

Quaderno di Cifre e Lettere II

Università degli Studi di Parma  
Centro Studi Archivio Barocco

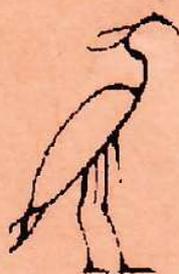
FISICA E METAFISICA DELL'ERESIA

«Si paghi all'Acerba»  
eresia e letteratura

Atti del convegno  
Parma, 6 dicembre 2002

a cura di Stefania Nonvel Pieri,  
Luana Salvarani  
e Diego Varini

[ESTRATTO]



LA FINESTRA editrice  
TRENTO  
2003

ALESSANDRA RUFFINO

*\* Nell'enigma attraverso lo specchio*  
cinque modi dell'eresia nelle arti anticlassiche

*Il pittore dev'essere solitario e considerar ciò ch'esso vede e parlare con sé eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa egli vede; facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi; e facendo così, gli parrà essere seconda natura.*

Leonardo da Vinci

Cinque modi, cinque nodi: una teoria del contrattempo, del controverso, della controrinascenza del «crescere all'indietro per mantenere l'equilibrio»<sup>1</sup> e scampare la disgrazia d'un abisso battuto da vento incessante.

Lo specchio che in tutto si trasmuta è anche *medium* del faccia a faccia con l'interno («il pittore dev'esser solitario...»). Le sue riflessioni, quali che siano, ci traducono nell'enigma, indirizzando per una via che già Paolo di Tarso indicava con quel suo «nunc videmus per speculum in ænigmate»; via che segna una condizione imperfetta e provvisoria (*nunc*), limitata nel tempo, illimitata in modi e forme eppoi, in quanto angosciata dalla mortalità delle lingue, profondamente umana.

Le opere d'arte, diceva Gombrich, hanno in comune con gli specchi «quell'esclusiva facoltà di trasformarsi che è così difficile

---

\* *Han rischiarato come sensibili lumi questo tentato guado dell'oscurità le intelligenze eretiche e radiose di Giovanni Alessandro e, a un oceano di distanza (solo geografica), di Federica Capoferri, che qui ringrazio.*

<sup>1</sup> M. PROUST, *La parte di Swann*, a cura di L. Erba, trad. di G. Raboni, Milano, Mondadori 1995, pp. 398-99: «ma le mortificazioni l'avevano raddrizzata, come quegli alberi che, nati in precaria posizione sull'orlo di un precipizio, sono costretti a crescere all'indietro per mantenere l'equilibrio».

da definire a parole»<sup>2</sup>: e la *dignitas homini* posava, per Pico della Mirandola, proprio sulla sua capacità di trasformarsi. Nello specchio allora pare che l'eresia sia fors'anco il cercare di confidare, in senso gnostico – come sempre Paolo, singolarmente consuonando con Leonardo, annunciava – nel «noi non moriremo ma tutti saremo trasformati».

## 1.

LUDUS PUERORUM. IRONIA E GIOCO IN GIULIO ROMANO,  
PIETRO ARETINO E ALTRI IRREGOLARI.

Grottesco, maccheronea e caricatura son alcune forme di gioco d'arte e d'intelletto tipiche dell'espressività anticlassica. Anche l'alchimia, però, insegna come la realizzazione dell'*opus* – ossia d'un altro da sé che ci comprenda e pur ci trascenda – sappia avere forme di facilità e d'insospettabile leggerezza. Facilità e leggerezza introducono il termine della *sprezzatura* (la cui parola in greco è *eirōneia*), sulla cui misura s'impone la polemica modernista di certi autori del Cinquecento. Si tratta d'un modernismo che ridiscute la norma sottoponendola a un trattamento ironico, interrogandosi sul rapporto antichi/moderni e procedendo su un piano «d'intraprendente evoluzione del gusto»<sup>3</sup>. Spesso le cosiddette «poetiche della non poetica», basate (non senza civetteria) sull'esaltazione del «far presto» e del «non miniar parole», si configurano come un gioco da ragazzi, un *ludus puerorum* che passa attraverso la restaurazione del 'naturale' e dell'istinto. Il Cinquecento eretico scopre che «la scrittura naturale è quella che usa sì del patrimonio convenzionale, ma secondo ritmi e prospettive individuali»<sup>4</sup>. E così, quando Pietro Aretino elogiava i concetti «anticamente moderni e modernamente antichi» dell'amico Giulio Romano, lodava la capacità di saper elaborare in prospettiva individuale il lascito della classicità.

Quella giuliesca è un'architettura eretica che innesta, ibridandoli, rustico e classico, movimento e fissità, polito e non finito:

<sup>2</sup> E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione* [1960], Milano, Leonardo Arte 1988<sup>2</sup>, p. 19.

<sup>3</sup> Cfr. F. ULIVI, *Tiziano e la letteratura del Manierismo*, in *Tiziano e il Manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze, Olschki 1978, p. 351.

<sup>4</sup> P. PROCACCIOLI, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo, di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Atti del Seminario di Studi di Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli 1999, p. 23.

un'architettura pervasa di una dose di violenza e colma, per dirla col Tafuri, d'«una sottile perversità»<sup>5</sup>. Nell'arte giuliesca, esemplarmente leggibile nelle pagine costrutte e dipinte a Mantova in Palazzo Te e nell'appartamento di Troia di Palazzo Ducale, c'è la capacità di fare dell'*accidens*, del contrattempo, un linguaggio in sé, tradendo una qualche babelica tentazione che si compiace della mistura e della licenza che fa conseguire al prediletto allievo di Raffaello un effetto-grottesco per giustapposizione di contrarie dimensioni: minuscolo/ gigantesco, classico/rustico, antiquario/plebeo. L'effetto ricercato con la messinscena del gigantesco pertiene in egual modo alla letteratura: il gigantismo nel *Morgante*, in Rabelais o Folengo il gigantismo comico contesta gl'ideali di *consonantia* e *decorum*, e inoltre, noi tutti lo sappiamo, i Giganti avevano tentato di rovesciare l'autorità del primo Dio, giustificando la sovrapposizione del mito classico dei Titani in scalata minacciosa all'Olimpo con la superbia dei costruttori di Babele.

Quello che importa, tuttavia, non è che il bilinguismo di Giulio dica qualcosa di nuovo (che modernità e novità concidano è feticcio pseudoromantico), ma che introduca una dissonanza. Accade che in molti di questi irregolari si giochi una partita doppia tra antico e moderno, tra spiritualismo ed eros, tra profanazione e ortodossia, tra eresia e regola, che non manca di sfiorare il paradosso storico, se pensiamo per esempio che l'Aretino nel medesimo anno di pubblicazione dei *Ragionamenti*, il 1535, esordiva come scrittore sacro (con opera imparentata alla folenghiana *Umanità del Figliuolo di Dio* del '33) e se pensiamo pure – come ha dimostrato Mina Gregori – che è agli argomenti antimichelangioleschi dello scandaloso messer Pietro che va ricondotta l'elaborazione di gran parte delle idee della trattatistica d'arte della Controriforma<sup>6</sup>.

Ma torniamo a Palazzo Te con Giulio Romano. Per la Sala di Amore e Psiche, Giulio sceglie le *fabulæ* di Apuleio e di Francesco Colonna: in essa son interpretati due episodi (anzi due *εκπρωσσείσ*) dell'*Hypnerotomachia Poliphili* uscita meno di trent'anni prima. Mi riferisco all'Adone cacciatore, punito da Marte, e all'invenzione – inedita prima del Colonna – di Venere che, uscendo dal bagno si ferisce il piede con la rosa [figg. 1-2 e 3-4].

L'antico, assunto come fasto e *fastigium*, figura accanto a una mitografia 'riformata' che sospende la classicistica subordinazione

<sup>5</sup> M. TAFURI, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in AA.VV., *Giulio Romano*, Milano, Electa 1989, p. 29.

<sup>6</sup> M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, cit., p. 300.

del Presente al Passato. Il rovinismo, già un po' svuotato della nostalgica morale da *oh-gran-bontà-degli-antiqui*, si porge più come *ornatus* che come struttura, e la grammatica solenne della tradizione viene sottoposta a continue "abusioni" (il termine è del Castiglione), che abbassano la regalità alla realtà e impiegano l'antiquaria in funzione evocativa e non per deferenza verso un Passato che dopo il Sacco di Roma sembra davvero sepolto per sempre.

Tiziano, grande amico a sua volta dell'Aretino, sarà il primo a trattare i marmi classici con lo spirito con cui noi oggi percepiamo le sopravvivenze archeologiche nel paesaggio delle nostre città<sup>7</sup>. Del Passato s'inizia semmai ad esaltare la fruibilità. L'uso è promosso a strumento d'innovazione tanto dagli artisti più *glamour* come Aretino e Giulio, quanto dai teorici affaccendati sullo spinoso dibattito intorno alla lingua e sul correlato interrogarsi sui modi dell'*imitatio*. La riforma dei linguaggi, come già Dionisotti notò per la Firenze di Cosimo I e delle istituzioni culturali di stato (vedi Accademia Fiorentina), si connetteva direttamente alla questione della volgar lingua.

Non appena il valore dell'uso passa all'applicazione tecnica, esso va a sostituire alla dialettica tra verità o falsità d'un concetto il criterio di utilità, quel criterio, cioè, che angustierà i correttori della Controriforma, messi di fronte all'imbarazzo del come normalizzare delle immagini diventate insidiose non per eversione alla verosimiglianza o alle unità aristoteliche, ma proprio in virtù della loro efficacia.

## 2.

### OBSCURUM PER OBSCURIUS.

#### IL GROTTESCO E I CINQUE SENSI NELL'ARTE.

Secondo modo dell'eresia potrebbe essere quello che ricorre a un'intenzionale oscurità o che sforma la norma trasfondendola in altre nature e sfigurandola in impossibili misure. Nelle terre dove una visione naturalistica di più ferma tradizione aveva fatto nascere una letteratura in vernacolo (Ruzante, Folengo, Calmo...), inedita per dottrina e sorprendente per la durata della sua continuità eversiva e per la spregiudicata e disinibita difesa del senso della vita, si affermò l'esperienza d'un grottesco figurale, caricaturale e filosofico.

Duellando da oltre due anni coi rebus grotteschi di Giovan Paolo Lomazzo, pubblicati nel 1587 e scritti tra gli anni '60-'70 del

---

<sup>7</sup>F. SAXL, *Storia delle immagini*, Bari, Laterza 1975, p. 71.

Secolo, mi son accorta che tra i molti nodi che essi ci sgranano ci sono problemi relativi al rapporto arte/natura, alla fallibilità del commento, al paragone tra l'opera oscura per eccellenza – che è la Scrittura – e scritture che a tale *integumentum*, ereticalmente, ambiscono. Di fronte alle 833 rime nelle quali l'abate d'una poco raccomandabile e dionisiaca Accademia della Val di Blenio «ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio e de le cose sacre, di Prencipi, di Signori et uomini letterati, di pittori, scoltori et architetti», ecco, di fronte alle migliaia di versi – in gran parte velati in un gergo inespugnabile – composti da un pittore, poeta e cieco, ci si può chiedere se l'arte manierista sia 'pura visibilità' o distillazione di un'idea, secondo il principio del disegno interno (disegno da ciechi), se il Manierismo sia uno stile o una fase storica. Un piano di discussione forse lo offre Gombrich, con lo spiegare come gli stili differiscano «nel numero delle domande che permettono all'artista di porre» e questo, continua, «non è dovuto alla soggettività della visione, ma alla sua ricchezza [...] Non si tratta della fedele documentazione di una esperienza visiva, ma della fedele costruzione di un modello relazionale»<sup>8</sup>.

Ricchezza di domande e costruzione di relazioni, insomma, contro quel dogmatismo da "cultura del commento" avversato da George Steiner nel suo *Real presences*.

Anche la grotta, perciò, va intesa non come simbolo escatologico, ma come spazio dell'internarsi in un faccia a faccia con se stessi: la *confessio*, il *secretum* passano per l'incontro e il superamento di sé (e – si badi – la autobiografia moderna si afferma nel Cinquecento, con gli epistolari pubblici di Aretino e Doni con la *Vita* del Cellini, i quali nel *self* fanno convergere, come per primo aveva fatto Dante, personaggio e persona).

L'enigma passa attraverso lo specchio in uno schema che talvolta esclude la divinità e s'espande, per sconfinarvi, fino ai limiti della gnosi. Il grottesco è luogo del contraddittorio, del *non-sense*, del *no-comment*:

Chi serà quel che mai commenti questi  
 Che son conformi al gril del lor pittore?  
 O ch'avanzi od aguagli il nostro umore  
 D'esperre gl'alti e i bassi, i lieti e i mesti?  
 Queste sue varietà, se no 'l sapesti,  
 Peroché non è in tutti un sol furore:  
 E molti accoglion ira, arte et amore  
 Confusi insieme e i sonnacchiosi e i desti.  
 E chiunque vedran ciò, diran per certo

<sup>8</sup> E.G. GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., p. 96.

Che non hanno cervel di commentare  
Questi Grotteschi...<sup>9</sup>

Ma perché non richiede commento? Forse perché è come la variazione musicale o ciò che nella grafica e nelle arti visive fu definito "decoro senza nome": cioè un'arte senza oggetto, né fine, né finalità, nella quale il «gril» dell'autore (e la spia linguistica lascia intravedere fantastici medioevi poi annessi alla mappa dell'antirinascimento) non sdegnava di mescolare «gl'alti e i bassi, i lieti e i mesti» e di accogliere, a un tempo, «ira, arte et amore»?

Se così fosse, risulterebbe chiaro che una teleologia come quella del Vasari che cercava di disciplinare l'arte in un disegno di successioni che per progressivi sviluppi da Giotto culminava in Michelangelo, non può funzionare. Le grillerie tardogotiche dell'«altro Rinascimento» son dati storici e, in quanto tali, van sistemati in un quadro mèmora del fatto che la Storia, per statuto, porta con sé tutto e, al contrario delle scienze esatte, non supera gli stadi di conoscenza precedentemente raggiunti.

Varrebbe perciò meglio, per abordare forme del difforme e riforme della forma, accordare i nostri strumenti su quello che Carlo Ginzburg<sup>10</sup> ha definito «paradigma indiziario», ovvero su un modello cognitivo congetturale, radicato nei sensi, di cui sarebbero stati maestri – prima degli Storici stessi – i pescatori, i marinai, le donne, i cacciatori (e di *venatio sapientiae*, parlava Bruno), e grazie al quale riscopriamo come la narrazione, distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro e dall'invocazione, sia nata da un'esperienza d'interpretazione delle tracce: se infatti la divinazione mira all'avvenire, la decifrazione si volge al passato.

Qui s'aprirebbe un altro filone importante che è quello del rapporto tra la forma 'licenziosa' – ma *lato sensu* – della narrativa rinascimentale e barocca e dei suoi correlati figurativi dalla scena di genere alle raffigurazioni erotiche<sup>11</sup>, ma non è (e non

---

<sup>9</sup> G.P. LOMAZZO, *Grotteschi*, Milano, Ponzio 1587, IV [89], p. 355. La cifra tra parentesi rinvia alla numerazione delle rime nell'edizione che sto curando.

<sup>10</sup> Nel suo bellissimo *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi 1986, pp. 158-209.

<sup>11</sup> Cfr. E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, Garzanti 1989; sull'Aretino 'lussuoso' cfr. M. COTTINO JONES, *La novellistica e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki 1988, II, pp. 525-34. Si ricordi che cosa padano-veneta fu l'affermazione dell'autonomia di scena di genere e natura morta (la cui 'forma equivoca' la rese talvolta simile alla parlata plebea). Quando verso il 1570-75 Campi e Passerotti, il quale progettò un «libro di notomie, d'ossature e di carne» a uso didattico (e l'anatomia diventò meno filosofia e più scienza, con delicati problemi d'ortodossia, solo dalla seconda metà del '500), si provano nella 'minor pittura', cioè quella non-sacra ma attenta alle cose, risalgono

c'è) tempo d'occuparsene ora. Molto c'importa, invece, che al paradigma indiziario abbia risposto per secoli l'arte medica, data del resto, come la Poesia, da Apollo. A lungo prossima alla filosofia più che all'empirismo, la medicina smise l'*habitus* congetturale solo quando cercò d'aderire al metodo della fisica galileiana fondato sulla reiterabilità d'una prova. La metafora anatomica tentava d'instaurare un sistema: Marx, nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e dopo il fallimento dell'ultimo sistema filosofico occidentale (quello hegeliano), parlava ancora di "anatomia della società". Ad analoghi crolli rispose, nella storia delle discipline umane, il diffondersi del pensiero aforistico che prolifera per eccellenza intorno a un corpo in crisi, cercando di sondarlo a fondo, salvo scoprire che il tentativo d'esteriorizzare non porta che all'orrore del vuoto.

Il chirurgo [...] opera con la complicità di natura, al di sopra di lei. Profanando il buio segreto e l'intrinseco della persona, ecco il risanatore ne ha evidenziato lo schema fisico: ha letto l'idea di natura nel mucchio delle viscide parvenze. Sul corpo disteso, disumanato, insiste con gli atti taciti della sua bianchezza; che mi appare quasi alta e muta madre o ma-trice della resurrezione. Ripenso, delle nostre antiche pitture, sant'Anna, sopra la Figlia, e Lei sopra il corpo illividito del Figliolo.

[...] Le immagini orribili, a poco a poco si ricompongono: entro la certezza dell'adempito [...] vengono ritirati i ferri. I punti esterni li appongono col sussidio d'una pinza speciale, che infigge e poi stringe dentro la pelle color zafferano delle piccole grappe, dei fermagli di metallo. E questi allora mi figurano come i ganci cromati d'un corsetto che, dopo trazione e appiglio, sia finalmente parvenuto a poter contenere le carni esondanti. La fisicità molle e indifesa di tutto ciò che suol dimandare un involucro, un tegumento, è chiusa nel suo riabilitato volume<sup>12</sup>.

«Il sapere è forse quella buca tenebrosa del ventre? O quel gelo di piedi che invadono tutta la tela e sembra vogliano stampare la loro impronta sulla faccia del malcapitato fermo a guardarli? O la faccia che già marcisce, dell'operato al quale la calotta del cranio fu tolta per mettere a nudo agli occhi di tutti un cervello iner-

---

una marea che dal Bassano (che fin dal 1560-65 ambientò storie sacre con nuova attenzione a cose e animali), rifluisce a Nord e all'Anversa descritta nel 1567 da Ludovico Guicciardini, dove Aertsen e Beuckelaer disponevano la scena sacra secondo lo schema 'dell'immagine invertita', che pone cucine, mercati e scene del quotidiano in primo piano e l'episodio sacro sul fondo.

<sup>12</sup> C.E. GADDA, *Anastomosi*, in *Le meraviglie d'Italia*, Torino, Einaudi 1964, pp. 268-69.

te?»<sup>13</sup>, si chiedeva Ungaretti di fronte alla rembrandtiana *Lezione d'anatomia del prof. Johann Deyman* [fig. 5].

Però sì, il corpo dell'uomo, come il testo-velo dei grandi poemi, è sempre «la mèta possibile di un grande atlante universale»<sup>14</sup>. Questo universalismo – inclusivo d'ombra e luce, d'interno e tegumento, d'immagini orribili e ribilitato volume – è uno degli insegnamenti dell'arte grottesca: ma per le epoche dogmatiche e illusoriamente positiviste questa verità non è compresa tra i luoghi della conoscenza.

Questi, lo so, son accoppiamenti poco giudiziosi, ma concordo con Andrea Gareffi quando allertava del rischio di consacrare certi irregolari in grazia del loro prefigurare 'in minore' opere grandi a venire, «quasi che il pregiudizio di minorità potesse venir rovesciato da giudiziosi accostamenti ad autori maggiori»<sup>15</sup>.

### 3.

#### SEPARAZIONE E RICOMPOSIZIONE DEGLI OPPOSTI. "IL PARLAR DISGIUNTO" E GLI AFFETTI.

Terzo modo ereticale è quello che poggia sulla tassiana teoria del "parlar disgiunto" e sul naturalistico studio degli affetti. L'anatomia che cercava di sfatare il «tegumento» s'immobilizzava di fronte al mistero della vita intrinseca. Passare si deve, allora, ed entrare in questo enigma d'ombra, per arrivare all'interno ove gl'affetti posano, e i desideri e la *debilitas*, quando non il male – pure quello, va da sé, – oscuro. E oscuro oggetto, anch'esso, di anatomie, se è poi da ascoltare Robert Burton che nell'*Anatomy of Melancholy* del 1621 con un programmatico «I laugh at all» si mostrava sodale di quella filosofia del riso propria del Cinquecento capriccioso, eterodosso, erasmiano e lucianèo.

L'ombra è più importante di qualunque colore, asseriva Guidubaldo del Monte<sup>16</sup> dedicando nel 1600 i *Perspectivae libri sex* al fratello cardinal Francesco Maria, mecenate di Caravaggio dal 1594. Il problema dell'ombra fonda la riflessione artistica di Tasso

<sup>13</sup> G. UNGARETTI, *Dolore di Rembrandt*, in *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori 1961, p. 300.

<sup>14</sup> M. FOUCAULT, *Le parole e le cose* [1966], Milano, Rizzoli 1998<sup>4</sup>, p. 36.

<sup>15</sup> A. GAREFFI, *Dibattito*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare...*, cit., p. 181, che conclude il suo intervento con arguto *explicit* che sarebbe ottimo sigillo anche di questa conversazione: «È tutto oscuro? Bene.».

<sup>16</sup> Matematico e teorico della scenografia prospettica dedica allo studio della proiezione delle ombre l'intero libro quinto del suo *Perspectivae libri sex*, Pisauri, apud Hieronymum Concordiam 1600.

e di Tintoretto, associato a Tiziano, Barocci e ai "pittori del parlar disgiunto"<sup>17</sup> in una mostra del 1997 (che sviluppava un'intuizione di Giulio Carlo Argan) e gemello, per così dire, di Torquato nell'arte sorella della pittura. Son intrecci, questi, che fanno comprendere un po' meglio lo speciale innesto di lume lombardo e naturalismo coloristico veneto, innesto che avvenne nel clima d'una civiltà che cercava di superare i valori formalistici con precise indagini sulla natura, che si concluderanno a fine secolo con un rinnovamento naturalistico d'origine settentrionale, ma di un Nord ch'era pure terra d'eresia. In quello stesso *fin de siècle*, per altro, fremeva quel tipo di «luce riflessa, da astro spento», la cui rarefatta lucentezza nasceva «da forme medianiche, ovverossia "oggetti", come a dire uno speciale iconografismo che darà luogo, nell'opera tarda del *Mondo creato*, a una poesia e poetica dei minerali, delle gemme, dei fondi sottomarini»<sup>18</sup>.

Se poco fa s'accennava a biografia e autobiografia che nel Cinquecento diventano generi letterari e storie artistiche, bisogna ora richiamare alla mente il loro corrispettivo figurativo che è il ritratto. Il genere del ritratto si lega – con evidenza così ovvia da divenire invisibile – all'imitazione naturale quasi come «antidoto all'alienazione della 'maniera'»<sup>19</sup>, diventando punto critico della meditazione sulla pittura naturalistica e campo elettivo (e libero da impacci teorici) d'esercizio della medesima. Leonardo ne aveva avviato le progressive sorti, scrollandolo questa 'specialità' dai rigori della ritrattistica tardogotica, ma saranno i veneti a confermarne per la storia a venire le ragioni.

Opponendosi all'arte sacra (sovrannaturale), il dipingere dal vero assumeva il carattere di un'operazione d'idolatria poiché s'accompagnava all'insidia di qualcosa d'incontrollabile (i ritratti 'troppo veri' di Lorenzo Lotto o, in là nel tempo, di Velázquez). C'è infatti, celata negli affetti, una misura imponderabile. Con la raffigurazione dei moti dell'animo son presentati – insieme – il dentro e il fuori, nell'ormai arresa certezza che la prospettiva centrale non basta più a soddisfare la visione.

Il 1° ottobre del 1575, lamentandosi con Scipione Gonzaga del suo stile difettoso per il frequente ricorso al «parlar disgiunto, cioè quello che si lega più tosto per l'unione e dipendenza de' sensi,

<sup>17</sup> Cfr. Tasso, *Tiziano e i pittori del parlar disgiunto. Un laboratorio tra le arti sorelle*, catalogo mostra a cura di A. Emiliani e G. Venturi, Venezia, Marsilio 1997.

<sup>18</sup> F. ULIVI, *Tiziano e la letteratura del Manierismo*, cit., p. 352.

<sup>19</sup> M. GREGORI, *Tiziano e l'Aretino*, cit., p. 291.

che per copula o altra congiunzione di parole»<sup>20</sup>, Tasso metteva a fuoco una dimensione di realtà nella quale l'unione degli elementi non confidava più nella sintassi tradizionale. La nuova poetica eroica passa per l'*epos* d'un «naturalismo affettivo»<sup>21</sup>, ancor prima che per memorande imprese.

Col dire, poi, che la musica pertiene al poema eroico, Tasso autorizza il passar della parola in canto e acconsente a un tipo di sinestesia che tornerà nell'Ottocento, nei termini di Baudelaire che afferma «sons, parfums et couleurs se répondent», un Baudelaire che non fa che seguire la scia del realismo emozionale della pittura impressionista che si rifaceva al Cinquecento veneziano (epoca che a sua volta Longhi lesse come preistoria a Caravaggio) e al classicismo per lo più emiliano del Seicento. Del resto proprio nella Bologna secentesca, fece notare Ezio Raimondi, Tasso «era considerato già allora un grande narratore non nel fantastico, ma nel reale»<sup>22</sup>.

Le traduzioni musicali e pittoriche della *Liberata* testimoniano comunque questa tavola d'infedeli corrispondenze. Quando poi Tasso afferma con relativistico acume: «possiamo assomigliare il parlare ad una cera, la qual prende diversi segni e diverse figure», l'occasione si fa troppo golosa per non riferire il racconto del Ridolfi, primo biografo di Tintoretto (*Meraviglie dell'arte*, 1648), che ci narra come Jacopo forgiasse «piccioli modelli di cera e di creta», rivestendoli e collocandoli «entro picciole case e prospettive composte di asse e di cartoni, accomodandovi lumicini per le finestre, recandovi in tale guisa i lumi e le ombre». La pittura di ombra e di gesto di Jacopo deve molto anche al plasticismo tortuoso di Michelangelo studiato attraverso i molti calchi e stampe che circolavano a Venezia. Il richiamo al Buonarroti è qui funzionale al riportare alla memoria i legami intrattenuti da quel grande con la cerchia di Vittoria Colonna, Reginald Pole, Giulia Gonzaga e affini, legami che si sovrappongono in filigrana a quelli tra Pontormo e gli Evangelici, studiati da Massimo Firpo, il quale ha mostrato come l'impaginazione dei perduti affreschi di San Lorenzo a Firenze, avviati nel 1545 (a quattro anni dallo scoprimento del *Giudizio* sistino), traducesse il catechismo di Juan de Valdès, secondo cui

<sup>20</sup> T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Ugo Guanda Editore 1995, xxvii, p. 224.

<sup>21</sup> L'espressione di Roberto Longhi è felicemente ripresa da E. RAIMONDI, *Gli enigmi dell'ombra. Guercino, l'arte e la letteratura*, in *Il colore eloquente*, Bologna, Il Mulino 1995, p. 61.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

La fede, «nella quale consiste tutto il negotio christiano», non si fonda infatti su una sterile e astratta «scientia» teologica costruita dalla ragione umana, ma sull'«experientia» di ciascuno nell'intimo della conoscenza e sulla graduale acquisizione di una «sapiduria» dei perfetti che non consiste in un sapere appreso, «insegnato non ispirato», ma una «cognitione secreta... alla quale pervengono le persone per inspiratione»<sup>23</sup>.

Ecco rievocati il *secretum* e quell'anarchico internarsi «di ciascuno nell'intimo» già sottintesi al simbolo della grotta. Tornando a Michelangelo, mi son imbattuta in un saggio<sup>24</sup> che indica come il modello iconografico trecentesco della 'pietà' aderisca, nell'inquieto genio michelangiotesco e in consonanza col paganesimo dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (xilogr. 160-61: *Polia desolata di fronte alla morte di Polifilo e Polifilo resuscita sulle ginocchia di Polia*), lo schema della *coniunctio* alchemica tra *sponsus* e *sponsa* (la stessa cifrata nel *Cantico dei cantici*, le cui trasposizioni nel caravaggesco *Riposo della fuga in Egitto* ha ben acclarato Calvesi<sup>25</sup>).

Ma per chi diffida di troppo arditi *volages* esotericizzanti, sarà d'uopo ricordare come nel corso del Cinquecento post-tridentino il sentimento della pietà fosse divenuto così stilizzato che proprio il Tasso non esitò a veder in esso il precursore dell'amore. E in fondo ancora Gadda, poco fa, in quel suo brano di pittura lombarda della realtà, evocava l'«alta e muta madre o matrice della resurrezione – rammentando – sant'Anna, sopra la Figlia, e Lei sopra il corpo illividito del Figliolo» e profanando, a suo modo, un modello iconografico di altra tradizione.

#### 4.

#### «QUALCOSA DI DIVINO STA NELLA MATERIA». LE 'ARTI SENZA SOGGETTO' E IL DISCORSO DEL CORPO.

Un quarto nodo eretico intreccia un discorso del corpo insieme alle arti senza soggetto. Se con Dante la parola era galeotta, nel Cinquecento galeotte son le figure, sicché meglio si comprende in un più ampio quadro di sinestetici scambi – perché Tiziano, per

<sup>23</sup> M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi 1997, pp. 96-97.

<sup>24</sup> Cfr. R. SMICK-MC INTIRE, *Michelangelo e il concetto di «pietà» nel tema rinascimentale dell'amore e della morte*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, cit., pp. 485-92.

<sup>25</sup> Cfr. M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi 1990, pp. 201-207. Si ricordi che gli *Eroici furori* del Bruno (1585), i quali dovevano intitolarsi 'Cantico', sorgono dalla meditazione sui misteri dello stesso libro testamentario.

le sue scene d'ovidiani amori degli dèi, prenda il vezzo d'usare la parola "poesie".

La *voluptas* riscoperta tra Quattro e Cinquecento ha valenze polemiche di tipo morale e sociale. Nei sonetti aretiniani che accompagnarono i famigerati modi di Giulio Romano-Marcantonio Raimondi il godimento equipara maschio e femmina, contestando l'ortodossia che postula la sacrata superiorità dell'uomo sulla donna, la quale – come ben sappiamo – non ebbe, in principio, infusa la coscienza.

Nella parabola neopagana del secolo «la tecnica erotica assurge ad una ritualità che trascende il tempo e lo spazio storici per collocarsi nel mito»<sup>26</sup>. Attraverso le trasposizioni e le biomorfosi del mito, la "sacralizzazione del sesso" assume, come ha chiarito Nino Borsellino, un senso quasi filosofico che mostra come – attraverso il basso – si possano determinare dei valori veri e propri<sup>27</sup>. In Aretino la Natura rappresenta il principio generativo, ma pure in questa rivalutazione si gioca una partita doppia: se pensiamo che un motivo 'naturale' come quello dell'*homo salvaticus* può essere emblema tanto dell'asceta liberato dalle passioni, tipo santo-eremita, quanto dell'uomo sbalordito dai sensi, tipo Orlando-furioso. L'ambiguità della figurazione si correla al già citato problema dell'efficacia e del potenziale delle immagini che dipende dalla loro fruibilità (o di nuovo, se vogliamo, dall'uso) in un secolo che per la prima volta – grazie alla diffusione della stampa – registra l'erotizzazione della vista. All'inizio del Cinquecento erotismo e misticismo potevano ancora appaiarsi senza eresia (vedi il tema dell'*ostentatio genitalium* nelle raffigurazioni di Cristo o quello della *Virgo lactans* che troviamo sul sepolcro di Adone nell'*Hypnerotomachia* [fig. 4]), ma accade che pur si palesi in questo il «tentativo di creare un linguaggio del corpo»<sup>28</sup> tanto consapevole da divenire ideologico. Meditando su un testo di aggressiva oscenità quale la *Cazzaria* (1525-26) del senese Antonio Vignali, infatti, sempre Borsellino notava come l'Accademia rinascimentale avesse assegnato al discorso osceno una funzione, dimostrando come la provocazione pornofila non fosse solo pub-

<sup>26</sup> N.-E. VANZAN MARCHINI, *Il piacere fisico fra rivalutazione della lussuria e ricerca della 'voluptas' fra 400 e 500*, in *Natura-Cultura*, Atti del convegno di Mantova, 5-8 ottobre 1996, a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi e A. Zanca, Firenze, Olschki 2000, p. 414, a p. 415 si fa notare come, p.es., nella botticelliana *Venere e Marte* degli Uffizi «lo sguardo affranto di Maria è sostituito da quello compiaciuto di Venere e il bel corpo di Marte, coperto solo da un perizoma, evoca quello di Cristo depresso dalla Croce».

<sup>27</sup> Cfr. N. BORSELLINO, *Dibattito in Cinquecento capriccioso...*, cit., p. 191.

<sup>28</sup> M. TAFURI, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, cit., p. 17.

blicistico (e, nel caso in causa, grottesco) scandalismo, ma fosse *historia*<sup>29</sup>. Come l'Aretino della famosa lettera a Battista Zatti dell'11 dicembre 1537 a discolpa dei *Sonetti lussuriosi*, il Vignali, in nome di un'ideologia del disvelamento (che null'altro sarebbe che 'Natura') estremizzata – per ipercorrezione – fino all'osceno, argomentava l'urgente necessità di smantellare le convenzioni di un'intollerabile ipocrisia. E poi, non c'è forse dell'osceno anche nel *voyeurismo* medico dell'*Anastomosi* di Gadda? A pochi anni di distanza dalle apologie anticonvenzionali d'Aretino e Vignali, a Venezia il chirurgo Andrea Vesalio inizia a stampare le *Tabulae anatomicae sex* (1538), pare avvalendosi della collaborazione di Tiziano per le xilografie, che postula come il corpo denudato dall'anatomia non debba solo essere narrato *per verba*, ma vada insieme illustrato, a seguito d'un non-scontato patto tra arte e scienza.

Mi auguro che di tutta la poesia ispirata da Apollo e di tutta la filosofia naturale niente possa esserti più gradito e utile di questa mia "fabbrica" nella quale si cerca di conoscere – *hoc hominis est* – il corpo e l'anima, e soprattutto quella forza divina che emana dalla loro *symphonia*<sup>30</sup>.

Attenzione all'appello ai concetti di gradimento e utilità, perché è in questo medesimo clima d'idee e ideologie organicistiche o d'affermazione bruniana del «qualcosa di divino sta nella materia», che conquistano autonomia espressiva i generi del paesaggio e della natura morta, i quali ripropongono la dialettica tra pittura di realtà e pittura sacra e, ripresentano – essendo impossibile sovrapporre il loro oggetto al culto – il problema della loro collocazione nel quadro di un'autorità gerarchizzata. La natura morta moderna, che rappresenta ciò che è comune, invece di ciò che è raro, è «luogo per eccellenza della rappresentazione dei sensi, nel nodo retorico del concettismo in un circuito interrelato fra immagine, parola e linguaggio figurato, dove è opportuna una chiave di lettura complessa a dispetto dell'esplicita schiettezza dell'interpretazione letterale»<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> N. BORSELLINO, *Introduzione* a A. VIGNALI (Arsiccio Intronato), *La Cazzaria*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni dell'Elefante 1984, p. 8.

<sup>30</sup> A. VESALIO, Padova, Calende d'agosto 1542, cit. in M. MURARO, *Tiziano e le anatomie del Vesalio*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno di Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976, Venezia, Neri Pozza 1980, p. 307. Tratta i rapporti Vesalio-Tiziano A. CARLINO, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1994, pp. 51-52, che cita la tizianesca *Caricatura del Laocoonte* (Bassano del Grappa, Museo Civico) che sostituisce agli individui tre scimmie, simbolo, nella polemica medico-filosofica dell'epoca, della superata tradizione galenica [fig. 6].

<sup>31</sup> A. VECA, *Ruolo e senso della natura morta*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo mostra a cura di M. Gregori, Milano, Electa 2002, p. 52.

E se nell'ortodossia classica l'opposizione era tra perfetta immobilità divina, e perpetua instabilità del demonio, s'assiste in altri classicismi allo slittare del termine della fissità nel dominio del demonio:

Sempre, quando il naturale scambio regolatore fra l'amore e l'oggetto dell'amore è difettoso, l'amore degenera come un tessuto ammalato! In quell'idea c'era qualcosa che pareva sedurlo. Avrebbe potuto svilupparla in molti modi e con molti esempi; ma mentre li stava cercando, qualcosa che egli non s'aspettava ma che animava di viva attesa il cammino previsto, come un profumo che giungesse attraverso i campi, spostò quasi per sbaglio il suo pensiero su ciò che in pittura si chiama *Stilleben* [vita ferma], o in altre lingue, secondo un procedimento opposto ma altrettanto valido, natura morta.

– Sotto un certo aspetto, – riprese Ulrich improvvisamente, – è ridicolo ammirare un'aragosta ben dipinta, grappoli d'uva luccicanti e una lepre appesa per le gambe, insieme con l'inevitabile fagiano; perché l'appetito umano è una cosa ridicola e l'appetito dipinto è ancora più ridicolo di quello naturale [...] giacché nelle vere nature morte – oggetti, animali, piante, paesaggi e corpi umani immobilizzati nella magia dell'arte – si vede qualcosa di diverso da ciò che rappresentano, e cioè il mistero demoniaco della vita dipinta. [...] Agathe pensò che tutte le vere nature morte possono suscitare quella felice inesauribile malinconia. Quanto più si contempla, tanto più chiaro appare che gli oggetti rappresentati sembrano ritti sulla sponda colorata della vita, l'occhio colmo d'immensità e la lingua paralizzata. [...] se ci avventuriamo a far paragoni audaci, scopriremo ancora che il silenzio, l'impotenza e ogni imperfezione del compagno di gioco hanno per effetto di mettere l'animo in stato di sovratensione [...] Ma lo strano fascino della natura morta non è anch'esso una finta? Anzi, quasi un'eterea necrofilia?<sup>32</sup>

Pur passando, sia detto che il magnifico romanzo di Musil, uscito nel momento in cui l'Europa si era congedata a ferro e fuoco dall'espansiva epoca della Parigi capitale del XIX secolo per entrare nel *post-modern*, è stato letto come una traduzione per il secolo XX di quella *fabula* d'Amore e Psiche narrata da Giulio al Te, nella quale l'uomo senza qualità, Ulrich, e sua sorella Agathe cercano di rifondersi nel *rebis*, proprio come *Animus* e *Anima*, in alchimia, cercano la ricomposizione in un nuovo essere. Ma stravagando un po' meno e tornando a più fermi sentieri, ascoltiamo Eugenio Battisti:

---

<sup>32</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Introduzione di C. Cases, trad. it. di A. Rho, Torino, Einaudi 1993, III, 52, pp. 1081-83.

Ogni foglia del famoso *Canestro di frutta* dell'Ambrosiana, del Caravaggio, ha una sua storia che potrebbe essere ricostruita da un botanico: storia di piogge, di lumache, di insetti penetrati nella polpa del frutto, di lunghe ore, soprattutto, passate in una stanza così afosa da fare avvizzire, accartocciandole, le foglie, nonostante che fossero state in precedenza ben lavate<sup>33</sup>.

L'immagine ci racconta una storia è costellata di segni e di tracce. Ma è questa una storia divina o la storia d'altri miracoli? Se il naturalismo risponde alla lettura del classicista Bellori che ricordava i «fiori e frutti sì bene contrafatti» dal Caravaggio apprendista del cavalier d'Arpino, esso è «finta» e illusionismo, oppure è «arte del descrivere»<sup>34</sup>, volta quasi al documentario? Difficile dire. Certamente, però, affermare che l'arte ha una storia significa vedere nelle manifestazioni artistiche non dell'espressioni irrelate, ma gli anelli di una tradizione, di una Qabbalah, nell'ambigua accezione di combinatoria e di lento sviluppo.

## 5.

### RILETTURA INFINITA ED ERESIA: DAL REBUS AL REBIS?

Modo estremo d'eresia è il tentativo di creare una «seconda natura», come diceva Leonardo in apertura, per poter così scampare i vincoli d'una sacra finitudine. Così, infine, è bene tornare al luogo fisico da dove eravamo partiti. Rivediamo la scena giuliesca di *Marte, Venere e Adone* [fig. 2]: nella fontana sullo sfondo grandeggia la figura di Ermafrodito. In tutta l'*Hypnerotomachia* Ermafrodito, cioè il *rebis* alchemico, compare una sola volta per spiegare quel non so che d'ineffabile, conseguito dal battesimo in acqua e fuoco che Cupido e Venere impartiscono a Polifilo e Polia, inducendo un estatico Polifilo a dire:

O me, che incontente di sentire principiai essere nelle penetrale et intime viscere le mellite uredine di una exuberante flammula diffusa et lernicamente disseminata et tutto me occupare et d'amorosi ardori obducto tremiculo et di offuscare gli ochii miei! [...] et quasi ad me parve d'altra forma acconciamente immutarme,

<sup>33</sup> E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, cit., p. 312.

<sup>34</sup> L'espressione deriva dal famoso libro di SVETLANA ALPERS, che contesta la ricerca di eccessivi allegorismi nella pittura nordica: *The Art of describing* [1983], trad. it. *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri 1984, per il Bellori cfr. *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi 1672, p. 202.

cum grande vacillamento et carivatione [= *strepito, lamento*] dillo intellecto di non valer comprehendere, se non per quale assimilitudine che Hermaphrodito cum Salmace nel vivo et fresco fonte amplexantise advene, quando elli nel promiscuo sexo vedese in la forma unica tranformarse<sup>35</sup>.

La trasformazione era ciò, s'è detto, che accomunava opere d'arte e specchi. Quando Panofsky e Gombrich denunciavano l'impossibilità d'una descrizione puramente formale sfioravano il cruciale problema dell'ambiguità di ogni figurazione. Ma i problemi ermeneutici d'un testo (dipinto, versificato, enunciato, musicato o costruito che sia) altro non sono che verifica di un'inesausta vitalità e segnature d'un esilio. Negandosi e negando l'esegesi definitiva «l'eresia può essere definita una 'ri-lettura infinita'»<sup>36</sup>.

Sulle posizioni di Giordano Bruno che sosteneva che il rapporto col testo (imitativo, emulativo, parodistico, ecc.) fosse sempre amoroso, magico e agonistico – poiché basato su *sympatheia* e *antipatheia* – tornerà quattro secoli dopo Michel Foucault in quel suo libro capitale che s'apre con la folgorante lettura de *Las Meniñas* di Velázquez, memorabile anche per l'indicazione di ciò che lo specchio dipinto suggerisce, dicendo qualcosa d'ancora taciuto all'occhio. Lo specchio alla cui ombra ci eravamo posti in principio non reduplica più l'immagine come negli Arnolfini di Van Eyck, né la restituisce in parte deformata come nel Parmigianino che riflette sullo specchio convesso, ma dice altro.

Il non-ancora è un modo dell'aspettazione, un modo d'attesa del miracolo venturo, è una forma divinatoria e fiabesca, ma realistica: ricordate Ginzburg che radicava le discipline congetturali, dalla storia, alla medicina alla narrativa in una cartografia indiziaria?

L'enigma passa attraverso questa riflessione: lo specchio ci dice di più. Solo se si riflette anche sulla parte oscura, sul «mistero demoniaco della vita dipinta» e sulla reale presenza di quello che non c'è (l'immagine d'un viso o di un fiore, del resto, sono figure di un assente) si può forse arrivare dal rebus al rebis alchemico. Allo stesso modo, quelle foglie caravaggesche fiaccate dall'afa ci narrano – a un tempo – il passare delle ore di sole e gli scrosci di pioggia.

<sup>35</sup> F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L.A. Ciapponi, Padova, Antenore 1980, I, XXIII p. 360.

<sup>36</sup> G. STEINER, *Vere presenze* [1989], Milano, Garzanti 1998<sup>2</sup>, pp. 52-53: «Ciò che non ha fine è caos satanico. Di conseguenza, l'eresia può essere definita come una 'ri-lettura infinita' e una rivalutazione, l'eresia rifiuta l'esegesi definitiva. Nessun testo è *ne varietur*. L'eretico è colui che discorre senza fine [...] Quando non si piega alla finitezza, il discorso secondario è scismatico».

gia che estenuano le fibre e assètano i frutti, ma raccontano pure il quintessenziale esserci delle cose e il loro rinviare al mistero d'un oltre attraverso l'allegoria del dire in oggetti – cioè *in rebus* – il mistero che sposa la mela, corrotta dai banchi del primo-Adamo, con la vite di vita del secondo-Adamo.

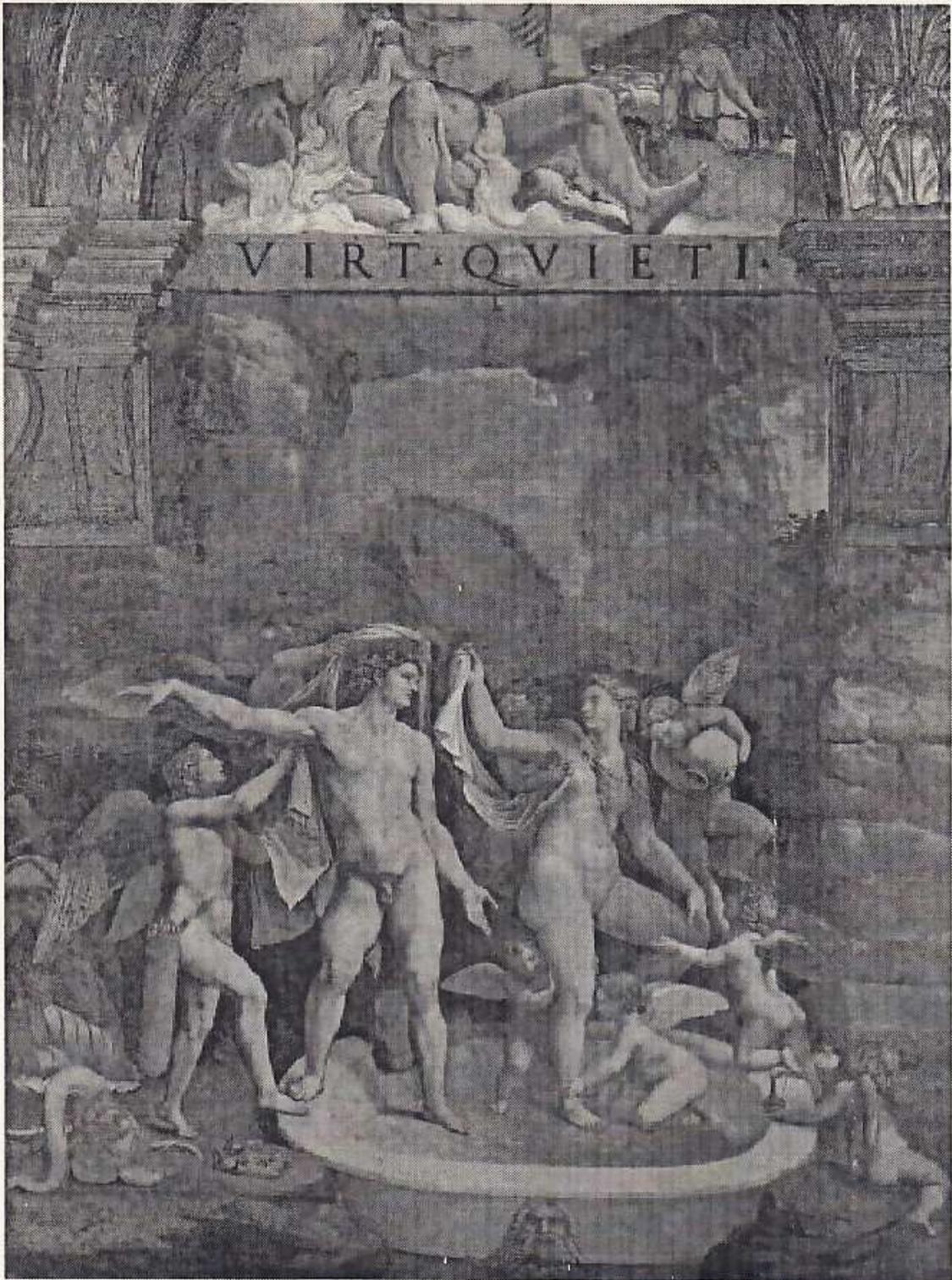
Vale qui la raccomandazione di Gombrich sull'opportunità di costruire un modello relazionale che, di certo, nella misura in cui non si piega alla finitezza, resta non solo infedele ma davvero eretico (come ben comprese la Chiesa che condannò l'interpretazione senza fine delle Scritture, perché conduceva alla critica e all'agnosticismo).

Guardare l'enigma attraverso uno specchio vuol dire sottrarsi alle prescrizioni d'un catechismo sempre-medesimo per investigare senza fine, errare, mirare e scoprire nelle favole un senso presente. Vuol dire correlare e non dimostrare. Guardare nell'enigma attraverso lo specchio è come dire che non c'è UNA spiegazione, ma solo (e fosse poco!) relazioni.

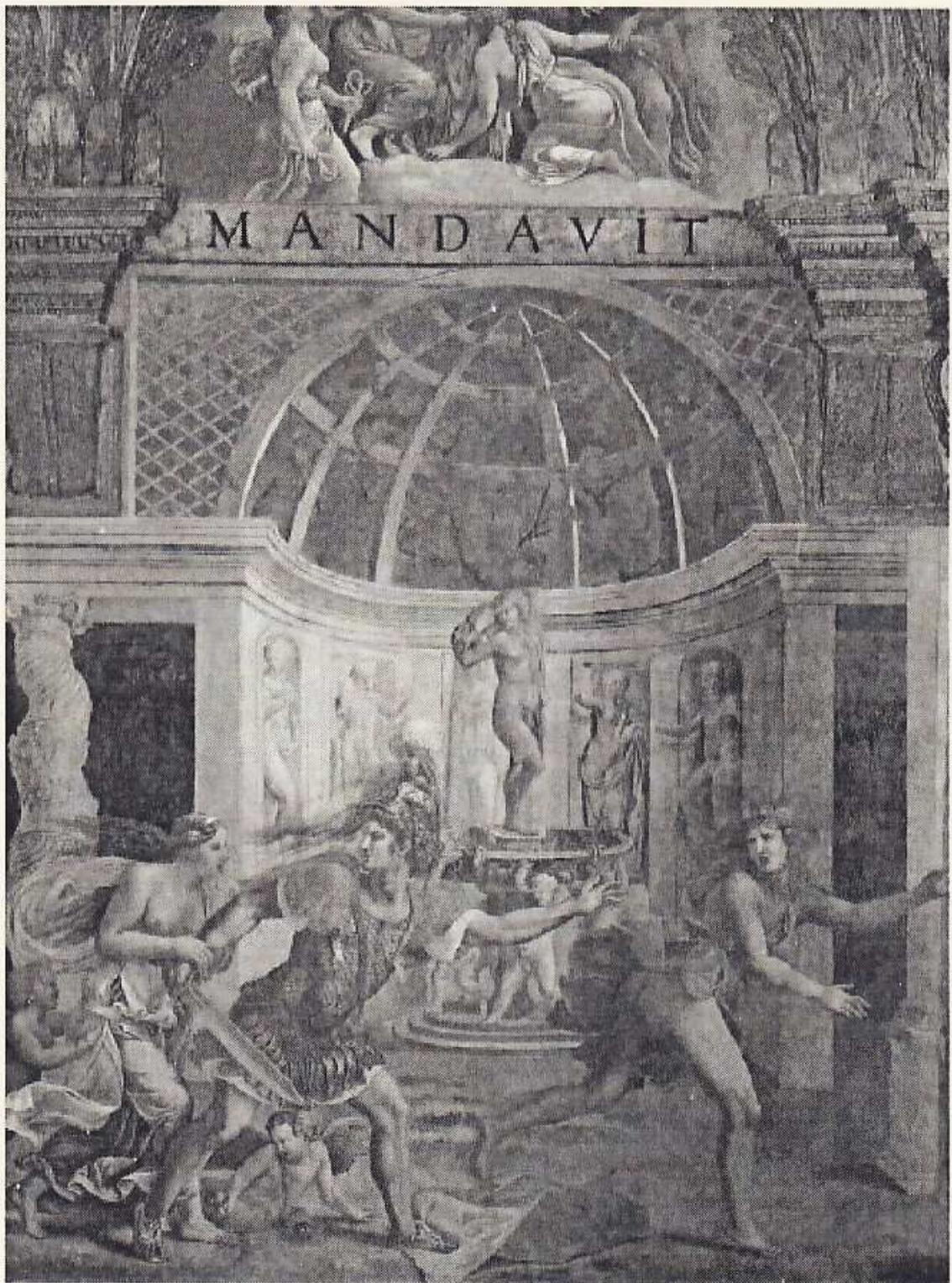
Conforta la concreta necessità d'un simile metodo il fatto che di fronte all'oscurità il critico letterario, lo storico dell'arte o il filosofo chiamano in ausilio discipline contigue e tuttavia separate, mettendo a nudo l'effettiva difficoltà del reperire una singola spiegazione. La filologia 'pura' (che infatti per Foucault era la negazione della Letteratura), insomma fallisce a meno che, invece d'atteggiarsi pedantesca – e con scarso senso del reale – a 'scienza filologica', non voglia contaminarsi nel recupero del suo *status* divinatorio e interdisciplinare. E *divinatio*, come *veneratio*, è parola che enuncia e serba la propria numinosa origine. E se premessa dell'arte, come voleva il Gombrich di *Art and Illusion*, era una comunicazione, dobbiamo pur render conto di ciò che alla comunicazione si nega come i grotteschi roveli lomazziani, le abusioni giuliesche o quegli oggetti dipinti che «fanno vedere qualcosa di diverso da ciò che rappresentano».

«Io son lo spirito che sempre nega», diceva Faust: però è anch'esso vera storia. L'oscurità infatti è più necessaria alla coscienza non perché è più difficile, ma perché è più vera.

## Appendice iconografica



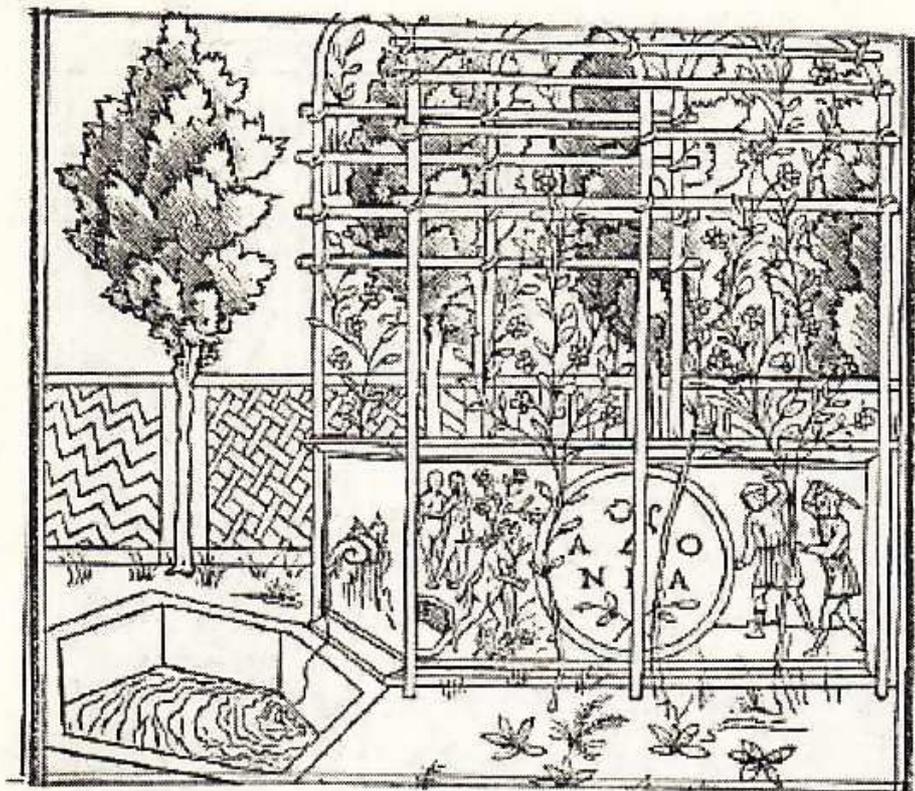
1. GIULIO ROMANO, *Marte e Venere al bagno*, 1526-28, Mantova, Palazzo Te (Sala di Psiche).



2. GIULIO ROMANO, *Marte, Adone e Venere*, 1526-28, Mantova, Palazzo Te (Sala di Psiche).

Commovite hora, pientissima autophies dea et degli mortali indefessa matre, sospitatrice benigna, et exaudi le divotissime praecature como exaudite furono le intente oratione di Eaco, di Pigmaleone et di Hippomanes, dinanti a queste tue divine are humilmente oblate, et porgite et praestate favorevola et gratificabonda in sovenirli, cum quella innata pietate che affectuosamente dimonstrasti tu al fantulo pastore, dal geloso Marte battuto et per quel sangue divino che allhora in roseo fiore spargesti.

*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, I, XVIII, p. 224.



3. FRANCESCO COLONNA, *Il Sepolcro d'Adone*, xilogr. 152, in *Hypnerotomachia*, I, XXIII.

...il quale tumulto disseron le nymphe essere del venatore Adone in quel loco dal dentato apro interempto; et in questo loco etiam similmente la sancta Venere, uscendo di questo fonde nuda, in quelli rosarii lancinovi la divina sura per soccorrere quello, dal zelotypo Marte verberato cum vultuosa facia et indignata et cum angore d'animo. Questa tale historietta se vedea perfectamente inscalpta in uno lato per longo del sepulchro et il filio Cupidine raccogliere poscia il purpurissimo sangue in uno cortice di ostrea...

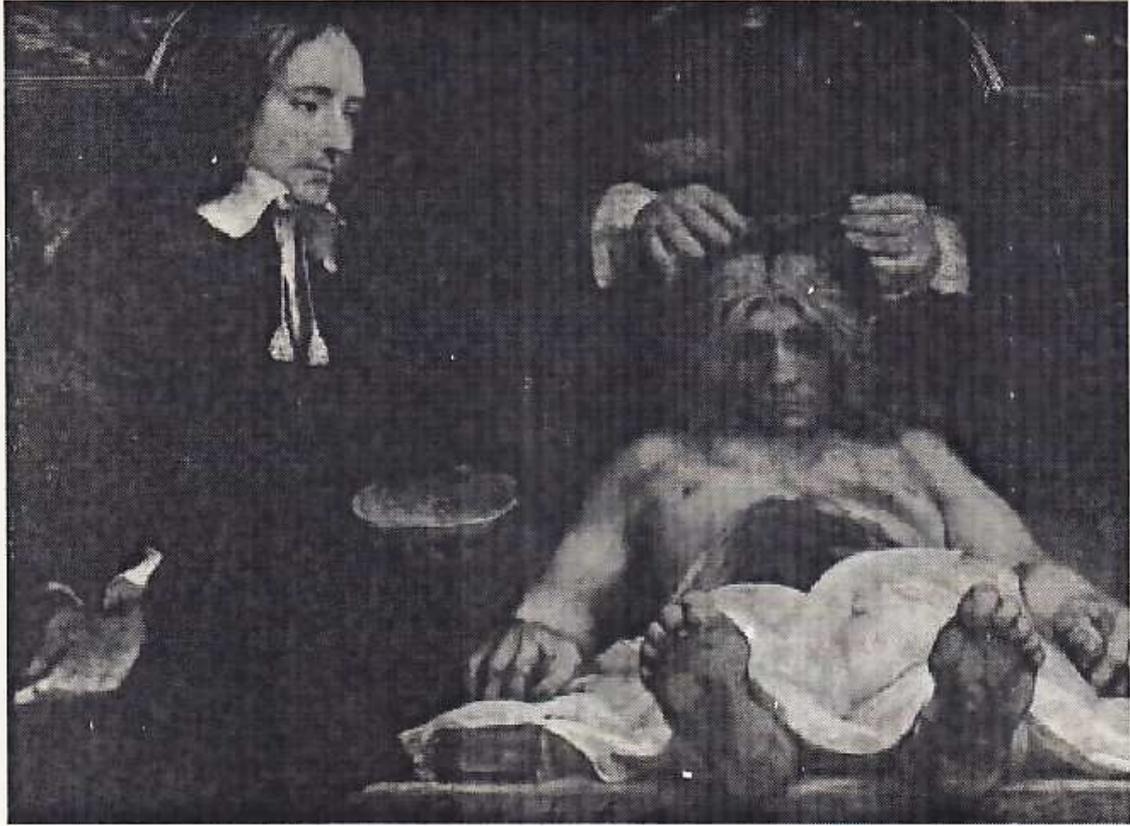
*Hypnerotomachia*, I, XXIII, p. 365

...dal'altro lato, per il longo del sepulchro, vidi similmente Adone cum alcuni pastori venatore, caelati tra alquanti arbusculi cum cani et il morto apro et esso da quello occiso et Venere dolorosamente lachrymabunda negli pietosi amplexi di tre nymphe semianime cadeva, di subtilissimo panno indute insieme cum la dea collachrymavano; et il filio cum uno fasciculo di rose gli ochii materni, udi di liquante lachryme, plorabundo tergente.

*Hypnerotomachia*, I, XXIII, p. 365



4. FRANCESCO COLONNA, *Venere allattante*, xilogr. 153, in *Hypnerotomachia*, I, XXIV.



5. REMBRANDT VAN RJIN, *Lezione d'anatomia del prof. Johan Deyman*, 1656, Amsterdam, Rjiksmuseum.



6. TIZIANO VECELLIO, *Caricatura del Laocoonte*, 1535/40 ca., Bassano del Grappa, Museo Civico.