su questi 438 deputati vi sono: 2 principi; 3 duchi; 29 conti; 23 marchesi; 26 baroni; 50 commendatori o gran croci; 117 cavalieri, di cui 3 della Legion d'onore; 135 avvocati; 25 medici; 10 preti – fra i quali Apollo Sanguinetti, uno degli stuzzicatori del Ministero; Ippolito Amicarelli, e Flaminio Valente – sacerdoti silenziosi; 21 ingegneri; 4 ammiragli; 23 generali; un prelato; 13 magistrati; 52 professori, ex – professori, o dantisi come tali; 8 commercianti o industriali; 13 colonnelli; 19 ex – ministri; 5 consiglieri di Stato; 4 letterati; un Bey dell'impero ottomano – il signor Paternostro; 2 prodittatori; 2 dittatori; 7 dimissionari; 6 o 7 milionari; 5 morti che non contano più, ben inteso; 69 impiegati, sopra 88 che sono ammessi dallo Statuto; 5 banchieri; 6 maggiori; 25 nobili senza specifica di titolo; altri senza alcuna designativa di professione – e Verdi! Il maestro Verdi. Non si dirà per certo giammai che il nostro è un Parlamento democratico! (PETRUCCELLI 2020, 103)

¹ Il sonetto apparve una prima volta nel 1901 a 18 anni dalla morte di Tenca. Qui ci si rifà alla versione data da Ettore Janni.

E conclude: «Vi è di tutto – il popolo eccetto!» (*Ibid.*).

Si sente il tono ironico, quasi sardonico che accompagna l'elencazione dello stato sociale dei deputati. Colpiscono i 5 morti (che non contano più), i 50 commendatori sospetti d'esser saliti non si sa quanto di recente sul carro dei vincitori, i 135 avvocati, che sono poi oratori di professione, non sempre però, come vedremo, efficaci e convincenti. Nel contesto in cui ci troviamo non possono passare inosservati i 52 professori, ex – professori o *dantisi per tali* secondo un vizio che, a quanto pare, affligge in Italia la categoria da oltre centocinquant'anni, se non di più. Colpisce il Bey dell'impero ottomano che risponde a nome di Paolo Paternostro (1821-1885) entrato nelle grazie del governo egiziano durante l'esilio seguito ai moti siciliani del 1848. Non si sottovaluti la frase con cui Petruccelli, deputato anche lui in quella legislatura, esponente della Sinistra, dice gravemente che «si è in via di rifare le altre [elezioni, n.d.r.]» (ivi, 103). Come vedremo era sua convinzione che, dopo la morte di Cavour, data l'inettitudine di Ricasoli e di Rattazzi, incapaci di delineare una linea politica, si dovesse tornare alle urne. C'è qui il senso di quell'esser *moribondi*, in uno «scolarar del sembiante» per dirla alla Leopardi, che è la prima fisiognomica deformazione dei volti posti in caricatura, compreso – e l'ovvietà del fatto potrebbe sfuggire – il volto dell'autore che di quell'alto consesso fece parte. Infatti tanti di quei deputati hanno già in cuor loro rinunciato a una prossima candidatura. Alcuni perché sanno di non avere alcuna possibilità di essere rieletti, altri perché non hanno intenzione di candidarsi nuovamente. Hanno assaporato l'ebbrezza di una rivoluzione compiuta più a parole che non a fatti e tanti di loro sono delusi, compresi quanti torneranno a sedere in Parlamento.

Nel passare in rassegna i componenti della Camera, Petruccelli impietosamente ne descrive anche i difetti fisici: «Noi abbiamo inoltre sei balbuzienti, cinque sordi, tre zoppi, un gobbo, degli uomini ad occhiali, un gran numero di calvi – quasi tutti. Non un sol muto!» (ivi, 104).

In effetti parlare è l'ambizione principe dei parlamentari, che attendono il loro turno, l'occasione sospirata. Per queste ragioni mi pare sia da condividere la definizione che dei *Moribondi del Palazzo Carignano* dà Costanza D'Elia, secondo la quale questo *pamphlet* di Petruccelli è un *instant book* (D'ELIA 2015).

Istantanei in effetti sono i ritratti dei parlamentari, visti a tentar di soddisfare le proprie ambizioni e – vedessi mai – di compiere anche il proprio dovere. Due impegni più che gravosi, che rare volte riescono a bilanciarsi. *Vorrei ma non posso – posso ma non dovrei* è l'amletico dubbio per tanti di loro.

Né sempre il dubbio si risolve in modo accettabile. Ne deriva un atteggiamento insolito che vale la pena sottolineare. Esponente della Sinistra cosiddetta estrema, Petruccelli detestò Depretis «nato malfattore politico, come si nasce poeta o ladro» (PETRUCCELLI 1881, 377). Al contrario ammirò Cavour del quale scrive:

Il conte di Cavour, senza contestazione, è il terzo uomo di stato d'Europa – con Lord Palmeston e l'Imperator Napoleone. La perdita di quest'uomo, nelle circostanze attuali, sarebbe, per l'Italia, una sventura irreparabile. La forza del conte di Cavour non è nei suoi principii: egli non ne ha alcuno d'inesorabilmente determinato. Ma egli ha uno scopo, uno scopo fisso, netto, la cui grandezza avrebbe dato la vertigine a tutt'altro uomo – dieci anni fa – quello cioè di formare un'Italia una ed indipendente. Gli uomini, i mezzi, le circostanze, gli sono stati, gli sono tuttora indifferenti. Egli cammina diritto, sempre saldo, sovente solo, sacrificando i suoi amici, le sue simpatie, qualche volta il suo cuore, spesso la sua coscienza. Nulla gli è duro. La pieghevolezza del suo spirito è meravigliosa. (PETRUCCELLI 2020, 119).

Tra questi due estremi, i mediocri, condannati a figurar poco e a parlare di rado. Essi percepiscono il fatto che da un lato l'eco del loro discorso giunge sfocata ai loro elettori che potranno più che constatare immaginare, leggendo i giornali che in prima pagina riportano la cronaca parlamentare, come il loro *eletto* si sia dato da fare. Il normale resoconto sorvola sulle smorfie, i colpi di tosse, l'aria assonnata di quanti tra i deputati assistono all'esibizione del collega. D'altro lato finire sul giornale eccita la loro vanità. Potranno raccontare d'aver visto Torino, il re in alta uniforme, di essere stati richiesti di dare del "tu" a colleghi i cui nomi sono sulla bocca di tutti. La verità è che, nella particolarità dei particolarismi, i problemi veri emergevano a fatica, per poi affossare nelle discussioni.

Della lotta al brigantaggio s'è detto tanto, anche se poi tanto s'è taciuto anche a distanza di tempo. La tassa sul macinato e l'infernale macchinetta, i processi sommari ai presunti briganti, cose su cui ancora tanto ci sarebbe da dire. Pare, per esempio, che Camillo Pianell, uno dei fratelli del più noto generale Giuseppe Salvatore Pianell, diventato anche lui ufficiale dell'esercito italiano dopo l'Unità, avrebbe chiesto d'essere dispensato da un grave servizio. Gli era stato ordinato di reprimere la protesta dei cosiddetti briganti nelle sue terre. Secondo Roberto Maria Selvaggi, il capitano, che io definirei *galantuomo* nel senso vero del termine, avrebbe dichiarato che non se la sentiva di sparare addosso alla sua gente. Fu pertanto processato, quindi rimosso dal

servizio per «viltà» (SELVAGGI 322). Sebbene la sentenza di condanna ricostruisca diversamente i fatti², da altre situazioni emerge che, pur facendo professione di liberalismo, i Savoia non erano poi di tutt'altra pasta rispetto ai Borbone.

C'è ancora il fatto che la legislatura si concluse malamente. Come era pure logico che fosse, il neonato Parlamento italiano, come organo legislativo, avrebbe dovuto rendere onore all'opera di un grande giurista, gloria nazionale e non solo. Alludo a Cesare Beccaria, del quale ho letto attentamente *Dei delitti e delle pene*, opera di una vivacità strepitosa, nella quale a ogni piè sospinto, l'autore si chiede «ma a che serve?», riferendosi notoriamente alla tortura e alla pena di morte. Aveva capito che non servono a niente, come oggi i dati statistici ci confermano. Dove, infatti, c'è la pena di morte, non c'è alcuna flessione dei delitti commessi e per i quali sia prevista questa misura punitiva così estrema. Serve solo a fare un morto in più che talvolta, a distanza di tempo, si scopre esser stato condannato per errore, in base a risultanze che parevano obiettive. E allora, dal momento che la legge, se c'è, va applicata, quando è palesemente ingiusta, va corretta e modificata. Si fece *leader* di questa esigenza Pasquale Stanislao Mancini ma si creò un partito trasversale per cui deputati di Sinistra e deputati di Destra si dichiararono favorevoli all'adozione delle misure che in materia erano state, fino al giorno avanti, adottate nell'ex-granducato di Toscana. Passata alla Camera, la succosa novità legislativa fu fatta cadere in Senato.

Sapendo queste cose, si legge con gusto quanto Petruccelli riferisce circa Pasquale Stanislao Mancini:

Mancini è. Egli ha toccato infine la meta per cui aveva tanto fatto, tutto fatto per arrivare. Egli è ministro. Che il portafogli gli sia leggero – come egli è leggero. Mancini è una parola di *caoutchouc*, una parola fatto uomo, flessibile, profusa, incolore, dicendo tutto, non dicendo niente, buona alla prosa ed al verso – buona a tutto – giustificando tutto. Ora Mancini è ministro dell'istruzione pubblica, e' sarebbe domani, con la stessa imperturbabilità, con la stessa capacità, ministro della guerra o della marina – tutto ciò che volete. È una stoffa di cui e' lascia fare, a volontà, un mantello o un berretto – purché qualche cosa se ne faccia. Mancini non sa nulla – ma comprende tutto – e se non lo comprende, vi tiene persuaso che l'abbia compreso – ve ne parlerà per due ore! Mancini è entrato a far parte in un Gabinetto che non dà indizi di lunga vita. Cadranno tutti sul sedere: Mancini solo sui suoi piedi. È non farà nulla – eccetto qualche cosa per il signor Oliva e

² In realtà la sentenza di condanna parla di «precipitosa fuga» del capitano Pianell «alle prime fucilate». Evidentemente le fonti di cui si avvale Selvaggi sono discordi rispetto a quelle ufficiali.

per gli olivi che gli spargono la vita di fiori – ma niuno avrà tanto detto di fare, di voler fare, di poter fare, di saper fare, di avere a fare, e di tutte le combinazioni possibili che potete trovare a questo verbo magico – eccetto il preterito passato – ho fatto! Mancini – con un po' di pratica, diventerà il tipo dei ministri parlamentari – vale a dire, dei ministri minchionatori. Il *no*, nella sua bocca, sarà una parola introvabile, impossibile a proferire. Sta fresco però chi si addorme al suo sì, accompagnato e preceduto da un franco sorriso e cementato da una generosa stretta di mano. Che volete? Sono le miserie del mestiere. La grande arte di un ministro costituzionale è di saper cacciare le mosche (PETRUCCELLI 2020, 230-31).

4. *Dormienti prima che moribondi*

Per certi versi siamo di fronte a un Parlamento che dorme. E fra i dormienti c'è chi all'improvviso sembra ridestarsi. Ed ecco Pier Silvestro Leopardi (1797-1870) che, «al di sopra [dei suoi colleghi della Destra] sbadiglia». «Ma quando cessa di sbadigliare, questo deputato dall'aria fina ed ironica, gli è per difendere, per esempio, con una voce debole e melliflua, un Convento di Carmelitani, i quali domandano a restare malgrado la legge per l'abolizione pei conventi.» (PETRUCCELLI 2020, 188).

Tra i dormienti, Petruccelli annovera, con queste brevi osservazioni il famoso "sodale" di un altro ben più celebre Leopardi, cioè Antonio Ranieri «che spesso dorme ma vota sempre bene, autore anch'esso di opere storiche rimarchevoli e rimarcate, carattere debole ed anima indipendente, florido di velleità più che di volontà» (ivi, 211-12).

Da leopardista, cioè da patito di Leopardi e degli studi che su di lui sono stati più o meno egregiamente condotti da tanti studiosi, sono andato a cercare quel che Petruccelli riferisce sui suoi rivali. Baldacchini, storpiato in *Baldacchino*, che è sempre meglio di *Baldracchini*, secondo una poco nota variante leopardiana, è dipinto come «estratto di gesuita, di sufficienza, d'incapacità. Commendatore senza pretesto, figura di fuina, o, meglio, di topo in buon umore» (ivi, 190).

Di Mamiani parla con distaccata indifferenza che si tinteggia di rimprovero quando, nella tirata contro De Sanctis rimprovera a quest'ultimo di «non aver saputo neppur demolire l'edifizio sì poco organico del conte Casati e del conte Mamiani» (ivi, 143).

A leggere il suo libro, pieno di mordacità e povero di pettegolezzi, si direbbe che Petruccelli si ispirasse a quelle non poche caricature che

deformano nella stessa vignetta più figure di politici, colti insieme non si sa se per tramare, ingannarsi a vicenda, o che altro. La sua tecnica è colpire i singoli nel gruppo. Si riportano un paio di esempi significativi:

L'ex – Mirabelli, giudice mascherato d'avvocato, era tutto un sorriso quando si protendeva in avanti per parlare. Il suo naso terribilmente rosso – diventava un carbone infiammato per beatitudine. Non parlava mai, ben inteso – che per cantare il *laudamus pueri dominum*. Il lettore di discorsi più intrepido era il mio dotto vicino, signor Turati. La Camera mormorava, e Turati leggeva. Il presidente faceva osservare che si era già deliberato su quanto il signor Turati domandava, e Turati leggeva. Lo si interrompeva, lo si interpellava, si gridava, si strepitava, si chiamava all'ordine, e Turati leggeva. Gli si versava dell'acqua zuccherata, Turati non beveva, e leggeva sempre. Turati avrebbe letto perfino se la Camera avesse preso fuoco e non fossero restati sui banchi che i calamai – ed il signor Poerio (ivi, 110-111).

Devo dire che Petruccelli tratteggia fisionomie di personaggi di cui io mi sono interessato o nei quali mi sono imbattuto nel corso di ricerche storico-culturali. Uno di questi è l'avvocato Luigi Zuppetta (1810-1889) penalista di fama, difensore alla Camera dei diritti violati dei garibaldini. Ecco come lo descrive Petruccelli:

Ma parlando di misteriosi, il nome di Zuppetta si trova sotto la mia penna. Zuppetta è uno di quegli esseri terribili che la rivoluzione fa giganti, la pace divora. Zuppetta è comparso due volte appena all'Assemblea. La prima volta Garibaldi ve lo portò nelle pieghe del suo *plaid*, al momento della sua prima entrata. Zuppetta non pronunziò che una sola parola, una parola sorda, scura, una specie di ghigno satanico: *io giuro!* Egli restò sulla *montagna* durante tutta la tempesta che il discorso di Garibaldi scatenò, restò freddo, la beffa sulle labbra sardoniche, le scintille ed il sangue negli occhi. Poi disparve. Quella testa moresca, ai denti bianchi ed aguzzi, agli occhi elettrici, alla chioma lunga e nera che io vidi mangiare i mustacchi per tre ore, mi turbava ancora. Zuppetta ricomparve. Annunciato come un fulmine, scoppiò come uno zolfanello. Si aspettava ognuno sulle *miserrime condizioni* di Napoli, udire un tribuno terribile: scappò fuori un retore leccato, artificioso, cavilloso, puerile, pedante, freddo. Zuppetta morì. Che cambi parte. Il tribuno non va più (ivi, 223).

Si noti la reiterazione dei concetti, espressi da una sfilza di aggettivi «una parola sorda, scura, una specie di ghigno satanico». Si notino la «testa moresca», i denti «bianchi ed aguzzi», «gli occhi elettrici», col dettaglio dei «mustacchi» mangiati per tre ore in uno scranno non lontano da quello di

Petruccelli. Infatti, entrambi sedevano nelle file della Sinistra, dove Zuppetta s'era guadagnato un posto da *montagnardo*, cioè in alto e ovviamente a Sinistra. Quei mustacchi che gli si cacciano in bocca e il buon Zuppetta che se li mangia per tre lunghe ore sono un particolare che, con tutto il resto, crea un quadretto caricaturale impagabile.

Qui il discorso si fa serio non tanto ai nostri occhi, quanto a quelli di un pubblico educato a forza sui banchi di scuola a scandalizzarsi di certe ardimentose divagazioni del pensiero, di cui Petruccelli si compiace. Di questa mentalità che in alto si volle diffusa, c'è stata recentemente una ricostruzione per me interessante in un film, *Qui rido io*, per la regia di Mario Martone del 2021. Vi vediamo un Benedetto Croce che – per difendere Edoardo Scarpetta dall'accusa di plagio intentata da D'Annunzio allo scrittore napoletano, autore di *Il figlio di Iorio* – sostiene una teoria che oggi non persuade, cioè che la parodia non è arte. Non è arte all'interno di una cultura che difenda il suo diritto ad essere monumentale e celebrativa, per dirla con Nietzsche. La verità è che delle caricature si rideva all'occasione anche un po' grossolanamente, ipocritamente commentando che non fossero cosa seria.

L'ambiente politico in particolare ha amato a lungo la battuta sottile ma volgare nel suo senso più proprio. Celebre fu quella che corse quando cominciò a declinare l'astro di Giolitti e nuove figure nascevano in un rinnovato quadro politico: *Chi è l'onorevole Meda? È quello che ha prestato una erre all'onorevole Curlo*.

Ai pregiudizi della cultura ufficiale Petruccelli reagisce rivelando un'anima partenopea che si sposa più volentieri con la tradizione plautina che non con quella virgiliana. Ma è vero forse che Virgilio non avrebbe senso senza Plauto, perché Apollo e Bacco non sono diversi, quanto piuttosto complementari.

C'è un passo dell'*Eutifrone* di Platone in cui si distingue l'amante dall'amato. Forse, a voler tradurre come si deve, dovrebbe dirsi che c'è differenza tra chi fotte e chi è fottuto, che pare aderire meglio alle esigenze della lingua parlata, la lingua dotta essendo a quei tempi piuttosto trascritta che non scritta. Queste cose vanno tenute presenti perché c'è stato in Italia un Ottocento colto che ha tentato di emanciparsi dalle pastoie del linguaggio erudito a partire da quello che impropriamente si chiamò pre-romanticismo, ovvero neoclassicismo. Il punto è che il "terzo occhio", quello della saggezza, si può trovare anche ispirandosi, come fa Petruccelli, alla sapienza popolare, dove i poveri diavoli sono eroi occasionali. La difficoltà è nel riuscire a

nobilizzare questa sapienza, cosa che fa la differenza tra il vero rivoluzionario e il semplice ribelle.

Non pare perciò un caso che il nostro scrittore scrivesse un romanzo, ovviamente criticato, perché criticabilissimo, in cui prende le parti di Giuda Iscariota. Il romanzo suscitò le più disparate reazioni, gridandosi per lo più allo scandalo che consiste nel fare di Giuda un vero rivoluzionario che aspira a riscattare il popolo ebraico dal servaggio di Roma. Non diversa sorte ebbero altre sue opere, come *Il sorbetto della regina* e *Il re prega*.

5. *Il realismo di Petruccelli*

Da quanto detto si capisce che Petruccelli non fu soltanto un *caricaturista*, anche se tale si presenta nella sua opera maggiore. Ampliando il suo obiettivo sulla scena culturale non solo italiana, Luigi Russo lo definì «insieme con Edoardo Scarfoglio, il nostro più grande giornalista, e l'unico giornalista italiano di tipo europeo» (RUSSO 1987, 51).

L'europeismo di Petruccelli, da mettersi innanzitutto in relazione con la dimestichezza che ebbe con l'ambiente francese e inglese, appare nella *Rivoluzione di Napoli nel 1848*. Il libro, pubblicato nel 1850 a Genova nel 1912, era "sconosciuto o quasi", come fa presente Francesco Torraca che lo diede nuovamente alle stampe in quell'anno (TORRACA 1912, V). L'opera fu «recuperata» dallo studioso potentino che ne apprezzò alcune qualità. Per dire le cose brevemente, tali qualità rivelano come Petruccelli si lasciasse alle spalle l'erudizione, tipica degli studi storici e giuridici. Ne vien fuori un libro che ha un taglio culturale nuovo, che consiste nell'essere vivace e schietto. *La rivoluzione napoletana del 1848*, peraltro, non risulta citata nella pur documentata bibliografia di Franco Contorbia (CONTORBIA 2007, 1741), cosa che non stupisce, dato il carattere di narrazione propriamente storica di quest'opera che non appartiene neanche al genere della memorialistica risorgimentale. Per l'attenzione ai fatti essa non rientra neppure nel variegato mondo letterario e neppure giornalistico, restando tuttavia un'opera fortemente innovativa dal punto di vista storico.

Tutto ciò è confermato dal fatto che l'europeismo che s'è detto aspetto saliente di quest'opera, non è aspirazione alla convivenza e alla cooperazione pacifica degli stati europei. Parliamo piuttosto di un europeismo come atteggiamento mentale indotto dai fatti storici che, a cominciare dalla vicenda

del Quarantotto napoletano, non possono comprendersi se non sono esaminati alla luce di una realtà europea.

Petruccelli insiste a sostenere che il fallimento del Quarantotto fu dovuto al moderatismo diffuso nelle corti dei maggiori stati europei che, nel caso specifico della rivoluzione, che di fatto abortì a Napoli, abbandonarono il regno borbonico al suo destino.

Scorrendo le pagine della *Rivoluzione di Napoli nel 1848*, si resta colpiti dall'agilità dello stile e delle poche enunciazioni teoriche. I fatti sovrastano le persone e i loro progetti.

C'è da domandarsi se in questo gusto della ricostruzione storica possa trovarsi l'origine dell'inclinazione alla caricatura, così prepotente in Petruccelli. L'ipotesi non può escludersi. I deputati che siedono alla Camera della storica ottava legislatura del neonato regno d'Italia, la prima dopo l'Unità, appaiono a Petruccelli *moribondi* e sono *onorevoli* cioè attori, il cui volto è tragicamente, beffardamente mascherato. Questi *eletti* sono infine doppioni di se stessi.

C'è inoltre un fatto che non può qui ignorarsi. È nota agli studiosi la teoria secondo cui Gramsci avrebbe derivato dalla lettura della *Rivoluzione napoletana del 1799* di Vincenzo Cuoco la nozione storiograficamente rilevante di "rivoluzione passiva". Va qui segnalata l'esistenza di uno studio di Marcello Mustè, pubblicato nel 2022, dal significativo titolo *Rivoluzioni passive*, nel quale si avanza l'ipotesi che Gramsci derivasse la succosa nozione, da tempo al centro di un fitto dibattito storiografico, proprio dalla lettura della *Rivoluzione di Napoli del 1848* di Ferdinando Petruccelli della Gattina.

Riconducendosi a un saggio di Fabio Frosini (FROSINI 2017, 308) Mustè ne sintetizza così i risultati, per cui Frosini avrebbe

dimostrato [...] che Gramsci trovò in un libro di Guido De Ruggiero, *Il pensiero politico meridionale nei secoli XVIII e XIX*, l'occasione per avviare la sua meditazione sulle rivoluzioni passive [...]. Gramsci cita per esteso il titolo del libro di De Ruggiero sul pensiero meridionale e ne trae due riferimenti bibliografici: l'indicazione del libro di Ferdinando Petruccelli della Gattina, *La rivoluzione di Napoli del 1848*, nella seconda edizione del 1912 per la Società Dante Alighieri a cura di Francesco Torraca, e quella del volume di Gennaro Mondaini, *I moti politici del '48 e la setta dell'Unità Italiana in Basilicata* (Società Dante Alighieri, Roma 1902), appaiono letteralmente riprese (con il solo completamento del cognome di Petruccelli in Petruccelli della Gattina) da due note del settimo capitolo (*Il milleottocentoquarantotto*) di De Ruggiero. È dunque probabile, se non

certo, che Gramsci lo avesse a disposizione e lo tenesse presente... (MUSTÈ 2022, 38).

In realtà quel che può dirsi certo è che Gramsci conoscesse l'esistenza di Ferdinando Petruccelli della Gattina e ne avesse memorizzato il cognome. È invece *probabile* che l'aver riferito senz'altro, anziché a un possibile omonimo, proprio a Ferdinando Petruccelli della Gattina il libro sulla rivoluzione napoletana dipendesse da una conoscenza diretta o indiretta di quell'opera che, per lungo tempo poco nota, tornò a essere conosciuta grazie all'edizione curata da Torraca e disponibile sul mercato, come a quei tempi accadeva, per diversi anni dopo la sua apparizione.

Che peraltro la «rivoluzione passiva» sia una sorta di equivoco inaspettato e non desiderato della rivoluzione, messa in opera da attori convinti di quel che fanno, induce fortemente a credere che, specie in questa sua breve opera di storico, Petruccelli avesse, se non l'idea, almeno il concetto di rivoluzione passiva, nozione importante perché feconda. E quanto fin qui detto lo confermerebbe. Si pensi infine alla rispondenza tra quella che a Sinistra si chiama rivoluzione passiva e quella che a Destra si chiama rivoluzione tradita.

Venendo all'aspetto letterario, più che non storico o storiografico, va detto che i *moribondi* in caricatura, *patiscono* anche loro la *rivoluzione* in quanto non più *rivoluzionari* ma esponenti necessariamente ingrigiti della classe dirigente. Alcuni di loro diverranno senatori, altri ministri, altri finiranno bene o male sui libri di storia e qualcuno di loro già sa che gli verrà intitolata *post mortem* una via, una piazzetta, un'aula di tribunale o universitaria da qualche parte, che non sia soltanto il paesello natio. Se questa prospettiva solletica la vanità, spegne poi facilmente le passioni e gli ardori, specie quelli rivoluzionari, tipici di chi «non ha niente da perdere». Di qui uno stravolgimento della propria identità che all'occhio di un medico (e Petruccelli fu un medico, prima d'essere uno scrittore e un politico) non può sfuggire.

Ora, può darsi per scontato che alla caricatura, cioè alla deformazione della realtà, si giunga per sottolineare gli aspetti più veri e più crudi della realtà stessa. Non è un caso che tra gli estimatori del Petruccelli figurino il maggiore teorico del verismo, Luigi Capuana, il quale si esprime con un tono che non lascia adito a dubbi:

Era un meraviglioso giornalista. I suoi articoli non annoiavano mai, interessavano sempre. Si era educato da sé alla grande scuola dei giornali inglesi

e francesi. Pei giornalisti inglesi aveva un'ammirazione sconfinata; non stimava molto i francesi. Con quelli aveva una somiglianza di carattere per la indipendenza, la sincerità e l'umore. Dei francesi si era assimilato le migliori qualità: la chiarezza e la spigliatezza... (CAPUANA 1892, 193).

Ciò spiega che alla commemorazione che alla Camera si fece di Petruccelli, che morì a Parigi nel 1890, qualcuno cercò di stemperare lo spirito brillante e caustico recuperando fra le note giornalistiche quella più consona all'ambiente doverosamente severo di Montecitorio. Ecco quanto si legge nella commemorazione che di lui fece alla Camera dei deputati Giacomo Racioppi³. Riferendosi a una celebre lettera del giornalista scrittore e polemista inviata per la pubblicazione al «Journal des Débats», il giorno seguente la battaglia di Custoza l'oratore poté così commentarla e riassumerla:

Famosissima [fra le sue lettere n.d.r.] restò quella, ove la notte susseguente alla battaglia di Custoza, al lume delle lanterne dell'ambulanza, visita il campo di battaglia; e i mucchi di cadaveri infranti, il rantolo dei morenti, il lamento de' feriti, lo strazio de' mutilati rendono una visione angosciosa di una realtà terribile. Non è lettera scritta al campo; è un'opera d'arte (BENEDUCI 2020, 23).

Opera d'arte finalmente (sia pure nel senso crociano, di cui ho detto prima) perché davanti alla tragedia ogni deformazione della realtà è inutile. La realtà è già deformata. «il rantolo dei morti, i lamenti dei feriti, lo strazio de' mutilati» non sono cose di quella normalità quotidiana di cui la vita parlamentare è specchio. La battaglia di Custoza del 1866 fu per l'Italia una pesante sconfitta. Vi morirono tanti giovani che avrebbero preferito vivere, come sarebbe stato loro diritto. Lì non c'era da far caricature, se non forse ai comandanti che guidarono i loro soldati verso una trappola tesa dal nemico.

6. *Petruccelli nella sua epoca*

A ricostruirne la biografia, Petruccelli è uno dei pochi ad avere autenticamente testimoniato un'epoca. Un'epoca che, da quanto si studia a scuola, può apparire facile e che invece fu difficile. Un'epoca con idee generose e grandi che si realizzarono tuttavia in piccola parte e chi vi credette collezionò

³ Giacomo Racioppi (1827-1908), nativo di Moliterno come Petruccelli. Certo anche lui, celebrando alla Camera un collega scomparso, cede alla retorica d'uso. E si guarda dal ricordare il giornalista brillante e mordace per creare in breve un affresco di sapore patriottico.

– come Ferdinando Petruccelli – non poche delusioni. La più parte determinate da passione politica. Si sa di un duello che dovette sostenere col deputato calabrese Nicotera (CILIBRIZZI 1956, 180) ed è fama che perfino Depretis intendesse sfidarlo per qualche insinuazione su di lui.

Consultando il portale *online* della “Camera dei deputati”, si apprende che Petruccelli tornò dopo l’esperienza dell’VIII legislatura, la prima dopo la proclamazione del Regno d’Italia, nelle quattro legislature che vanno dall’undicesima alla quattordicesima compresa, per un arco di tempo che dal 1870 va al 1882. Qualcosa in lui era evidentemente cambiata. Al punto di volersi nuovamente mettere in gioco.

Sicuramente è ormai un personaggio pubblico e dalle tribune della stampa, da cui i giornalisti si affacciano per seguire e ricostruire le cronache parlamentari, c’è chi ne ha un’alta considerazione dovendo in lui riconoscere un maestro. E siccome il giornalismo fu praticato anche da diversi parlamentari, va detto che in qualcuno di loro l’ammirazione poté anche trasformarsi in invidia.

A Petruccelli manca un tratto distintivo per certi versi della cultura italiana dell’Ottocento ed è il provincialismo. Corrispondente di giornali francesi, sposato a una signora inglese, morirà a Parigi che è forse la meno provinciale delle città europee. Ed è da pensare che proprio il provincialismo gli stesse stretto.

Colpisce in questo senso il fatto che dagli storici non sia stato preso in grande considerazione. Perfino Giorgio Candeloro lo ricorda solo nel terzo volume della sua pregevole e stranota *Storia dell’Italia moderna* a proposito del ruolo da lui avuto nel Quarantotto (CANDELORO 1979, 344-346). Qualcosa di più si apprende da Giovanni Altieri, autore di una poderosa *Cronaca del Regno d’Italia* in due ampi volumi. Altieri discute un’opinione espressa da Petruccelli che mi pare assai interessante. Premesso che Petruccelli fu un noto laico e laicista, un “mangiapreti” come all’epoca si diceva, non giudicò opportuna l’idea di fare di Roma la capitale d’Italia. Così riferisce Altieri il pensiero di Petruccelli:

...l’Italia – così com’era – mancava di una sua vera capitale e anzi, osservò Petruccelli della Gattina, avrebbe fatto meglio – poiché la natura la indicava come nazione ad avvenire principalmente marittimo – a scegliersene una in una delle sue meravigliose città marinare: Napoli o Genova o Venezia: antiche e autentiche capitali, anche queste... (ALTIERI 1977, 20).

In realtà il pensiero di Petruccelli era che il papato avesse ancora le risorse necessarie a contrastare gli stati che propugnassero una politica contraria all'esercizio del potere temporale della Chiesa.

Questa sua idea appare già nella prima edizione de *I moribondi del Palazzo Carignano* apparsa a Milano nel 1862. Nella parte finale dell'opera, dove si dà conto del perché i deputati eletti al Parlamento italiano sia appunto moribondi, si sostiene fra l'altro:

Il Parlamento [italiano, n.d.r.] è per l'Europa un vulcano, una negazione terribile, delle basi cui essa credeva riposare. Il Parlamento ha attestato il suo diritto su Roma e su Venezia. Ed a Venezia e' rappresenta la negazione dell'Impero; a Roma quella del papato – vale a dire il riconoscimento del dritto che per quattordici secoli servì di ritmo alla vita di Europa. La terribile Convenzione⁴, in paragone a questa placida, moderata, flemmatica nostra assemblea, fu un'assemblea di fanciullette. Essa non concepì un cataclisma così completo della società europea – fu difesa non aggressione. E noi aggrediamo. La tenace temperanza stessa, la pazienza, la ipocrisia del nostro Parlamento sconvolge l'animo delle potenze... (PETRUCCELLI 1862, 243).

Personalmente sono dell'avviso che sarebbe stato opportuno attendere che l'ultima roccaforte del potere temporale dei papi cadesse quando caddero l'impero austro-ungarico e quello ottomano, entrambi residui del medioevo. In Italia oltretutto non mancarono figure di rilievo del mondo cattolico che avevano sposato la causa liberale. Sarebbe stato perciò più sensato lasciare che queste persone si adoperassero a convincere gli italiani più ossequiosi della tradizione che infine modernità e cristianesimo non sono necessariamente in conflitto fra di loro. Il neonato stato liberale volle forzare i tempi, forse nella consapevolezza di restare "indietro" sul piano della politica interna. E se Manzoni e Gioberti, all'epoca in cui Petruccelli scriveva le note che abbiamo riportato, erano dei punti di riferimento, altrettanto può dirsi di Antonio Fogazzaro e in tempi ancora più recenti di Umberto Zanotti Bianco. Mi sembrano perciò fondate le perplessità di Petruccelli: il Concordato a cui si risolse Mussolini fu il riconoscimento del grande potere della Chiesa, il cui

⁴ Ci si riferisce alla Convenzione di settembre che sarebbe stata stipulata solo nel settembre del 1864 ma che era in discussione al tempo in cui Petruccelli pubblicò per la prima volta (nel 1862) *I Moribondi del Palazzo Carignano*. Di una possibile Convenzione tra Francia e Italia s'era già parlato ai tempi di Cavour. Dopo la morte dello statista si cercò di riprendere le trattative che furono però interrotte per i fatti d'Aspromonte. Appare da questo punto di vista significativo l'aggettivo *terribile*, con cui Petruccelli definisce questi travagliati accordi che mirano appunto a una *Convenzione*.

appoggio servì al governo fascista per creare quel *consenso* a cui mirava, e che caratterizzò in Italia gli anni Trenta del secolo scorso. Di quel Concordato si sarebbe potuto fare a meno, se non si fosse rincorso l'obiettivo di Roma capitale a tutti i costi.

È chiaro che Petruccelli non potesse antivedere fatti che sarebbero accaduti circa sessant'anni dopo Porta Pia. Sapeva però, nel senso se ne era reso conto, che il risorgimento nazionale fu un fatto europeo e non esita infatti a collocarlo nella storia d'Europa. Per la Francia, per il Regno Unito e quindi per la Germania di Bismarck la modernizzazione dell'Italia fu una scommessa che, destinata a riuscire parzialmente, tuttavia contribuì a creare un'Europa nuova. Gli italiani di oggi sembrano aver dimenticato tutto questo.

Qualche icastico ingegno coniò il detto: «L'Italia si sarebbe dovuta fare con il senso della precisione dei piemontesi e la fantasia dei napoletani. Invece è stata fatta col senso della precisione dei napoletani e la fantasia dei piemontesi». Ma poi a indicare l'opportunist che, senza aver mosso un dito per modificare le cose, tiene a dire «c'ero anch'io», Milano ha un detto assai mordace. In questo caso si parla degli «eroi della sesta giornata»!

L'ossessione di salire sul carro dei vincitori, seguendo l'andazzo è tutt'altro che lodevole e non si coglie il fatto che il dissenso contribuisce assai più del consenso a tener desto il senso della democrazia. Non protestare ma eccepire serve ad attirare l'attenzione su un problema e chi sente di viverlo non dovrebbe mai tacere. A dar voce a questo dissenso serve proprio il Parlamento.

Bisogna riconoscere che l'età del risorgimento, conobbe la moda della corsa alle decorazioni, agli attestati, ai diplomi che nelle biografie ufficiali vengono elencati quali prove di atti virtuosi e meritori. Sotto questo aspetto lasciò sopravvivere quel provincialismo che è uno dei mali della politica italiana, legata ai particolarismi. Non a caso fiorì uno dei generi letterari per me più detestabili: l'elogio funebre. Il padre avaro che non sa investire sul futuro dei figli, negando loro la possibilità di viaggiare e di studiare, diventa un «uomo prudente e avveduto, attento a non dilapidare il patrimonio familiare». Mariti notoriamente infedeli diventano, «sposi legati alle gioie del focolare domestico», mogli prestate ai potenti per far carriera, «affascinanti matrone che molto fecero in soccorso dei figli». Purtroppo, non è così. Petruccelli ha tutta l'aria di volersi mantenere estraneo a queste cose. E siccome non mi piace fare il moralista, dirò che la cosa me lo rende simpatico. Aggiungerò, tanto per cedere a una suggestione di quelle che disturbano il panorama del normale andamento della storia letteraria, che *I moribondi del*

Palazzo Carignano sono una specie di *Spoon River Anthology* in cui al perbenismo della vita pubblica si contrappongono le miserie della vita privata. Per dirla alla Andreotti, che fu per tanti più simpatico come scrittore che non come politico, certi personaggi “visti da vicino” sono diversi da come appaiono “visti da lontano”, in quella sorta di contenitore di *intermundia* che è la televisione di casa. E, senza fare pettegolezzi e rivolgere accuse infondate, vale comunque la pena ricordare che l'apparenza inganna.

7. Concludendo

Concludendo, c'è da dire che la conclusione dei *Moribondi del Palazzo Carignano*, per quanto datata, conserva una sua credibilità anche oggi, al di là – beninteso – di un linguaggio che, per ragioni ovvie, può oggi apparire assai meno coinvolgente e appassionante di quanto potesse essere per Petruccelli e per i suoi lettori.

Ne riporto alcuni passi.

Sopprimete il Parlamento – questo crogiuolo della vita italiana – e l'Italia scompare, ed il fantasma si dilegua. Finché questa sintesi di sette antichi Stati – sia in piedi, si presenta all'avanguardia, va compatta, sta soda, confidente, concorde, si attesta, attesta i suoi diritti, tien testa ai rifiuti, alle minacce, alle negazioni, alla lotta, ed incede, ed avanza, e non si arresta mai, e non trasmoda, e non perde né la dignità, né la calma, ed ha fede, ed è inesorabile o clemente a seconda le vicissitudini e le circostanze, e non si subordina a chicchessia; finché questa sintesi della nazione italiana, dico, fa udire la sua voce in mezzo all'Europa che ascolta e ne spia ogni movimento, l'Italia non corre pericolo. Essa è in via di trasformazione: si completerà.

Quindi è mestieri non colpire il prestigio che esercita ed ha il Parlamento. Esso è l'arca santa della nazione. Resterà quando ministri e re non saranno più. Esso è la nazione – vale a dire l'immortalità. Perocché l'Italia che si credeva morta, squartata e sbranata com'era in sette membra – l'Italia si è trovata viva, quando Este, Lorena, Borboni, Asburgo non sono stati più, non sono più. Anatema a chi bestemmia contro il Parlamento, ed al Parlamento esso stesso, se contamina la sua dignità! L'insignificanza, la bruttura stessa di qualcuna delle sue membra non alterano la vita e la nobiltà del corpo. Il corpo si rinnova nella giovinezza eterna della nazione. [...]

Conchiudo. L'attuale Parlamento non sarà forse più quando questo libro verrà alla luce, o gli sopravvivrà di poco. Non importa. Il libro resta egualmente. *Le roi est mort, vive le roi!* Gli uomini che compongono l'attuale Assemblea, pochi

tranne, ritorneranno ritemprati di vita nuova. Le elezioni saranno per essi una trasfusione di sangue. Oggi già ha avuto luogo nel suo seno uno spostamento significantissimo. La maggioranza del conte di Cavour, dislocata dal barone Ricasoli, è dissipata affatto dalla presenza del commendatore Rattazzi. I partiti han cangiato tempra, se non scopo, perocché la loro composizione è adulterata, ed alterata. Nuovi interessi sorgono, e con essi nuovi elementi di attività e di azione. I colonnelli divengono generali, ed i generali passano ai veterani. In questo momento tutto fermenta come in una caldaja che bolle: tutto ruota ed ha la vertigine. Domani, quando le nuove elezioni avranno impresso un movimento regolare a questo agitarsi, aperta o indicata la via che ha uscita e mette capo ad un fine, tutto si arrangia, tutto si assetta e l'ordine ricomincia, e con l'ordine viene la forza, l'autorità, la fede. Sciogliere la Camera attuale è una necessità: l'armonia fra i suoi membri è rotta. Fra le sue parti non vi sono più punti di contatto: tutti son punti ed angoli. Ciò però non altera punto la maestà del Parlamento. – I suoi membri variano, il suo spirito resta. Possono avversare lo scioglimento taluni, che temono non più ritornare. Coloro che hanno la coscienza ferma, coloro che sentono di rappresentare il paese, non sé stessi ed i loro fini, costoro anelano anzi di trovarsi in contatto con i loro mandanti. Essi vanno a ricevere una parola d'ordine che loro servirà di bussola.

La missione del Parlamento non è tanto legislativa ed amministrativa. Al punto in cui si trova l'Italia, essa è affatto politica, è sovranamente nazionale. Il Parlamento è il simbolo visibile dell'unità d'Italia, parlando, agendo così. Il resto è secondario. Questa espressione esso ha in Europa; questo scopo esso debbe avere per l'Italia. La missione legislativa verrà poi – quando non vi saranno più in Europa increduli che l'Italia sia. Il Parlamento italiano sarà forse un giorno chiamato a prove più ardue ancora di fede, di forza, di audacia, di patriotismo. Che gl'Italiani ricordino ciò, quando verranno a mettere i loro bullettini nell'urna – alle prossime elezioni... (PETRUCCELLI 2020, 244-46).

Fatti i distinguo tra l'ora e l'allora, mi pare che dell'importanza dell'allora neonata istituzione fosse chiara alla mente di Petruccelli, sicuramente più di quanto non lo sia nella distratta considerazione di tanti italiani di oggi. Venendo poi a una possibile collocazione dei *Moribondi del Palazzo Carignano* nel filone dei romanzi parlamentari, dirò che pur restando ai miei occhi un *pamphlet*, il tema dell'ora che ridiscute l'allora vi ha una parte così prepotente da anticipare tanto l'opera di De Roberto, quanto quella di Tomasi di Lampedusa.

BIBLIOGRAFIA

ALTIERI 1977 = ALTIERI, GIOVANNI (1977) *Cronaca del Regno d'Italia Vol. I Da Porta Pia all'Intervento*, Milano, Mondadori.

ARETINO 1976 = ARETINO, PIETRO–DONI ANTON FRANCESCO (1976) *Opere*, Milano–Napoli, Ricciardi.

BENEDUCI 2020 = BENEDUCI, LUGI (2020) *Profilo biografico di Petruccelli della Gattina* in PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO (2020) *I moribondi del Palazzo Carignano*, Francesco D'Amato editore, Sant'Egidio del Monte Albino (Salerno), 5-40.

BERTINI 2007 = FABIO BERTINI (2007) *La democrazia europea e il laboratorio risorgimentale italiano*, Firenze, University Press.

CANDELORO 1979 = CANDELORO, GIORGIO (1979) *Storia dell'Italia moderna, Volume III: La rivoluzione nazionale 1846 – 1849*, Milano, Feltrinelli.

CAPUANA 1892 = CAPUANA, LUIGI (1892) *Libri e Teatro*, Catania, Nicolò Giannotta.

CILIBRIZZI 1956 = CILIBRIZZI, SAVERIO (1956) *I Grandi Lucani nella storia della Nuova Italia*, Napoli, Conte editore.

CONTORBIA 2007 = CONTORBIA FRANCO (2007) (a cura di) *Giornalismo italiano, vol.I*, Milano, Mondadori.

D'ELIA 2015 = D'ELIA, COSTANZA (2015) in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 82, *sub vocem*.

FROSINI 2017 = FROSINI, FABIO (2017) *Rivoluzione passiva e laboratorio politico: appunti sull'analisi de fascismo nei Quaderni del (sic!) carcere* in "Studi storici", 2, 297-328.

IMBRIANI 2020 = IMBRIANI, MARIA TERESA (2020) *Petruccelli della Gattina e I moribondi del Parlamento italiano*, in *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti* (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore.

JANNI 1955 = JANNI, ETTORE (1955) *I poeti minori dell'Ottocento, vol. II Poesia della patria ed eredità del Risorgimento*, Milano, B.U.R.

MUSTÈ 2022 = MUSTÈ, MARCELLO (2022) *Rivoluzioni passive. Storia tra le due guerre nei Quaderni del (sic!) carcere di Gramsci*, Libreria Editrice Viella.

PETRUCCELLI 1881 = PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO (1881) *Fattori e malfattori della politica europea contemporanea, vol. II*, Milano, Alfredo Brigola e C.

PETRUCCELLI 1912 = PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO (1912) *La rivoluzione di Napoli del 1848*, a cura di F. Torraca, Roma, Dante Alighieri.

PETRUCCELLI 1913 = PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO (1913) *I moribondi del Palazzo Carignano*, Bari, Laterza,

PETRUCCELLI 2020 = PETRUCCELLI DELLA GATTINA, FERDINANDO (2020) *I moribondi del Palazzo Carignano*, Sant'Egidio del Monte Albino (Salerno), Francesco D'Amato editore.

RUSSO 1987 = RUSSO, LUIGI (1987) *I narratori*, Palermo, Sellerio.

SELVAGGI 1990 = SELVAGGI, ROBERTO MARIA (1990) *Nomi e volti di un esercito dimenticato: Gli ufficiali dell'esercito napoletano del 1860-61*, Napoli, Grimaldi & C.

TORRACA 1912 = TORRACA, FRANCESCO (1912) *Nota del curatore del curatore (ma senza titolo)* in FERDINANDO, PETRUCCELLI DELLA GATTINA, *La rivoluzione di Napoli del 1848*, a cura di F. Torraca, Roma, Dante Alighieri, 1912.

