

La cura dell'Arte e l'arte della Cura #11

FOLLIA E GESTUALITÀ IN ALCUNE OPERE DEL RINASCIMENTO ITALIANO E FIAMMINGO

di Chiara Luzi

Il Rinascimento¹ rappresenta il secolo aureo della storia dell'arte e può essere analizzato sotto un profilo recondito, ma comunque importante. Accanto a rappresentazioni iconografiche che esaltano i valori terrestri, la bellezza fisica, l'armonica



simmetria del corpo umano, s'insinua una sottile e un'inquieta sensibilità che trova la sua massima espressione nella poetica del grottesco, del deforme e del folle².

¹ Grazie a Jules Michelet viene introdotto il termine “Renaissance”, diffusosi poi nella cultura tedesca e anglosassone. In riferimento a questa Michelet intitolò il nono volume della sua *Histoire de France* (composta dal 1833 al 1867). Ma va a Jacob Burckhardt il merito di aver introdotto definitivamente il termine “Renaissance” nel suo scritto: *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*La cultura del Rinascimento in Italia*) databile 1860. Nell'ottica di entrambi gli studiosi la “Renaissance” non consiste soltanto nel rinnovamento letterario e figurativo, quanto piuttosto indica un radicale rinnovamento della coscienza umana, condensato nella formula della “riscoperta dell'uomo e della natura”. La bibliografia sull'Umanesimo e sul Rinascimento è molto

vasta. Tuttavia un punto di partenza è senza dubbio la monografia di J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), trad. it. con Introduzione di E. Garin, Sansoni, Firenze, 1968. Di grande importanza l'opera di E. Garin, *Umanesimo e Rinascimento*, in AA. VV., *Questioni e correnti di storia letteraria*, Marzorati, Milano, 1949; *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento* (1952), Laterza, Bari, 1970; *Medioevo e Rinascimento* (1953) ivi, 1972; *La cultura del Rinascimento*, ivi, 1967; *Ritratti di umanisti*, Sansoni, Firenze, 1967.

² Per un'approfondita analisi si veda: A Chastel, P. Francastel, H. Sedlmayr, *L'arte e il demoniaco. Il male nell'immaginario Occidentale*, Medusa, Milano, 2011.

Con l'affacciarsi del nuovo secolo, Firenze in Italia³ e le Fiandre⁴, costituiscono i due poli del rinnovamento culturale e scientifico europeo. Agli occhi dei paesi latini, nondimeno le città fiamminghe continuavano ad apparire appaiono arretrate e barbare, fortemente legate al potere del mito e alle credenze magico-folcloriche⁵. In questa dimensione, il corpo e la

gestualità dei personaggi ritratti descrivono le aspettative e i timori di un mondo denso di paure, attese messianiche e visioni demoniache⁶. Parimenti, tali scelte vanno comprese e collocate entro le dottrine religiose ed intellettuali dell'Europa del Nord, che a differenza dell'Umanesimo rinascimentale italiano fondano le proprie radici sulla fascinazione esercitata dal trascendente e dall'irrazionale⁷. Su questo sfondo non sorprende

³ Alle soglie del Cinquecento il segno distintivo e determinante dell'arte fiorentina sembra concentrarsi sull'aderenza profonda e consapevole all'esperienza diretta con la realtà che, avviene attraverso la formulazione del calcolo prospettico a cui si aggiunge l'attenzione alla figura umana intesa nelle sue componenti anatomiche, fisiognomiche ed emozionali. Nelle Fiandre invece lo sguardo si sofferma su tematiche come: il demoniaco, il curioso, il folle, deformi. I dipinti del XV secolo, residuo dell'esperienza figurativa medioevale, si affollano di volti e corpi singolari, portatrici di un potere oscuro. Cfr. P. De Vecchi, E. Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano, 1999. J. Le Goff, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Bari, 2004. E. Castelli Gattinara (a cura di) *Il Demoniaco nell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴ Per Fiandre s'intende geograficamente un territorio che comprende gli attuali Belgio e Olanda. Questa regione ricca e prosperosa aveva conosciuto un intenso sviluppo economico e sociale, un proliferare di centri urbani e una profonda crescita del ceto mercantile grazie al commercio e alle fiorenti banche. Fu l'arte mercantile che permise l'incontro tra cultura fiamminga e italiana, quest'ultima profondamente ammirata dalle genti d'oltralpe per lo sviluppo delle scienze e delle arti. Cfr. AA.VV., *La Storia. Il Cinquecento: la nascita del mondo moderno*, vol. VII, De Agostini, Novara, 2004.

⁵ Nel Rinascimento le Fiandre sono segnate da forti contrasti, profonde spaccature e grandi lacerazioni. Le frequenti rivolte dei ceti meno abbienti, la deteriorata situazione religiosa, la Riforma protestante e la conseguente Controriforma, impongono definitivamente la fine dell'unità spirituale europea. In questo clima di diffuso malessere, nel 1509 Erasmo da Rotterdam, il più grande umanista d'oltralpe, pubblica *l'Elogia della follia*, dove, mette in discussione le fondamenta dell'umanesimo,

sollecitando una revisione profonda sulla storia, sulla morale, sulla religione. In questo crescente eclettismo culturale e sotto la spinta del "dubbio", gli artisti dell'epoca come: H. Bosch, P. Brueghel, A. Dürer, maturarono una nuova sensibilità. Con il loro sguardo acuto, lucido e consapevole affrontano tematiche come: la *stultitia*, il peccato, la follia, il demoniaco, specchio dell'umana condizione e critica feroce ai comportamenti, alle strutture mentali e alle credenze proprie dell'epoca. Per un'analisi sulla situazione europea nel '500 si veda: H. G. Koenigsberger, *L'Europa del '500*, Laterza, Roma-Bari, 1990. P. Bruck, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano, 1977.

⁶ Cfr. J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, Milano, 1993. D. Arasse, *Il ritratto del Diavolo*, Nottetempo, Roma, 2012.

⁷ Secondo molti studiosi, H. Bosch, nel 1488, entra a far parte di una confraternita detta delle "Sorelle della vita comune", dedita al culto della Vergine e attenta ad opere caritatevoli. Tale comunità sembra aver esercitato una grande influenza sulla vita e sull'opera del Maestro, data l'importanza del ruolo culturale e della diffusione delle idee da questa sostenuta e soprattutto vista la nuova concezione umana e religiosa professata, apertamente in contrasto con la Chiesa ufficiale, covo di peccato e corruzione. Tra il 1485 e il 1487, Bosch sembra essersi incontrato con Erasmo da Rotterdam. Pur se indirettamente, l'*Elogio della follia* di Erasmo, può considerarsi come la principale fonte d'ispirazione per il *Narrenschiff* di Bosch. Secondo W. Fraenger, l'artista faceva parte anche di un'altra setta quella degli *Homines intelligentiae*, ispirata all'eresia clandestina dei "Fratelli e delle Sorelle del Libero Spirito", ovvero adamiti che praticavano il nudismo come mezzo per "rinascere" e ritrovare la purezza dei loro Progenitori, Adamo ed Eva. Lo studioso conferisce una

la figurazione del *Das Narrenschiff* (*Nave dei folli*)⁸ di Hieronymus Bosch (1494), in cui il corpo incarna lo stereotipo della sregolatezza e del vizio⁹. L'equipaggio degli “insensati” a bordo del *Narrenschiff* si compone di prelati, frati e suore che, con il loro seguito di anime perdute prova a raggiungere un porto sicuro nel cielo¹⁰. Tuttavia la follia che li pervade snatura la loro umanità, ne altera la fisionomia, caricandola di significati fortemente allusivi e osceni¹¹: bocche spalancate, pose sguaiate, gesti volgari, corrispondono alla tipicità del costume licenzioso

profonda importanza a tale setta, in virtù del fatto che, una parte della produzione del Maestro, si collega direttamente al significato simbolico, esoterico professato dal “Libero Spirito”. Cfr. W. Fraenger, *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*, Guanda, Parma, 1983.

⁸ Il *Das Narrenschiff* di Bosch, sembra presentarsi in origine, come facente parte di un trittico, prima di essere scomposto e tagliato: sulla facciata esterna troviamo il *Venditore ambulante*, a sinistra la *Nave dei Folli* (Parigi), con l'*Allegoria dei piaceri* (New Haven) in basso e, a destra, la *Morte di un avaro* (Washington). Pur non essendoci puntuali notizie circa l'origine dell'opera donata al Museo del Louvre nel 1918 da Camille Benoît, il dipinto riveste un significato particolare per le numerose e puntuali relazioni con le fonti letterarie, e quindi per i problemi iconologici inerenti. Secondo M. Cinotti il soggetto ritratto si collega al poema *De Blauwe Scuut*, di Jakob Oestvoren, celebrato fino al 1413, ove durante il Carnevale, una sorta di barca azzurra, carica di una compagnia libertina, compariva con il preciso intento di deridere i potenti. Negli stessi anni della *Nave di folli* (1494) viene pubblicato il poema satirico *Narrenschiff* di Sebastian Brant, notoriamente una delle fonti dell'*Elogio della follia* (1509) di Erasmo da Rotterdam. Non dimentichiamoci infine che Bosch, inserito in molti circoli culturali umanistici subisce la forte influenza e ne condivide la visione e i significati, con le opere letterarie e filosofiche circolanti all'epoca. Cfr. M. Cinotti, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli, Milano, 1966. C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*,

e della vita asociale attribuita ai giullari medioevali¹². Otto sono i personaggi contenuti all'interno della piccola imbarcazione, mentre un altro è sul ramo a tridente innestato nello scafo, due nell'acqua densa e torbida, ed un altro spunta da una siepe. I volti di profilo sono aguzzi e scavati, mentre se visti di fronte appaiono ottusi e dilatati. Primi attori, al centro dell'opera e seduti attorno a un tavolo, un frate e una monaca intenta a suonare un liuto che – al pari delle ciliegie, magro bottino di cui si cibano i commensali – allude alla lussuria¹³. L'uomo e la

Baden-Baden, 1965, II, *Kritischer Katalog der Werke*, pp. 346-348. L. Demonts, *Deux primitives néerlandais au Musée du Louvre*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LXI (1919), pp. 1-20. Per la più antica storia della critica sul *Narrenschiff*. Sull'opera del Brant, specificamente soprattutto F. Zarncke, *Brant's Narrenschiff*, Lipsia, 1854, e *Zur Vorgeschichte des Narrenschiffs*, Lipsia, 1868-1871; K. Goedeke., *Das Narrenschiff von Sebastian Brant*, Lipsia, 1872; K. Simrock, *Sebastian Brant's Narrenschiff in "Neuhochdeutscher Uebertragung"*, Berlino, 1872.

⁹ M. Foucault, *Storia della follia in età classica*, Bur, Milano, 2004.

¹⁰ W. Bosing, *Hieronymus Bosch. Tra cielo e inferno*, Taschen, Londra, 2001, p. 28.

¹¹ Si pensi ad esempio ai due personaggi al centro dell'imbarcazione che cercano di addentare una pendula focaccia, o a prua la monaca con la brocca, entrambe chiare allusioni sessuali. Cfr. M. Bonicatti, *La follia in chiave moralistica: S. Brant, H. Bosch*, in AA.VV., *L'Umanesimo e la follia*, Abete, Roma, 1971.

¹² M. Angiolillo, *Feste di corte e feste di popolo*, Seam, Roma, 1996.

¹³ Lo studioso M. Bonicatti, riallacciandosi all'opera di Josse Bade rileva che, nel *Das Narrenschiff* di Bosch, la simbologia del cibo (ciliegie) allude al peccato della gola, veicolo di lussuria. Jadoci Badij ascensij Stulfierae nauicolaes seu scaphae Fatararum mulierum: circa sensus quinque exteriiores fraude nauigantium. Stulfierae nauses sensus animosus trahentes Mortis in exitum. Ex Lugduno, anno MCCCCXCVIII (citato alla ristampa nel 1502). Cfr. A. Roersch, *J. Ascensius Gandensis*, in

donna si accingono ad addentare una focaccia penzolante, insieme ad altri due gaudenti compagni, mentre a prua un'altra monaca con il braccio destro sollevato mostra orgogliosa una brocca che stringe nella mano, rimando esplicito al sesso¹⁴. La donna sogghignante è intenta ad infastidire un uomo che, accovacciato sotto di lei la guarda intimorito mentre tiene nella mano sinistra, sospeso fuori bordo, un fiasco, chiaro simbolo fallico¹⁵. Dietro di loro, un uomo con un bicchiere in testa, il braccio destro alzato, gli occhi chiusi e la bocca aperta sembra come dimenarsi in preda all'ebbrezza dionisiaca. A poppa un uomo vomita – atto ripugnante di espulsione di qualcosa che non

“Revue des Bibliothèques”, XIX (1909), pp. 337-350. Ph. Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius imprimeur et humaniste, 1462-1535*, Parigi, 1908. J. Bade, *In stulfieras nauses prefatio*, 1502, p. 20. M. Bonicatti, *op. cit.* p. 33.

¹⁴ La brocca, così come il fiasco, alludono alla sessualità maschile a differenza invece del calice simbolo unificatore e chiaro riferimento alla femminilità. Cfr. Castelli Gattinara, (a cura di) *Il Demoniaco nell'arte*, Boringhieri, Torino, 2007, p. 57, nota 7.

¹⁵ Molti psicoanalisti si sono cimentati nella lettura psicoanalitica del dipinto, portando alla luce come il fiasco, le brocche, le ciliegie, il pesce, ecc.. possono essere ritenuto simboli erotici. Si veda R. de Solier, *Art fantastique*, J.J. Pauvert, Paris, 1961.

¹⁶ In quest'ottica la nausea, ovvero un atto di separazione, è secondo i pittori fiamminghi d'oltralpe, un chiaro rimando al demoniaco. Le rappresentazioni di pittori come Bosch e Bruegel, vanno inquadrato entro il pensiero religioso e filosofico medioevale proprio di Jan Ruysbroeck (1293-1361), i suoi scritti hanno infatti, influenzato l'opera degli artisti caricandola di significati simbolici e allusi. Cfr. M. Castelli Gattinara, (a cura di) *op. cit.* p. 50 e sgg.

è stato assimilato e da cui ci separiamo¹⁶ – eco della nausea dei dannati e “primo diabolico indizio della disgregazione dell'essere”¹⁷.

Alla sinistra della nave, collocato in un paesaggio irreale, si intravede un promontorio. I colori che dominano lo sfondo variano dal verde torbido delle acque – simbolo di maleficio¹⁸ al marrone scuro – che ne assume lo stesso significato – all'azzurro e al blu cupo, che invece si riferisce alla frode e a Satana¹⁹.

Il centro della scena è occupato da una siepe frondosa, tra le cui foglie cerca di farsi largo un ladruncolo che, con un affilato

¹⁷ E. Castelli Gattinara, sottolinea come la visione di Bosch va inquadrata entro l'intenso clima spirituale proprio del mondo fiammingo, e della Riforma luterana dove il motivo della salvezza è assillante e ossessivo. Tuttavia nel giro di pochi decenni il significato di ‘disperazione’ e di ‘tentazione’ cambia radicalmente; in virtù di ciò la ‘disperazione’ nucleo centrale della teologia luterana, allenta necessariamente i suoi legami con il demoniaco per legarsi paradossalmente al divino. Cfr. M. Castelli Gattinara, (a cura di) *op. cit.* p. 11.

¹⁸ Secondo E. Castelli Gattinara, il verde solitamente indica l'acqua che purifica e rigenera, nell'opera di Bosch, invece assume il significato di degradazione morale. E. Castelli Gattinara (a cura di) *op. cit.* p. 57. M. Bonicatti, l'acqua secondo la visione di Ruytsbroeck, è simbolo della “molteplicità e dell'incostanza del mondo” (salvamento di Mosè). Da porre in relazione con la simbologia dell'Arca di Noè, sopravvissuto al Diluvio Universale, così come il *Das Narrenschiff* di Bosch. Si veda a tal proposito: M. Bonicatti, *op. cit.* p. 35.

¹⁹ E. Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 57.

coltello²⁰ prova a rubare un ghiotto pollo/cigno arrostito, legato alla cima dell'albero maestro, qui raffigurato come un tronco di nocciolo, pianta che rimanda alla bestialità²¹. Issata sull'albero maestro sventola un orifiamma con la mezzaluna²², al di sopra di essa, tra le fronde più alte del nocciolo si intravede il volto beffardo di una civetta/gufo, simbolo della follia²³.

Non ultimo, alla guida dello stravagante *Narrenschiff* troviamo il giullare²⁴, il matto, a poppa della nave ed appollaiato su di

ramo triforcuto dalla cui estremità penzola un pesce morto, emblema del peccato²⁵. Il folle, paradigmatico personaggio, con la mano destra beve da una coppa rituale mentre, con la sinistra, impugna un'asta²⁶ alla cui sommità è infissa una singolare testa di donna (monaca o strega?). La sua figura spicca per la posizione assunta: il soggetto appare infatti ricurvo su di sé, quasi a volgere sarcasticamente la gobba alla follia. Indossa una veste con gonnellino a frange, manifestazione del disordine

²⁰ Il coltello allude all'organo genitale maschile. Cfr. E. Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 318.

²¹ Nell'interpretazione di E. Castelli poi ripresa da M. Bonicatti, l'albero ritratto da Bosch, al centro dell'opera, è un chiaro riferimento al simbolismo di J. Ruysbroeck, lo testimonia l'albero biblico della tentazione che offre i suoi frutti mortali simbolo di un sapere vano e diretta allusione al demoniaco. In quest'ottica il consueto significato biblico dell'albero della Conoscenza viene completamente rovesciato e sostituito dall'albero proibito, divenuto albero maestro della *Nave dei Folli*. In quest'ottica la follia è dunque metafora di colpa e disgrazia, qui testimoniato dalla presenza dell'albero triforcuto su cui è innestata l'imbarcazione alla deriva. Cfr. E. Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 51. M. Bonicatti *op. cit.* pp. 20-21.

²² La mezzaluna è emblema della vanità e della vita sublunare, proprio per il suo crescere e decrescere, simbolo di incostanza e chiaro rimando al diavolo. Si veda a tal proposito: C. de Tolnay, *H. Bosch*, Les Editions Holbein, Bâle, 1937, p. 67.

²³ Sulla scia delle suggestioni offerte J. Ruysbroeck (1293-1361) E. Castelli Gattinara, indica la civetta comunemente emblema del sapere, come simbolo della scienza dell'occulto, e dunque emblema dell'eresia, del peccato e alla follia. Cfr. E. Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 51.

²⁴ Giullare è una parola che deriva da "joculator" e sta ad indicare numerose figure di intrattenitori come: istrioni, mimi, ciarlatani, saltimbanchi, imbonitori, cantastorie, domatori e ammaestratori d'animali, acrobati, giocolieri, burattinai, prestigiatori, lottatori, danzatori. Cfr. T. Saffiotti (a cura di) *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia dell'arte*, Biblioteca Nazionale Braida, Milano, 2012; A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, 2 voll., I, V e VII, Einaudi, Torino, 1973.

²⁵ Lo studioso E. Castelli Gattinara, seguendo il pensiero filosofico proprio di J. Ruysbroeck, sottolinea come i pesci morti, soprattutto quelli privi di scaglie, rimandano al peccato. Si veda J. Ruysbroeck, *Tabernacolo spirituale*, cap. 124. Cfr. E. Castelli Gattinara (a cura di) *op. cit.* p. 51.

²⁶ Secondo S. Pietrini l'asta che il folle impugna viene considerato un "bauble", quando si tratta di bastone che all'estremità presenta un sacchetto molle, probabilmente riempito con dei sassolini per fare rumore. Oppure di "marotte" nel caso in cui sulla sua sommità compare l'immagine di uomo o di una donna o quella del folle stesso. Cfr. S. Pietrini, *I giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni, 2011.

e dell'inconsistenza che lo contraddistinguono. In testa porta un cappuccio appuntito da cui spuntano due corna²⁷, chiara allusione alla sua *deformitas*.

Alla base del simbolismo narrativo del *Das Narrenschiff*, avvolto in un brulicante formicolio peccaminoso, si dà voce alla materialità e alla carnalità che abitano nei meandri più reconditi dell'essere. Le atmosfere prodotte dal visionario Bosch, pur mantenendo in qualche modo un contatto con la realtà, la contraffanno, traghettando lo spettatore in una sorta di spazio onirico, addensato di figure deformi e diaboliche che rivelano la segreta indole dell'uomo. Un repertorio gestuale sfuggito all'addomesticamento, un realismo spiazzante, costellato di smorfie e volgarità, atto a sottolineare l'idea agostiniana del peccato e della dannazione umana²⁸. In quest'ottica la follia

Follia e gestualità in alcune opere del Rinascimento italiano e fiammingo
di Chiara Luzi



costretta alla navigazione è al contempo simbolo dell'isolamento e della purificazione, ma anche sinonimo di cecità morale²⁹, ed emblema della *stultitia flagitiosa*.

Accanto al personaggio del folle, nell'ambito dell'Umanesimo germanico, si fa largo sia di cultura dotta che popolare³⁰, una figura unica e singolare, quella

²⁷ Lo studioso E. Castelli Gattinara, sulle orme del simbolismo di J. Rysbroeck, evidenzia come il corno è un simbolo di virilità. Cfr. E Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 56.

²⁸ Il riferimento all'idea agostiniana di peccato e alla concezione dell'umanità come massa informe di dannati viene esplicitata a partire nel "preludio" del *Narrenschiff* di S. Brant: "All land sind ietz vol heilger geschrift//und was der selen heil antrift, bibel, der heilgen väter ler// und ander der glich bücher mer;// in mass, das ich ser under hab,// das niemant bessert sich darab, ja würd all geschrift under ler verach, die ganz

welt lebt in vünstrer nacht//und düt in süden blint verharren//all strassen, gassen sint vol narren, die nüt dann mit dorrei umgan, // wellen doch nit den namen han.". Cfr. K. Goedeke, *Sebastian Brant, Das Narrenschiff*, Brockhaus, Lipsia, 1872, pp. 3-4.

²⁹ Così come recita *Ecclesiastes* 1:15: "et stultorum infinitus est numerus".

³⁰ La tradizione del "Niemand", è legata al tema della servitù della vita familiare, che ove manchi o sia negligente può causare danni. È dunque sinonimo di superficialità, stoltezza e ignoranza. Non a caso ricordiamo il proverbio "L'occhio del padrone ingrassa il cavallo", già noto a Aristotele, evidenzia come i servi interrogati dal loro

Niemand (Nessuno), destinata ad esercitare una profonda influenza in campo iconografico e letterario, per le sue intenzioni satirico-moralistiche, ma soprattutto simboliche³¹. Il *Niemand* (*Elckerlijk*, *Everyman*, *Jedermann*) in base alle suggestioni offerte dallo studioso Enrico Castelli Gattinara³², è l'emblema della *insecuritas*, causa di tutti i mali dell'umanità. Incarna l'immagine del mendicante, del pellegrino e del confusionario, che si distingue per i suoi gesti goffi e le forzate espressioni mimiche che assume. Erwin Gradmann, nel descrivere il mendicante e il disgusto reverenziale a cui rimanda, si serve dello stesso termine *Scheu* che Rudolf Otto ascrive al panico/timore

padrone circa i loro misfatti rispondono: "Nessuno". Cfr. G. Calmann, *The Picture of Nobody*, in "Journal of the Warburg and Courtald Institutes", XXIII, 1960, p. 63.

³¹ A tal proposito particolarmente significativa è l'incisione di Hans Weiditz, *Outis-Nemo* (1518), nell'opera letteraria di Ulrich von Hutten, dove Ulisse viene raffigurato in maniera caricaturale mentre rivela al ciclope la sua identità (Nessuno-Ulisse). Più avanti troviamo poi l'incisione *Allamodischer Niemandt*, di Schan, (1640), in cui il protagonista "Nessuno", illumina la scena con una lampada che mette in risalto il caos di cui è circondato ma soprattutto la mano destra che punta con il dito alla bocca chiusa da un lucchetto, chiaro riferimento a un silenzio significativo (prima della Riforma). Cfr. E Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* Appendice I –II. Cfr. R. Giorgi, *Un tema della follia: "Il Nessuno"*, in E Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 67.

³² Come evidenziato da E. Castelli Gattinara, nel suo studio comparativo tra la *Tavola della sapienza* di H. Bosch e le rappresentazioni del *Niemand*, è possibile pensare un rapporto tra la Tavola dei sette peccati, così come comunemente chiamata, e il quadro dell' "esistenza comune", ove presenti utensili di vita comune sparsi ovunque. La

generato dal demoniaco³³. In virtù di tale potere, il mendicante è dunque equiparato al mago e al medico³⁴. Tuttavia – per la sua natura effimera e inconsistente – la mutevolezza che lo contraddistingue e per la polivalenza minacciosa e ambivalente, il mendicante è *Nessuno*, e *Nessuno* è il mendicante³⁵. Egli, infatti, raccoglie in sé la forza dei *contrari*: "esterno-interno, maschile-femminile, macrocosmo-microcosmo, Adamo-Cristo, potenza-impotenza, libertà-servitù"³⁶. Il *Nemo Non-Niemand* (1558 circa) di Bruegel, allegoria dell'egoismo e dell'avidità³⁷, presenta un uomo anziano con il corpo arcuato e proteso in avanti che sembra come cedere d'improvviso e inciampare tra sacchi,

raffigurazione del *Niemand*, è la medesima della *Moria* (*Nessuno* è responsabile dello smarrimento dei significati delle cose di ogni giorno). Un parallelismo possibile è anche quello con il *Nobody*, inglese che porta alla luce un nuovo tipo di Umanesimo, infatti, a causa dell'anonimato, *Ognuno* è colpevole. Per un'approfondita analisi sul concetto di anonimato e follia nel Rinascimento si veda E. Castelli Gattinara, *Simboli e Immagini*, Centro Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1966, Appendice I, p. 62.

³³ Cfr. E. Gradmann, *Der Bettler*, in *Umanesimo e Simbolismo*, *op. cit.* pp. 235-240. Cfr. R. Otto, *Das Heilige*, München, 1936.

³⁴ Cfr. E. Gradmann, *op. cit.* p. 235.

³⁵ G. Calmann, puntualizza proprio che "The particular use Schan made of the negation was a brilliant invention entirely his own". E. Calamann, *op. cit.* p. 238.

³⁶ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 68.

³⁷ L. Lebeer, *Catalogue raisonné des stampe de Bruegel l'ancien*, Bibliothèque Royale Albert I, Bruselles, 1969, p. 77.

botti e merce varia, sparsa tutt'intorno in maniera caotica. Indossa degli occhiali spessi³⁸, che al pari dell'utensileria di cui è circondato sono simbolo di follia³⁹. Coperto con una veste pesante che termina con una bordatura recante la scritta identificativa “Elck”, ha la vita cinta da un borsello rigonfio e il capo sormontato da un cappello a due gobbe. Alle sue spalle un grande sacco ricolmo e forato con in cima un coltello mostra dei marchi di commercianti⁴⁰, accanto al numero III e la scritta “Nemo Non”. L'anziano *Niemand* impugna una lampada⁴¹ con all'interno una candela accesa in procinto di cadere, indice della

stupidità e della follia che lo contraddistingue⁴². Al di sotto di essa, una grande scacchiera e dei dadi raffigurano la dissipazione colpevole⁴³, mentre lo specchio sta ad indicare come il “Folle Niemand” o “Folle Elck” si guarda e si cerca nella piena cecità mentale: nei suoi disperati e vani tentativi, infatti, non giunge proprio a nulla, se non alla mera e autoreferenziale contemplazione di sé⁴⁴.

La scena, ambientata in uno spazio cittadino, come suggerito dalle abitazioni e dalle capanne sullo sfondo, pullula di vita: in lontananza dei soldati sono raccolti nei pressi di un campo

³⁸ Gli occhiali hanno un significato negativo perché richiamano delusione, ignoranza e autoinganno. Si veda a tal proposito l'incisione di Schoen “Il gufo odia la luce” (1540) riconducibile all'opera di Bruegel, per il motivo degli occhiali, in questo caso indossati da un gufo che si affianca ad una lanterna accesa in pieno giorno. Cfr. N. M. Orenstein, *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and prints*, New Haven, Con, 2001, p. 169.

³⁹ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 72.

⁴⁰ Tali marchi posti su un sacco tondo che ricorda il mondo, stanno a significare come l'intero pianeta si sia trasformato in una merce di scambio. Cfr. N. M. Orenstein, *op. cit.* p. 169.

⁴¹ Diretta allusione alla parola: Mt. 25,1-13 [In quel tempo] Gesù disse alle folle: **Il regno dei cieli sarà simile a dieci vergini che presero le loro lampade e uscirono incontro allo sposo.** Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le loro lampade, ma non presero con sé l'olio; le sagge invece, insieme alle loro lampade, presero anche l'olio in piccoli vasi. Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e si addormentarono. A mezzanotte si alzò un grido: “Ecco lo sposo! Andategli incontro!». Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. Le stolte dissero

alle sagge: **“Dateci un po' del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono”.** Le sagge risposero: “No, perché non venga a mancare a noi e a voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene”. Ora, mentre quelle andavano a comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: “Signore, signore, apri”. Ma egli rispose: “In verità io vi dico: non vi conosco”. Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora. A partire dal Medioevo la “Parabola delle dieci vergini” era molto popolare ed ha esercitato una profonda influenza sull'arte gotica, l'architettura, la scultura e la pittura tedesca e francese. Si veda a tal proposito: C. De Tolnay, *Pieter Brueghel l'Ancien*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles, 1935.

⁴² Si noti che la lanterna del *Niemand* è accesa nonostante sia pieno giorno a enfatizzare la sua ricerca insensata e folle. Cfr. N. M. Orenstein, *op. cit.* p. 169.

⁴³ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 71.

⁴⁴ Lo specchio ai piedi del *Niemand*, va inteso come una beffarda allusione “all'esame di coscienza”, a cui dovrebbe sottoporsi il personaggio. Sé. Per una approfondita analisi si veda: H. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano, 1974.

militare, mentre in primo piano due uomini rovistano rispettivamente in un sacco e in un bidone. Alla sinistra dell'opera, un uomo riverso a terra e nascosto dentro una botte mostra una lampada accesa che tiene stretta con il braccio sinistro⁴⁵. Più in alto due uomini si contendono un panno che per la forza impressa dai litiganti, appare teso e ritorto⁴⁶. Alle loro spalle compare un alto muro dove è appeso un quadro raffigurante un folle-giullare, circondato da utensili di ogni tipo, mentre si guarda allo specchio.

Il *Niemand* di Bruegel può considerarsi – per la colpa, la miseria e la mendicità che lo contraddistinguono – può considerarsi come una sorta di immagine di auto-conoscenza o immagine catartica e “medicinale”, capace di raccogliere in sé il peso della

follia umana e della *miseria mundi*⁴⁷. Simbolo del volto pluriforme e deformi dell'animo umano, è una maschera che nasconde e svela⁴⁸. Umile mendicante, errante uomo comune, del quale “nessuno” si accorge e “nessuno” conosce la reale natura, folle, sapiente o stolto, figura che apre la via alla tragica contemplazione della “medietà” delle creature terrestri. *Niemand* accumula avidamente gli oggetti più disparati, li custodisce gelosamente, mentre tutto è in rovina e a soqquadro. “*Nemo Non è Ognuno e tutti: tutti coloro i quali son spinti dalla bramosia di fare e avere*”⁴⁹. Egli è l'opposto del *Misanthropo*, che, chiudendosi al mondo, si sottrae all'autoconoscenza, mentre il *Nessuno* vede se stesso e il mondo in degrado che lo circonda e in funzione di ciò si chiude in un dolore consapevole⁵⁰.

⁴⁵ Secondo N. M. Orenstein, nell'immagine dell'uomo dentro la botte vi è una diretta allusione a Diogene di Sinope, detto il Cinico o il Socrate pazzo, filosofo greco antico, che per l'appunto nella sua frugalità aveva deciso di vivere in un barile. Cfr. N. M. Orenstein, *op. cit.* p. 169.

⁴⁶ Nell'opera compaiono strumenti e attrezzi da lavoro ed elementi tipici di diverse arti e mestieri come in questo caso i due uomini potrebbero commerciare stoffe. Entrambi

si contendono lo stesso pezzo di tessuto a significare l'attaccamento ai beni materiali che allontana l'uomo dai valori intellettuali. Cfr. N. M. Orenstein, *op. cit.* p. 169.

⁴⁷ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 86.

⁴⁸ Per un approfondimento sul tema della maschera si veda E. Castelli Gattinara, *Simboli e Immagini*, *op. cit.* p. 30.

⁴⁹ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 84.

⁵⁰ Cfr. R. Giorgi, *op. cit.* p. 86.



⁵¹ Nell'ottica di Van Mander (1604), l'opera faceva parte della collezione di Rodolfo II. Nel Seicento è inserita negli inventari del palazzo Hradschin di Praga.

⁵² Cfr. R. H. Seidel, *Bruegel*, Brussel, Arcade, 1969.

⁵³ Cfr. P. Allegretti (a cura di) *Brueghel. La vita, l'arte. I capolavori*, Skira, Milano, 2003, p. 98.

⁵⁴ Cfr. J. C. Harris, *Pieter Brugel's Dulle Griet*, Arc Gen Psychiatry, 2011, p. 543.

Nel panorama artistico fiammingo troviamo poi l'eccentrica *Dulle Griet* (*Margherita la Pazza*, 1563 circa) di Pieter Bruegel⁵¹. Figura ricavata dal folclore olandese, ricorda l'immagine riadattata e alterata di Santa Margherita che, secondo la leggenda sconfisse il diavolo⁵². *Dulle Griet* sembra infatti, rimandare al proverbio: “La donna migliore che al mondo si trovò, fu quella che il diavolo al cuscino legò”⁵³. O ancora al detto fiammingo: “[lei, la *Dulle Griet*] potrebbe rubare davanti all'inferno e ritornare illesa”⁵⁴. Secondo Enrico Castelli Gattinara l'opera probabilmente simboleggia l'Eresia⁵⁵. Se inserita nel contesto storico-culturale dei Paesi Bassi, la *Dulle Griet* richiama la proposta, avanzata dal Duca D'Alba a Caterina de' Medici di avviare una crociata contro i riformati. L'imponente donna che Bruegel raffigura al centro della tavola sembra poi riallacciarsi a *Fortitudo* (1560), facente parte della serie di disegni denominata le *Virtù* prodotti dello stesso artista⁵⁶.

⁵⁵ E. Castelli Gattinara, (a cura di) *op. cit.* p. 64.

⁵⁶ *Fortitudo* mostra una donna alata in armi, la cui testa è sormontata da un incudine. Con il braccio sinistro sorregge “la colonna della forza”, mentre con la mano sinistra impugna un guinzaglio al quale è legato un drago, riverso ai suoi piedi. Cfr. I. L. Zupnick, *Bruegel's Virtues*, in E. Castelli Gattinara, (a cura di) *op. cit.* p. 102

Dulle Griet mostra una donna – misto di strega e regina della casa, megera e vecchia vergine, guerriera ed amazzone – carica di bottini di ogni tipo, che avanza in un paesaggio infernale, mentre intenta in una corsa sfrenata e insensata, che ha già sconfitto o si appresta a sconfiggere il diavolo⁵⁷. Indossa un’armatura composta da elmetto e una veste pesante avente uno stretto corpetto che le cinge il busto. Alla vita, una sorta di cintura sorregge un sacco stracolmo di oggetti indistinti. Nella mano destra impugna una lunga spada da cui pende una padella, allusione alla sua natura demoniaca⁵⁸. Nella mano sinistra stringe una borsa con degli oggetti arraffati frettolosamente e accumulati avidamente, simbolo dell’ingordigia e dell’avarizia che la caratterizza⁵⁹. I tratti del viso sono molto marcati e spigolosi, tali da conferirle un aspetto contadino e grottesco, mentre lo sguardo

imbambolato e la bocca aperta la rendono il simbolo della stoltezza e della follia. Per il suo sguardo vuoto e inespressivo, l’aria trasandata, il temperamento iracondo ed impulsivo, la gestualità dirompente e caotica, la *Dulle Griet* può essere identificata come l’effige della pazzia⁶⁰.

Altro personaggio chiave dell’opera che compare dietro la sua schiena e che è stato da più studiosi interpretato come l’antipodo della *Dulle Griet*, è la singolare figura⁶¹ ritratta seduta sul tetto di una casa mentre sorregge sulle spalle un imbarcazione con a bordo figure ibride e mostruose. Indossa una lunga veste sollevata all’altezza dei fianchi dal quale attraverso un lungo mestolo si libera delle monete che fuoriescono dal suo orifizio anale – a forma di uovo rotto⁶² – lanciandole alla folla sottostante, composta da piccoli gruppi di donne violente che,

⁵⁷ Secondo W. S. Gibson la *Dulle Griet*, potrebbe rappresentare la parodia della rivalsa delle donne sugli uomini, problematica questa che si faceva largo nelle Fiandre dell’epoca. Cfr. J. C. Harris, *op. cit.* p. 543.

⁵⁸ I coperchi simboleggiano il Diavolo (si pensi infatti al proverbio “Il Diavolo fa le pentole ma non i coperchi”), sottolineando ancor più il carattere inferno, sotterraneo e oscuro proprio della *Dulle Griet*.

⁵⁹ G. Jedlicka, *Die Blinden von Pieter Bruegel*, Ratlingen, 1953, Van Jole, 1982.

⁶⁰ Secondo lo psichiatra Frederick Panze, la *Dulle Griet* per il naso allungato e la masella accorciata visti di profilo rimandano ai tratti fisiognomici propri della schizofrenia. Cfr. J. C. Harris, *op. cit.* p. 543.

⁶¹ Cfr. M. A. Sullivan, *Madness and Folly: Peter Bruegel de Elder's Dulle Griet*, “The Art Bulletin”, vol. 59, n. 1, 1977, p. 55.

⁶² Secondo E. Castelli Gattinara, nell’alchimia l’uovo assume il significato di caos. “la prima materia racchiudente il mondo”. Cfr. E. Castelli Gattinara (a cura di) *op. cit.* p. 52. Secondo D. Bax, l’uovo può avere il significato di emblema carnevalesco. Basti pensare a Bosch e suoi seguaci dipingono una danza popolare dei Paesi Bassi, che si faceva con l’uovo nel periodo di carnevale. Cfr. D. Bax, *Ontcijfering van J. Bosch*, 'S-Gravenhage: Staatsdrukkerij/Martinus Nijhoff; 1948.

armate di lunghi bastoni aggrediscono alcune figure demoniache, come fossero in preda all'ebbrezza dionisiaca⁶³. L'insieme di queste caratteristiche rendono questo personaggio l'emblema dello sperpero perché disperde le ricchezze⁶⁴, a discapito della *Dulle Griet* che invece arraffa e saccheggia tutto ciò che trova.

Sullo sfondo, divampa un incendio infernale che illumina alcuni edifici in rovina, mura diroccate e imbarcazioni stracariche di singolari figure. Come fosse un incubo, compaiono mulini-brocche, barili-uomini, sfere, uova rotte, esseri indefiniti – metà anfibio e metà pesce – rocce stranissime dove crescono fiori e piante ancora più strani rami stecchiti cui sono appesi utensili di ogni tipo. In primo piano, sulla destra, un gruppo di uomini armati avanza verso un paesaggio cittadino, un enorme pesce ingurgita e/o rigurgita una gamba e creature inimmaginabili corrono da tutte le parti.



Il predominio dell'assurdo e del fantastico, la presenza di figure antropomorfe di animali simbolici ed il cromatismo infernale rimanda all'opera di Bosch⁶⁵. Nella *Dulle Griet* ogni oggetto e ogni azione richiamano al demoniaco: in questo assieme di cose

⁶³ Cfr. M. A. Sullivan, *op. cit.* p. 55.

⁶⁴ Per un'approfondita analisi si veda: P. Allegretti (a cura di) *op. cit.* p. 98.

⁶⁵ E. Castelli Gattinara (a cura di), *op. cit.* p. 21.

però, i personaggi mostruosi ritratti da Bruegel non possono essere considerati come delle maschere, ovvero simboli, perché l'immagine non c'è e di conseguenza neppure il simbolo⁶⁶.

Alla dimensione carnevalesca della pittura fiamminga affollata di tipi umani ridicoli e caricaturali, colti in una gestualità irrazionale e in mimiche facciali sgraziate sembrano contrapporsi i personaggi che animano i dipinti italiani, figure classicheggianti e fortemente idealizzate, in un contesto storico-culturale caratterizzato da una profonda e consapevole aderenza alla realtà. A tal proposito risulta essenziale sottolineare come il Rinascimento italiano, soprattutto, quello fiorentino incentri il suo paradigma espressivo nel concetto dell'uomo come “copula”

del mondo⁶⁷. Questa visione definita “neoplatonica” (ossia fondata sulla concezione *unitaria del mondo*) propone di esaltare la potenza umana attraverso la celebrazione del corpo maschile e femminile colto in ‘pose’⁶⁸ perfette e apollinee. L’impianto così proposto rivendica l’importanza della figura umana e punta sulla raffigurazione di alcune singole parti, come ad esempio le mani e le braccia che, svincolate dall’*insieme*, assumono grande dignità e valore, rispetto all’organica coesione del corpo⁶⁹.

Se si volesse tracciare una demarcazione di aree culturali, potremmo dire che le Fiandre si caratterizzano precipuamente per il languido *pathos* delle scene, il senso veridico e realistico dei paesaggi, il carattere orrido e spesso violento delle rappresentazioni. Per gli artisti del nord, infatti, la debolezza e la

⁶⁶ Nell’ottica della studiosa Margaret A. Sullivan, la *Dulle Griet* è un’opera altamente complessa e subisce la profonda influenza dei soggetti fantastici propri di Bosch. Cfr. M. A. Sullivan, *op. cit.* p. 55.

⁶⁷ Secondo Marsilio Ficino per uomo come “copula del mondo” s’intende innalzare l’uomo a centro della natura, intermediario tra finito e non finito, cielo e terra. Nell’ottica neoplatonica il mondo è unitario e ordinato gerarchicamente. Erwin Panofsky (1892-1968), “[...] L’impatto di questo movimento [il neoplatonismo] può essere paragonato per portata e intensità soltanto con quello della moderna psicoanalisi”. I neoplatonici cercano inoltre di abolire i confini tra filosofia e religione, e mostrano un vivo interesse per altre discipline, come la magia, l’alchimia e

l’astrologia: le menti sono così preparate al trionfale annuncio di Galileo secondo cui gli astri sono fatti della stessa sostanza e obbediscono alle stesse leggi della nostra “vile terra”. Cfr. E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell’arte Occidentale*, Feltrinelli, Milano, 1991. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell’arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1999.

⁶⁸ F. Ames Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy*, New Haven, London, 1981.

⁶⁹ G. Dalli Regoli, *Il disegno nella bottega*, in *Maestri e Botteghe. Pitture a Firenze alla fine del Quattrocento*, Catalogo della mostra a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, (Firenze, 1992-93), Milano, 1992, pp. 61-68 (p. 66).

deformità umana sono una potenza irresistibile per lo sguardo⁷⁰: non a caso, nelle visioni oniriche demonologiche di pittori come Bosch e Bruegel, l'immagine della follia si cristallizza nello stereotipo dello stolto, del povero e del vagabondo, colto in una gestualità ridondante e primitiva, spesso attinta da scene di vita quotidiana o dal mondo agreste.

Alla realtà fiamminga, si contrappone il mondo italiano, attento osservatore e fedele rappresentatore dell'universo secondo una ricerca intellettualistica di norme matematiche che ne regolano la visione artistica – parallelamente ad un recupero dell'antichità classica – che evidentemente non interessava i fiamminghi.

In quest'ottica, la cultura italiana si propone di ripristinare tutto quel bagaglio iconografico di stampo morale o allegorico atto a celebrare le passioni e i comportamenti umani anche più

⁷⁰ A partire dall'Antichità passando attraverso la Modernità, l'orrido e il mostruoso svolgono molteplici funzioni. Esso designa una funzione di presagio (come era presso il mondo antico), di meraviglia (secondo Sant'Agostino) o di errore della natura. Più specificatamente la mostruosità è nel Medioevo occasione di riflessione in termini di integrazione (i popoli mostruosi fanno parte della Creazione) o di esclusione. Cfr. G. M. Varanini (a cura di), *Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed Età Moderna*, Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo San Miniato 21-23 settembre, 2012, University Press, Firenze, p. 11.

⁷¹ M. Bonicatti, *op.cit.*

“bizzarri”, conferendogli però una misteriosa ascendenza orientale e alessandrina⁷¹.

Più specificatamente nell'immaginario fiammingo, a differenza che in quello italiano, l'*Inferno* e il *Male*, sono fuori dall'uomo e si annidano tutt'intorno come una potenza irresistibile nel mondo del visibile⁷². La mostruosità e il terrore si diffondono a macchia d'olio, mentre, la follia indossa gli abiti del giullare, del viandante e persino della donna che, perduta l'originaria bellezza, da pura e inviolabile creatura si trasforma in uno strumento nelle mani del Demonio⁷³.

Per l'uomo italiano, l'*Inferno* è una nozione che può incarnarsi in un'immagine qualsiasi, suscettibile di essere evocata senza necessità di sollecitare la fantasia o di richiamare alla mente particolari turbamenti emotivi o angosce esistenziali⁷⁴. In

⁷² Cfr. E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1954.

⁷³ P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe e riti nel Rinascimento*, Marsilio, Venezia, 1996; A. Colette, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Dedalo, Bari, 2011.

⁷⁴ Nella cultura rinascimentale italiana, il pensiero magico, la cabala, l'alchimia, l'astrologia, la stregoneria, pur se appaiono come tendenze irrazionalistiche, vengono viste sotto un'ottica “moderna”, ovvero forze della natura e/o forze misteriose, che è possibile indagare attraverso un atteggiamento speculativo, “pre-scientifico”. Cfr. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, B.G. Teubner, 1927 (trad. it. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Firenze,

quest'ottica il riso, l'ilarità ed il gioco risultano essere dei validi antidoti per contrastare la natura ctonia e tenebrosa della follia e per respingere il senso di orrore e di deformità che domina nella dimensione del reale. Non a caso, a partire dal medioevo, nel mondo italiano la follia peccaminosa e la *stultitia* errante – propria delle opere di Bosch e Bruegel – viene progressivamente assorbita nella figura dello Stolto del “Salmo 52”⁷⁵, così come ampiamente documentata nei Salteri e nelle Bibbie dell'epoca.

La Nuova Italia, 1935; altra ed. 1963, E. Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965.

⁷⁵ Il “Salmo 52” recita: *Dixit insipiens in corde suo: non est Deus. Omnia mors aequat - Stultorum infinitus est numerus* “Disse lo stolto in cuor suo: Dio non esiste. La morte rende tutti uguali – il numero degli Stolti è infinito”. A partire dalla fine del XII secolo, i miniatori cominciarono a disegnare disegnarono all'interno dell'iniziale “D” di *Dixit* una figura umana che corrispondesse a questa definizione. Secondo la visione religiosa del tempo, infatti, chi negava l'esistenza di Dio era un pazzo, ovvero un insipiente, ossia una persona assolutamente priva di raziocinio. Cfr. T. Saffiotti, *op. cit.* p. 69.

⁷⁶ J. Baltrušaitis, nei suoi studi sul Medioevo e sul Rinascimento, si è occupato di analizzare sopravvivenze e componenti preclassiche esotiche ed esoterici nell'arte figurativa Occidentale. Si veda a tal proposito P. Castelli, *La fisiognomica dei demoni nel medioevo*, “I quaderni di PsicoArt”, n. 1, 2010.

⁷⁷ La figura del folle è spesso accompagnata da una mazza-scettro, un bastone o clava o ancora, una “marotte” tipico bastone giullaresco, parodia di regalità, simbolo del rovesciamento del potere, ma soprattutto una sorta di “doppio” caricaturale con il quale imbastire un dialogo vano. Cfr. T. Saffiotti, *op. cit.*

⁷⁸ La girella, strumento ludico utilizzato dai bambini, è un attributo riconducibile al folle, indice della sua indole puerile, innocente e sciocca. Nella sua *Iconologia* il Ripa parla non a caso: “[Di] Un' huomo di età virile [...] starà ridente, & à cavallo sopra una canna, nella destra mano terrà una girella di carta istromento piacevole, & trastullo

Il folle-*insipiens* ritratto nel “Salmo 52” è una figura che trasuda di spunti offerti dalle rappresentazioni fiamminghe⁷⁶, e che assume le sembianze di un uomo mal vestito, vagabondo e trascurato che impugna rozzamente una clava e/o *marotte*⁷⁷, oppure una girella⁷⁸ o oggetto tondo che ricorda la forma di formaggio o ancora la luna⁷⁹. Colto in posture buffe e sgraziate, costui compie gesti insensati e violenti, come ad esempio quello di strapparsi le vesti o spogliarsi del tutto⁸⁰.

de fanciulli, li quali con gran studio lo fanno girare al vento” Si veda a tal proposito: C. Ripa, *Iconologia*, Appresso Lepido Faeij, Roma, 1603, p. 381.

⁷⁹ Il formaggio come la focaccia, la sfera, la palla e la luna (elementi rotondeggianti) accompagnano frequentemente la raffigurazione del folle, la loro presenza allude alla natura instabile, mutevole e imprevedibile del matto. A de Liguori a tal proposito specifica che: “Lo stolto si muta come la luna, che oggi cresce e domani manca: oggi si vede ridere, domani piangere, oggi allegro e tutto mansueto, domani afflitto e furibondo; in somma si muta, come si mutano le cose prospere o avverse che gli accadono. Ma il giusto è come il sole, sempre uguale ed uniforme nella sua tranquillità”. Cfr. A. de Liguori, *Apparecchio alla morte cioè considerazioni sulle massime eterne utili a tutti per meditare, e a' sacerdoti per predicare*, Fratelli Pomba Libraj, Torino, 1809, p. 383. Per una rassegna bibliografica sul tema si veda: G. Collu (a cura di) *Wilhem Fraenger, Il Regno Millenario di H. Bosch*, Guanda, Milano, 1980.

⁸⁰ L'esibizione della nudità o della seminudità è una chiara allusione al carattere lascivo, peccaminoso e lussurioso propria del folle, sempre privo di inibizioni e preda di istinti primordiali. Cfr. M. Assirelli, L'immagine dello stolto del salmo 52”, in “Storia della miniatura”, Studi Documenti, 7, *Il codice miniato. Rapporti fra Codice, Testo e Figurazioni*, Atti del III Congresso di Storia della miniatura italiana, Cortona, Firenze, 1992, pp. 26-27. Per una rassegna iconografica del folle del “Salmo 52”, si veda tra gli esempi: *Lettera miniata D*, iniziale del *Dixit*, Amiens, salterio manoscritto, sec. XV, *l'Insiipiens come giullare*, iniziale Salmo 52, Manoscritto Spencer, c.1450; Antonio di Niccolò (1445-1527), *Lettera D*, iniziale del *Dixit*.

Tuttavia il folle⁸¹ del “Salmo 52”, personaggio che all’inizio corrisponde all’idea che il mondo antico ha della follia, nei secoli, si evolve fino a trasformarsi nel pazzo rinascimentale per eccellenza, ossia il buffone di corte⁸², a cui viene demandato il compito di suscitare le risate con le sue facezie e scherzi⁸³, ma anche l’insano-geniale, identificabile per la stravaganza mentale, il vivido intelletto, l’egocentrismo esasperato ed il temperamento lunatico e melanconico⁸⁴.

Sotto questo profilo l’evoluzione iconografica del folle sembra essere strettamente legata al ruolo rivestito dai Tarocchi nel XV

⁸¹ Il temine “folle” deriva dal latino *föllis* ossia sacchetto o borsa d’aria, mantice, soffietto, pallone pieno di vento. Nella bassa latinità viene sostituito al *fatus*, *stultus*, *insanus* degli antichi per designare un uomo dalla testa vuota, privo di senso. Cfr. *VocabolarioTreccani online*, <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/folle>.

⁸² Pietro Gonnella presso gli Estensi a Ferrara, il Dallio e il Villano de Ferro, alla corte di Federico II, Domenego Tajacalze a Venezia, Ercole Albergati chiamato Zafarano alla corte di Mantova, sono solo alcuni dei noti “buffoni” che si esibivano nelle Corti o nelle case private italiane. V. Cian, *Un buffone del secolo XVI*, in “La Cultura”, n. s., I (1891) n. 20. Di alcuni di essi scrive il Garzoni ne: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1587, disc. CXIX, p. 816: “Or ne’ moderni tempi la buffoneria è salita sì in pregio, che le tavole signorili sono più ingombrate di buffoni che di alcuna specie di virtuosi [...] facendo seguire un lungo eloquentissimo ritratto dei loro modi, *piacevolezze, bagatelle e mocche*”.

⁸³ La follia è associata al “capriccio” e alla “bizzaria”, non a caso quest’ultimo termine allude alla natura animalesca, infatti, la “bizza” indica il comportamento dei cavalli (e dei bambini). Inoltre “bizza”, deriva a sua volta da un’antichissima voce basca che si riferisce a “barba”, (una possibile analogia con la barba della capra, archetipo animale del giullare) o ancora a un tessuto estremamente variegato che rende ancora più l’idea

secolo⁸⁵. Non a caso la carta del “Matto-Mat” (ossia privo di cervello), numerata generalmente con lo zero, la sviene collocata simbolicamente tanto all’inizio quanto alla fine delle ventuno carte che compongono il mazzo, a significare sia il carattere negativo della follia, intesa come opposizione alla ragione, sia l’esaltazione dei valori intellettuali e della dimensione geniale, secondo un’accezione positiva propria dei dettami ideologici dell’Umanesimo⁸⁶. Di estremo interesse è in tal senso osservare il passaggio dalla rappresentazione del matto-giullare, stolto e ignorante, come appare nel cosiddetto “Tarocco di Carlo VI”

di stravaganza e instabilità (come i colori accesi e sgargianti che contraddistinguono il folle, ossia il rosso, il verde e il giallo). Cfr. O. Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana, ad vocem “bizza”*, Forgotten Books, Londra, 2018, p. 163.

⁸⁴ Per una rassegna su follia, genialità e carattere saturnino si veda: R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Milano, 2016.

⁸⁵ Le prime testimonianze sulla diffusione del gioco dei Tarocchi in Italia si hanno a partire dagli inizi del Quattrocento. Tuttavia la loro espansione iniziale pur se avvenuta in modo capillare è senz’altro diversa da città a città. Presso le corti più prestigiose ma anche fuori dai grandi centri, le carte dei Tarocchi servivano proprio per giocare. Dotate di grande impatto figurativo e per il loro carattere simbolico, magico, iniziatico sennonché, esoterico e occultistico, hanno da sempre affascinato l’uomo volto alla ricerca di sé stesso. Cfr. H. Farley, *A Cultural History of Tarot from entertainment to Esoterism*, Bloomsbury, U.S.A. Academic, 2009.

⁸⁶ Platone distingue tra pazzia clinica e pazzia creativa, precisando però che quest’ultima appartiene solo ai poeti e ai veggenti ispirati divinamente. Successivamente, nel periodo ellenistico anche gli artisti saranno ammessi nella cerchia dei geni creativi. Con l’affacciarsi del Rinascimento e la rivisitazione dei

(fig. 6), a quella proposta nei “cosiddetti Tarocchi del Mantegna”, che per le notevoli affinità con gli affreschi di Palazzo Schifanoia (Ferrara) testimoniano l'affermazione del neoplatonismo nella cultura umanistica⁸⁷. Più specificatamente è possibile rilevare che, nei cosiddetti “Tarocchi di Carlo VI”, il folle – in uno stato di ebetudine, che si manifesta in un sorriso insensato – è intento a giocare con delle palline,⁸⁸ chiaro

dettami propri dell'ellenismo, si ritorna all'interpretazione della dottrina platonica dei *furores*. Tuttavia, va precisato che il “divino artista” rinascimentale è colui il quale possiede delle doti individuali uniche e fuori dall'ordinario, in quanto rispecchia il volere di Dio padre inteso come artefice e architetto dell'universo. La diffusione del pensiero platonico è stata resa possibile da Marsilio Ficino, grande filosofo fiorentino e uno dei massimi commentatori dei *Dialoghi* di Platone. Il suo contributo ha permesso l'affermarsi, anche nelle epoche a seguire dell'idea secondo cui gli artisti creassero in preda a una sorta di pazzia ispirata divinamente. Si veda: R. Wittkower, M. Wittkower, *op. cit.* pp. 112-113.

⁸⁷ I Tarocchi del Mantegna presentano una tipologia anomala rispetto a quella di altri mazzi e si collegano iconograficamente alle suggestioni neoplatoniche proprie dei cicli degli affreschi del Tempio Malatestiano, della Stanza della Segnatura e del Palazzo Schifanoia. Si veda a tal proposito: J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale*, Boringhieri, Torino, 1981. G. Berti, A. Vitali, (a cura di), *Tarocchi le carte del destino. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, Alfa, Bologna, 1987.

⁸⁸ La palla, la sfera, o anche oggetti tutti gli circolari che compaiono nelle raffigurazioni medioevali simboleggiano la “pietra della follia” situata nel cervello e causa della follia stessa. Cfr. N. Guglielmi, *Il Medioevo degli ultimi: emarginazione e marginalità nei secoli XI-XIV*, Città nuova, Roma, 2001, p. 129.

⁸⁹ Le orecchie d'asino rimandano all'ambivalenza propria di questo animale: bestialità, sensualità e umiltà (umile corredo del Salvatore). Nella mitologia l'asino è chiara

riferimento alla giulleria di corte. Indossa degli abiti eccentrici e coloratissimi, dagli orli sfrangiati, e la sua testa è adornata con un berretto a tre punte con lunghe orecchie d'asino⁸⁹, allusione alla sfera dell'animalità e al mondo alla rovescia⁹⁰. Il suo atteggiamento puerile è enfatizzato ancor più dalla presenza di quattro bambini che partecipano alle sue buffonerie afferrandogli le gambe. La loro presenza evidenzia il fatto che follia-stupidità e innocenza tendono a coincidere⁹¹, dal momento che i fanciulli,

allusione di degradazione ma anche sta a simboleggiare il primo stadio iniziatico che dal materiale procede verso lo spirituale. Si veda a tal proposito R. Mullini, *Corruccio di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, CLUEB, Bologna, 1983. L. Stegagno Picchio, *Letteratura brasiliana e tradizione europea*, Bulzoni, Roma, 1978, nota 21.

⁹⁰ N. Guglielmi, *op. cit.* p. 129.

⁹¹ Già Aristotele affermava che “Tutti i bambini sono nani, ma, progredendo nell'età, nella specie umana si sviluppano gli arti inferiori [...]” “Anche fra gli uomini, così anche negli individui maturi conformati come nani, se pure presentano qualche altra facoltà eccezionale, tuttavia risultano deficienti quanto all'uso del pensiero”. Si veda a tal proposito Aristotele, *De partibus animalium*, (trad. A. Carbone), Rizzoli, Milano, 2002, p. 10 e p. 25. C. Ripa afferma che: “facilmente indicio di pazzia, secondo il detto di Salomone; però si vede che gli uomini reputati savij, poco ridono, & Christo N.S. che fù la vera saviezza, e sapienza, non si legge, chi ridesse giamai”. C. Ripa, *Iconologia*, *op. cit.* p. 381.

In anni più recenti D. Lanza sostiene che: “Il ritrovarsi di sciocco e bambino al comune denominatore dell'ingenuità comporta due convinzioni, non sempre chiaramente esplicite, ma che, implicitamente, governano i più abituali atteggiamenti e i più comuni comportamenti. La prima è che il bambino sia un temporaneo sciocco, che vada perciò protetto, corretto ed educato affinché abbandoni il più presto possibile lo stato di *stultitiam* cui si trova, che abbandoni pensieri, comportamenti, fantasie che appaiono socialmente inadeguati quando non pericolosi. [...]. La seconda convinzione è che lo sciocco sia nella sua essenza un bambino che non sia potuto mentalmente

incapaci di intendere e di volere e privi dell'idea del male, sono come il matto, il pazzo e il malato di mente⁹².

Nei “cosiddetti Tarocchi del Mantegna”⁹³ (1465-1475 circa) (Fig. 7), invece, si viene a determinare una nuova immagine del folle, inteso come misero. Il *Misero* è la prima carta numerata del mazzo, atta a rappresentare il valore più basso delle condizioni umane. Sullo sfondo di un paesaggio desolato, caratterizzato da un muro in rovina incorniciato da alberi rinsecchiti, appare un uomo calvo e scalzo, appena coperto con un mantello lacero e striminzito, mentre viene infastidito da due cani randagi, uno dei quali gli abbaia contro, mentre l'altro lo aggredisce al polpaccio⁹⁴. Il suo corpo esile è proteso in avanti, la testa incassata tra le spalle e il mento poggiato sulla mano

crescere e non abbia saputo adeguatamente liberarsi delle semplicità della propria infanzia”. Si veda a tal proposito: D. Lanza, *Lo stolto. Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi, 1997, p. 165.

⁹² E. Stumpo, *op. cit.* p. 143.

⁹³ Dei cosiddetti “Tarocchi del Mantegna”, esistono due diverse serie, i cui intagliatori sono definiti Maestro E, autore della versione del 1467 e Maestro S, eseguita successivamente. Si veda per la prima serie E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana*.



sinistra che, a sua volta, è appoggiata su un fragile bastone piantato in terra⁹⁵. Il braccio destro si va ad incrociare con il sinistro, mentre la mano destra, tentando invano di trattenere la veste che gli scivola via, preme sul petto in un atteggiamento patetico e sofferente. L'uomo è colto in uno sguardo corrugato, lontano e assente e l'atteggiamento tipicamente “melanconico”, proprio del

Cinque secoli di stampa, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 2009, p. 9. Per la seconda serie G. Berti, A. Vitali, *op. cit.* p. 45.

⁹⁴ I cani sono attributi simbolici che rimandano direttamente alla melancolia. Si veda a tal proposito: G. Lambert, *Suite d'estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna*, Édité par A. Seydoux, Graches, 1985.

⁹⁵ Il bastone è un altro attributo simbolico direttamente collegato alla melancolia. Si veda a tal proposito: G. Lambert, *op. cit.*

carattere saturnino, lo collega direttamente all'omonima divinità del Tempo⁹⁶, raffigurata nei Tarocchi con bastone e clessidra ad indicarne lo stato di eremita. Il *Misero* del Mantegna è dunque quel tipo umano che appartiene alla tradizione sia profana che colta, e nella sua figura si esemplifica l'immagine di colui che è all'interno delle regole sociali ma anche colui che si pone al di fuori della comunità civile. Nel suo stato marginale, egli sperimenta suo malgrado, nella carne e nello spirito, il “malessere di vivere”. La melanconia che lo pervade non è più l'esito di forze oscure che lo dominano dall'esterno, bensì il risultato di un “progressivo stato interiore esistenziale nell'ambito di un atteggiamento mentale che vorrebbe rifuggirne”⁹⁷. Secondo Marsilio Ficino, i cosiddetti “nati sotto Saturno”, ambivalenti e impulsivi proprio come il pianeta stesso, sono dotati o di una rara perfezione divinamente ispirata, oppure condannati alla stupidità e all'inerzia⁹⁸.

⁹⁶ Sin dal V secolo a.C. vi sono importanti testimonianze circa la similitudine del modello posturale “melanconico” proprio del *Misero* dei Tarocchi del Mantegna con una stele votiva detta *Athena melanconica*. Per un'approfondita analisi si veda: A. Mancini, *Un di' si venne a me malinconia. L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 106.



Sulla scia dell'iconografia del *Misero*, nel mondo italiano si rintracciano precipuamente figure maschili umili, solitarie e chiuse in se stesse o, alternativamente, ritratte in posture sgraziate, gesti scomposti e smorfie volgari. Proiettati verso la ricerca di nuovi modelli culturali, gli artisti individuano nel gesto l'atteggiamento esteriore del corpo e quella forza espressiva capace di veicolare il *pathos* e le

⁹⁷ A. Mancini, *op. cit.* p. 108.

⁹⁸ Per comprendere il significato della melanconia nel Rinascimento è bene tenere e a mente l'importanza dell'astrologia e dell'oroscopia per determinare, sin dalla nascita, il temperamento individuale. M. Ficino, *De vita Triplici*, 1561, II, 1365, p. 32 sgg. 104 sgg. Cfr. A. Chastel, *op. cit.* p. 129 sgg.

emozioni oscure e sublimi proprie dei personaggi raffigurati. Esempio emblematico è il *Booz*⁹⁹ di Michelangelo, facente parte dell'affresco *Salomon, Booz e Obed* (1511-1512) della Cappella Sistina. L'opera presenta, a destra, un vecchio colto di profilo, emaciato, gobbo e proteso in avanti, che fissa il suo ritratto caricaturale scolpito all'estremità di un bastone con funzione di gruccia. Charles De Tolnay riconosce nell'attributo del bastone che il *Booz* porta con sé, oltre che un'esplicita allusione alla senilità del personaggio, anche un chiaro riferimento alla *marotte* esibita dai buffoni medioevali¹⁰⁰. L'uomo, seduto appoggiandosi o quasi trattenendosi con il braccio destro al sedile di una nicchia angusta, ha le labbra dischiuse e la bocca sogghignante. La sua espressione rabbiosa e sguaiata viene enfatizzata ancor più da

una lunga barba bianca, liscia e a punta, che curiosamente proiettata in avanti arriva quasi a toccare il pomo del bastone, impugnato con la mano sinistra, nel quale è appunto intagliata una testa barbuta e grifagna che sembra sbaffeggiarlo. Il *Booz* indossa una berretta bianca – come il pallore lunare – avente lembi appuntiti, che gli cinge la testa e le orecchie¹⁰¹. La casacca lisa e trasandata che lo ricopre, dalle tonalità giallo-verdi, aspre e cupe, è una chiara allusione al peccato¹⁰² e alla follia¹⁰³. I pantaloni sui toni del rosso chiaro-rosa, in netta dissonanza con le cromie della tunica verdastra, rimandano ancora una volta al carattere lunare, imprevedibile e impulsivo proprio del folle. Il *Booz* mostra una lunga fusciacca di stoffa arrotolata, che gli cinge i fianchi fino alla vita, ove compare una cinta di colore

⁹⁹ Nella Bibbia è scritto che Booz in tarda età venne allietato dalla nascita di Obeth, qui rappresentato alla sinistra dell'opera insieme alla madre Ruth. I due colti nell'attimo in cui è appena finito l'allattamento, si abbandonano in un sonno ristoratore stringendosi in un tenero abbraccio. Cfr. de Vecchi, *La Cappella Sistina. Il restauro degli affreschi di Michelangelo*, Rizzoli, Milano, 1996, p. 68.

¹⁰⁰ C. De Tolnay, *Michelangelo*, Princeton University Press, Princeton, vol. II, p. 89.

¹⁰¹ Il copricapo/cuffia/berretto, indossato dal *Booz* ricorda la papalina di cui si servivano i cristiani di sesso maschile, come compare in molti dipinti del XIV secolo. Tuttavia per i cristiani era considerato un accessorio del passato, mentre tra gli ebrei

era assai diffuso, anzi ritenuto un capo d'abbigliamento alla moda. Cfr. E. Maeder, *I costumi degli antenati di Cristo*, in *Michelangelo. La Cappella Sistina. Documenti e Interpretazioni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, marzo 1990, (a cura di) K. Weil, G. Brandt, De Agostini, Novara, 1994, vol. III, pp. 221-222.

¹⁰² Secondo lo studioso Pfeiffer quando il giallo non è brillante e lucente (il motivo dell'oro), ma si presenta opaco e spento, si tratta di un chiaro riferimento allo stato peccaminoso. Si veda H. W. Pfeiffer S. J., *La Sistina svelata. Iconografia di un capolavoro*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 115.

¹⁰³ Il verde si collega al lunatismo e alla follia. Cfr. E. Castelli, *op. cit.* 57.

vivace, che a sua volta sorregge una sorta di bisaccia tondeggiante, tipico attributo del folle-viandante¹⁰⁴. Sulla schiena porta una sorta di cappello biancastro a larghe tese che, assieme alla borraccia legata alla cintola e al bastone, sembra qualificare l'uomo, dall'aspetto ricurvo e goffo¹⁰⁵, come un pellegrino¹⁰⁶. Tale ipotesi, nell'ottica di Micheal Hirst, potrebbe essere avvalorata da alcuni schizzi preparatori di Michelangelo finalizzati a realizzare il disegno di un anziano, gobbo, con tanto di bastone e cane al seguito.¹⁰⁷ Secondo Pierluigi De Vecchi le pose, i gesti e gli atteggiamenti del *Booz* sembrano talmente naturali e spontanei da suggerire l'ipotesi di essere stati ritratti dal vero attraverso dei piccoli schizzi¹⁰⁸. Infatti, precisa lo studioso, un personaggio ricurvo, molto simile all'anziano uomo ma rivolto verso sinistra, fa la sua apparizione “in un foglio del

Taccuino di Oxford e ancora – munito del bastone e girato come nell'affresco – in un secondo, dove è studiato anche il particolare della mano che impugna il bastone”¹⁰⁹. Nell'ottica di Werner Weisbach, una possibile fonte iconografica per il *Booz* potrebbe essere l'incisione presente nell'opera la *Nave dei Folli* di Sebastian Brant, cui lo stesso Hans Holbein si è ispirò per i disegni di Erasmo da Rotterdam¹¹⁰. Mettendo a confronto l'incisione di Brant e il *Booz* di Michelangelo è possibile notare la medesima postura ricurva e protesa in avanti, nonché il copricapo di foggia ebraica (che in Brant è una chiara e diretta allusione alla follia) la bisaccia/borsa pendente da un lato del corpo, lo sguardo attento e concentrato su un improbabile confronto con se stesso. La lettura di Edgar Wind porta a interpretare il *Booz* come l'allegoria del vizio e dell'idolatria,

¹⁰⁴ Si rammenti le varie raffigurazioni di Bosch in cui compare la raffigurazione del pellegrino/viandante/eremita munito di sacca/bisaccia, che in cammino per la salvezza tenta di allontanarsi dai vizi e dai mali del mondo. Esempio tra tutti il *Trittico del Giudizio di Vienna* particolare di *San Giacomo Maggiore*, (1482 circa).

¹⁰⁵ C. De Tolnay, *op. cit.* p. 89.

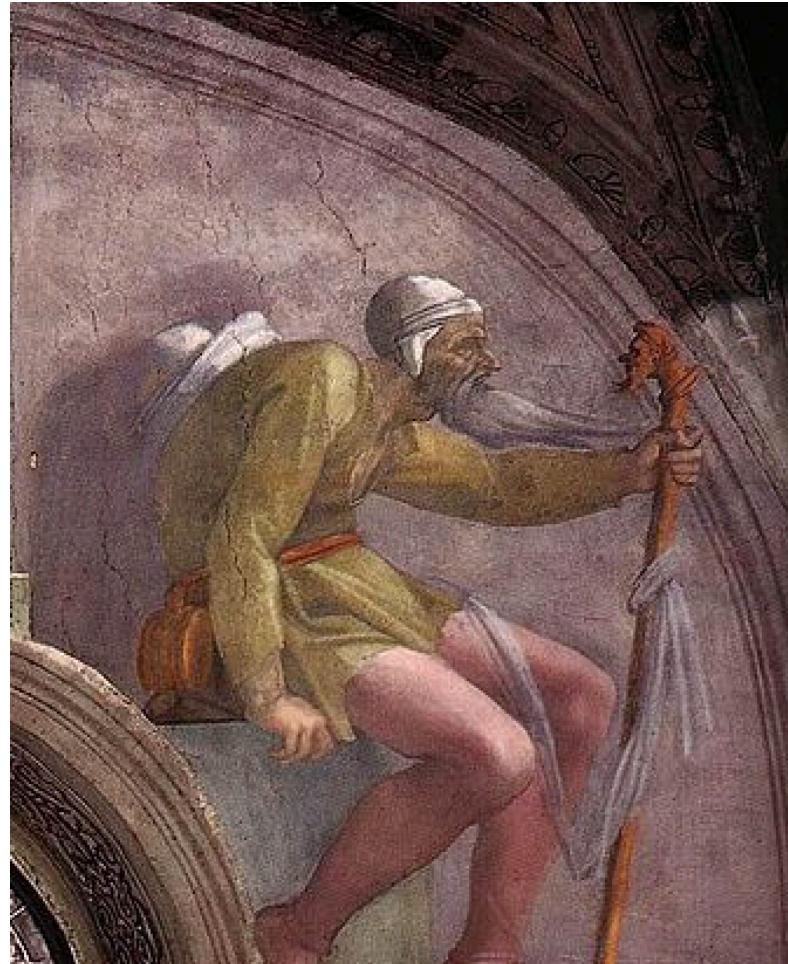
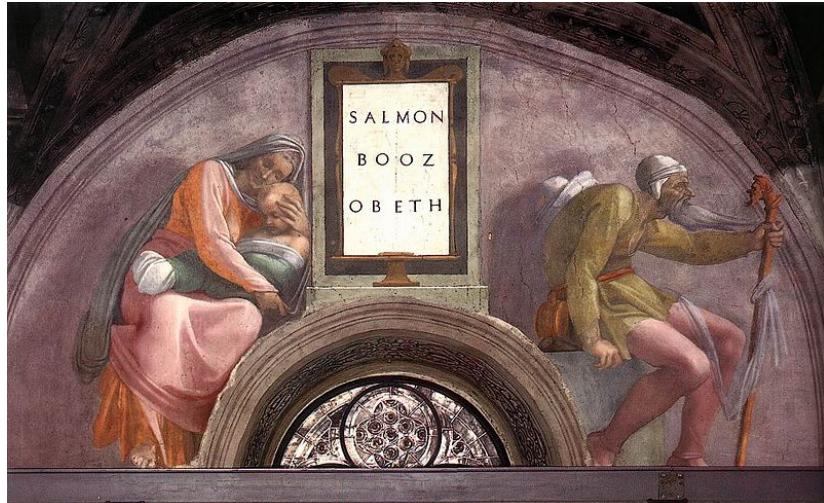
¹⁰⁶ F. Mancinelli, A. M. De Strobel, *Michelangelo. Le lunette e le vele della Cappella Sistina*, Leonardo-De Luca, Milano, 1992, p. 77.

¹⁰⁷ M. Hirst, *Michelangelo and His drawings*, New Haven and London, University Press, 1988, tavv. 47-48.

¹⁰⁸ De Vecchi, *op. cit.* p. 71.

¹⁰⁹ De Vecchi, *op. cit.* p. 71.

¹¹⁰ W. Weisbach, *Michelangelo Und Holbein*, “Zeitschrift fur Schweizerisch Archaeologie und Kunstgeschichte”, vol. 7, 1945, pp. 117-124.



simboleggiati proprio dall'anziano uomo che si confronta con il bastone e che ne ripropone fedelmente l'immagine caricaturale¹¹¹.

¹¹¹ E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A study of succession of Savonarola*, "Gazette des beauxarts", n. 26, 1944, p. 229.

Per il tardo Cinquecento la migliore rappresentazione fisiognomica e anatomica¹¹² delle alterazioni fisiche del corpo e della mente è sicuramente la tela attribuita ad Agostino

¹¹² Il Cinquecento si caratterizza per un sostanziale sviluppo dell'anatomia, prodotto di quello che R. Mandressi ha definito come un nuovo “programme sensoriel”. Cfr. R. Mandressi, *De l'œil et du texte. Preuve, expérience et témoignage dans les “sciences du corps” à l'époque moderne*, in *Figures de la preuve*, (a cura di) R. Mandressi, “Communications”, 84, *Fiches Bibliographiques*, PratiScienS Update, 2009, pp. 103-118. Attraverso la pratica dissettoria sempre più frequente e grazie allo sviluppo di tecniche di osservazione e manipolazione, sempre più accurate emerse una nuova concezione della ‘fabbrica’ del corpo umano. Si veda a tal proposito: A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezioni nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1994; A. Cunningham, *The anatomical Renaissance: the resurrection of the anatomical projects of the Ancients*, Brookefield, England, 1997; R. Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Seuil, Paris, 2003.

¹¹³ L'opera conosciuta con il nome di *Composizione con figure e animali*, proviene dal Palazzo Farnese, così come stabilito dall'inventario del 1653 e poi menzionato nell'elenco del 27 settembre 1662, entrambi i due inventari attribuiscono la tela ad Annibale Carracci. Tra il 1680 e i successivi primi del XVIII secolo, lo si attribuisce ad Agostino Carracci. Lo stesso Malvasia parla di “tre grandi immagini, fra le quali un nano, un gatto mammone un cane”. Lo studioso Voss, non stabilisce chiaramente la paternità se ad Agostino o Annibale, mentre Mahon, non esclude possa essere stato realizzato da Agostino. Cfr. G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, (a cura di) *Mostra dei Carracci. Catalogo Critico*, (catalogo della mostra) 1 settembre - 31 ottobre 1956, Palazzo dell'Archiginnasio, Alfa, Bologna, 1956, pp. 158-159. L'opera venne commissionata dal Cardinale Odoardo Farnese che tra il 1602 ed il 1603 si fece costruire, tra le altre meraviglie, un palazzetto con giardino dietro palazzo Farnese a Roma. La decorazione venne affidata esclusivamente ad Annibale Carracci ed ai suoi allievi. Il contributo apportato dal maestro comprendeva la *Venere dormiente* (Chantilly, Museo Condé) ed il *Rinaldo ed Armida* (Napoli, Capodimonte), opere esposte nella stessa stanza in cui era presente il *Triplo Ritratto: Arrigo Peloso, Pietro matto, Amon Nano*, curioso dipinto di gruppo che ritrae alcuni membri del serraglio del Farnese e realizzato proprio dal fratello di Annibale, Agostino Carracci. Cfr. H. Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatte*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des*

Follia e gestualità in alcune opere del Rinascimento italiano e fiammingo di Chiara Luzi

Carracci *Triplo Ritratto, Arrigo peloso, Pietro matto e Amon nano*, databile 1590-1600¹¹³ (fig. 10). Il dipinto mostra tre singolari personaggi all'ombra di una quercia¹¹⁴: alla sinistra, un

allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, Tempsky, Vienna, 1906-07, pp. 49-182; F. de Navenne, *Rome et le palais Farnèse pendant les trois derniers siècles*, Edouard Champion, Paris, 1923, pp. 1-98; O. Kurz, *Engravings on silver by Annibale Carracci*, in “The Burlington Magazine”, XCVII, 1965, pp. 282-87; J. R. Martin, *Immagini della Virtù: the paintings of the Camerino Farnese*, in “The Art Bulletin”, XXXVIII, 1956, pp. 91-112; J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton University Press, Princeton, 1965, pp. 5-20; D. Posner, *Annibale Carracci. A study in the reform of painting around 1590*, Paidon Press, London 1971, ad *Indicem*; G. Bertini, *La Quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma 1977; C. Dempsey, *Annibale Carracci au palais Farnèse*, in *Le palais Farnèse*, École française de Rome, Rome, 1981, I, 1, pp. 269-311; C. Whitfield, *La décoration du 'Palazzetto'*, ibid., pp. 313-28; C. Dempsey, *Annibale Carracci's Christ and the Canaanite woman*, in “The Burlington Magazine”, CIII, 1981, pp. 91-94; R. Zapperi, *The summons of the Carracci to Rome: some new documentary evidence*, in “The Burlington Magazine”, CXXVIII, 1986, pp. 203 ss.; A. Chastel-G. Briganti-R. Zapperi, *Gli amori degli Dei*, Edizione dell'Elefante, Roma, 1987; G. Bertini, *La Galleria del duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna 1988, *passim*; C. van Tuyl, *Note su alcuni quadri carracceschi provenienti dalla collezione Farnese*, in *Les Carrache et les décors profanes*, École française de Rome, Roma, 1988, pp. 39-63; C. Robertson, *The artistic patronage of cardinal O. F.*, ibid., pp. 359-72; C. Riebesell, *Die Antikensammlung Farnese zur Carracci-Zeit*, ibid., pp. 373-417; G. Papi, *Le tele della cappellina di O. F. nella casaprofessa dei gesuiti a Roma*, in “Storia dell'arte”, LXII, G. Cini, 1988, pp. 71-80; R. Zapperi, *Eros e Controriforma. Preistoria della galleria Farnese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

¹¹⁴ Nei secoli la quercia è stato un albero venerato per l'imponeanza e la resistenza del suo tronco, in virtù di ciò simboleggia il vigore fisico e morale. Nella mitologia pagana si lega alla figura di Giove, mentre nel cristianesimo la quercia assume numerosi significati, ritenuto come albero della vita (la fede del credente) e simbolo di salvezza (la sua resistenza nei confronti delle avversità). Tuttavia il suo frutto ha invece un significato negativo ed è associato alla lussuria, alla sterilità, all'improduttività, in quanto la ghianda che produce, è ritenuto il cibo per eccellenza dei maiali, dunque

nano (*Amon nano*) che abbraccia un cane e sorregge sulle spalle un grosso pappagallo proteso in avanti, mentre si ciba di alcune ciliegie e acini d'uva¹¹⁵ offertigli da un giovane (*Arrigo peloso*) collocato al centro dell'opera, che a sua volge lo sguardo verso un uomo più anziano (*Pietro matto*), disposto dietro di lui ed intento nel sussuragli qualcosa. Sulla scena compare poi una scimmietta poggiata sulla spalla di *Arrigo peloso*, che cerca di allungare la zampa e di accaparrarsi un po' d'uva – succulento bottino – dal volatile, mentre un cagnolino arrampicato sulle sue gambe gioca con una scimmietta accovacciata a terra, dove tra l'altro sono presenti delle ciliegie, un fico e una noce.

diretto rimando al diavolo. Cfr. Angeli, A. Re, *Parole, simboli e miti della natura*, Quant, Palermo, 2012, p. 19.

¹¹⁵ Le ciliegie simboleggiano la lussuria e la sfrenatezza così come l'uva che richiama a Bacco, dio dell'ebbrezza orgiastica, dell'anarchia, dell'abbandono senza freni ai sensi. Cfr. P. Morel, *Uva, ubriachezza e sesso nell'arte europea dal XV al XVII secolo / Grapes, drunkenness and sex in European art from the 15th to the 17th century*, “Il capitale culturale”, Supplementi 10 (2020), pp. 19-20.

¹¹⁶ Come sottolineato dalla Cohen gli artisti rinascimentali italiani hanno perpetuato la tradizione del simbolismo propria del repertorio botanico e animale medioevale, per poter illustrare le loro opere religiose, mitologiche, narrative e del cosiddetto naturalismo scientifico. Cfr. *op. cit.* p. 34.

Le piante boschive, e quelle da frutto (le ciliegie e alcuni acini uva), assieme agli animali domestici (i due cani) e quelli esotici (le scimmie e il pappagallo) richiamano una mescolanza di consueto-incosueto e di noto, raro¹¹⁶ che tanto affascinava il cardinale Odoardo Farnese, importante mecenate che chiamò Annibale Carracci, fratello di Agostino, per le decorazioni di Palazzo Farnese a Roma¹¹⁷. Non a caso le piante e gli animali presenti in *Triplo Ritratto*, *Arrigo peloso*, *Pietro matto* e *Amon nano* possono essere considerati un preciso e puntuale riferimento agli *Horti Palatini Farnesiani*, ove il cardinale, nell'intento di stupire e allietare i suoi ospiti, custodiva una

¹¹⁷ Odoardo Farnese (Roma, 8/12/1573, Parma, 21/02/1626) era figlio di Alessandro Farnese, terzo duca di Parma, e della principessa Maria d'Aviz. Il suo destino era segnato già al momento della nascita visto la posizione di cadetto che ricopriva fu costretto a mantenersi disponibile, in caso di morte prematura del fratello maggiore e dunque a prenderne il posto per la continuità della successione nello Stato. Nel 1580 fu mandato a Roma e affidato per la sua istruzione all'antiquario Fulvio Orsini. Nel 1589, all'età di 16 anni venne nominato abate commendatario di Grottaferrata. Cfr. R. Zapperi, *Farnese Odoardo* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 45, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1995.

grande riserva naturale, costellata di rarità botaniche e di animali stravaganti (maiali, volatili ecc..)¹¹⁸.

Come portato alla luce da Roberto Zapperi¹¹⁹, *Arrigo peloso*, *Pietro matto* e *Amon nano* raffigura tutti personaggi reali, documentati storicamente, a cui Agostino si sarebbe ispirato nell'intento di fermare su tela le minorazioni fisiche e psichiche¹²⁰. I tre, vissuti al seguito di Odoardo nella Roma di fine Cinquecento, sembrerebbero aver ricoperto il ruolo di “attrazione” curiosa e stravagante per i visitatori a corte¹²¹. La loro bizzarria e mostruosità, metafora del potere e del dominio che univa corte e collezione – faccia della stessa medaglia –

“funzionava [nel medesimo tempo] come valvola di sfogo, momento di rifiuto del codice e della forma, come spazio di evasione [ma anche come] tentativo di ricomposizione di un universo perduto”¹²². Nel XV secolo la fascinazione esercitata dal deforme e dal diverso, per quelle che si ritenevano essere forme atipiche di umanità, costituiva infatti un significativo esempio di convergenza tra cultura erudita e popolare¹²³. Al tempo *Arrigo*, la principale attrattiva, era conosciuto a Roma e in tutta Europa per la sua *hypertrichosis universalis* congenita¹²⁴. Il giovane, originario di Tenerife, proveniva dalla famiglia una famiglia che faceva di – cognome González –¹²⁵

¹¹⁸ R. Zapperi, *Arrigo le velù, Pietro le fou, Amon le nain et autres bêtes: autour d'un tableau d'Agostino Carracche*, *op. cit.* pp. 309-310.

¹¹⁹ Cfr. R. Zapperi, *Arrigo le velù, Pietro le fou, Amon le nain et autres bêtes: autour d'un tableau d'Agostino Carracche*, in “Annales Economies, Sociétés Civilisations”, n. 40, 1985, pp. 307-327.

¹²⁰ Cfr. G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, *op. cit.* p. 160.

¹²¹ Cfr. R. Zapperi, *Un buffone, un nano fra due cardinali. Aspetti della comicità a Roma nell'ultimo Cinquecento*, Fondazione Camillo Catanei, VIII, Roma, 1995, pp. 9-27.

¹²² D. A. Franceschini, *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 83.

¹²³ J. Verberckmoes, *Le monstre favori. Les nains à la cour des Arciducs Albert et Isabelle et dans le monde ibérique*, in E. Stols, W. Thomas, J. Verberckmoes (a cura

di), *Naturalia, Mirabilia & Monstrosa en los Imperios Ibéricos*, Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain, Leuven/Louvain, 2006, pp. 307-318.

¹²⁴ Si tratta di ipertricosi, una malattia molto rara studiata solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, che comporta una crescita abnorme dei peli sull'intera estensione del corpo. Nell'immaginario del Cinquecento la pelosità veniva associata all'uomo selvaggio e bestiale, si pensi a tal proposito alla descrizione di Ariosto nell'Orlando Furioso: “Hanno piloso il viso, il petto, il fianco/ E dossi e braccia e gambe come belve”. Per un'approfondita analisi sull'ipertricosi di veda: E. Martino, *Endocrinology and art. Portrait of Antonietta González Lavinia Fontana de Zappi (1552-1614)*, “Journal Endocrinol Inves”, 33, n. 7, p. 511.

¹²⁵ Dal momento che le diverse fonti biografiche sulla famiglia González divergono notevolmente riguardo all'età dei figli, risulta essere molto complessa una ricostruzione attendibile e puntuale della loro storia personale.

afflitta dalla crescita abnorme della peluria, ed in ragione della quale i suoi membri venivano acquistati¹²⁶ dalle nobili famiglie come *dubia animalia* da compagnia¹²⁷. Nel 1595, *Arrigo* durante una spedizione, venne prelevato dalla sua terra natia e inviato a Odoardo da suo fratello Ranuccio, duca di Parma. Il suo caso fu immediatamente catalogato dal celebre naturalista Ulisse Aldrovandi, che nella sua *Monstrorum Historia* presenta una serie di incisioni delle cosiddette razze umane mostruose, o razze

Pliniane in riferimento alla menzione di circa cinquanta di esse nel VI libro della *Historia Naturalis* di Plinio¹²⁸.

All'interno della sua opera l'Aldrovandi dedica un passo e tre illustrazioni xilografiche proprio alla famiglia González¹²⁹, che riteneva essere una delle “meraviglie” della sua collezione di

¹²⁶ Un'importante testimonianza del commercio di schiavi dalle isole Canarie verso Valencia, ci viene offerto nel 1494 da Jerónimo Münzer, presumibilmente la famiglia González dovette subire il medesimo trattamento. Cfr. J. Münzer *Viaje por España y Portugal (1494- 1495)*, (a cura di) R. Alba, Polifemo, Madrid, 1991, pp. 43-45.

¹²⁷ Arrigo era figlio di Pedro González, che fu donato all'età di 10 anni prima al re di Spagna poi a quello di Francia Enrico II. Dopo aver ricevuto un'educazione a corte, venne allevato come un vero e proprio valetto di corte e assegnatogli l'incarico di sommelier. Fatto sposare con una giovane di Parigi, dalla pelle perfettamente liscia, i due misero al mondo diversi figli tutti affetti da ipertrofici, tra di essi la giovane Antonietta González, ritratta da Lavinia Fontana nel 1595, definita dalla Marchesa di Soragna nel 1953, come: “un ornamento per la sua casa a Parma”. Per un'approfondita analisi si veda: R. Zappetti, *Il selvaggio gentiluomo. L'incredibile storia di Pedro González*, Donzelli, Roma, 2005, p. 82.

¹²⁸ Esiste una vasta bibliografia sul tema, si veda: J.B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Massachusetts, University Press, Cambridge, 1981; Fr.

Pfister, *Kleine Schriften zur Alexanderroman, Beiträge zur klassischen Philologie*, Anton Hein Verlag, Meisenheim an Glan, 1955, pp. 120-142; R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames & Hudson, London, 1977, pp. 45-74; P. Mason, *Deconstructing America. Representations of the Other*, Routledge, London and New York, 1990; J.S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, Princeton University Press, New Jersey, 1992; F. Egmond, P. Mason, *The Mammoth and the Mouse. Microhistory and Morphology*, Johns Hopkins University Press Baltimore & London 1997, pp. 105- 132; P. Mason, *The Ways of the World. European representations of other cultures from Homer to Sade*, Sean Kingston Canon Pyon, 2015, pp. 119-154.

¹²⁹ V. Barboni, *La traduzione in immagine della Naturalis Historia: le xilografie dell'edizione veneziana del 1513 stampata da Melchiorre Sessá*, “Archives Internationales d'histoire des sciences”, (LXI), nn. 166- 167, 2011, pp. 115-136.

rarità botaniche e zoologiche¹³⁰, ma anche un'opportunità di indagine scientifica¹³¹.

Entrando nello specifico, lo spirito che anima il dipinto *Triplo ritratto: Arrigo peloso, Pietro matto e Amon nano* sembra essere in perfetta sintonia con gli intenti parascientifici dell'Aldrovandi, che considera "la pittura come uno degli più efficaci sussidi dell'osservazione e della naturale filosofia"¹³². In virtù di ciò, nell'opera del Carracci uomini e animali appaiono minuziosamente descritti, proprio in rapporto all'eclettico

¹³⁰ Aristotele fu il primo studioso che si dedicò sistematicamente agli studi di zoologia. Tra le sue opere troviamo inoltre il *De partibus animalium*, in quattro libri, e il *De generatione animalium*, in cinque libri. Aristoteles, *The works of Aristotele*, a cura di W. D. Ross, J. A. Smith, XII voll., Oxford, Clarendon Press, 1908-1952, IV., *Historia Animalium*, translated by D. Wentworth Thompson, 1910; Aristoteles, *The works of Aristoteles*, V., *De partibus animalium*, *De motu animalium*, *de incessu animalium*, *De generatione animalium*, translated by W. Ogle, A. S. L Farquharson, A. Platt, 1912. Nel IV libro del *De generatione animalium*, Aristotele analizza dal punto di vista genetico il fenomeno dalla presenza in natura di esseri umani fuori dal comune, formulando teorie embrionali sulla loro generazione, che si verifica quando sussistono errori nel processo di concepimento. Secondo Aristotele tale situazione si presenta a causa di fattori totalmente naturali, e non divini: "Ecco dunque che il mostruoso, radicalmente differenziato dal prodigioso, è presentato secondo la lezione aristotelica come un evento del tutto interno al comune corso naturale, che per ragioni accidentali [...] devia dal processo teleologico e da una *recta operatio*, che costituisce l'operare comune della natura" S. Guidi, *Errata Naturae. Cause prime e seconde del mostro biologico tra medioevo e età moderna*, "Lo Sguardo, rivista filosofica", 9, *Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*, a cura di S. Guidi, A. Lucci, 2012, pp. 65-105, in particolare p. 76. Nell'antichità particolari fenomeni meteorologici e anche nascite di esseri umani e animali dalle caratteristiche prodigiose, erano

e oscillante naturalismo riproposto dall'artista, tale da rendere il dipinto un'animata scena "di genere"¹³³.

Circondato da una fitta boscaglia spicca *Arrigo*, coperto solamente con una pelle di animale a foggia di tamarco annodata al collo e al busto, diretta allusione alla sua discendenza esotica¹³⁴ e alla sua natura selvaggia. Qui follia e bestialità tendono a coincidere, condensandosi nell'immagine della nudità intesa come sconfinamento nell'irrazionale e nell'abbandono

interpretati come presagi della volontà degli Dei. Si veda R. Bloch, *Les prodiges dans l'antiquité classique (Grèce, Etrurie et Rome)*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

¹³¹ Dinnanzi a una realtà naturale quasi sconosciuta e che giorno per giorno si andava sempre più dilatando, gli uomini, i ricercatori, del Cinquecento, avevano maturato l'esigenza della creazione di una solida base, fatta di certezze, quella cioè basata sulla revisione minuziosa delle tradizionali conoscenze e dell'accumulo incondizionato delle nuove. Per un'approfondita analisi in merito si veda: G. Olmi, F. Simoni (a cura di), *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale della prima Età moderna*, Bononia University Press, Bologna, 2018, p. 34.

¹³² Cfr. G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, *op. cit.* p. 160.

¹³³ Si pensa che il dipinto possa essere una diretta allusione alle ricerche botaniche e zoologiche dell'Aldrovandi. A tal proposito si veda: Cfr. G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, *op. cit.* p. 160.

¹³⁴ M.C. González Marrero, A.C. Rodríguez Rodríguez, *La mirada del otro: de cómo los europeos percibieron la vestimenta de los antiguos canarios*, XII, in "Coloquio de Historia Canario-Americanana", Las Palmas de Gran Canaria, vol. I, 1996, pp. 675-696. Il tamarco canario si vede nella rappresentazione di un nativo di Gran Canaria in L. Torriani, *Descripción de las Islas Canarias*, a cura di A. Cioranescu, San Cristóbal de La Laguna, Cabildo de Tenerife, 1999, p. 155.

sensoriale¹³⁵. Il vigoroso giovane, illuminato da una luce calda e avvolgente, è ritratto seduto, con le gambe leggermente divaricate in primo piano, a mostrare la peluria che lo caratterizza. Un cagnolino di piccola taglia, simbolo ambivalente che allude alla fedeltà ma anche alla promiscuità sessuale¹³⁶, è adagiato tra le sue cosce e fissa lo spettatore con aria di sfida,

¹³⁵ Si pensi Orlando che in preda ai tormenti d'amore e agli eccessi di follia, è costretto a vagare nei boschi, ridotto in uno stato semi-selvaggio. Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, XIII, 100-136, XXIV, 1-14, Einaudi, Torino, 1992.

¹³⁶ In termini generali il cane rappresenta la fedeltà, tuttavia può alludere all'invidia. Nelle culture antiche al cane veniva affidato il ruolo di animale psicopompo, ma era considerato anche emblema di pigrizia, lussuria e voracità. . si veda: F. Maspero, *Il Bestiario antico. Gli animali simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Piemme, Segrate, 1997, p. 59. Nelle Scritture il cane ha caratteristiche ambivalenti, da un lato riconosciuto come fedele aiutante del pastore, dall'altro è ritenuto immondo. Per le citazioni bibliche e per l'interpretazione del cane nel contesto esegetico si veda: F. Maspero, *op. cit.* pp. 90-94. Inoltre l'immagine del cane che si morde, potrebbe rimandare alla reiterazione del peccato, o più in generale, a tutti quegli atteggiamenti dannosi per se stessi: "Come il cane torna al suo vomito, così lo stolto ripete le sue stoltezze" (Proverbi, 26, 11). Si veda inoltre: M. Boscolo Marchi, *La cattedrale di Ferrara in età medioevale*, l'ErmArte, Roma, p. 137. Infine ricordiamo gli studi di E. Panofsky, in riferimento al tema della *Prudenza* nell'opera di Tiziano, hanno portato alla luce come la cultura umanistica e rinascimentale è fortemente legata a tre animali: il lupo, l'orso e il cane, che simboleggiano rispettivamente, il passato, il presente e il futuro. Inoltre il cane rappresenta il peccato capitale dell'invidia, della lussuria e richiamare alla rabbia. Per un'approfondita analisi si veda: E. Panofsky, *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, pp. 147-168. Inoltre la studiosa Cohen rileva che nel Battistero di Pisa (XIII) la figura di un cane a due teste è associata a quella di un folle. S. Coen, *Animlas as Disguised symbols in Renaissance art*, Brill, Leiden, Boston, 2008, pp. 252-254.

¹³⁷ La scimmia simboleggia la lussuria e la sfrenatezza. Cfr. S. Cohen, *op. cit.* p. 51.

mentre una scimmietta, – richiamo agli istinti più bassi – ¹³⁷ appare ricurva su di sé e protesa in avanti, nel tentativo di

trattenere il quadrupede per la zampa. Sotto di loro adagiate sulla nuda terra, una manciata di ciliegie, una noce simbolo di fecondità ma anche del potere oscuro¹³⁸ e un fico¹³⁹, metafora

¹³⁸ La noce nella cultura greco romana era distribuita durante i matrimoni come simbolo di fecondità, longevità e saggezza nascosta. Nel medioevo questo frutto assume un significato sia positivo che negativo, da un lato, rappresenta l'unione e al forza, dall'altro la complicazione, la costrizione e potere maligno. Non a caso si parla della leggenda del "Noce di Benevento", un antico e frondoso albero di noce, caro al dio germanico Odino, intorno al quale si riuniva una comunità longobarda a partire dal VI secolo, venne usato per le celebrazioni di riti pagani e sabba di streghe. Si veda, inoltre, l'illustrazione del *Compendium maleficarum* di F. M. Guaccio (1608), in cui compaiono delle streghe che danzano e suonano ai piedi di un noce. Cfr. C. Gatto Trocchi, *Encyclopedie illustrata dei simboli*, Gremese, Roma, 2004, pp. 249-250; M. Kornmuller, *Magica Incantamenta*, Mediterranei, Roma, 2013 pp. 44-45. Il noce essendo un albero attribuito a Giove ha sempre goduto di un carattere particolarmente ambivalente, il suo frutto, la noce, infatti era considerato portatore di un potere curativo, che poteva diventare però nocivo se non trattato correttamente. Cfr. A. Palumbo, Maurizio Ponticello, *Misteri, segreti e storie insolite di Napoli, Benevento, le Janare attorno al Noce*, Newton Compton Editori, Milano, 2015. Nel Rinascimento era in voga la dottrina della segnatura per cui la noce, somigliando con il suo gheriglio ai due emisferi cerebrali, veniva ritenuta utile per tutte le problematiche del cervello. Cfr. S. Stefani, Carlo Conti, Marco Vittori, *Manuale di medicina spagyrica*, Tecniche Nuove, Milano, 2008, p. 227.

¹³⁹ Il fico, presente nel sapere medico antico allude come accennato da Ippocrate all'apparato riproduttivo femminile. Cfr. S. Byl, *De quelques ingrédients gynécologiques (fruits et plantes) et leurs relations avec les pudenda masculins et féminins dans le traité hippocratique de la Nature de la femme*, in "Revue Belge de philologie et d'histoire", 87/1, Belgio, 2009, pp. 5-11. Per una rassegna letteraria in materia si veda: F. Novati, *Di due poesie del secolo XIV su "La natura delle frutta"*.

sessuale e chiaro rimando alla sfera del piacere sensoriale. *Arrigo* ha il braccio destro¹⁴⁰ piegato verso di sé, e con la relativa mano, semi-chiusa e rivolta verso l'alto, trattiene con sensualità¹⁴¹ alcune ciliegie e dell'uva per offrirle all'enorme pappagallo – allusione all'esotico e metafora dell'incredulità¹⁴² – adagiato sulla mano di *Amon nano*. La scena del dono dell'uva al volatile può essere letta come una sorta di contiguità simbolica tra il frutto e la carne con cui esso stesso viene messo in contatto, o tra gli acini e il desiderio sessuale e l'animo selvaggio e bestiale del giovane che, nell'atto di presentare l'uva, rimanda al piacere¹⁴³. Il giovane ha il braccio sinistro adagiato su una sorta

Nuove comunicazioni, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XVIII, F. Pellegrini, Torino, 1891, pp. 340. La maggior parte degli artisti medievali si concentrano sull'iconografia del peccato originale mostrando l'immagine dei progenitori nudi accanto all'albero della conoscenza, mediata dal serpente mentre stanno mangiando il frutto. La foglia di fico potrebbe rappresentare la percezione del bene e del male da parte dei progenitori ma anche la condanna per la trasgressione compiuta. Cfr. A. Carassale, C. Littardi, I. Naso, (a cura di), *Fichi, Storia, economia e tradizioni*, Cesa, Sanremo-Bordighiera, 2015, p. 202.

¹⁴⁰ Il lato destro indica sempre il maschile, la linea agnatica, il superiore, il chiaro, il secco, il forte, mentre il sinistro è il femminile, l'inferiore lo scuro, il debole. Cfr. R. Hertz, *La prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse*, in Id., *Mélanges sociologie religieuse et folklore*, Paris, Mél.de. Social. Et Rel et de Folklore, 1928, pp. 99-129.

¹⁴¹ Il gesto che compie sembra essere in bilico tra peccato e redenzione, dionisiaco e apollineo. La nudità, l'innocenza, la gioventù, a cui la sua figura rimanda si fondono con la consapevolezza di trattenere e mostrare dei frutti ritenuti per eccellenza

di ceppo e con l'indice della mano puntato verso *Amon*, nell'atto di compiere il gesto di colui che designa¹⁴⁴. Con lo sguardo però non segue il dito ed entrambi “gesti” di *Arrigo* appaiono legati ma distinti, quasi a stabilire un'articolazione puntuale “che si forma a partire da queste due direttive che [creano] un angolo retto – linea invisibile del dito e quella degli occhi – un diedro semantico, se così si può dire, di un'efficacia considerevole”¹⁴⁵. Questo espediente potrebbe essersi reso necessario al Carracci per generare uno spazio pittorico, ma soprattutto uno spazio “psichico” della scena organizzato tutto attorno al gesto. L'indice puntato di *Arrigo*, infatti, conserva in sé una tale forza

lussuriosi, destinati ad essere cibo per animali rari e particolari come il pappagallo o lascivi come la scimmia. Come se ci trovassimo di fronte a quella che la Dalli Regoli definisce come “mano enfatizzata”, ovvero una mano che se posta in relazione “al corpo e all'anatomia, al tipo di personaggio, alla vicenda e all'azione”, rimanda a un significato esplicito e incisivo. Cfr. G. Dalli Regoli, *La mano enfatizzata. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Olschki, Firenze, 2000, pp. 43-58.

¹⁴² Il pappagallo per le sue caratteristiche rimanda all'esotico e al selvaggio. Per la sua difficile reperibilità e per il suo piumaggio colorato simboleggia il materialismo e l'esclusività. Inoltre il volatile si lega alla figura di Maria, in quanto richiama la dimensione dell'incredulità propria della metafora: uccello che parla-verGINE che partorisce. Per un'approfondita analisi si veda: R. Verdi, *The Parrot in art from Dürer to Elizabeth Butterworth*, Scala, Michigan, 2007.

¹⁴³ Cfr. P. Morel, *op. cit.* p. 23.

¹⁴⁴ A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Bari, 2002, p. 50.

¹⁴⁵ A. Chastel, *op. cit.* p. 50.

espressiva che lo sguardo dello spettatore si incanala immediatamente sul dito puntato del giovane, portatore di un'incredibile impressione magnetica. Alle spalle del giovane, di profilo, si scorge *Pietro matto*¹⁴⁶, che con tale qualifica s'inserisce in quella categoria di comici, sciocchi e buffoni che erano destinati ad allietare le corti di tutta Europa¹⁴⁷. Secondo la clausola testamentaria di Alessandro Farnese, recante la data del 22 aprile 1587¹⁴⁸, *Pietro* non era considerato un vero e proprio buffone di mestiere e – a differenza di *Arrigo peloso* e *Amon nano*, che ricevano direttamente un vitalizio di cento scudi annui, – a causa della sua “debolezza” mentale non poteva disporre del proprio denaro ed era sotto la tutela del vescovo Cassano o della principessa di Bisignano¹⁴⁹. Come evidenziato da Zapperi, il Farnese aveva poi stabilito l’opportunità che, dopo la sua morte, *Pietro* tornasse nella sua terra d’origine, ovvero il principato di Bisignano, che tra l’altro faceva parte della diocesi

¹⁴⁶ Cfr. G. C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, *op. cit.* p. 160.

¹⁴⁷ R. Zapperi, *op. cit.* p. 11.

¹⁴⁸ R. Zapperi, *op. cit.* p. 9.

¹⁴⁹ R. Zapperi, *op. cit.* p. 11.

¹⁵⁰ Alla morte di Alessandro (2 marzo 1589), *Pietro* non risultava più essere in servizio, probabilmente se ne era ritornato nel paesino d’origine, nel giro di

del Cassano¹⁵⁰. Stando agli studi condotti da Zapperi, nell’ambito della corte *Pietro* era considerato un povero mentecatto, un puro divertimento con il quale svagarsi e trastullarsi: e ciò con grande sdegno dei veri buffoni, come Bernardino Ricci, professionista della comicità che, per rivendicare la dignità della sua arte, pronuncia le seguenti parole: “[non so proprio capacitarmi e neppure voglio mischiarmi con i] nani, storpiati e redicolosi, o vero con altre persone sciocche o scimunite. [...] Non so con qual coscienza i signori lo facciano, perché da queste cose che son misere passioni umane, gli animi ben compiti debbono muoversi a compassione e non a riso”¹⁵¹. Tuttavia, come sottolineato da Zapperi, non è facile ricostruire cosa facesse ridere il Farnese e suoi cortigiani: a questo riguardo, a suscitare ilarità potrebbero essere state le cinque lettere indirizzate al cardinale Enrico Caetani, nel 1587, dallo stesso *Pietro*¹⁵². Quest’ultimo infatti, nel rispondere alle missive del

brevissimo tempo se ne perse completamente ogni traccia. R. Zapperi, *op. cit.* p. 11 e pp. 24-25.

¹⁵¹ A. Ricci, *Il tedeschino, ovvero Difesa dell’arte del cavaliere del principe e altri scritti*, (a cura di) T. Megale, Firenze, 1995.

¹⁵² R. Zapperi, *op. cit.* p. 11.

Caetani – desideroso di avere informazioni sul Farnese – pur argomentando fatti e questioni note ed assolutamente di dominio pubblico¹⁵³, scriveva in modo talmente sgrammaticato ed assurdo da indurre il destinatario alla risata. L’interesse mostrato per la comicità di *Pietro* da parte del Caetani, del Farnese e della sua cerchia non risiedeva tanto nel contenuto di quello che diceva, quanto piuttosto nel modo paradossale e abnorme in cui si esprimeva¹⁵⁴. Come rilevato da Zapperi, “quando Pietro scoprì che il suo difetto di cultura faceva tanto ridere i suoi fini e troppo acculturati ascoltatori, cominciò ad ostentarlo. Successivamente dovette capire che il suo difetto risultava tanto più comico, quanto più sembrava nascosto e rivelato inconsapevolmente”¹⁵⁵. Lo stesso studioso ci offre poi una breve descrizione di *Pietro*, prelevato in tenera età da un paese calabrese facente parte del principiato di Bisignano ed inviato

poi a Napoli e donato ai Farnese, come “scemo del villaggio”. Ebbe almeno agli inizi, una vita molto difficile, per la sua condizione mentale¹⁵⁶; negli anni poi, divenne sempre più scaltro e furbo, tanto da capire e sfruttare l’unica arma che possedeva, ossia la stupidità e la buffoneria che lo caratterizzavano¹⁵⁷. La qualifica di “folle” attribuita al valletto-servitore *Pietro* era sicuramente legata al suo mestiere e alla sua ascrivibilità alla categoria dei “folli-buffoni” e/o dei “folli-comici”, che secondo Tommaso Garzoni per far ridere dovevano necessariamente accedere alla dimensione dell’irrazionalità e dell’animalità¹⁵⁸. È bene precisare, però, che nell’immaginario cinquecentesco la follia era considerata una forma privilegiata di saggezza¹⁵⁹; a lei, non a caso, era affidato il compito di investigare attraverso il riso¹⁶⁰ i più bassi istinti dell’animo umano. Allo stesso modo, però, le veniva attribuita la capacità di assurgere alle più alte

¹⁵³ R. Zapperi, *op. cit.* pp. 11-12.

¹⁵⁴ R. Zapperi, *op. cit.* pp. 12-24.

¹⁵⁵ R. Zapperi, *op. cit.* p. 22.

¹⁵⁶ R. Zapperi, *op. cit.* p. 24.

¹⁵⁷ R. Zapperi, *op. cit.* p. 24.

¹⁵⁸ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁵⁹ Cfr. R. Zapperi, *Arrigo le velù, Pietro le fou, Amon le nain et autres bêtes: autour d’un tableau d’Agostino Carracche*, *op. cit.* p. 309.

¹⁶⁰ Nel Rinascimento, torna in auge il tema di Democrito il filosofo che ride ed Eraclito quello che piange. Tuttavia il conflitto tra le passioni che anima di due va inquadrato alla luce del dibattito sulle influenze degli astri e la relativa dottrina dei temperamenti e degli umori. Tra i più emblematici esempi pittorici ricordiamo l'affresco del Bramante (*Eraclito e Democrito*, 1477) che ritrae i due filosofi ponendoli sotto un fregio che dispone il contrasto tra i temperamenti sotto l’egida dei carri allegorici di

conoscenze¹⁶¹. Il folle attraverso il riso si beffava della realtà, la disarmava e la colpiva nelle sue più infime debolezze, rivelandone i segreti più intimi e oscuri¹⁶².

Osservando più da vicino l'opera del Carracci, *Pietro* appare come un uomo di mezza età, dai capelli scuri e scomposti, con baffi e pizzetto incolti, abbigliato come un valletto di corte, con casacca nera e vistoso colletto bianco a pieghe¹⁶³. La sua figura, ritratta di profilo e per meno di metà busto, spunta come d'improvviso dal fogliame di quercia. La sua testa, investita da una luce morbida, mette in evidenza un'espressione beffarda e quasi compiaciuta. Lo si evince dal gioco di sguardi scambiati con *Arrigo*, dalla vicinanza corporea tra i due, resa ancor più evidente dal fatto che *Pietro*, con la testa protesa in avanti e la bocca aperta, sembra come sussurrare qualcosa al giovane.

Saturno e Giove. Il mondo in quest'ottica è inteso come teatro delle passioni umane e ci appare così sullo sfondo delle influenze celesti, i caratteri allegri e malinconici divengono espressione dei temperamenti *gioviali* e *saturnini*. Cfr. R. Brandt, *Democrito, il filosofo che ride, Eraclito il filosofo che piange*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 80-102.

¹⁶¹ Si pensi al *furor divinus* dell'Orlando furioso. L. Arisoto, *op. cit.*

¹⁶² R. Klein, *Le rire*, in *L'Umanesimo e la follia*, *op. cit.* pp. 179-195.

¹⁶³ Per un'approfondita analisi sull'abbigliamento nelle corti italiane del Cinquecento si veda: F. Marangoni, *L'abbigliamento maschile in Italia nel XV secolo*, Il cerchio, Rimini, 2016.

Non ultimo, il gesto che compie *Pietro* con la mano sinistra – emblema della *stortura* e della *deviazione*¹⁶⁴ – colta mentre il dito pollice si sfrega con l'indice e rappresenta un gesto *volontario*¹⁶⁵ e *illustratore*¹⁶⁶ che accompagna il discorso e lo rafforza.

Alla sinistra del dipinto compare *Amon Nano*, ovvero Taddeo del Forno, meglio conosciuto come Rodomonte, anch'egli ricordato insieme ad *Arrigo* e *Pietro* nel testamento del Farnese¹⁶⁷. La sua storia si incrocia con quella di un altro servitore, a cui spettavano come a lui cento scudi di vitalizio annuo¹⁶⁸. Il soprannome Rodomonte, riferimento dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, incarna il carattere superbo, attaccabrighe e violento

¹⁶⁴ Cfr. S. Sissa, *La destra come categoria antropologico-culturale. Per la preistoria di un concetto politico*, Ebooks, Bologna, 2010.

¹⁶⁵ Cfr. G. Gobbi, *Gestualità*, in G. Gobbi, A. A. Sobrero, *Gestualità-Universo del Corpo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/gestualita_%28Universo-del-Corpo%29/.

¹⁶⁶ Cfr. A. A. Sobrero, *I gesti nella comunicazione umana*, in G. Gobbi, A. A. Sobrero, *op. cit.*

¹⁶⁷ R. Zapperi, *op. cit.* pp. 9-10.

¹⁶⁸ R. Zapperi, *op. cit.* pp. 26-27.

proprio del personaggio¹⁶⁹. Secondo Zapperi, legare il nome di Rodomonte ad *Amon Nano* equivaleva a prendersi gioco di lui; infatti, al pari del soprannome di *capoccia* affibbiatogli dalla sua famiglia, l'assurdità di tale appellativo risiedeva nel fatto che un nano non poteva essere capo (*capoccia*) di alcunché, e soprattutto nel fatto che, considerata la sua modesta statura, egli era destinato ad essere sempre il più minuto e subordinato tra tutti. Comunque, ricorda lo studioso, le mansioni a lui affidate presso Odoardo erano poche e precise: egli doveva far ridere il padrone e suoi amici. In più di una corrispondenza epistolare con il Caetani, si evince inoltre che lo stesso Rodomonte venne richiesto a Bologna per far divertire e allietare gli ospiti con le sue burle¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Il nome Rodomonte si lega anche al personaggio dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, tuttavia qui il riferimento è solo quello aristotesco perché, a differenza di quello boiardesco che incarna il valore e il coraggio, il Rodomonte di Ariosto è una figura negativa. Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano, cap. XIII.

¹⁷⁰ R. Zapperi, *op. cit.* p. 27.

¹⁷¹ La deformità del corpo umano ha sempre suscitato una duplice forza di attrazione e repulsione. Tra di essi troviamo i nani, di cui ne abbiamo testimonianza già a partire dal mondo egizio che li riteneva essere degli itifallici, così come descritto nelle pitture vascolari greche e romane, oltre che nella scultura romanica. F. Ceci, *Nani dal mondo*

Nel dipinto *Triplo ritratto: Arrigo pelooso, Pietro matto e Amon nano* quest'ultimo appare come un uomo dall'età indefinita, affetto da nanismo¹⁷¹, con i capelli scuri e riccioluti, fitte basette, barba rasa, baffi e pizzetto che incorniciano il viso, ritratto di profilo. È vestito con una casacca rossa, colore che richiama la regalità, ma anche simbolo del potere ctonio¹⁷²; al di sotto di essa, una camicia sfrangiata sui toni del bianco. Le sue minute gambe sono ricoperte da una calzamaglia aderente di colore arancione, mentre ai piedi porta delle scarpe marroni¹⁷³. Colto in un sorriso compiaciuto e partecipe, osserva *Arrigo* e *Pietro* intenti nella loro conversazione. Raffigurato con il busto ruotato in avanti e verso destra, *Amon nano* si poggia con l'avambraccio destro sul dorso di un cane di media taglia, che con lo sguardo vigile e attento sembra come partecipare al discorso che avviene

antico. Tra mito e realtà, “Studi storico culturali Castel Roncolo, Bolzano, 2007, pp. 43-56.

¹⁷² Il rosso degli abiti indossati nel Rinascimento ha una duplice valenza, da un lato simboleggia il sangue di Cristo, il martirio, l'autorità, dall'altro richiama le fiamme e gli inferi. Cfr. A. Butler Greenfield, *A Perfect Red: Empire, Espionage, and the Quest for the Color of Desire*, HarperCollins Publishers New York, 2005, p. 22.

¹⁷³ Non va infatti dimenticato che per l'abbigliamento dei nani non si badava a spese, giacché, al pari di tutti gli altri membri della corte, dovevano avere un vestiario adeguato al contesto in quanto erano espressione del potere del loro padrone. Cfr. E. Ferraro, *op. cit.* p. 209.

tra *Arrigo* e *Pietro*. La scomoda posizione assunta dall'uomo è dettata anche dal fatto che trattiene con la mano sinistra un grande e colorato pappagallo, appollaiato sulla sua spalla.

L'ingombro reale che è costretto a sopportare potrebbe essere letto come metafora del peso simbolico indotto dalla propria deformità e difformità, della consapevolezza di essere una creatura subordinata e inferiore per nascita e costretta, come tale, ad essere oggetto di scherno e derisione per essere percepito come un modello troppo distante dai tradizionali canoni estetici. Tuttavia, è bene precisare che all'epoca il deformè – pur se considerato un fenomeno inquietante e perturbante, perché generato da “un'alterazione della forma *hominis* piuttosto che dal suo sconvolgimento”¹⁷⁴ – è culturalmente accettato. Ne è un'importante testimonianza *Amon*, che attraverso la sua

presenza ripropone la dicotomia tra espressione adulta e corpo infantile: lo sguardo divertito e imbambolato, la caracollante andatura, la disarmonica miniaturizzazione del suo corpo – chiaro rimando al demoniaco e al mostruoso – rendono la composizione del Carracci ancora più singolare e stravagante¹⁷⁵.

Immagini:

Pag. 1 - A. Carracci, *Triplo ritratto (Arrigo Peloso, Pietro Matto e Amor Nano)*, 1598-1600, olio su tela, 101x103 cm, Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.

Pag. 6 - H. Bosch, *Das Narrenschiff (La nave dei folli)*, 1494 circa, olio su tavola, 57,9x32,6 cm, Museo del Louvre, Parigi.

¹⁷⁴ C. Doná, *Polisemia della deformità e del nanismo nella cultura del Medioevo*, in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*, atti del XIV convegno di studi del Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo. San Miniato 21 – 23 settembre 2012, a cura di G.M. Varanini, Firenze University Press, Firenze, 2013, p. 325.

¹⁷⁵ I nani decantati per le loro qualità amatorie, unitamente all'essere lascivi, libidinosi e lussuriosi e alla loro minuta corporeità, si ritengono però avere un'indole infera,

quasi demoniaca, il che li predispone ad essere malvagi e vendicativi nei confronti dell'altro. Come dice E. Ferraro: quando si parla dei nani ci si riferisce a: “una sorta di καλοκαγαθία alla rovescia, dove alla diversità fisica corrispondeva, inevitabilmente, una bassezza morale. Pertanto, ai nani si guardava anche con una certa diffidenza, nel timore che, prima o poi, il loro lato oscuro potesse affiorare”. Cfr. E. Ferraro, *Ventura e sventura dei nani nelle corti del Seicento*, “Metabasis”, XII, n. 23, 2017, p. 206.

Pag. 10 - P. Bruegel, *Nemo-non/Niemand*, 1558 circa, incisione, 21x29, 3 cm, British Museum, Londra.

Pg. 12 - P. Bruegel, *Dulle Griet (Margherita la pazza)*, 1563 circa, olio su tavola, 115x161 cm, Museo Mayer van den Bergh, Anversa.

Pag. 18 - *Il Matto*, nel cosiddetto mazzo dei “Tarocchi di Carlo VI”, XV secolo.

Pag. 19 - Il *Misero*, nei cosiddetti “Tarocchi del Mantegna” (1465-1475).

Pag. 22 a sinistra - M. Buonarroti, *Salomon, Booz e Obed*, 1511-1512, affresco, 340x650 cm, Cappella Sistina, Roma.

Pag. 22 a destra - M. Buonarroti, *Salomon, Booz e Obed*, (particolare), 1511-1512, affresco, 340x650 cm, Cappella Sistina, Roma.

Pubblicato nel mese di aprile 2022

Chiara Luzi è Psicologa, Psicoterapeuta, Phd in Psicologia dell'Arte e della Letteratura presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale. Insegnante di ruolo presso il Comune di Roma e Docente Master presso l'Università Ecampus di Roma.

ARACNE

www.aracne-rivista.it

info@aracne-rivista.it

<https://www.facebook.com/aracnerivista>

<https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.