Indice

INTRODUZIONE

CAPITOLO PRIMO

Simbolismo medievale

XIII-XIV secolo

1.1 Un'introduzione ai modelli del mondo

1.2 "De-realtà": La concezione medievale/cristiana del mondo

1.3 Le *Mappae Orbis Terrae*

1.4 Le mappe *moralisée* e le carte nautiche

1.5 Il lascito di Marco Polo

CAPITOLO SECONDO

Modernità, «l'epoca dell'immagine del mondo»

1400 – 1450

2.1 Tolomeo, Brunelleschi e la rivoluzione dello spazio

2.2 Il "ritorno" della Sfera armillare: Gentile da Fabriano

2.3 La necessaria persistenza dei modelli medioevali:
le *Mappae orbis terrae*

2.4 I metalli preziosi delle Fiandre:
i globi di Rogier Van der Weyden

2.5 Il mondo secondo Aristotele:

2.5.1 Giovanni di Paolo

2.6 Il cristallo e la quinta essenza

2.7 Cartografia nel primo Quattrocento

CAPITOLO TERZO

Il Nuovo Mondo

1450-1500

3.1 Iconografia del globo cristiano:
permanenza ed evoluzione di un modello, la mappa T-O

3.2 La creazione nelle Fiandre: il *Trittico delle Delizie* di Jeroen van Aken, al secolo Hieronymus Bosch

3.3 Lo sposalizio delle *mappae orbis terrae* e la *quinta essenza*

3.4 La proiezione aristotelico-tolemaica "ai tempi" di Platone:
I Tarocchi di Mantegna

3.5 La scienza dipinta: lo studiolo e gli strumenti scientifici

3.6 *Imitaginem*: il globo del Bramante

3.7 La geografia dei grandi viaggi:
Colombo e Vespucci dilatano la superficie terrestre

CAPITOLO QUARTO

Una nuova presa di coscienza | conoscenza

1500-1550

4.1 La necessità di alcuni modelli nell'immaginario cristiano

4.1.1 San Cristoforo

4.1.1.1 Il Santo in Toscana: Domenico Beccafumi

4.1.3 Annunciazione e Incoronazione della Vergine

4.1.2 Cristo giudice e Cristo benedicente

4.2 Raffaello nelle Stanze Vaticane

4.3 Aderenza al "reale"

4.3.1 La «palla di mappamondo» del Parmigianino

4.3.2 Giulio Romano nella *Sala di Costantino*

4.3.3 Correggio nello studiolo di Isabella d'Este

4.3.4 Gli ambasciatori di Holbein

4.3.5 Maarten Van Heemskerck

4.4 La sfera armillare "a due passi" da Copernico

4.5 L'artista scienziato

Il Mappamondo Stabius di Dürer

Il disegno del mondo di Leonardo

Il Mappamondo di Palazzo Besta

4.6 Il "battesimo" delle Americhe

Juan de La Cosa 1500

Alberto Cantino 1500

Martin Waldseemuller 1507

Francesco Rosselli 1508

Sebastian Munster1550

CAPITOLO QUINTO

1550-1600

Il mondo svelato: la nascita degli atlanti moderni

Il mondo svelato: la nascita del primo atlante moderno

Bronzino e l'Allegoria della Felicità

Alessandro Allori in Palazzo Vecchio

[Casi studio] CARTOGRAFIA

Galleria delle mappe geografiche Vaticano 1581-83

Sala del guardaroba Palazzo Vecchio 1560-70

Paolo Forlani 1568

Heinrich Bunting 1581

Urbano Monte 1587

CONCLUSIONI

CAPITOLO PRIMO

Simbolismo medioevale
XIII-XIV SECOLO

1.1 Un'introduzione ai modelli del mondo

Tra le gloriose scoperte classiche e le ri-scoperte rinascimentali, non si può mancare di porre attenzione sulla lunga età di mezzo, che sconvolse, capovolse, omise e rinnovò gli antichi sapéri scientifici, confondendo e dirottando persino le menti più acute. In un panorama europeo politicamente e socialmente molto eterogeneo, una realtà in grado di dare uniformità, fu la comune radice religiosa basata sul Cristianesimo. La quale non si limitò ad essere guida spirituale e morale per il popolo, ma dettò e suggerì ogni aspetto della vita sociale e privata.
Rivolgendosi ad una platea per lo più analfabeta, il linguaggio più efficace per diffondere il verbo fu quello delle immagini.
L'azione della Chiesa e dello Stato, strettamente legati, si è spesso imposta allora sulle opere d'arte soprattutto dal punto di vista iconografico.
Alla fine del VI secolo, Papa Gregorio Magno definì il ruolo dell'immagine cristiana in modo che resterà determinante per i paesi di lingua latina durante tutto il Medio Evo. «L'immagine è la scrittura degli illetterati»; in altri termini, per Papa Gregorio Magno essa è un mezzo di conoscenza, in particolare della conoscenza delle cose della fede, e quindi un mezzo per insegnare la religione e i suoi misteri. La cristianità occidentale resterà fedele a questa idea di base che molte volte sarà ricordata, più tardi, dai

dottori del Medio Evo e che conferma così il ruolo pedagogico dell'immagine cristiana.[1]
I pittori in Occidente introducono nelle loro opere a soggetto cristiano molti elementi – temi, strutture, ornamenti – derivati dalle immagini che accompagnano i trattati e altri libri a carattere scientifico o i libri istoriati, specialmente di epoca carolingia, che propongono immagini del firmamento, dello zodiaco, delle stelle e di animali.
Tutto si traduce in termini biblici, ogni immagine prodotta, qualsiasi sia la sua destinazione d'uso o collocazione, ha intenti morali e didattici.

1.2 «De-realtà»: la concezione medioevale e cristiana del mondo

Non sono esenti da questo processo di trasformazione né l'immagine del globo terrestre, nelle tavole dipinte e nei codici miniati, né tanto meno quella della cartografia.
La tradizionale raffigurazione della terra nel Medio Evo, «in cui regnava più l'immaginazione dell'immagine»[2], viene gradualmente superata da una geocartografia connessa all'esperienza, ossia la carta nautica, o portolano. Fatta eccezione di questa categoria che aveva scopi puramente pratici, «nel Medio Evo le rappresentazioni cartografiche erano la copia del mondo, rispecchiavano le relazioni di cui quest'ultimo si componeva, ed erano, perciò, una sua interpretazione religiosa e filosofica oltre che un suo disegno».[3] Esse erano il suo ritratto ma anche, consapevolmente, l'autoritratto della cultura che produceva il ritratto.

Dunque che idea avevano gli uomini del Medio Evo e poi i moderni della forma e dell'immagine della Terra? Come se la immaginavano? E perché se la immaginavano proprio in quella maniera?

Potremmo supporre che nel Medio Evo questa immagine sia nata tra le righe di un libro, il libro della Genesi, in quel passo lungo sei giorni che è la

[1] Grabar A., *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana. Antichità e Medio Evo*, Milano, 1983, p.221.
[2] Baldacci O., *Atlante Colombiano della grande scoperta*, Roma, 1993, p.13.
[3] Cfr. Edson E., *Mapping time and space: how medieval mapmakers viewed their worlds*, Londra, 1997.

Creazione. Direi essere piuttosto frequente trovare, nei cicli musivi e pittorici di questa epoca, la narrazione di questo avvenimento fondamentale, tanto nei mosaici nel Duomo di Monreale quanto nella Basilica di San Marco a Venezia (fig.1) o sul portale della Cattedrale di Chartres. Il secondo giorno Dio disse: «le acque che sono sotto il cielo siano raccolte in un unico luogo e apparisca l'asciutto», ossia dopo aver creato il firmamento, le acque si ritirano creando una circonferenza di oceano intorno ad un unico continente circolare. Da queste parole si potrebbe fraintendere e credere, anche in virtù della bidimensionalità delle rappresentazioni medioevali, che la terra per questi uomini fosse piatta. Ma al contrario, come in tutta l'antichità anche nel Medio Evo non si credeva affatto che la terra fosse piatta. Si sapeva benissimo che essa era sferica, contrariamente a quel che, a proposito dei cosiddetti «secoli bui», a partire dall'inizio dell'Ottocento si è cominciato a ritenere.[4]

(fig.1) *Storie della Genesi*, particolare mosaico *Creazione della Terra*, Basilica di San Marco, Venezia, XIII secolo

[4] Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, 2003, p.8.

1.3 Le Mappae Orbis Terrae

Il modello destinato ad avere maggiore influenza nell'evoluzione delle grandi mappe del mondo di età medievale metteva in alto l'est e si limitava a rappresentare *l'œcumene*. Questo era invariabilmente effigiato con una T inscritta in una O, con il Gran Mare Oceano (la O) che circondava i tre continenti dell'*œcumene*, separati dal Mediterraneo (il tratto verticale della T) e dal Nilo (tratto orizzontale) e con, nella parte superiore, l'Asia, di gran lunga già il continente più vasto, che occupava uno spazio due volte più grande di quello riservato a Europa e Africa.
Questo simbolo risaliva ai tempi della Roma antica e prima, ma si era ben presto colta la possibilità di utilizzarlo come un'immagine simbolica del mondo cristiano ed è possibile ritrovarlo nell'iconografia di alcuni dei più antichi testi post-classici.[5] Questo modello rimarrà in uso in alcune rappresentazioni, specialmente a tema religioso o allegorico, fino al XVI secolo.
Singolare è il caso di un *San Cristoforo* (fig.2) su tavola, risalente all'inizio del XIV secolo realizzato per mano di un anonimo spagnolo, oggi conservato al Prado, in cui il globo terrestre nelle mani del Gesù bambino traghettato dal Santo, risulta costruito secondo la tripartizione del modello delle *Mappae Orbis Terrae*, ma le tre parti che lo compongono non rappresentano i tre continenti allora conosciuti, bensì le tre parti di cui si costituisce il globo terrestre, le tre fondamentali parti narrate nel libro della Creazione dalla Genesi, ossia la terra, le acque e il mantello del cielo.
Di notevole rilevanza, ai fini di una più realistica resa dell'immagine del mondo, è invece la scena raffigurante la *Creazione del Mondo* (fig.3) a opera di Giusto de' Menabuoi nel ciclo di affreschi narrante le storie della Genesi, realizzato nel Battistero di Padova tra il 1370 e il 1378.
Membro di quel movimento post-giottesco fiorentino, trascorse gran parte della sua vita a Milano e Padova, portando con sé molte della cultura pittorica fiorentina del tempo.
«Quando Giusto de' Menabuoi s'accinse alla sua massima impresa non pure di pittore, ma anche di teologo; o, almeno, di singolarmente impegnato

[5] AA.VV., *Segni e sogni della Terra*, Milano, 2001, p.50.

(fig.2) Anonimo spagnolo, *San Cristoforo* (particolare), tempera su tavola, inizio XIV secolo.
Museo del Prado,Madrid.

studioso di problemi di teologia e di filosofia (scolastica, soprattutto), era nel pieno della sua maturità di uomo e d'artista».[6]

Dal ciclo si evince la conoscenza, da parte dell'artista, dei testi sacri, sviscerati per rendere il racconto più preciso e dettagliato possibile. Ciò che colpisce, ai fini di questa ricerca, è la rappresentazione del globo terrestre nella scena della Creazione. Qui il Creatore, seduto sulle nubi e attorniato da sei angeli, alza la mano benedicente. Altri due angeli volano nello spazio. Entro il cerchio azzurro più esterno si riconoscono i dodici segni zodiacali. Inscritta nel cerchio, v'è un'iride di sette colori che rappresenta gli altrettanti cieli del Medio Evo: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno. Entro l'iride infine è disegnata la terra: dalle colonne d'Ercole al Giappone, dal mare del Nord al mar Rosso, con una stupefacente concretezza. La mappa è orientata verso levante, come si era soliti fare, ma la straordinaria veridicità dei confini territoriali probabilmente deriva dalla conoscenza dell'artista delle carte nautiche, che avrà visto in Veneto, poiché già dal Duecento, con l'espansionismo islamico e lo sviluppo delle reti commerciali delle repubbliche marinare italiane (tra cui Venezia), la navigazione nel Mediterraneo riprende vigore e vi è una grande diffusione di questo tipo cartografico. Non sarebbe neanche da escludere l'ipotesi che il Menabuoi abbia avuto modo di trovarsi di fronte, più precisamente, all'*Atlante* di Pietro Vesconte del 1320, oggi conservato al Museo Correr di Venezia; cartografo genovese e lungamente attivo a Venezia, quindi operativo nelle due città che fanno della marineria e del commercio per mare la loro fonte di ricchezza e di potere. L'*atlante* sopra menzionato, contiene una *mappa mundi* circolare (fig.4) che per molti aspetti formali ricorda il disegno del globo terrestre del Menabuoi, fatta eccezione per i cerchi concentrici rappresentanti i cieli, che nel caso del Vesconte sono totalmente assenti.

* * *

[6] Bettini S., *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel battistero del Duomo di Padova*, Vicenza, 1960, p.9.

(fig.3) Giusto de' Menabuoi, *Creazione del mondo* (particolare), affresco, 1370-78.
Battistero del Duomo, Padova.

(fig.4) Pietro Vesconte, *Mappa Mundi* (da Atlante), inchiostro su carta, 1320. Museo Correr, Venezia.

Per l'uomo medioevale, Dio, vale a dire, l'artefice supremo, ha creato l'universo come un'immensa cetra (*quasi magnam citharam*)[7]. La creazione non può essere concepita al di fuori di Dio.

L'opera consente di conoscere l'artefice; l'universo è lo specchio nel quale Dio si riflette; la conoscenza dell'universo introduce l'uomo medievale nel mistero di Dio e nel proprio mistero. Così, la conoscenza di se stesso e del mondo gli dà accesso al modello di cui il mondo è immagine.[8]

A questa immagine sembrano rispondere quelle raffigurazioni dell'Universo come quella precedentemente descritta di Giusto de' Menabuoi, ma ancor meglio esemplificata nell'affresco di Piero di Puccio (fig.5) nel Camposanto di Pisa; immagine che rimanda inoltre al più antico *Mappa Mundi* di Ebstorf del 1234, dove il concetto di fondo è quello di una cristianità che abbraccia il mondo. Risalente al 1389 circa, l'affresco di Piero, fa parte di un più ampio ciclo sulle storie della Genesi, dove il Padre Eterno è in piedi mentre sorregge l'universo, raffigurato come una struttura a cerchi concentrici: al centro appare la Terra divisa in tre continenti, ma qui, a differenza della Creazione di Giusto, i territori non vengono riportati fedelmente; seguono l'acqua l'aria e il fuoco, poi i pianeti e il cielo stellato con lo zodiaco, il cielo cristallino o ″primo mobile″ e le nove gerarchie angeliche. Si potrebbe quasi senza dubbio dichiarare, visto il tempo e il luogo dell'affresco, che lo schema abbia come fonte letteraria la cosmologia dantesca, a sua volta fedele alla concezione del mondo aristotelica e a quella dell'allora ancora non riscoperto Tolomeo.

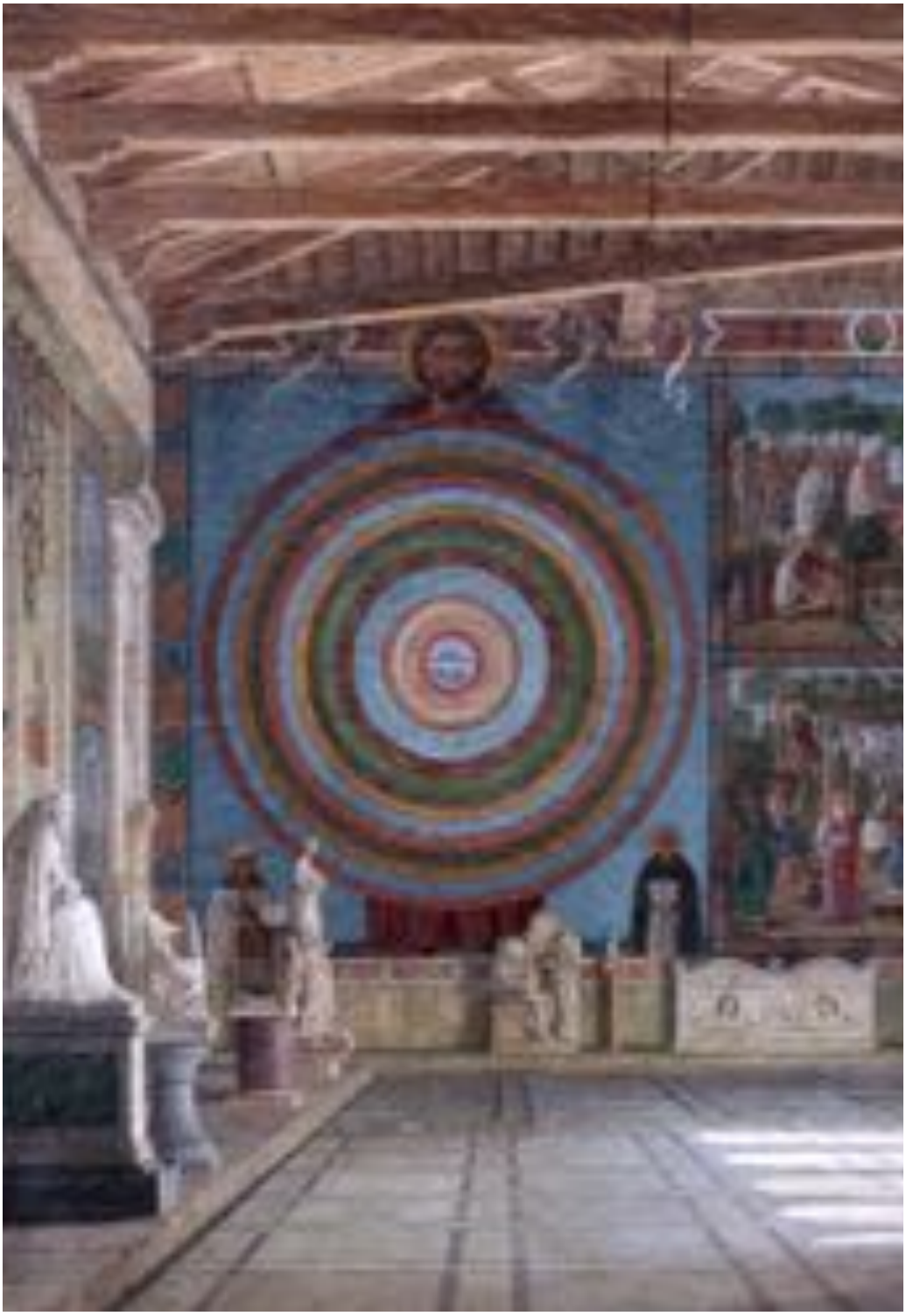
Fatta eccezione di queste rappresentazioni più complesse, accurate e che rivelano un maggior grado di conoscenza e di interesse da parte degli artisti nei confronti del disegno e della creazione del mondo e dell'universo, il tipo di globo terrestre che si ritrova più facilmente nelle pitture a carattere religioso, non solo nel Medio Evo, ma anche nei due secoli successivi, è il cosiddetto globo TO, dove i territori sono segnati dai loro nomi propri; ne è un esempio l'affresco di Niccolò di Pietro Gerini, *Uomini famosi*[9] (fig.6), del 1391 che si trova nella Casa Museo Francesco Dattini a Prato, dove l'uomo che regge in mano il globo tripartito e contrassegnato dai nomi dei

---

[7] Honorius AUGUSTODUNENSIS, *Liber XII Quaestionum II*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, p.122.

[8] Davy M.M., *Il simbolismo medievale*, Roma, 1999, p.157.

[9] Cfr. Murray P., *L'arte del Rinascimento*, Firenze, 1966.



(fig.5) Piero di Puccio, *Creazione del mondo* (da Leo Von Klenze 1858), affresco, 1389.
Camposanto, Pisa.

continenti, probabilmente rappresenta un imperatore, tra i cui attributi iconografici vi era solitamente un globo terrestre, simbolo del dominio ch'egli possedeva sui territori.

(fig.6) Niccolò di Pietro Gerini, particolare *Uomini famosi*, affresco staccato da Casa Museo Francesco Dattini, Prato, 1391

1.4 Le mappe moralisée e le carte nautiche

La mappa, non diagrammatica e in qualche modo allargata a comprendere contenuti diversi, era principalmente una visualizzazione di tutti i rami della conoscenza in un contesto cristiano e solo secondariamente un oggetto geografico. Fin dall'inizio le mappe del mondo medievale erano raffigurazioni diacroniche e non solo dello spazio. Molte delle località indicate facevano implicito riferimento a eventi verificatisi nel corso delle sei Età del Mondo (cinque delle quali precristiane) e dei quattro successivi grandi Imperi (l'ultimo dei quali era l'impero romano) con cui gli studiosi europei dell'epoca dividevano il passato. Queste suddivisioni si basavano sull'assunto che l'umanità vivesse nell'Età estrema o nell'ultimo impero, quella più corrotta dal peccato, cui sarebbero presto seguiti la fine del tempo

umano e il Giudizio Universale.[10] Per questo si trovano spesso nomi di località affiancate a frammenti di testo, legati a leggende (in particolare ai racconti fantastici dei viaggi e delle imprese di Alessandro Magno) e alla Bibbia, soprattutto all'antico Testamento che copriva un periodo molto più vasto rispetto al Nuovo. Spesso all'estremità orientale dell'Asia (di solito nella parte alta della mappa) era rappresentato il Paradiso terrestre, perché da lì cominciava la storia dell'uomo.

C'erano anche rimandi ad alcuni luoghi del Nuovo Testamento e ai centri in cui avevano operato o in cui erano morti gli apostoli e alcuni santi importanti come sant'Agostino d'Ippona. Dove lo spazio lo permetteva, si indicavano anche città, regioni e caratteristiche geografiche importanti agli occhi dell'autore, per ragioni politiche o commerciali o perché vi era avvenuto qualche fatto memorabile, brevi note di storia naturale con qualche occasionale immagine: descrizione di piante, di animali, di popoli, delle loro principali caratteristiche fisiche e di costume. In parte si trattava di informazioni desunte dall'osservazione diretta, come nel caso degli orsi e dei leoni, in parte i ricordi distorti del tempo portavano a descrizioni di animali fantastici: unicorni, fenici, basilischi. In altri casi ancora erano frutto della pura fantasia: esseri ibridi con la testa di cane o giganti con gli occhi sul petto. Quello che avevano in comune è che abitavano i margini ultimi della Terra, l'Etiopia e l'India soprattutto l'estremo nord. Il messaggio che trasmettevano era che la vita ai confini del mondo ha il fascino delle cose strane, ma è anche difficile e pericolosa.[11]

Adattandosi ai testi enciclopedici che in molti casi illustravano, queste mappe assumevano la funzione non solo di carte geografiche, ma (per quanto lo consentivano le dimensioni) di vere e proprie enciclopedie illustrate delle conoscenze umane e divine. Per mano dei copisti le scritte diventavano sempre più aggrovigliate, le definizioni storiche ed etnografiche si facevano sempre più infiorate, distorte e travisate. In coincidenza con le prime Crociate, al centro di molte mappe viene collocata Gerusalemme. Questo aveva la funzione di esaltarne l'importanza politica e di avere lo spazio sufficiente per inserirvi tutte le informazioni che si volevano comunicare. Lo spazio riservato alle altre parti del mondo variava a seconda della loro importanza storica o biblica, e anche della formazione e

[10] AA.VV., *Segni e sogni della Terra*, Milano, 2011, p.50.
[11] Ibid. p.53.

degli interessi dell'autore del testo che la mappa illustrava, di chi l'aveva commissionata o del cartografo stesso. Perciò la terra natale dell'autore o committente era spesso presentata in modo enfatizzato. Come nel caso di due maggiori monumenti della cartografia del XIII secolo: il *Mappamundi di Ebstorf* (fig.7) e il *Mappamundi di Hereford* (fig.8), entrambi elaborati in centri di studio monastici ed entrambi proposti come pale di altare[12]. Il primo risalente al 1234 e attribuito a Gervasio di Tilbury (giurista, politico e scrittore inglese), altro non è che una rappresentazione allegorica di Cristo il cui corpo si protende verso i margini della mappa cosi da cingere il mondo intero: l'umanità tutta tra le braccia di Dio. Si tratta di una versione molto elaborata delle comuni mappe tripartite T-O. Infatti era centrata sulla città di Gerusalemme e il punto cardinale est era rivolto verso l'alto, Cristo era raffigurato con la testa in alto, le mani ai lati e i piedi in basso. Roma era rappresentata nella figura di un leone, evidentemente la mappa risentiva dell'influenza della curia vescovile.[13] Intorno alla mappa c'era un testo che includeva descrizioni di animali, la creazione del mondo, la definizione di termini e una breve descrizione delle mappe a T-O con la spiegazione del perché il mondo veniva diviso in tre parti. La mappa include storie e simboli sia pagani sia biblici.

Il secondo, con sottili differenze, ma con uguali propositi, è uno straordinario dipinto di intento morale risalente al 1276-83, oggi conservato nel British Museum di Londra. Si tratta di una mappa del mondo che racconta le paure e le ossessioni di un'epoca.[14] Al centro vi è, appunto, Gerusalemme, agli estremi il paradiso e il purgatorio, i luoghi remoti abitati da mostri e creature leggendarie. Ha un significato metafisico, è una vera e propria guida alla vita cristiana per un popolo in gran parte analfabeta. In questo disegno dell'ecumene si mescolano geografia del mondo e ideologia dell'ultramondano. Nella sommità della mappa vi è una vivida rappresentazione del Giudizio Universale nel quale da un lato Cristo e gli angeli indicano la strada del Paradiso e dall'altra il Demonio e un drago radunano le anime verso un'altra destinazione. Nell'angolo destro vi sono anche aggiornamenti "dell'ultima ora": un dialogo tra un cavaliere e un

[12] Lago L., *Dalla terra piatta al globo terrestre. Congetture ed esperienze per una rivoluzione epistemological*, Messina, 2013, p. 35.
[13] Cfr. Edson E., op. cit., Londra, 1997.
[14] Garfield S., *Sulle mappe: il mondo come lo disegniamo*, Bologna, 2016, p.40.

(fig.7) Gervasio di Tilbury (attr.), *Mappamundi Ebstorf*, dipinto su pergamena, 1234.
(distrutta seconda guerra mondiale)

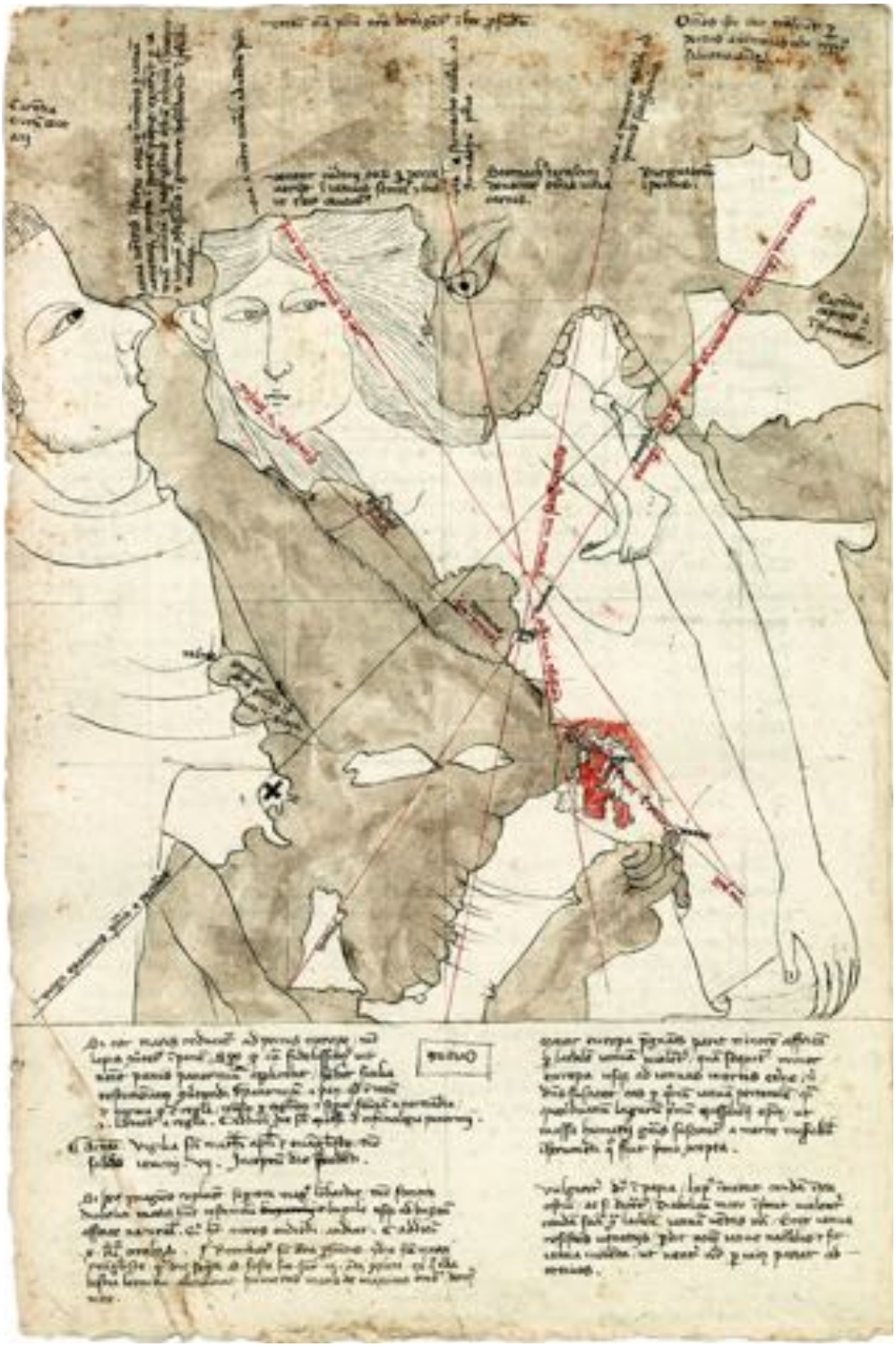
(fig.8) Riccardo di Haldingham e Lafford, *Mappamundi Hereford*, inchiostro su pergamena, 1276-83. British Museum, Londra.

cacciatore su questioni forse riguardanti una lite giudiziaria sui diritti di caccia.[15] È un'opera cartografica che permette di penetrare la mentalità e le aspettative dell'umanità medioevale; risultato della splendida stratificazione di storia, mito e filosofia realizzatasi alla caduta dell'impero romano con l'aggiunta di motivi culturali tipicamente medioevali. Chiaramente non si tratta di un'opera basata sulla fantasia dell'autore, bensì si costruisce su una serie di fonti testuali bibliche, cristiane e classiche, come Plinio il Vecchio, Solino, Isidoro di Siviglia, Strabone e San Gerolamo. La sua funzione è quella di itinerario fisico e morale, dizionario geografico, parabola e strumento didattico. Lo schema di fondo su cui si costituisce, come per il precedente mappamondo di Ebstorf, anche se difficile da individuare per la mole di informazioni contenute, è quella delle *Mappae orbis terrae.*

Mentre le elaborazioni scientifiche dell'età greco-romana si fondano sull'osservazione e sull'esperienza, e conseguentemente la geografia appare come una scienza positiva le cui fasi di sviluppo sono direttamente legate ai progressi delle conoscenze territoriali[16], nell'età post-classica, con il decadere dell'Impero romano e la sparizione di un centro politico- culturale aggregante, la scienza e l'osservazione perdono di significato e, nel Medio Evo, le grandi opere della classicità vengono più o meno volutamente dimenticate. La filosofia patristica torna al concetto della Terra piana e la rappresentazione della Terra si riduce a un modello schematico, a un mappamondo superficiale, addirittura fantasioso, raramente ancorato a riferimenti geografici concreti[17]. La maggior parte di questi pseudo mappamondi – come l'Indocupleuste di Cosma, Ebstorf, Hereford, fino alle numerose riproposizioni miniate dei codici trecenteschi e quattrocenteschi di Isidoro di Siviglia, di Macrobio, di Virigilio, di Plinio o di Sallustio- hanno in comune, come abbiamo appena visto, un cristallizzato schema generale: la mappa T-O.

Un personaggio tanto fondamentale quanto singolare nella produzione di fantasiosi modelli del mondo è senza dubbio Opicino de Canistris (fig.9), che qui mi limiterò a citare, per le incredibili opere da lui create, ma che meriterebbe trattazione più approfondita. Autore di alcune tra le più

[15] Ibid. p.55.
[16] Milano E., *La carta del Cantino e la rappresentazione della Terra nei codici e nei libri a stampa della Biblioteca Estense e Universitaria*, p.21.
[17] Ibid. p. 21.



(fig.9) Opicino de Canistris, *Mappa Mediterraneo*, inchiostro su carta, 1335.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

inquietanti e rivelatrici immagini cartografiche, dominate da un'ossessiva e coercitiva introspezione fondata sulla combinazione quasi sistematica di espressioni tecniche e di espressioni invece del tutto private, sul giuoco con le forme dei lineamenti terrestri e con le parole.

Una vita travagliata, in primo luogo per via delle turbolenze politiche che attraversavano la sua città natale, Pavia, che lo costrinsero a spostarsi frequentemente, in secondo luogo per le turbolenze psichiche che attraversarono quasi costantemente per tutta la vita la sua persona. Nonostante questi tormenti non smetterà mai di produrre trattati teologici e disegni mistico-geografico, oggi conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Si tratta di rappresentazioni grafiche molto complicate, costruite con forme geometriche, in particolare con circoli, di carte topografiche e nautiche, calendari e costellazioni astrologiche come circoli annuali e mensili, segni zodiacali ecc., alle quali egli aggiunge piccoli commenti. Forse inizialmente aveva l'intenzione di regalare queste tavole al papa, ma successivamente col procedere del lavoro deve aver abbandonato questi progetti, per concentrarsi nello sforzo di chiarire alla sua mente irrequieta l'intreccio tra le forze terrene e quelle soprannaturali.[18] Il risultato è un'opera personalissima, non sempre comprensibile in tutte le sue parti, che non si deve assolutamente considerare il prodotto patologico di una mente malata. Egli si serve spesso di motivi molto diffusi ai suoi tempi: si possono scorgere influssi provenienti dalla pittura su vetro del tempo, dalle finestre delle chiese, dalla cartografia e dall'illustrazione di manoscritti scientifici (in particolare raffigurazioni anatomiche), ma utilizza i mezzi espressivi dell'arte e delle scienze medievali per creare un complicato linguaggio figurativo, carico di simboli e di giochi di parole.

Sembra che nel 1315 fosse stato in esilio a Genova, dove aveva lavorato come *inluminator* di libri teologici e dove probabilmente deve avere avuto modo di vedere e copiare carte nautiche forse proveniente da botteghe catalane, attive nell'area del Mar Tirreno e certamente presenti nella Segreteria di Stato papale avignonese. Nel codice vaticano, Opicino ricorda che per tre anni aveva letto libri con immagini e *rotae* con descrizioni del mondo. Dunque aveva una certa conoscenza della geografia e della cartografia, come della tradizione mistica di Ugo di San Vittore.[19] Le

[18] Gianani F., *Opicino de Canistris. L'anonimo ticinese*, Pavia, 1976, p.24.
[19] Mangani G., *Cartografia morale. Geografia, persuasion, identità*, Modena, 2006, p.106.

singolari figurazioni di Opicino sarebbero del tutto estranee agli scopi pratici dei portolani genovesi o maiorchini da cui pure derivano, nel senso che egli vede nella carta un quadro o uno schema che gli servono per tutt'altri intenti. [20] Quali, non diceva. Ma così li ha sintetizzati Jürgen Schulz: illustrare le perplessità morali dell'autore e la sua visione profondamente pessimistica dell'esistenza umana.[21] Per Opicino i profili costieri dell'Europa mediterranea e dell'Africa settentrionale, stilizzati in modo da rappresentare i profili accostati di un uomo e una donna, simboleggiano il peccato; o il contorno delle coste mediterranee, assimilato a quello di una figura maschile, diventa l'immagine del demonio e così via. In questa ricerca, le procedure figurali delle carte nautiche e dei mappamondi gli appaiono come analoghe e sovrapponibili a quelle della meditazione spirituale. Nei suoi scritti Opicino insiste sul ruolo che ricopre la meditazione delle immagini per accendere la memoria e produrre nuove figure meditative rivolte alla comprensione delle leggi profonde, dei significati che trascendono le apparenze.[22] La sua opera dimostra che le carte portolaniche e i mappamondi fossero recepiti nel XIV secolo come documenti imparentati con il genere dei florilegi, dei libri d'ore e con i taccuini meditativi.

1.5 Il lascito di Marco Polo

Mentre da una parte scenari terribili e fantastici venivano creati per redarguire il popolo, dall'altra v'era la volontà di un superamento dell'immagine connesso all'esperienza, dunque al viaggio. Prodotto di quest'esperienza era il cosiddetto *portolano*. Diretto discendente dei *periplì* greci e latini, il portolano era un manuale per la navigazione costiera e portuale basata sulla pratica e sull'osservazione diretta. I primi esempi sono stati rilevati in Italia nel XIII secolo e successivamente in Spagna. Il portolano contiene informazioni utili al riconoscimento dei luoghi tramite

[20] Almagià R., *Planisferi, carte nautiche e affini*, Città del Vaticano, 1944, pp. 95-98.
[21] Schulz J., *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena, 1990, p.28.
[22] Mangani G., op. cit., p. 107.

descrizioni testuali, disegni e carte geografiche; come anche dati sulla normativa locale, i pericoli e gli ostacoli alla navigazione.

L'*Atlante Catalano* (fig.10) è considerato il portolano più importante di epoca medioevale. Non recante la firma dell'autore, è stata attribuita alla scuola cartografica di Maiorca (probabilmente prodotta da Abraham Cresques e da suo figlio Jahuda). Redatto originariamente in sei tavole, preziosamente miniate in diversi colori, tra cui anche l'oro e l'argento; la prima tavola comprende un testo in lingua catalana con indicazioni astronomiche, astrologiche e cosmologiche, il disegno di una rosa dei venti per il calcolo dell'alta marea durante la luna piena e un cerchio che permetteva di calcolare la data della Pasqua e di altre festività variabili, sotto questi due disegni un corpo umano con i segni dello zodiaco. Seguiva nella seconda tavola una figura circolare con un calendario solare e uno lunare. Nei successivi quattro pannelli il disegno del mondo allora conosciuto. La veridicità nel disegno dei profili territoriali è sorprendente. L'Atlante attinge a tra diversi livelli di conoscenza geografica: le *mappae mundi*, le carte nautiche e gli ultimi resoconti di viaggio dall'Asia, in particolare quelli di Marco Polo. Dalle *mappae mundi* prende il centro sacro, Gerusalemme, oltre che la ricchezza di dettagli classici e biblici, dalle carte portolaniche la forma e l'orientamento generale dei due pannelli che mostrano l'Europa e il Mediterraneo, ma anche le linee incrociate che la percorrono. Gli scritti di Marco Polo avevano fornito una nuovissima comprensione dell'Estremo Oriente, che si nota nei pannelli di destra. Nel complesso la carta coglie la sempre meno importanza delle concezioni geografiche classiche e cristiane rispetto ai commerci e agli scambi.[23] Tra l'altro Marco Polo, con la sua carovana, è raffigurato nella mappa. Allo stesso si potrebbe considerare il suo straordinario resoconto di viaggio, il *Milione*, come un portolano.

È molto interessante constatare dalle pagine di questo libro come nel Medio Evo lo spazio è raro, e il mondo si compone di norma, di un insieme di luoghi, ognuno dei quali ha una propria misura, ma non esistono le lunghezze, così come le direzioni del cammino non sono ancora state fissate dalla rigidità dei punti cardinali; per avanzare si prende a tramontana oppure a greco, dunque secondo la direzione dei venti, seguendo il loro corso.[24] Non esiste lo spazio, non esiste il tempo, se non nella forma dell'alternarsi

[23] Brotton J., *Le grandi mappe*, Torino, 2015, pp. 62-63.
[24] Farinelli F., op.cit., pp. 16-17.

(fig.10) Abraham Cresques (attr.), *Atlante Catalano*. inchiostro su pergamena, 1375. Bibliothèque National de France, Parigi

della notte e del dì e delle stagioni. Non venne inizialmente considerato un testo scientifico, ma un insieme di eventi e dati che potevano dilettare e informare. Solo in secondo luogo il testo si rivelò fonte ispiratrice per compilatori, come Mandeville, cartografi, quale Fra Mauro ed esploratori, quale Cristoforo Colombo, che vergò la sua copia di note che pensava gli sarebbero state d'aiuto per intraprendere il suo viaggio verso le Indie.[25] Dunque come nei portolani, anche nel *Milione*, e nella coeva letteratura mercantile, era presente questa tradizione di mera utilità pratica, compilazioni di fatti e dati. Dati e fatti, in questo caso, più utili al ceto mercantile, ma arricchiti di particolari che accrescono l'interesse e la meraviglia del lettore.

[25] Vicentini E., *Il Milione di Marco Polo come portolano*, Italica, 1994 vol.71 n.2.

CAPITOLO SECONDO

Modernità: «l'epoca dell'immagine del mondo»
1400-1450

2.1 Tolomeo, Brunelleschi e la rivoluzione dello spazio

Verso la fine del XIV secolo l'arte italiana si era radicalmente estraniata dall'antichità; e fu solo incominciando, per così dire, da zero, che poté manifestarsi il vero Rinascimento. In contrasto con le varie "rinascenze" medioevali, questo Rinascimento consisté in quel che i biologi chiamerebbero cambiamento di trasformazione opposto ai cambiamenti di evoluzione: un cambiamento, cioè, improvviso e permanente.[26]

Come l'avvento di Ottilia e del Capitano nella vita di Edoardo e Carlotta capovolgerà il loro ordine e sconvolgerà le loro credenze[27], così solitamente nei grandi movimenti innovatori della storia dell'arte, la rivoluzione arriva con l'immissione/intromissione di attori o fattori esterni ed estranei.

Così accadde che, quando l'umanista Iacopo Angelo, viaggiò da Costantinopoli a Firenze, portando con sé con la *Geographia* di Tolomeo, il concetto di spazio si rivoluzionò. La riscoperta, lo studio e la traduzione di questo testo, non solo rinnovò i saperi sulla geografia, ma coincise, o meglio suggerì, alla Firenze del primo Quattrocento una nuova maniera di guardare al mondo. Come recitava Totò, nei panni di Marcello Innocenti nel film *Uccellacci e Uccellini*, «con la fede ci si crede, con la scienza ci si vede».

Gli storici dell'arte non hanno dubbi: la prospettiva lineare moderna non è altro che la copia della proiezione di Tolomeo. L'unica differenza è che la

[26] Panofsky E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1971, p.191.
[27] Cfr. Goethe J.W., *Le affinità elettive*, Venezia, 1995.

proiezione di Tolomeo lavora, per così dire, in verticale e invece la prospettiva moderna lavora in orizzontale. A provare la discendenza della prospettiva dalla tecnica tolemaica della trasformazione del globo in una mappa, cioè in spazio, stanno anzitutto le date.[28]

Qualche anno dopo l'arrivo del testo di Tolomeo a Firenze, alla fine del decennio successivo, Filippo Brunelleschi pone mano alla prima architettura costruita secondo il principio prospettico moderno: il Portico dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze (fig.11). Quando si entra sotto il portico, quando ci si posiziona esattamente dove Brunelleschi ha voluto che lo spettatore si ponesse, cioè in corrispondenza della porta cieca che è ad una delle due estremità, fino a questo punto siamo ancora dentro al mondo classico: tutte le rette del pavimento sono parallele, tutto funziona a dovere. Ma alla fine, cioè sul fondo del portico, in corrispondenza del punto di fuga che si trova di fronte all'osservatore, al centro del finestrino collocato sulla parete opposta, le stesse linee appaiono convergere lievemente, dando la chiara impressione che se prolungate all'infinito, vale a dire, se entrassero dentro la finestra stessa, finirebbero per toccarsi i e riunirsi in un solo punto. Almeno per i primi quattro secoli dell'epoca moderna, l'occhio dice qualcosa che il tatto assolutamente non comprende, perché è il contrario di ciò che esso registra.

(fig.11) Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Firenze, 1419.

E Brunelleschi colloca precisamente il primo punto di fuga materialmente installato al mondo nella "cassa continua", in attivo fino al 1875, dentro la quale si infilavano i trovatelli, gli innocenti, i bambini i cui genitori si erano sottratti ai doveri di natura. Insomma, il vertice della prima concreta

[28] Farinelli F., *L'invenzione della terra*, Palermo, 2007, p.79.

prospettiva era un pertugio che immetteva concretamente da un mondo all'altro, che davvero segnava il materiale passaggio da una condizione all'altra, da uno stato all'altro, dall'anonimia biologica del fanciullo che non poteva o voleva essere riconosciuto da chi l'aveva procreato ad un'identità che era politica, perché una volta immessi attraverso la finestrella, nella ruota che depositava il corpicino nel letto sottostante, si diventava figli, cioè cittadini di Firenze. Si trattava insomma di una vera e propria seconda nascita del neonato. D'altra parte da dove prende il proprio nome Rinascimento se non da tale rinascita?[29]

Fu in buona parte per merito di Palla Strozzi, giovane rampante appartenente alla famiglia dei banchieri fiorentini e ormai personaggio di rilievo nella vita politica e culturale della Firenze pre-medicea, se il testo di Tolomeo giunse fino a Firenze. La riscoperta dell'opera geografica tolemaica raggiunse però un successo straordinario soltanto dopo la metà del secolo, quando a Firenze, conclamata capitale artistica e intellettuale nell'età aurea di Cosimo e Lorenzo de Medici, si sviluppò un'intensa attività cartografica e in ogni corte italiana v'era almeno una copia preziosamente miniata del geografo greco.[30] Nel mondo dell'arte questa riscoperta ebbe, all'inizio del Quattrocento, un riscontro pressoché nullo, o meglio indirettamente qualcosa accadde: gli artisti accolsero l'invenzione di Brunelleschi, trasformando e modellando lo spazio, dando corpo alle figure bidimensionali del passato. Mentre i modelli del globo terrestre presenti nelle loro pitture rimangono quasi del tutto invariati, salvo qualche eccezione. Il motivo di tale disinformazione, potrebbe rintracciarsi in vari fattori concatenati: in questo passaggio fondamentale tra XIV e XV secolo, si assiste alla crisi del comune medioevale e l'instaurazione delle signorie; questa nuova forma di potere comporterà la formazione delle corti, alle quali gli intellettuali, per potersi dedicare alla libera ricerca, scelgono di unirsi; d'altro canto anche la figura dell'artista, a cavallo tra queste due epoche, sta mutando: accanto alle consuete capacità manuali, venivano ora richieste anche competenze intellettuali e teoriche. Dunque l'artista sta compiendo la sua trasformazione, il passaggio da artigiano a dotto, perciò quelli già uniti ad una corte in questo periodo saranno una rarità, e sicché è proprio la corte

[29] Ibid. pp. 82-83

[30] AA.VV., *Alla scoperta del mondo, l'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, Modena, 2001, p.40

il cardine di questa riscoperta, studio, traduzione, redazione e diffusione dei testi classici, bisognerà aspettare qualche anno in più affinché questi arrivino fuori.

Nei secoli XV e XVI gli studiosi e i pittori avevano molti punti di contatto. Essi godevano di strette relazioni, basate su una comunione di interessi nell'ambito di vari argomenti, quali i risvolti geometrici dell'Ottica, l'archeologia classica, la scrittura antica, l'iconografia greco-romana, la Botanica e così via. La concezione, eredita dal mondo greco antico, di un'educazione alle Arti liberali di tipo interdisciplinare, che includeva alcune applicazioni del disegno e della pittura, iniziò a entrare nelle teorie pedagogiche e nella pratica, proprio nell'ambito delle cerchie umanistiche. Un numero sempre crescente di apprendisti nelle botteghe tendeva a voler apprendere non solo la *maniera moderna*, ma anche alcuni aspetti dell'istruzione di stampo umanistico. Come risultato di tale fenomeno i mecenati, gli eruditi e gli artisti stringevano proficue amicizie, come nel caso di Felice Feliciano e Andrea Mantegna, di Francesco Filelfo e Antonio Filarete o di Agnolo Poliziano e Michelangelo. Spesso il punto di contatto fra queste figure era rappresentato dall'avere in comune una certa dimestichezza con il *De Pictura*.[31] Leon Battista Alberti raccolse la geniale innovazione introdotta dal Brunelleschi nel Portico degli Innocenti in questo manuale interdisciplinare, a lui dedicato, che si fece "Bibbia" per artisti e studiosi, non solo durante il Rinascimento - dove in realtà ebbe scarsa fortuna nel campo della diretta pratica pittorica a dispetto delle sue valenze didattiche[32] - ma pure nei secoli a venire.

Anche nell'ambito degli studi astrologici, la prima metà del Quattrocento è caratterizzata da un'intensa attività di ricerca dei testi e delle fonti classiche. A Firenze nel 1397-99 viene istituita la prima cattedra di greco dell'Occidente latino, affidata al dotto bizantino Emanuele Crisolora, maestro di Iacopo Angelo; e proprio alla personalità ed ai libri del Crisolora sembra essere legato il precoce interesse dei circoli fiorentini per l'opera astronomica di Tolomeo. Alla biblioteca crisolorina è, infatti, possibile ricondurre un primo nucleo di codici greci di argomento astronomico-astrologico, tra i quali spicca uno dei primi manoscritti dell'*Almagesto*

[31] Wright E.D.R., *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze, 2010, p.190.
[32] Ibid. p.224.

portato in Italia nel Quattrocento.[33] Tuttavia questo primo ritorno a Tolomeo all'inizio del Quattrocento fu soltanto parziale, perché fu un ritorno basato su un manipolo di testi ancora troppo esiguo. Infatti per tutti i primi anni cinquanta del Quattrocento, Firenze presenta ampie lacune nei suoi fondi manoscritti di matematici e di scienziati greci.[34]

2.1 Il "ritorno" della sfera armillare

«**armillàre** dal *latino* ARMILLA cerchietto per ornamento del braccio – Dicesi SFERA ARMILLARE quell'instrumento composti di cerchi a foggia di armille, che serve di aiuto alla mente per comprendere la meccanica celeste, cioè i movimenti dei pianeti ecc.»[35]

Questo antico strumento astronomico, inventato da Eratostene nel III secolo a.C., rappresenta il modello di una sfera celeste; ampiamente utilizzato da greci come strumento didattico se ne perse traccia fino al Medioevo. Fino al IX secolo l'astronomia latina medioevale era limitata alle elaborazioni di calcoli, necessari soprattutto alla determinazione del calendario liturgico, per stabilire ad esempio la data della Pasqua. La rinascita carolingia ebbe benefici influssi sullo studio dell'astronomia, ma fino al X secolo le nozioni sui moti dei cieli erano sommarie e poggiavano su un insieme di dottrine imprecise relative alla forma e alle dimensioni del mondo. Tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, l'Occidente latino inizia ad assimilare le conoscenze scientifiche degli arabi. La prima tappa è segnata dall'acquisizione dell'astrolabio stereografico e delle sue tecniche costruttive. I trattati arabi sullo strumento vengono tradotti in Catalogna nella seconda metà del X secolo, per poi prendere forma definitiva nel XII secolo, quando lo strumento acquisisce la morfologia dell'astrolabio classico, e consente di risolvere, per semplice lettura, i principali problemi di astronomia sferica, dimostrando agevolmente molti avvenimenti celesti che prima richiedevano un grande sforzo in complessi calcoli.[36]
Sebbene sia un elemento che si ritroverà più frequentemente in dipinti oltre la metà del secolo, ve n'è uno splendido esempio recentemente attribuito a

[33] AA.VV., *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, Roma, 2012, p.76
[34] Ibid.p.76
[35] Cfr. Battisti C., *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, 1975.
[36] AA.VV., *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, Roma, 2012, p.39.

(fig.12) Gentile da Fabriano (attr.), *Astronomia*, affresco, 1411-12. Palazzo Trinci,Foligno.

Gentile da Fabriano e allievi (fig.12), nel ciclo di affreschi che decora la sala delle Rose o delle Arti e dei Pianeti in Palazzo Trinci a Foligno. Ugolino III Trinci all'apice della sua potenza pensò alla decorazione del proprio palazzo come a uno straordinario teatro, ove imbandire, magnificare e raccontare le origini mitiche della famiglia Trinci, le virtù delle arti, lo scorrere inesorabile del tempo e delle stagioni dell'uomo, gli uomini illustri che egli guardava ad *exemplum* della propria gloria.

Ludovico Coltellini, autore degli *Appunti sopra la città di Fuligno, scritti da Ludovico Coltellini accademico fulginio, Parte non 1770-1780* ricorda che uno scriteriato governatore della città umbra, infastidito per il freddo patito nella sala delle udienze (la sala delle Arti e dei Pianeti) di palazzo Trinci, allora sede del governo pontificio, voleva innalzare un solaio per limitare l'altezza degli ambienti. E siccome "è degli ignoranti cancellare per sempre le ultime prove delle vetuste civiltà", accusa il Coltellini, l'erudito ebbe la felice idea di trascrivere i documenti contenuti in una cassa che egli, preoccupato, temeva che diventassero "carta da fuoco" per alleviare i tremori del governatore. Il 27 agosto 1411 Gentile da Fabriano incassa la lauta mercede di 225 fiorini per le decorazioni da lui realizzate "in sala imperatorum in camera rosarum in logia residentie Magnifici Domini Ugolini de Trinciis".[37] Gentile fu chiamato da Venezia, dove evidentemente era molto impegnato, poiché la decorazione folignate fu largamente affidata dal maestro al pennello dei suoi allievi. Il pittore Fabriano probabilmente fu autore di alcuni disegni e si recò a Foligno, eventualmente, per supervisionare i lavori condotti da Jacopo da Venezia (Bellini), Battista di Domenico da Padova, Francesco di Giambono da Bologna e Paolo Nocchi da Foligno. I documenti folignati non hanno del tutto chiarito il ruolo effettivo di Gentile in quest'impresa.

I brillanti studi d'iconografia su questi cicli affrescati hanno squadernato tutte le fonti visive e letterarie mostrate dagli eruditi a Gentile da Fabriano, perché il marchigiano potesse mettere in scena il copione voluto da Ugolino III Trinci. Il regista del copione di Palazzo Trinci fu l'umanista Francesco da Fiano, giunto a Foligno dopo una lunga carriera al servizio dei Malatesta prima e della curia pontificia poi. Il letterato laziale suggerì di dipingere, tra le altre, le raffigurazioni allegoriche delle arti e dei pianeti messe in rapporto

[37] Marcelli F., *Gentile da Fabriano*, Milano, 2005, p.115.

alle età dell'uomo e alle ore del giorno nella camera delle Rose (o sala delle Arti e dei Pianeti). La personificazione dell'Astronomia, appartenente alle arti del Quadrivio, è rappresentata seduta mentre sembra, con una mano seguire le indicazioni del libro che tiene aperto sulle ginocchia, magari una recente traduzione dall'arabo di un trattato di astronomia o anche l'Almagesto di Tolomeo, e con l'altra indicare la sfera armillare che le è posta davanti. Al di là delle fonti visive e letterarie che supportarono l'opera, sappiamo che Gentile fu protagonista nella scena artistica delle più importanti città italiane, come Venezia, Firenze e Roma, ma fu anche personalità di primo piano nella società del suo tempo. Le fonti letterarie ricordano che Gentile era solito vestire a "maniche aperte", ovvero indossava l'abito delle classi più abbienti, la *giornea*. Sappiamo che, attraverso Chiavello Chiavelli, signore della sua città natale e condottiero del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti, trovò ospitalità in una delle feconde botteghe d'artista attive in Lombardia alla fine del Trecento. Gian Galeazzo Visconti, politico rapace e spregiudicato, ma governatore accorto ed umanista, aveva creato tra Milano e Pavia una corte rinvigorita da artisti e intellettuali di respiro internazionale ai quali aveva messo a disposizione una delle biblioteche più importanti del tempo[38]; non è, dunque, difficile immaginare Gentile da Fabriano dentro quei palazzi, ville e castelli signorili che furono lo scenario nel quale lo sguardo del giovane pittore si educò al gusto e all'eleganza raffinata delle corti.

2.2 La necessaria persistenza dei modelli medioevali: le mappae orbis terrae

Come di sopra osservato, in questi anni di passaggio, molti modelli medioevali sono ancora presenti nell'immaginario degli artisti. Ormai divenuta immagine simbolica del mondo cristiano, le cosiddette carte ecumeniche del tipo T in O, sono descritte ancora intorno al 1435 nel celebre manoscritto *La Sfera* di Leonardo Dati: «Un T dentro un O mostra il disegno/Chome in tre parti fu diviso il mondo»[39]. Accanto a raffigurazioni essenziali, ridotte a superficie non definibile materialmente, quali la *Madonna col bambino* (fig.13) del Beato Angelico risalente al 1433 nel

[38] Ibid. p.11.
[39] Dati L., *La Sfera*, Modena, 1435.

(fig.13) Beato Angelico, *Madonna col bambino*, tempera su tavola, 1433.
Tabernacolo dei Linaioli, Museo di San Marco, Firenze.

(fig.14)(a) Beato Angelico, *Madonna delle ombre*, affresco, 1440-45.
Museo di San Marco, Firenze.

(fig.14)(b) Beato Angelico, *Madonna delle ombre* (particolare), affresco, 1440-45.
Museo di San Marco, Firenze.

(fig.15)Beato Angelico, *Cristo giudice tra gli angeli* (particolare), affresco, 1447.
Cappella Brizio, Duomo di Orvieto.

Tabernacolo dei Linaioli a Firenze, dove il globo si sintetizza in una liscia sfera dorata simbolo dell'universo ideale, della perfezione celeste, dell'onnipresenza e dell'onnipotenza di Dio, troviamo ancora il disegno del globo tripartito come nella più tarda *Madonna delle ombre* (fig.14), sempre ad opera del Beato Angelico e sempre a Firenze, collocabile tra il 1440-45, dove l'artista aggiunge il dettaglio della linea che segna la divisione del mondo nei tre continenti allora conosciuti, ma un particolare ne cambia il tradizionale aspetto, infatti il globo nelle mani di Gesù bambino rappresenta una mappa TO rovesciata; il motivo risiede nel fatto che il mondo è rappresentato dal suo punto di vista, dunque dall'alto.
Questa raffigurazione è piuttosto frequente quando il globo è associato alla figura di Cristo o di Dio, come infatti di nuovo ci mostra il Beato Angelico nell'affresco presso la Cappella Brizio nel Duomo di Orvieto, *Cristo giudice tra gli angeli* (fig.15) del 1447, dove meglio sottolinea, rispetto ai precedenti, la divisione della superficie terrestre per mezzo delle linee che disegnano la T. Sarà la *Madonna col bambino* (fig.16) di Benozzo Gozzoli, databile al 1449 e collocata nella Cappella Frangipane presso la Chiesa di Santa Maria presso Minerva a Roma, a fornire un ulteriore dettaglio che meglio precisa questa diffusa immagine del mondo medioevale; egli infatti oltre al disegno della T inscritta nel cerchio, aggiunge i nomi dei tre continenti, questa volta però non rappresentato dal punto di vista del bambino, ma come normalmente siamo abituati a vederlo, ossia con l'Asia rivolta in alto e in basso l'Europa e l'Africa.

2.3 I metalli preziosi delle Fiandre. I globi di Rogier Van der Weyden.

Dall'Italia fino alle Fiandre l'immagine del mondo rispondeva a questi canoni, con la differenza che lassù gli artisti fiamminghi arricchivano ogni elemento della loro pittura con straordinari dettagli. Nel XV secolo questa vasta e popolosa zona godette di una rinnovata prosperità, con attività manifatturiere fiorenti, un commercio fitto con tutta Europa e una relativa stabilità politica e amministrativa. Ciò influì nella formazione di una società ricca, cosmopolita e interessata culturalmente, che poteva garantire una

(fig.16)Benozzo Gozzoli, *Madonna col bambino*, olio su tavola, 1449. Cappella Frangipane, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

(fig.7) Rogier Van der Weyden, *Polittico della Natività*, olio su tavola, 1445. Met Museum, New York.

(fig.17)(a) Rogier Van der Weyden, *Polittico della Natività* (particolare),olio su tavola, 1445. Met Museum, New York.

(fig.17)(b) Rogier Van der Weyden, *Polittico della Natività* (particolare), olio su tavola, 1445. Met Museum, New York.

(fig.18) Rogier Van der Weyden, *Trittico Jean Braque*,olio su tavola, 1442-45. Museo del Louvre, Parigi.

(fig.18)(a) Rogier Van der Weyden, *Trittico Jean Braque* (particolare),olio su tavola, 1442-45. Museo del Louvre, Parigi.

(fig.19) Rogier Van der Weyden, *Polittico del Giudizio Universale*,olio su tavola, 1443-15. Hotel-Dieau, Beaune.

(fig.19) (a) Rogier Van der Weyden, *Polittico del Giudizio Universale* (particolare), olio su tavola, 1443-15. Hotel-Dieau, Beaune.

domanda artistica costante e diversificata.[40] Questa feconda condizione si riflette nella pittura, negli oggetti impreziositi, inseriti in ogni quadro; basti guardare e tentare un confronto tra i globi prima analizzati del primo Rinascimento italiano, e i coevi globi di Rogier Van der Weyden.

Si potrebbe iniziare da quello apparentemente meno suntuoso, nel *Politico della Natività* (fig.17) del 1445, oggi al Met Museum di New York; nella mano sinistra Dio benedicente tiene una sfera tripartita (fig. 17a), secondo l'uso medioevale, nei tre continenti allora noti, il gioco di ombre ne sottolinea la forma sferica, e il riflesso che crea, in corrispondenza del centro della T, ossia il punto dove solitamente si collocava Gerusalemme, all'incrocio del mare Mediterraneo e del fiume Nilo, sembra voler proprio sottolineare quel luogo; non è un ipotesi del tutto errata credere che Van der Weyden abbia voluto mettere in risalto la città di Gerusalemme, centro della cristianità, proprio nel polittico narrante la Natività di Cristo. Si può notare inoltre più in basso nel pannello centrale, quella che forse è una rappresentazione dell'universo (fig. 17b), dove una serie di cerchi concentrici, rappresentanti i cieli, ospitano al loro interno Gesù bambino, che potrebbe interpretarsi come personificazione della Terra immobile al centro dell'universo, l'opera di Dio mandata sulla terra.

Il *Trittico Jean Braque* (fig.18), databile tra il 1442-45 oggi al Louvre, presenta una versione più preziosa del globo terrestre. Cristo benedicente, tra i santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, la Vergine Maria e Maria Maddalena, regge nella mano sinistra una pregiata sfera di metallo, sembrerebbe quasi oro, sormontata da un altrettanto preziosa croce, simbolo del regno di Dio, e tripartita secondo lo schema delle mappae orbis terrae. E infine, un tema dove l'iconografia prevede, quasi pretende, la presenza dell'immagine del mondo; si tratta del Giudizio Universale, qui nello specifico, del *Politico del giudizio universale* (fig.19), sempre ad opera di Rogier Van der Weyden, collocabile cronologicamente tra il 1443 e il 1451. Cristo giudice, collocato in alto, seduto su di un semicerchio, forse metafora del cielo o dell'orizzonte, tiene i piedi poggiati su di un globo terrestre, soggetto primo del giudizio; questo è raffigurato come una sfera piena, di un prezioso metallo, forse l'oro, e divisa secondo il tradizionale schema della mappa TO; qui le linee del Mediterraneo e del Nilo, che

[40] Cfr. AA.VV., *I tempi dell'arte*, vol.II, Milano, 1999.

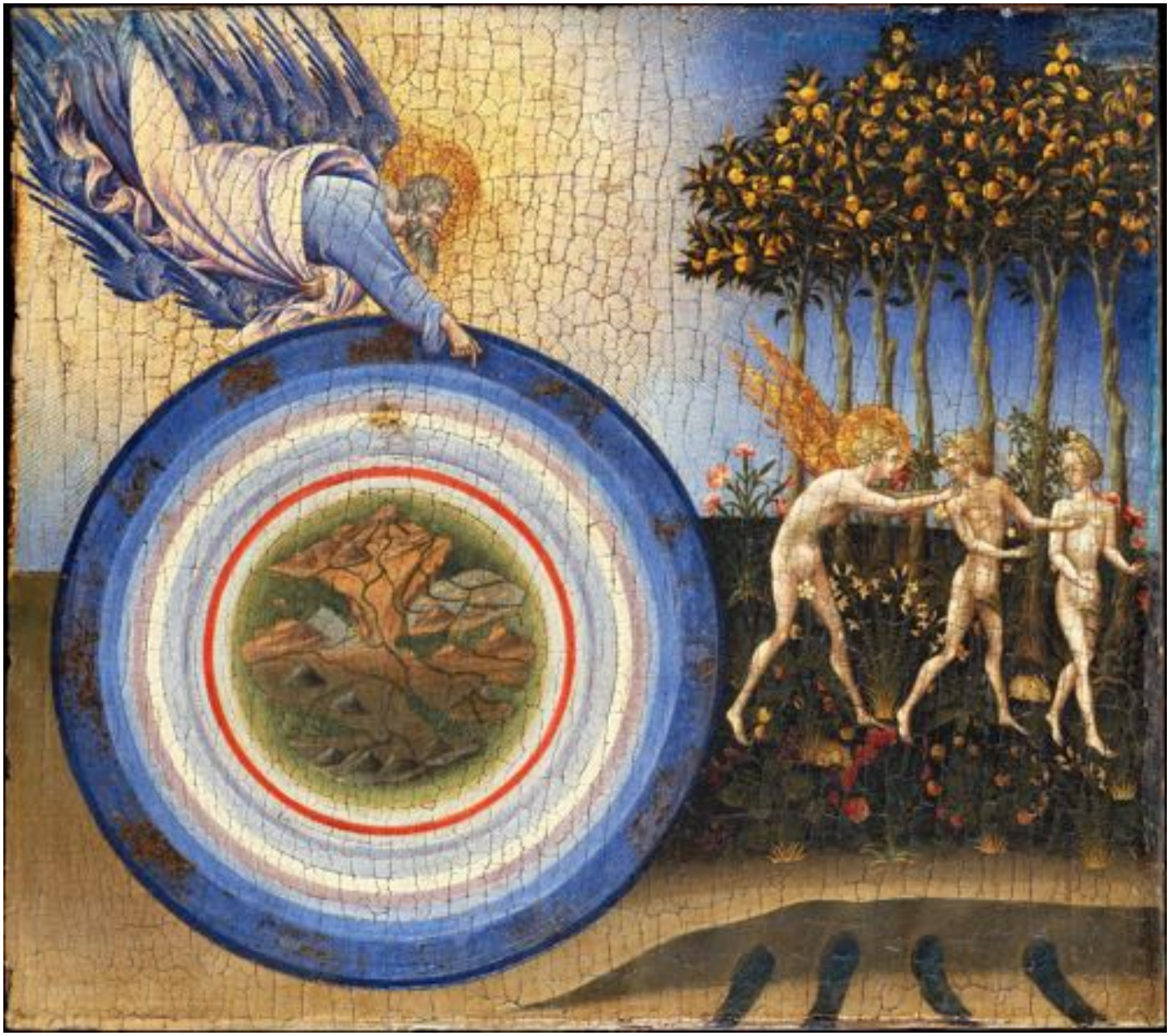
formano la T, sono riccamente decorate con pietre pregiate. Probabilmente la scelta dei materiali non deriva da un significato simbolico, bensì risiede nel gusto fiammingo per il miniaturismo, e la vivida resa della realtà; ma se si provasse a rintracciare un significato simbolico, questo potrebbe risiedere nell'immenso valore che questi due rappresentano per il mondo.

2.4 Il mondo secondo Aristotele

Nel trattato *De caelo*, Aristotele delinea la struttura del cosmo basata su alcuni assunti considerati evidenti, ma che in realtà sono presupposti di una cosmologia ambiziosa, la quale pretendeva di elaborare la spiegazione sistematica, pur nella brevità della trattazione, dell'intero universo.[41] Nel secondo libro sviluppa temi specificatamente astronomici, concernenti la forma del cosmo, il moto e la natura delle stelle, la forma e la posizione della terra (fig.20). L'universo ha forma sferica, essendo la sfera il corpo più perfetto; la prima sfera dall'alto è quella delle stelle fisse, così denominate perché le stelle, benché si muovano con il moto della sfera che le contiene, permangono sempre fra loro alla stessa distanza. Questa sfera è mossa direttamente dal motore immobile, perciò il suo moto è il più veloce e regolare; al di sotto di essa sono situate sette sfere concentriche, in cui sono infissi altrettanti astri, secondo questo ordine dall'alto: Saturno, Giove, Marte, Mercurio, Venere, Sole, Luna. Al centro dell'universo sta la terra, anch'essa di forma sferica, dal momento che tutte le sue parti sono attratte verso il centro; la terra è immobile, contratta com'è intorno al centro dell'universo. Gli ultimi tre capitoli del secondo libro sono dedicati alla posizione della terra, alla sua forma e alla discussione circa l'ipotesi di un suo movimento, in riferimento alle dottrine dei predecessori di Aristotele. I Pitagorici e altri pensatori[42] affermano che la terra non è posta al centro del Tutto e che essa si muove circolarmente intorno al centro. Diversità di opinioni si registrano anche a proposito della forma della terra: mentre alcuni la ritengono sferica, altri la concepiscono piatta e con la forma di un tamburo, dal momento che se la terra fosse una sfera, il Sole, al sorgere o al

[41] Buridano G., *Il cielo e il mondo. Commento al trattato «del cielo» di Aristotele*, Milano, 1983, p. 7.
[42] Cfr. J.L.E. Dreyer, *Storia dell'astronomia da Talete a Keplero*, Milano, 1970, pp.69-70.

(fig.20) Le sfere celesti geocentriche di Eudosso e Aristotele nella *Cosmographia* di Pietro Apiano, Anversa, 1539.



(fig.21) Giovanni di Paolo, *Creazione e Cacciata dal Paradiso*, scomparto di predella, olio su tavola, 1445, The Metropolitan Museum of Art, New York.

tramonto, non dovrebbe essere nascosto dietro una linea retta, bensì curva. Questa opinione è respinta da Aristotele perché essa non tiene conto della distanza che c'è fra il sole e la terra e della grandezza del cerchio dell'orizzonte. La terra si trova al centro del tutto, perché questo è il suo luogo naturale. «la terra non solo rimane immobile al centro, a in direzione del centro anche si muove. Perché là dove si porta una qualunque sua parte, è necessario che ivi si porti anche tutta; e dove è portata da moto naturale, ivi anche secondo natura rimane.» (Aristotele, Del Cielo II, 19-23).

2.4.1 Giovanni di Paolo, La creazione e la cacciata dal Paradiso

Artista dalla poetica più originale nell'arte senese del quattrocento.[43] Problematica è la ricostruzione della sua formazione, che Brandi e Carli (1971) ponevano nella bottega di Taddeo di Bartolo e nell'orbita delle maestranze della sagrestia del Duomo di Siena e che, invece, secondo Zeri (1986) potrebbe essere avvenuta presso Martino di Bartolomeo. Quel che si evince dall'analisi della predella, dalla grande tavola degli Uffizi *Madonna con Bambino e Santi* del 1445, raffigurante la scena della *Creazione e cacciata dal Paradiso* (fig.21), oggi al Metropolitan Museum of Art, è un buon grado di conoscenza circa le teorie aristoteliche-tolemaiche di composizione dell'universo.
L'immagine presenta una visione del Paradiso che ricorda quella descritta da Dante ne *La Divina Commedia*. L'universo d'impianto tolemaico, ma qui non ci è possibile affermare con certezza ch'egli ne avesse già conoscenza, è mostrato come un globo celeste, con la terra immobile al centro circondata da una serie di cerchi concentrici che rappresentano, in ordine: prima i quattro elementi, i pianeti noti (incluso il sole, secondo la cosmologia medievale e rinascimentale) e infine le costellazioni dello zodiaco. A presiedere sulla scena della Creazione è Dio Padre, causa prima del divenire del cosmo, dunque posto al di fuori dello schema a cerchi concentrici, immerso in una luminosa luce celeste mentre viene portato in alto dai serafini. Accanto alla mappa del mondo v'è il giardino del Paradiso, con i suoi quattro fiumi che emettono dal terreno in basso a destra. La

[43] AA.VV., *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Tomo secondo, Milano, 1987, p.643.

superficie terrestre è rappresentata in una vista a volo d'uccello, che mostra zone verdi di terra, marroni alture tagliate da venature che indicano i fiumi e azzurre zone d'acqua. La forma che assumono le zone marroni sembra rimandare alla concezione medioevale tripartita del globo, ma potrebbe trattarsi solo di una suggestione visiva.

2.5 Il cristallo e la quinta essenza

In natura il cristallo era considerato l'elemento con proprietà molto prossime alla quinta essenza; il cristallo è puro, duro, trasparente e inalterabile. La quinta essenza è il quinto elemento che si aggiunge, con caratteristiche peculiari, ai quattro elementi – terra, acqua, aria, fuoco – della classificazione di Empedocle. Le origini di questa dottrina sono incerte, forse da attribuire ai pitagorici, o forse alla prima accademia platonica, come sviluppo della cosmologia del *Timeo*: nell'*Epinomide* vicino ai quattro elementi troviamo menzionato un «quinto corpo» chiamato anche «etere». La dottrina dei cinque elementi trova un suo ampio sviluppo in Aristotele, che ritiene i corpi e le sfere celesti composti di un elemento incorruttibile, eterno (a differenza dei quattro elementi che occupano il mondo sublunare) che però non chiamerà mai quinto elemento. Nell'età postaristotelica sotto l'influenza della cosmologia del Timeo platonico e del primo Aristotele, la dottrina di un quinto elemento o quinta essenza trova ampio sviluppo nell'ambiente ellenistico, soprattutto nel sincretismo stoico e neoplatonico: con esso si indica, ma spesso con interpretazioni diverse, un elemento divino, un principio di vita e di moto, intermediario tra anima e corpo. Nel Medio Evo, la dottrina della quinta essenza trova la sua fortuna con la scoperta delle opere di Aristotele e si diffonde con la sua Fisica: la quinta essenza è identificata, come già in età ellenistica, con il quinto corpo incorruttibile, costituente i cieli, e tale dottrina durerà quanto la concezione aristotelica del mondo. Il *Primo mobile*, nona ed ultima delle sfere materiali dietro la regione delle Stelle fisse. Cristallina ed invisibile essa era a stretto contatto con Dio, la *Prima Causa*, da cui prendeva la sua luce infinita. Troviamo infatti scritto nel secondo libro del *Convivio* di Dante a proposito di questo cielo «lo quale chiamano molti cielo Cristallino cioè diafano,

(fig.22) Petrus Christus, *Madonna col bambino di Budapest*, olio su tavola, 1445, Museo delle Belle Arti, Budapest.

(fig.23) Petrus Christus, *Madonna col bambino*, olio su tavola, 1450-55, Nelson Atkins Museum, Kansas.

(fig.24) Vincenzo Foppa (e bottega), *Padre Eterno benedicente*, (particolare) affresco, fine XV secolo, Chiesa di San Maurizio, Milano.

ovvero tutto trasparente».[44] Nel Rinascimento, con la ripresa di temi neoplatonici, la dottrina della quinta essenza viene ad assumere un nuovo significato, ossia di realtà intermedia tra spirito e natura, nesso tra macrocosmo e microcosmo; identificata anche, secondo l'antica tradizione, con l'etere e lo *spirito mundi*, diviene un elemento fondamentale nella magia e soprattutto nell'alchimia in quanto ultimo fondamento di tutta la realtà. La ricerca alchimistica tenterà di isolarlo perché con esso ritiene di poter ridurre i metalli a un principio comune e quindi trasmutarli l'uno nell'altro. Da questo ultimo significato alchimistico deriva il significato di quinta essenza come essenza ultima di una cosa, usato anche in senso figurato.

Non è affatto insolito trovare rappresentazioni del globo cristallino associato alla figura di Cristo. La dottrina della quinta essenza, se da lì gli artisti hanno attinto, è arrivata in tutta Europa, sino alle Fiandre. Nel cinquantennio qui preso in analisi, sono due i casi in cui la superficie terrestre viene ridotta a una sfera di cristallo. Il primo è il caso del fiammingo Petrus Christus, appartenente alla cosiddetta seconda generazione della pittura fiamminga,[45] che adotta il modello in due tavole, quasi coeve, con lo stesso tema iconografico; la prima è la *Madonna col Bambino di Budapest* (fig.22) del 1445 e la seconda è la *Madonna col Bambino* (fig.23) databile tra il 1450 e il 1455 conservata al Nelson Atkins Museum negli Stati Uniti. In entrambi i casi, il globo cristallino è posto tra le mani di Gesù bambino, segnato dalla tripartizione tipicamente medioevale delle mappe TO e sormontato da una croce, simbolo di Cristo.

Qualche decennio più tardi e a sud delle Alpi, Vincenzo Foppa (e bottega) realizzerà a Milano nella Chiesa di San Maurizio un ciclo di affreschi nell'aula claustrale dedicata alle monache. La volta, decorata con un fondo blu notte, vede al suo centro, contornato dagli angeli, un medaglione con i Padre Eterno benedicente (fig.24); come Petrus Christus, anche il Foppa adotterà il modello del globo cristallino, posto sotto la mano sinistra di Dio, divisa secondo lo schema delle *mappae orbis terrae* e sormontato da una croce.

---

[44] Cfr. Cieri Via C., *Il simbolismo sapienziale nelle immagini allegoriche fra '400 e '500*, Roma, 1984.

[45] Cfr. Zuffi S., *Il Quattrocento*, Milano, 2004.

2.6 Cartografia nel primo Quattrocento

All'inizio del XV secolo e quasi per tutto il corso di esso, in pieno Rinascimento, le conoscenze geografiche, anche se aggiornate e vivificate dalle scoperte portoghesi e dalla ri-scoperta di Tolomeo, sono ancora vaghe, confuse, circondate da mistero e la realtà cede di molto alla fantasia, all'immaginazione, al mito, per cui le carte, che di tale visione sono il naturale riflesso, risentono direttamente di quest'impostazione. Anche se si vanno ormai abbandonando le schematiche ed infantili rappresentazioni geografiche medievali, come quelle del cristiano di Alessandria, Cosma, l'*Indicopleuste*, che presentava l'universo a forma di scrigno con la terra piatta al centro del mondo abitabile, o come le mappae mundi del tempo delle crociate, nelle quali spiccava una grande Gerusalemme al centro dell'Universo rappresentato da una T entro una O raffigurante l'Oceano, carte nelle quali la terra era concepita e raffigurata come un teatro nel quale si svolgevano e si tratteggiavano gli episodi centrali della storia umana e divina, mappe diacroniche che tendevano più a visualizzare il pensiero cristiano che gli aspetti geografici; anche se dall'inizio del Trecento come riflesso dei commerci sono nati i più pratici e realistici portolani che col divino non hanno nulla a che fare, ancora a metà del XV secolo, nella maggior parte delle carte, vi è un addensamento ed un coacervo di credenze medioevali, di paure ancestrali, di realtà che sfumano nel mito e di racconti leggendari.

Sebbene si trattò di una riscoperta cruciale, i dati forniti da Tolomeo non bastavano per precisare sulla carta l'esatto profilo dei continenti. Egli riconosce la prevalenza sul nostro globo delle terre emerse sui mari e accoglie l'ipotesi di un'ecumene unica, non circondata dovunque dall'oceano. Sembra ritenere, come risulta dai suoi disegni, che la costa orientale dell'Africa si congiunge con la costa sud-orientale dell'Asia; l'Oceano Indiano risulta così un mare del tutto chiuso da una terra australe incognita.[46] Quest'errore lo si riscontra, ad esempio, in una delle prime riedizioni della *Chorographia* del geografo romano Pomponio Mela del 1414 illustrata dalle mappae mundi di Pirrus da Noha (fig.25); qui il cartografo portoghese tentò di rimanere quanto più possibile al testo di

[46] Lago L., op. cit., p.40

Tolomeo che ne rappresentò anche l'errore. Non riuscì il perfezionamento, dell'anno successivo, di Domenico Buoninsegni e Francesco di Lapacino, a correggere l'errore; correzione che arrivò solo nel 1436 con il mappamondo del veneziano, Andrea Bianco (fig.26), oggi conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia. L'ecumene è rappresentato circondato dall'Oceano, come le mappae orbis terrae medioevali, l'Oceano Indiano si fa spazio tra l'Asia e l'Africa, che fanno da quinte sceniche all'incognita terra australis. A est è raffigurato il paradiso terrestre con le sorgenti dei fiumi Tigri, Eufrate, Gange e Nilo; Gerusalemme è posta al centro, e l'intero planisfero è orientato a Est. La mappa circolare è attraversata da otto diametri, che segnano una rosa composta dagli otto venti principali, riconoscibili tramite le iniziali in rosso poste agli estremi di ogni diametro; infine la terra è racchiusa in una cornice circolare azzurra stellata che ricorda la lezione di Aristotele.

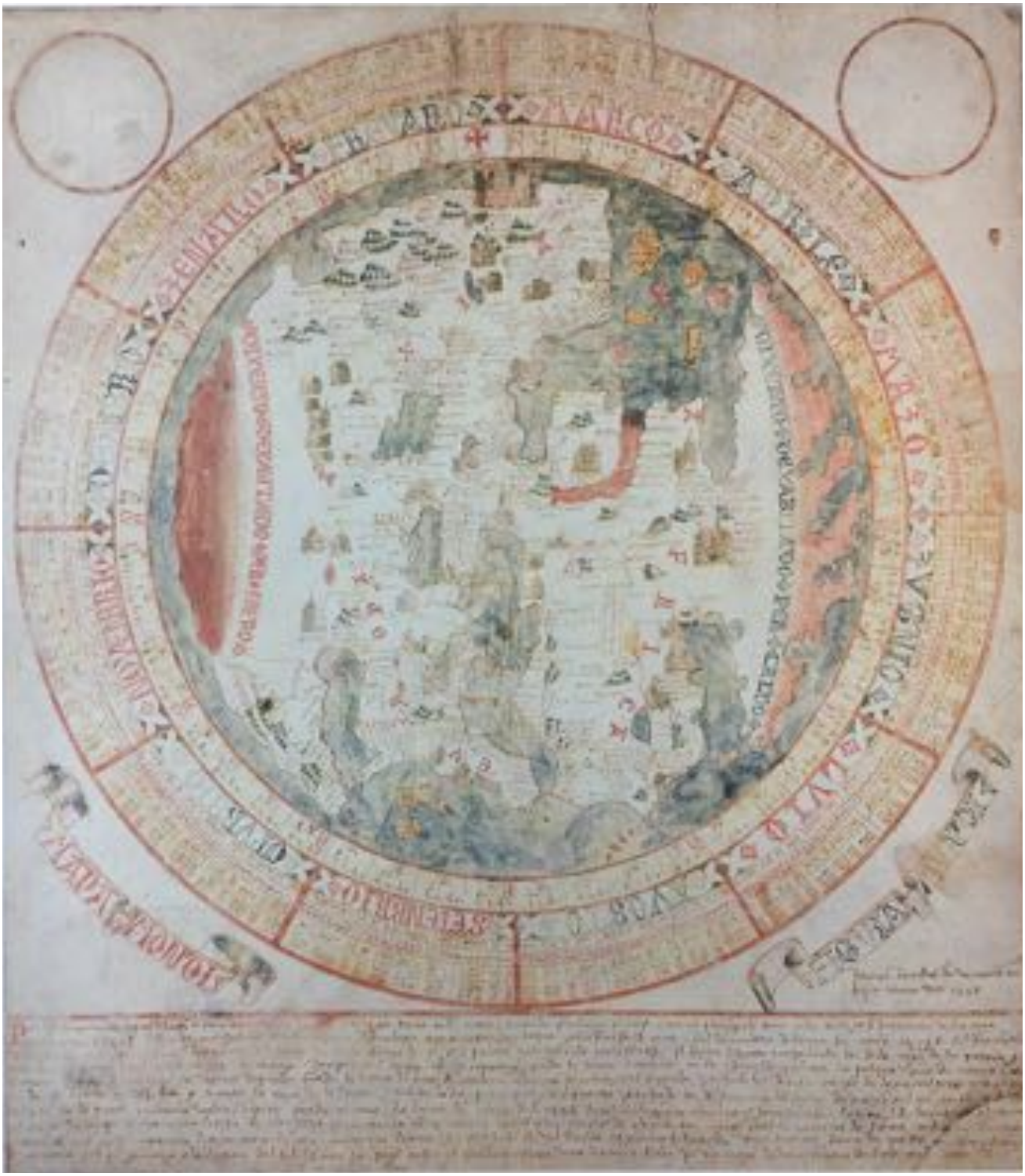
Neanche un decennio più tardi, nel 1448, con il Mappamondo di Giovanni di Leardo (fig.27), conservato presso la Biblioteca Civica di Verona, sarà possibile individuare notevoli variazioni o evoluzioni nel disegno del mondo. Anch'egli si basa su concezioni tolemaiche, le lezioni degli arabi e le recenti scoperte e testimonianze di viaggio[47]; oltre a presentare le stesse caratteristiche sopra elencate per il mappamondo di Bianco (orientamento ad Est, paradiso terrestre a Oriente, Oceano Indiano aperto, ecc.) Le zone inabitate sono messe in risalto dal colore rosso, e la mappa è incorniciata da un calendario della Pasqua.

Chiaramente la costruzione delle carte nautiche, disegnate con la bussola e i rilevamenti costieri, non si arrestò, anzi, rimanevano i modelli più accurati e veritieri nella resa dell'immagine del mondo.

[47] Cfr. Leardo G., *Mappamondo di Giovanni di Leardo. Lettera di Prete Gianni*, Modena, 2004

(fig.25) Pirrus de Noha, *Mappa Mundi*. inchiostro su pergamena, 1414. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

(fig.26) Andrea Bianco, *Mappa Mundi*, inchiostro e acquerello, 1436. Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.



(fig.27) Giovanni di Leardo, *Mappa Mundi*, inchiostro e acquerello, 1448. Biblioteca Comunale, Verona.

CAPITOLO TERZO

Il Nuovo Mondo
1450-1500

Iconografia del globo cristiano: permanenza ed evoluzione di un modello

La rappresentazione del globo terrestre in pittura è ancora molto legata alla figura di Cristo o di Dio, dunque rimane preponderante la sua presenza all'interno delle opere a tema cristiano. Indifferentemente dalle aree geografiche, si ritrovano ancora tutti quei modelli finora presi in analisi; a partire dalla preziosa ed essenziale sfera di metallo del fiammingo Hans Memling, nel *Trittico del Giudizio Universale* (fig.28) del 1467, dove regolarmente i piedi di Cristo poggiano sulla superficie del globo simboleggiando il suo dominio e il suo giudizio su di esso; per continuare con le ancor più sobrie sfere disegnate dal Perugino, nell'*Eterno sopra profeti e sibille* (fig.29), a Perugia del 1470 circa, e nel più tardo, di circa un decennio, affresco raffigurante il *Battesimo di Cristo* (fig.30), nella Cappella Sistina in Vaticano; sarebbe affrettato ed erroneo ipotizzare che l'artista non avesse conoscenza della reale immagine del mondo, poiché in entrambi i casi qui di sopra, egli risponde a delle esigenze iconografiche, ossia il trasmettere attraverso il simbolo del globo nelle mani di Dio Padre, il controllo e il potere su di esso.
Intramontabile è lo schema delle *mappae orbis terrae*, che si ritrova come simbolo accessorio alla figura di Cristo, come nell'affresco della *Resurrezione* (fig.31) del 1480 di Saturnino Gatti nella Chiesa di San Panfilo a L'Aquila, o alla figura di Dio Padre, come nella miniatura del *Dio in maestà* (fig.32) di Enguerrand Quarton, del 1465, ma anche in forma autonoma, isolato dal suo usuale contorno narrativo e simbolico, come nello

(fig.28) Hans Memling, *Trittico del Giudizio Universale*, olio su tavola, 1467-71. Museo Nazionale, Danzica.

(fig.28)(a) Hans Memling, *Trittico del Giudizio Universale* (particolare), olio su tavola, 1467-71. Museo Nazionale, Danzica.

(fig.29) Pietro Perugino, *Eterno sopra profeti e sibille*, affresco, 1469-1500.
Collegio del Cambio, Perugia.

(fig.30) Pietro Perugino, *Battesimo di Cristo*, affresco, 1481-82.
Cappella Sistina, Citta del Vaticano.

(fig.31) Saturnino Gatti, *Resurrezione di Cristo* (particolare), affresco, 1480.
Chiesa di San Panfilo, L'Aquila.

(fig.32) Enguerrand Quarton, *Dio in maestà* (particolare),miniatura da *Messale* di Jean de Martins, 1480. Bibliotheque National, Parigi.

(fig.33) Simon Marmion, *Mappa Mundi*,miniatura da *La Fleur des histoires* di Jean Mansel, 1459-63. Bibliotheque Royale Albert I, Bruxelles.

splendido *Mappa Mundi* (fig.33) miniato di Simon Marmion, contenuto nel testo *La fleur des histoires* di Jean Mansel, databile tra il 1459 e il 1463.
In questo caso i continenti sono personificazioni dei tre figli di Noè, progenitori delle etnie umane: Sem (Asia), Cam (Africa) e Japhet (Europa). Questa simbologia largamente adottata durante tutto il Medioevo, la si ritrova ancora sulle pagine che uscirono dai primi torchi a stampa europei nella seconda metà del XV secolo. L'Antico e il Nuovo Testamento non comportavano molte implicazioni dottrinarie per la geografia, al di fuori di una tendenza a considerare con favore il mondo abitato suddiviso in tre continenti collegati tra di loro, le cui popolazioni discendevano dai figli di Noè. Secondo alcuni teologi l'esistenza di un quarto continente (gli Antipodi) avrebbe implicitamente negato la discendenza degli esseri umani dai figli di Noè e per questo la rappresentazione di questo ipotetico quarto continente veniva considerata un'eresia. La gran parte dei disegnatori di mappe medievali avrebbe accettato questa imposizione.[48]

La creazione nelle Fiandre: il Trittico delle Delizie di Jeroen van Aken, al secolo Hieronymus Bosch

Sul finire del Quattrocento, negli stessi anni in cui Botticelli raggiunge e poi misteriosamente abbandona il vertice irripetibile del suo grafismo lirico di bellezza, e quando Leonardo, ricercando, fonda per sé e per tutti il suo antropocentrismo razionale non dimenticò dei moti dell'animo, Bosch dà vita *ante litteram* al fanciullino pascoliniano dentro di noi, che da sempre "popola l'ombra dei fantasmi". Per la potenza organica ed immaginifica del suo vasto progetto solo Dante gli si può avvicinare. E subito diversificare: Bosch infatti non vuole esprimere in toto un discorso razionale di simbologie finalizzate sempre e comunque ad uno scopo didattico contemporaneo.[49]
Cercare di ricostruire la vicenda umana e artistica di Bosch è un compito tutt'altro che facile; infatti si corre il rischio di scivolare tra parametri interpretativi stereotipati, che hanno fatto dell'artista olandese una

[48] AA.VV., *Segni e Sogni della Terra*, Milano, 2011, p.50.
[49] Centini M., *Bosch, una vita tra i segni*, Firenze, 2003, p. 9.

personalità contorta, ambiguamente calata nel dedalo della lussuria, del peccato, del demoniaco.

Di Jeroen van Aken, il suo vero nome, si sa ben poco. Conosciamo la sua data di nascita con tolleranza di quasi un decennio 1450-60, il suo matrimonio con una giovane benestante, il suo attivo rapporto con la confraternita di Nostra Signora, una presunta unione occulta con la Setta del Libero Spirito e una serie di committenze giunte dalla nobiltà e dalla borghesia di cui Bosch, localmente, fu comunque uno dei membri più influenti. Ritenuto *insignis pictor* dai suoi contemporanei, viaggiò pochissimo, tranne che forse per un soggiorno in Italia di cui non si ha certezza alcuna, e condusse in realtà una vita abbastanza ritirata, tutta chiusa nell'amministrazione dei beni della moglie e nella fattiva collaborazione con la Confraternita, che oltre un impegno catechistico dottrinale, svolse anche un oggettivo ruolo sociale. Ebbe un rapporto oggettivo con una committenza di livello, aristocratica – Filippo II il Bello, Margherita d'Austria, corte spagnola, cardinale Grimani di Venezia, borghesia locale – e appartenente a quella categoria contro la quale il pittore olandese non risparmiò accuse indirette.[50] Di certo non fu uno sterile pittore di maniera; propose sempre un itinerario introspettivo scandito sul piano iconografico con una vivacità e una profondità tale da riportare visivamente i più complessi dedali dell'inconscio. Parallelamente alla lettura interiore condusse anche una impegnata analisi critica del suo tempo, dissezionando con l'affilato bisturi dell'ironia, del grottesco e dell'orrido, i vizi e le virtù delle classi più agiate –Chiesa, nobiltà, borghesia- le perverse istanze di eretici e stregoni, le lotte fratricide dei poveri, disperatamente impegnati ad arraffare un po' di fieno dal carro della vita. [51]

La società delle Fiandre conobbe un grande sviluppo economico fin dal tempo delle crociate, e nel tardo medioevo città come Bruges, Anversa e Liegi erano fondamentali centri produttivi e di scambi. Alla fine del XIV secolo questi territori passarono a duchi di Borgogna, Filippo il Buono e Carlo il Temerario, che con un governo illuminato, ne fecero un potente stato militare a nord della Francia. Il re Luigi XI, nel 1477, sconfisse a Nancy il duca Carlo il Temerario, che cadde sul capo di battaglia. Il feudo di Borgogna passò dunque a sua figlia Maria, che lo portò in dote nel

[50] De Vecchi-Cerchiari, *Arte nel tempo*, Milano, 1992, p.226.
[51] Centini M., op.cit., p. 43.

matrimonio con l'imperatore Massimiliano I, unendolo ai territori asburgici.[52] L'età di Bosch è un periodo di transizione in cui l'intraprendenza della borghesia creò un diffuso benessere. Come molti periodi storici hanno dimostrato, anche in questo caso la ricchezza andò di pari passo con la rilassatezza dei costumi. La popolazione laica e il clero, sono dediti ad una vita licenziosa e dissoluta. In contrapposizione a tale licenziosità, sorsero in quelle terre del Nord numerose confraternite, alla ricerca di maggiore morigeratezza del clero e dell'intera comunità di fedeli. Eretici e streghe, servi del peccato e adoratori del diavolo, erano i capri espiatori di un tempo senza identità, e così proprio nel 1484 Papa Innocenzo VIII emetteva la bolla *Summis desiderantes affectibus*, dando inizio ufficialmente alle grandi persecuzioni contro la stregoneria e la magia. Il rapporto tra cultura neoplatonica, Cabbala e astrologia non fu assente nell'esperienza culturale di Bosch. Il complesso cabbalistico suscitò molto interesse tra gli umanisti, che in esso videro la chiave per interpretazioni all'interno di un contesto culturale ricco di opportunità e di continue riscoperte. In questo modo l'eredità magico-divinatoria classica e medioevale era riproposta all'interno del moderno schema platonico – ermetico, che di fatto ne rinvigoriva la forza allegorica. Nell'ambito di questa complicata intersezione di tendenze, destinata a proporre un più allargato rapporto tra microcosmo e macrocosmo, in cui l'uomo era in sostanza il filo conduttore, anche l'astrologo svolse un ruolo importante. La particolare "religione astrale in sembianza scientifica", non fu solo un mero espediente divinatorio o un tentativo di lettura simbolica del cielo e dei propri moti, ma ebbe il più radicale incarico di umanizzare il cosmo. Attraverso tale linea interpretativa, si comprende come gli scambi semantici e le analogie proprie di questa disciplina rinviassero continuamente ad altri ambiti, estendendone sempre più il significato principale. I *Planetenkinderbilder*, incisioni astrologiche simboliche, che Bosch consultò, furono di certo letti con l'ausilio di un metro che non era più quello dell'uomo medievale, ma quello dell'erudito. Insomma una figura di intellettuale che aveva della magia naturale rinascimentale una visione priva dei numerosi stereotipi sedimentati nella cultura laica. Magia, astrologia e alchimia riuscirono a convivere limpidamente in Bosch, e questo traspare chiaramente dalla sua

[52] Cfr. Ago R., *Storia Moderna*, Roma, 2004.

(fig.34) Hieronymus Bosch, *Trittico delle Delizie* (ante esterne), olio su tavola, 1480-1490.
Museo del Prado,Madrid.

opera artistica.[53] In questo clima Hieronymus crea l'opera in cui raggiunse forse il suo massimo livello culturale prima di quello tecnico, connettendo limpidamente poesia, filosofia ed esotismo in uno sviluppo di impenetrabile fascino: il *Trittico delle Delizie* (fig.34). Ermetismo alchemico, satanismo, dottrine religiose ortodosse e riletture esoteriche, pare si scaglino costantemente contro la nostra razionalità, lasciandoci avvolti dai più profondi dubbi. Il tono dolce della fiaba si sposa alla violenza dell'invettiva e dell'evocazione del mistero religioso.

Quel che ci interessa dell'opera è l'immagine che si trova sulle ante del trittico chiuso. Sulle facciate esterne delle pale laterali del trittico, appunto, vi è una rappresentazione del mondo sferico raffigurato nell'atto della *creazione* resa con la tecnica della grisaglia[54], cioè sfumature a monocromo di bianco e grigio, una scelta derivante presumibilmente dalla tradizione fiammingo-olandese, che spesso utilizzava questa tecnica con lo scopo di far risaltare, grazie ai colori spenti del trittico chiuso, le vivaci tinte dei pannelli interni.[55] È possibile anche che l'autore, con questa cromia, trovasse il messo ideale per raffigurare un periodo temporale precedente alla creazione del Sole e della Luna, fatti, secondo l'Antico Testamento, "per dar luce alla Terra".[56] Si deve infatti immaginare il *coupe de teatre* quando, da una rappresentazione spoglia e priva di vita umana, il trittico veniva aperto mostrando uno sfolgorante brulicare di un'infinità di creature.[57] Si ritiene dunque comunemente che nei pannelli esterni sia raffigurato il mondo nel terzo giorno della *Genesi*.[58] La Terra è vista a volo d'uccello, come un disco che galleggia sopra una massa d'acqua, entro una sfera trasparente, i cui riflessi di luce si notano nel pannello di sinistra, sotto lo sguardo di Dio Padre[59], minutamente raffigurato nell'angolo in alto a sinistra, in trono e con una tiara papale sul capo (iconografia classica della pittura olandese[60]), mentre regge una Bibbia in mano. Dio si trova seminascosto nell'oscurità che circonda la terra, e mostra un'espressione cupa e indecisa mentre i suoi gesti sono esitanti, quasi si rendesse conto che il mondo appena creato già

[53] Cervini M., op.cit., p.52
[54] Cfr. Snyder J., *Hieronymus Bosch*, New York, 1977.
[55] Cfr. AA.VV., *Early Netherlandish Paintings*, Amsterdam, 2004.
[56] Belting H., *Garden of earthly delights*, Monaco, 2005, p. 21.
[57] Varallo F., *Bosch*, Milano, 2004, p.84.
[58] Belting H., op. cit., p. 22.
[59] Falk K., *The unknown Hieronymus Bosch*, Berkeley, 2008, p. 63.
[60] Belting H., op. cit., p.21.

sfuggiva al suo controllo. La sfera è quindi immersa nell'oscurità del cosmo, in cui si evidenzia la sola presenza divina[61]; questa è accompagnata dalla scritta: *Ipse dixit et facta sunt; ipse mandavit et creata sunt* (Salmi 33,9) ovvero "Perché egli parla e tutto è fatto, comanda e tutto esiste". La composizione propone il pianeta ancora avvolto dall'atmosfera primigenia velata di nebbia, secondo un'interpretazione che non è proprio quella biblica (Genesi 2, 4-6), ma invece è molto vicina alla versione luterana: "Giacchè il Signore Dio non aveva ancora fatto piovere sulla terra, e non vi erano uomini per coltivare il suolo. Ma un vapore si levava dalla terra e ne inumidiva tutta la superficie". Va tenuto presente che negli anni in cui dipinse il *Trittico delle Delizie*, il pittore era ancora in possesso di una concezione escatologica cattolica e quindi lontana da certi presupposti di matrice eretica.[62]
In questa immagine si ritrovano alcune delle maniere di rappresentazione del globo terrestre precedentemente analizzate, come per esempio l'uso della sfera cristallina come primo mobile e Dio come prima Causa, molto probabilmente derivate da Aristotele.

Lo sposalizio delle mappae orbis terrae con la quinta essenza

Ormai simboli consolidati nell'iconografia cristiana dell'arte rinascimentale, la sfera cristallina e il globo tripartito, si combinano in svariate raffigurazioni a tema, naturalmente, religioso della tradizione pittorica fiamminga. La sintesi che si raggiunge con questo "nuovo" modello, coniuga la più immediata e riconoscibile immagine del globo terrestre medioevale con il più complesso significato della sfera cristallina. Lo si ritrova, ad esempio, nella tavola raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* (fig.35) di Dieric Bouts, databile al 1450 circa; il mondo è nelle mani di Dio padre e sormontato dalla croce, emblema del suo dominio su di esso. Analogamente lo si ritrova, in due tavole di Hans Memling, trent'anni più tardi: *Cristo redentore tra gli angeli* del 1480 (fig.36a) e *Trittico delle vanità terrene e delle salvezze divine* 1485 (fig.36b). Il significato è lo

[61] Ibid., p.21.
[62] Cervini M., op. cit., p. 80.

(fig.35) Dieric Bouts, *Incoronazione della Vergine*, olio su tavola, 1450 ca. Accademia delle Belle Arti, Vienna.

(fig.36)(a) Hans Memling, *Cristo redentore tra gli angeli*, olio su tavola, 1480. Koninklijk Museum, Anversa.

(fig.36)(b) Hans Memling, *Trittico delle vanità*, olio su tavola, 1485. Museo delle Belle Arti, Strasburgo.

(fig.37) Petrus Christus, *Giudizio Universale*, olio su tavola, 1452. Altes Museum, Berlino.

(fig.38) Martin Schongauer, *Annunciazione*, olio su tavola, 1452. Unterlinden Museum in the Dominican Church, Colmar.

stesso, ma attribuito a Cristo, al suo regno in terra e alla salvezza che egli opera su questo.

Interessante è invece il globo cristallino ai piedi del Cristo nel *Giudizio Universale* (fig.37) di Petrus Christus, risalente al 1452; seppur conforme ai precedenti casi, la diversità risiede nel suo orientamento: se i sopra citati hanno l'usuale orientamento, secondo la prospettiva divina, con l'Asia rivolta a sud, in questo caso si adotta l'orientamento a Nord; questo dettaglio apparentemente insignificante, potrebbe invece dimostrare una certa conoscenza del disegno geografico di quel tempo da parte dell'artista. Appartenente alla seconda generazione di artisti fiamminghi, Petrus si forma a Bruges, nella bottega di Jan Van Eyck, di cui diverrà erede spirituale.[63] Anche se le notizie biografiche risultano scarse, ci è noto che negli anni cinquanta lavorò dapprima per conte di Estampes, in Francia, e qualche anno dopo risultava iscritto alla confraternita della *Madonna dell'Albero Secco*, una delle più prestigiose associazioni del tempo, che contava tra i suoi membri anche i duchi di Borgogna a alcuni banchieri italiani attivi a Bruges, come gli Arnolfini e i Portinari. Fu il primo artista fiammingo ad adottare la costruzione spaziale geometrica e razionale della prospettiva a punto di fuga unico.[64] Sarà forse per questo che la sua fama scavalcò le Alpi ed arrivò in Italia, o forse proprio perché commissionato da italiani adottò questo nuovo linguaggio figurativo; certo è che alcune sue opere si ritrovano in alcune importanti collezioni italiane del Rinascimento: da un inventario della collezione di Lorenzo de' Medici è citato un *Ritratto di gentildonna francese* firmato Pietro Cresti da Bruggia.[65]

Succede poi, nel caso dell'*Annunciazione* (fig.38) del tedesco Martin Schongauer del 1470 circa, che lo sposalizio non avviene, o meglio v'è la coesistenza dei due modelli del mondo nella stessa rappresentazione; in alto, Dio Padre guarda la scena e nella mano regge il globo cristallino, sormontato dalla croce, probabilmente adottato come simbolo del regno divino; in basso, sulla Terra, mentre l'arcangelo Gabriele si manifesta alla Vergine, la colomba dello Spirito Santo, sembra andare in direzione di Maria portando con sé un globo tripartito, forse simbolo del regno terrestre, regno di Cristo.

---

[63] Faggin G., *Petrus Christus*, in *I maestri del colore*, n.185, Milano, 1966.
[64] Cfr. Zuffi S., op. cit.
[65] Faggin G., op. cit.

La proiezione aristotelica-tolemaica "ai tempi" di Platone.
I Tarocchi di Mantegna

La serie di cinquanta carte denominate i "Tarocchi del Mantegna" (fig.39a) è un ciclo iconografico che eredita la tradizione medioevale sulla base dell'enciclopedismo, determinandone variazioni alla luce di un'interpretazione umanistica, come testimonianza, in particolare, dell'affermazione del neoplatonismo nella cultura padana alla metà del Quattrocento.[66] «... con tali metodi si fecero allora cinquanta carte che volgarmente si dicono il gioco del Mantegna».[67]
Le cinquanta incisioni divise in cinque serie di dieci immagini, ordinate secondo una sequenza di valori ascendenti, non presenta alcun riferimento né ai semi (bastoni, coppe, spade, ori), né agli onori (fante, cavallo, regina e re) e dunque al gioco dei tarocchi vero e proprio, sebbene alcuni studiosi, fra i quali Brockhaus, abbiano continuato a suppore finalità ludica di questa serie di immagini, accostandole al *Gioco del globo*, descritto dal cardinale Nicola Cusano o ad altri giochi come quello *degli Apostoli* e *di nostro Signore*, delle *sette virtù*, dei *pianeti* o dei *trionfi del Petrarca*, per i quali lo stesso Brockhaus ha sottolineato il carattere anche di gioco educativo. I tarocchi mantegneschi sembrano infatti, una serie di immagini didattiche, spesso raccolte in un volume, del quale si è più volte sottolineato il carattere istruttivo. Una sorta di Atlante della memoria, un impianto enciclopedico. Come si evince dalla connotazione delle dieci serie - che nell'ordine rappresentano le *condizioni umane, Apollo e le muse, le Arti liberali, i principi cosmici e le Virtù, i pianeti e le stelle dell'universo*- è immediato il riferimento alla struttura dell'enciclopedismo medievale, secondo una graduale distribuzione dei valori, che partendo dalla condizione umana del *Misero* procede in un percorso di elevazione intellettuale (muse ed Arti liberali) ed etico (Virtù), per accedere attraverso la struttura tolemaica dell'Universo dantesco alla *Prima Causa*, alla visione della Divinità, come conoscenza suprema.[68]

---

[66] Cieri Via C., *I tarocchi cosiddetti del Mantegna: origine, significato e fortuna di un ciclo di immagini*, Pavia, 1992, p. 49.
[67] Lanzi L., *Storia pittorica della Italia: dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18 secolo*, Firenze, 1974.
[68] Cieri Via C., op. cit., p.59.

(fig.39)(a) Andrea Mantegna, *Tarocchi del Mantegna*, incisione su rame, Bibliotheque National de France, Parigi, 1465 ca.

L'ultima serie – quella che ci interessa – comprende le sette divinità planetarie dalla Luna a Saturno, alle quali seguono *l'Ottava sfera*, il *Primo Mobile* e la *Prima Causa*; tale serie rivela un'adesione alla visione tolemaica con riferimento alla terra come centro dell'Universo e ai pianeti, suddivisi in otto cieli o strati sferici concentrici; tutti questi cieli sarebbero stati dotati di un movimento di rotazione proprio e di uno comune al firmamento delle stelle fisse. A questi otto cieli si aggiunge il Primo Mobile e da ultimo l'Empireo. Ma una più precisa connessione delle nostre immagini si trova nel *Convivio* di Dante, che nel secondo libro riassume la teoria aristotelica, affermando che i cieli sono otto «delli quali lo estremo e che contenesse tutto fosse quello dove le stelle fisse sono, cioè, la sfera ottava; e di fuori di esso non fosse altro alcuno. Il primo che è venerato è quello della Luna; lo secondo è quello dove è Mercurio; lo terzo è quello dove è Venere; lo quarto dove è il Sole, lo quinto dove è Marte, lo sesto è quello dove è Giove, lo settimo è quello dov'è Saturno, l'ottavo è quello delle Stelle fisse, lo non p quello che non è sensibile se non per questo momento che è detto sopra lo quale chiamiamo molti cielo cristallino, cioè diafano, ovvero tutto

trasparente. Veramente fuori di tutti questi i cattolici pongono lo cielo Empireo che tanto vuol dire quanto cielo di fiamma ovvero luminoso degli spiriti beati secondo che la Santa Chiesa vuole» (II,4). La prima Causa si pone dunque come rappresentazione simbolica della Divinità, che nel riprendere l'iconografia della sfera celeste della tradizione medievale risponde a quella forma circolare di perfezione definita proprio del platonismo, come immagine della divinità, mentre quella connotazione di solarità, che si andava affermando attraverso le componenti ermetiche del neoplatonismo, verrà recepita dalla cultura umanista in chiave ideologica, finalizzata alla celebrazione del Signore.

Il ciclo dei tarocchi si colloca dunque nell'ambito di quella tradizione di immagini che nel XV secolo, prendendo le mosse dell'ancora vigente enciclopedismo medioevale, definisce quella variazione culturale nel rinnovamento di un linguaggio simbolico a contatto con la cultura neoplatonica ed ermetica. [69] La carta qui interessante ai fini della ricerca è quella della *Prima Causa* (fig. 39), ultima della serie e di tutto l'intero mazzo. Carta che può essere considerata la più importante di tutte le altre in quanto rappresenta Dio stesso che appunto nella concezione tolemaica risiede nel cielo più alto, al di fuori del tempo e dello spazio. Questa carta racchiude quindi anche figurativamente la classica tradizione tolemaica con i disegni dei cerchi concentrici intorno alla terra, ciascuno contenente il proprio pianeta, come nell'altra. In una delle serie (la S) l'autore ha arricchito questa carta con le immagini dei quattro evangelisti distribuiti nei suoi angoli. Particolare questo che oltre a ricordarci quel processo di cristianizzazione visibile tramite l'aggiunta di alcuni particolari caratteristici nella serie S, ci fa avvicinare questa carta a quella del Mondo che troviamo nei tarocchi classici. Infatti anche nel mazzo dei Tarocchi marsigliesi compaiono le immagini dei quattro Evangelisti. Questa carta è paragonabile all'ultima della nostra serie in quanto anche concettualmente si possono avvicinare l'una all'altra. Il Mondo è come la Prima Causa, l'ultima di tutta la serie dei Tarocchi e rappresenta «il Cosmo, l'Universo coordinato, il Regno di Dio ... la Sovrana potenza spirituale». [70]

[69] Ibid. p. 63.
[70] Wirth O., *Il simbolismo atrologico*, Catania, 1991, pp. 262-263.

(fig.39) Andrea Mantegna, *Tarocchi del Mantegna*, incisione su rame, 1465 ca. Bibliotheque National de France, Parigi.

La scienza dipinta: lo studiolo e gli strumenti scientifici

A Firenze nel 1480, mentre Pico della Mirandola coltivava la sua polemica antiastrologica, che avrebbe tradotto dieci anni più tardi nelle *Disputationes adversum astrologiam divinatricem*, nella Chiesa d'Ognissanti officiata dagli Umiliati, a sinistra e a destra del tramezzo che all'epoca separava la navata dal coro, Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli dipingono a fresco, e naturalmente a "concorrenza"[71], un San Girolamo e un Sant'Agostino nello studio. Un tema pittorico assai frequentato nella cultura figurativa quattrocentesca. Nel *Sant'Agostino* (fig.40) di Botticelli compie una sapiente operazione di sfoltimento e ingrandimento: alla clessidra sostituisce un orologio meccanico, ai vasi, forbici e occhiali una sfera armillare, ai libri aggiunge il manoscritto con i diagrammi geometrici. Un campionario strumentale allusivo alla speculazione astronomica che diventa emblematico, così come il volto del santo, di «quella profonda cogitazione et acutissima sottigliezza, che suole essere nelle persone sensate et astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili».[72] È ancora Vasari, dunque, ad avvertire la maggiore complessità della scena botticelliana, dove Agostino, non più, e non solo, «persona studiosa», appare l'immagine di quanti investigano in «cose altissime e molto difficili». Già l'inserzione della sfera armillare, che accoglie e riflette la luce miracolosa, al di là dei rimandi simbolici ci collega ai profondi interessi per l'astronomia e per l'astrologia dei circoli umanistici fiorentini. Immediato in tal senso il rimando alla figura di Paolo dal Pozzo Toscanelli e ai suoi rapporti con i Vespucci – perché sono proprio i Vespucci, stando a Vasari e allo stemma posto apposto a secco sull'affresco, erano stati i committenti di Botticelli.[73] Il manoscritto con i diagrammi geometrici, dato l'anno di esecuzione dell'affresco, coincide con il periodo delle più intense ricerche matematico-prospettiche di Pacioli, quando insegna aritmetica e geometria a Perugia, dal 1447 al 1480, mantenendo ben vivi i rapporti con la corte urbinate e Piero della Francesca.[74]

---

[71] AA.VV., *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla rivoluzione scientifica*, Firenze, 2001, p.109.
[72] Vasari G., *Le vite*, libro III, p.480.
[73] Kemp M., *Immagine e verità*, Milano, 1999, p. 58.
[74] AA.VV., *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*, Firenze, 2001, p.121.

(fig.40) Sandro Botticelli, *Sant'Agostino*, affresco, 1480. Chiesa d'Ognissanti, Firenze.

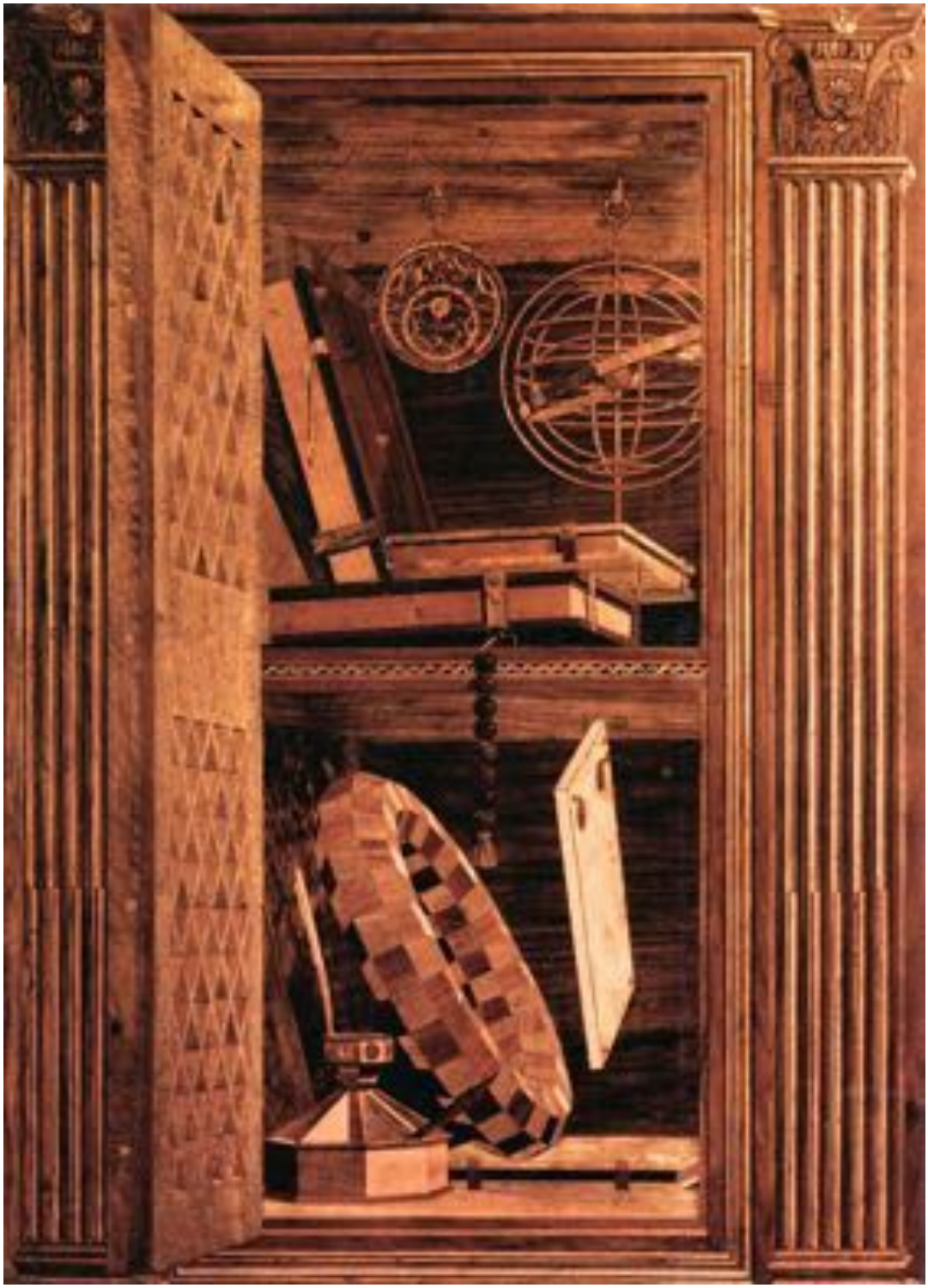
Così nella corte urbinate v'è lo *Studiolo di Federico da Montefeltro* (fig.41), momento di suprema sintesi del sapere e dell'arte rinascimentale, dove si incontrano e si intrecciano, appunto, i nomi di Botticelli, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca e Luca Pacioli.

Nello studiolo, il complesso programma iconografico che legava le discipline intellettuali umanistiche prevedeva la galleria di ritratti nel fregio superiore, tra cui quelli di Tolomeo, Euclide e Ippocrate, unita all'affascinante repertorio simbolico delle tarsie inferiori.[75] Le tarsie, i cui disegni sono attribuiti a Botticelli, Francesco di Giorgio Martini e al giovane Bramante, sono poi ad opera di Giuliano e Benedetto da Maiano; mentre il *Ritratto di Tolomeo* (fig.42), oggi a Louvre in seguito alle espoliazioni napoleoniche, è attribuito a Giusto di Gand.

Lo studiolo nel Rinascimento, è un'idea, prima di essere un luogo, radicata nella cultura occidentale; rintracciabile nelle fonti classiche, lo studiolo prende corpo prima nello scrittoio dei monaci, per essere acquisito alla cultura laica in rapporto al preumanesimo petrarchesco e configurarsi poi come luogo architettonico oltre che mentale, ma poi anche simbolico, nel Quattrocento.[76] Scrive Leon Battista Alberti: «Solo I libri e le scritture mie e dei miei passati a me sempre piacque e allora e poi sempre avere in modo rinchiuse che mai la donna le potesse non tanto leggere, ma né vedere [...] serrate e in suo ordine allogate nel mio studio quasi come cosa sacrata e religiosa».[77] In particolare come modello culturale dell'età rinascimentale, lo studiolo trova una precisa configurazione in rapporto alla dimensione della corte.[78] La condizione di vita cortese, nel senso di una dimensione privilegiata, rispondeva infatti esemplarmente alla cultura élitaria e personalistica di un Federico da Montefeltro o di un'Isabela d'Este Gonzaga, entrambi celebrati in quel piccolo sacello, l'uno come condottiero valoroso, l'altra come eroina della *virtus* maritale. Per ambedue la dimensione culturale risultava fondante la loro condizione signorile e come tale trovava espressione appunto nello studiolo.[79]

* * *

[75] Ibid. p. 123.
[76] Cieri Via C., *Il tema degli studioli nell'interpretazione del Rinascimento*, Stoccarda, 1993, p.177.
[77] Alberti L.B., *I libri della famiglia*, Torino, 1969, p.219.
[78] Cfr. Vasoli C., *La cultura delle corti*, Bologna, 1980.
[79] Cieri Via C., op. cit., p.179.



(fig.41) Giuliano e Benedetto da Maiano (su disegno di Botticelli, Francesco di Giorgio e Bramante), *Studiolo di Federico da Montefeltro*, tarsie, 1473-76. Urbino.

(fig.42) Giusto di Gand, *Ritratto di Tolomeo*, tempera su tavola, 1472-76. Museo del Louvre, Parigi.

Roma, 11 agosto 1492. Mentre a Firenze si facevano largo le scelleratezze del predicatore domenicano Girolamo Savonarola, nella Roma del papato ha inizio il pontificato di Papa Alessandro VI, al secolo Rodrigo Borgia. Severamente accusato dal Savonarola, Papa Alessandro VI non subì la stessa sorte di Piero de' Medici; sebbene considerato storicamente un papa controverso per le vicende riguardanti la sua vita privata e per la sua presenza attiva nella politica di Roma, non si può ignorare il suo impegno nel mecenatismo. Infatti a pochissimi mesi dall'inizio del suo pontificato, vennero individuate le sale del Palazzo Apostolico da destinare al nuovo appartamento, avviati i lavori edili e definito il complesso programma iconografico. Il 29 marzo del 1493, appena sette mesi dopo, un breve pontificio di Alessandro VI informerà il Comune e il Consiglio della città di Orvieto che il Pintoricchio non potrà tornare ad Orvieto a terminare il lavoro per il Duomo perché trattenuto a Roma per le pitture del Palazzo Apostolico.[80] L'incarico per il nuovo appartamento, che procedette con una certa solerzia, venne dunque affidato a due pittori di gradimento del neoeletto pontefice e già noti a corte per aver decorato la Palazzina del Belvedere di Innocenzo VIII: Piermatteo d'Amelia e Bernardino di Betto, detto il Pintoricchio. Nonostante la pluralità degli idiomi e la diversità delle collaborazioni, il carattere sostanzialmente unitario delle figurazioni è segno della straordinaria capacità organizzativa di Bernardino.[81]

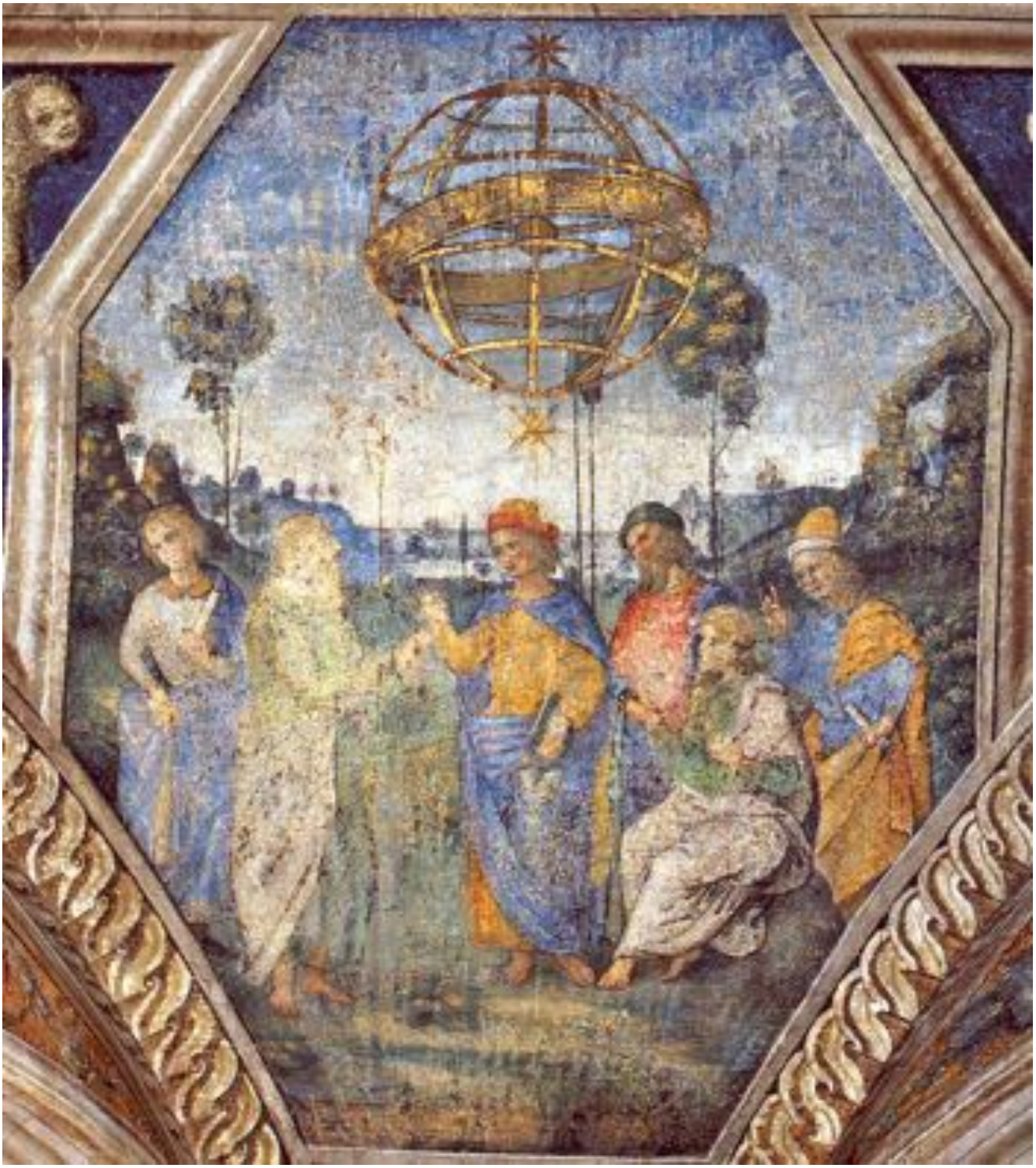
Il complesso programma iconografico tocca le punte più alte sia contenutisticamente che stilisticamente rispetto alle altre due stanze della torre, la cui decorazione, pur integrata nel programma complessivo, risente di una più scadente qualità formale.[82] La cosiddetta Sala delle Arti Liberali potrebbe identificarsi, per i soggetti rappresentati che danno il nome alla sala, con la biblioteca-studio privata del pontefice.

Ma un resoconto del Burcardo (maestro delle cerimonie pontificie, nel suo *Diario* 1483-1506) relativo a Pio III Piccolomini sconfesserebbe in parte tale destinazione. L'ipotesi che invece la sala delle arti liberali potesse essere la biblioteca-studio del papa, già avanzata peraltro da Ehrle-Stevenson prima e da Saxl poi, trova conforto, come s'è detto, nel soggetto della decorazione, mentre l'episodio descritto relativo a Pio III, potrebbe aver

[80] Nucciarelli F.I., *Pintoricchio. Pittore del Borgia*, Roma, 2017, p.102.
[81] Ibid. p. 103.
[82] Cieri Via C., *L'appartamento Borgia: funzione e decorazione*, Roma, 1986, p.17.

motivato una destinazione provvisoria della camera a Tribunale, legata alle labili condizioni di salute del papa; allo stesso tempo le scene di giustizia raffigurate farebbero pensare il contrario; ma l'esecuzione di queste ultime è controversa. La sala delle Arti Liberali è una tappa fondamentale nel percorso iniziatico: dopo la caduta del peccato originale l'uomo deve con fatica riconquistarsi il cielo. Per Cassiodoro, uno degli autori che dopo Varrone, Sant'Agostino e Marciano Capella, contribuì alla definizione delle Arti Liberali, queste ultime sono indispensabili alla comprensione delle Sacre Scritture, esse sono mezzi per innalzarsi alla Sapienza e alla Teologia. Il numero sette definito con S. Agostino, sta a indicare sia le corrispondenze mistiche (sette virtù, sette peccati capitali, sette sacramenti) che il parallelismo fra la dottrina astronomica e quella che regolava il sapere, secondo una corrispondenza fra le scienze e i cieli, già presente nel poema dantesco. Il numero sette composto da tre e quattro, fa riferimento all'anima e al corpo; la Grammatica, la Dialettica, la Retorica, la Geometria, l'Aritmetica, la Musica e l'Astrologia costituiscono tutte le possibili conoscenze che l'uomo può acquisire al di fuori della Rivelazione. Al di sopra delle Sette Arti si eleva la Filosofia; queste sono il supremo sforzo dell'intelligenza umana, al di là delle quali comincia l'opera di Dio. La *Personificazione dell'Astrologia o Astronomia* (fig.43) è inserita in un paesaggio al di sotto di una grande sfera armillare. La fonte fondamentale per l'iconografia delle Arti Liberali è il testo di Marciano Capella, *De Nuptis Philologiae et Mercuri*, dove per la prima volta si trovano le Scienze personificate.[83] Diversamente secondo la storica inglese Frances Yates, in questa lunetta è rappresentato Ermete Trismegisto con lo zodiaco; tale rappresentazione divenne possibile grazie alle aperture del Papa Alessandro VI, che mostrava interesse in merito alle dottrine della magia e la calaba di derivazione egiziana.[84] Anche se chiaramente rispettoso di un programma iconografico dettatogli da altri, lo straordinario risultato raggiunto si deve certo anche alla formazione del pittore; di nascita perugino, nel corso della sua formazione soggetto a influenze umbre, specialmente dalla pittura di Beato Angelico, Benozzo Gozzoli e Filippo Lippi; non mancò, passando da Firenze, di assorbire le novità introdotte al tempo dalla bottega del Verrocchio e neanche gli sfuggì la grande opera del pittore adriatico, Piero

[83] Ibid. p.20.
[84] Cfr. Yates F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, 1981.



(fig.43) Pinturicchio, *Allegoria dell'Astronomia o Astrologia*, affresco, 1492-94. Appartamento Borgia, Città del Vaticano.

della Francesca. Non si limitò soltanto all'osservazione delle opere altrui, ma studiò alcuni degli autori fondamentali introdotti o re-introdotti dalla cultura umanista, come Vitruvio, Plinio il Vecchio, Leon Battista Alberti e chiaramente Piero della Francesca. In servizio a Roma già dagli anni '70 del Quattrocento, affiancò il Perugino nella Cappella Sistina e successivamente il Mantegna nel ciclo di affreschi perduti nel Belvedere. Tenendo conto di quest'ultima collaborazione, non pare impensabile credere ch'egli abbia appreso anche di astrologia e astronomia, magari da Tolomeo stesso, i cui testi nel secondo Quattrocento circolavano ampiamente nelle corti italiane.

Imitaginem: il globo del Bramante

Il Bramante, «cosmografo, poeta volgare et pittore valente, come discepolo di Mantegna et gran prospettivo come creato di Piero del Borgo»[85], molto diede all'architettura, erede spirituale del Brunelleschi, di cui senza dubbio conosceva l'opera. Le notizie precedenti all'anno 1477, anno in cui si trova a Bergamo, risultano piuttosto scarse o meglio derivano principalmente dalla letteratura cinquecentesca, spesso rimessa in discussione[86]; da queste apprendiamo che di nascita urbinate, quivi si formò e certo fu nel Palazzo di Federico di Montefeltro, costruito dal Laurana, accanto a Piero della Francesca, a Baldassarre Castiglione, ai fiamminghi Giusto di Gand e allo spagnolo Berreguete, al padre di Raffaello, a Signorelli e Melozzo da Forlì, a Pinturicchio e, determinante, al magistero nobile e speculativo di Leon Battista Alberti. Bramante non sapeva di latino, ma era colto, scriveva commedie e sapidi versi burleschi (detti «delle calze»: lagrimosi, per ottener denari) conosceva e commentava Dante ma privilegiava la fattiva architettura, quasi ingegneresca, di Francesco di Giorgio Martini, che forse con lui concepisce il Mausoleo dei Montefeltro, fuori Urbino. Dove certo Donato incontra la Pala Montefeltro di Piero, oggi a Brera, con l'uovo pendente, che influenzerà tutta la sua poetica dell'architettura, reale e dipinta. Con la citazione vitruviana del soffitto a botte e lacunari, in omaggio

[85] Saba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione*, Venezia, 1554, p.61.
[86] Cfr. Pinelli A., *La bella Maniera: artisti del cinquecento tra regola e licenza*, Torino, 2003.

al Pantheon, ma filtrando anche la passione antiquariale del Mantegna: cifra che Bramante immette, come un innesto fortunato, in tutta la cultura lombarda. Che lui feconda, a partire dal 1477, entrando come supervisore nel decisivo cantiere di Santa Maria del Satiro. Nella Milano sforzesca che privilegia Leonardo, Bramante ha dalla sua il partito aristocratico della Milano colta: il francesizzante Trivulzio, Filippo Eustachi ed il poeta Gaspare Ambrogio Visconti, che lo ospita e per cui scrive versi di riconoscenza, e per il cui palazzo-ginnasio crea quegli imponenti e vivissimi «baroni», atleti della contemporaneità in corazze imperiali, e il dialogo muscolar-psicologico tra *Eraclito e Democrito*[87] (fig.44). Molto si è cercato di scrivere circa il misterico capitolo della sua attività pittorica, ancora più su questi affreschi di *Uomini d'arme di casa Visconti-Panigarola*, staccati e portati a Brera dal 1901. Parte di un programma iconografico più vasto, raffigurante uomini illustri, ricorda l'apparato decorativo dello Studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino. Molte sono le teorie avanzate circa la presenza dei due filosofi, riconducibili a immagini ed elementi presenti nei testi che la cultura filosofica fiorentina del Quattrocento produceva sul tema della melanconia e del «furor divino». L'evoluzione del concetto giunge in epoca rinascimentale alla definizione che Marsilo Ficino da del «divino furore» platonico, comprendente in sé le due opposte condizioni, la depressione e l'entusiasmo, come aspetti diversi di un'unica, anche se bipolare, disposizione della psiche. Ma la storia di questa evoluzione prende le mosse dalla speculazione filosofica che la tradizione attribuisce a Democrito ed Eraclito, e ai pitagorici, ai quali i due filosofi sono strettamente legati. All'origine del più antico tentativo di formulare una teoria psicosomatica del carattere sta infatti la dottrina democritea dei quattro elementi, insieme con le categorie tetradiche dei Pitagorici; così come il concetto democriteo di «follia poetica», che già poneva la distinzione tra malattia e condizione estatica, è il precedente più lontano della dottrina platonica del «furor».[88] Degni di onori divini, secondo i contemporanei, per la loro capacità, comune ai melanconici, di predire il futuro, immagine stessa del «melanconico», ossia di colui che riunisce nella sua personalità e nel suo

[87] Cfr. Vallaro M., *Bramante alla corte di Ludovico il Moro: l'architetto che sa dipingere*, Milano, 2015.
[88] Piccaluga G.F., *Gli affreschi di Casa Panigarola e la cultura Milanese tra Quattro e Cinquecento*, Milano, 1988, p.17.

(fig.44) Donato Bramante, *Eraclito e Democrito*, affresco, 1486-87. Pinacoteca di Brera, Milano.

comportamento genio e pazzia, Democrito ed Eraclito rappresentano a partire dall'età ellenistica la personificazione stessa del «furore divino», secondo la definizione, non più mitica ma razionale e naturalistica, che ne aveva dato Aristotele, esaltando in tal modo il valore della «diversità» rispetto a quello della virtù.[89] Senza cercare di entrare nel vivo dell'indagine per quanto riguarda il significato iconografico della rappresentazione, ciò che interessa qui investigare è la raffigurazione del globo terrestre; verrebbe immediato, per affinità formali, dichiarare che la sua fonte primaria sia il mappamondo del 1459 del veneziano Fra Mauro, ma non c'è modo di provare la presenza del Bramante a Venezia, mentre per certo si sa che il frate e la sua immagine del mondo mai lasciarono la laguna. Non risulta semplice intuire quest'informazione, dato che le notizie biografiche sul Brunelleschi, prima del periodo lombardo, sono scarse e confuse. Si potrebbe pensare che abbia avuto modo di conoscere e studiare una delle edizioni della *Geographia* di Tolomeo, presso la corte di Urbino o in un suo passaggio fiorentino o romano. Infatti dal 1409, anno della prima copia tradotta dal greco da Iacopo Angelo che ne fa dono a Papa Alessandro V, si diffonde rapidamente tra tutti gli studiosi e sono rare le grandi biblioteche d'Europa che non ne possiedano qualche esemplare. Alcuni manoscritti riportano solamente il testo, altri contengono in più le ventisette carte di Tolomeo. Ben presto nuove carte vengono aggiunte alla primitiva raccolta. Dal 1427, «l'edizione» dedicata al cardinale Fillastro contiene una carta dei paesi del Nord, ignorati da Tolomeo, elaborata da Claudio Clavo. Nel 1466, Nicola Germano fornisce un'altra edizione manoscritta, con il testo di Iacopo Angelo e una serie di carte magnificamente miniate, ma soprattutto ridisegnate secondo una migliore proiezione.[90] Alcuni particolari nel disegno del globo terrestre ci rivelano una conoscenza "al passo coi tempi"; si nota infatti l'Oceano Indiano rappresentato come mare aperto, ossia senza il collegamento dall'Africa meridionale all'India o la presenza dei paesi del Nord Europa, introdotti solo nel 1427 da Claudio Clavo; tutto, persino la proiezione sulla sfera, farebbero pensare alla conoscenza del Bramante dello scritto di Tolomeo.

[89] Ibid. p.18.
[90] Broc N., *La geografia a stampa del Rinascimento. Cosmografi, cartografi, viaggiatori. 1420-1460*, Modena, 1989, p.6.

La geografia dei grandi viaggi

La nascita della moderna scienza geografica si deve, più che ai marinai e scopritori, ai *savants de cabinet*: eruditi e cartografi che lavoravano nel chiuso delle loro stanze e che, a partire dalla riscoperta delle fonti classiche, danno un decisivo contributo alla trasformazione delle rappresentazioni ereditate dal Medioevo. Il *Mappamondo di Fra Mauro* (fig.45), creato per il re di Portogallo nel 1459 e conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia e il *Mappamondo Catalano* (fig.46) databile tra il 1450-1460, della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, sono due esempi emblematici di come ancora a metà del Quattrocento l'uomo rinascimentale non abbia ancora chiara la percezione di se stesso e del mondo in cui si trova a vivere, in un indistinto miscuglio di elementi classici, biblici, medievali e di realtà commerciali e nautiche. All'epoca quindi né le carte nautiche o portolani, preziosi nella loro accuratezza, ma solo parziali rappresentazioni di piccoli tratti di costa che costituiscono evidentemente il primo approccio alla geografia reale, non capaci però di dare un contributo valido e determinante alla raffigurazione del mondo nella sua interezza; né i mappamondi catalani o quelli di Fra Mauro o quello genovese del 1475, né le stesse carte di Tolomeo con la loro autorità scientifica, derivante dalla possibilità di ordinare razionalmente lo spazio in una mappa del mondo, sanno dare vita ad un orientamento univoco. Nonostante la tendenza di questo nuovo modo di fare cartografia, spazzando via dalle carte miti e credenze religiose, si realizza, per un certo lasso di tempo, una coesistenza di fatto di questi tre tipi di carte, prima che essi imbocchino la strada di un orientamento univoco di rappresentare e descrivere il mondo, a mano a mano che, anche in campo geografico e cartografico si è andata e si va sostituendo il concetto che governa la politica e la vita sociale dell'epoca con l'uomo non più spettatore governato passivamente dalla "fortuna", ma attore e arbitro dei suoi destini legati ai suoi meriti e alle sue capacità di essere razionale. Alla luce di queste considerazioni di fondo si impone la riflessione per la quale le grandi scoperte geografiche che cambiano in pochissimi decenni il volto del mondo, sono certamente l'effetto reale e tangibile di un complesso processo di casualità risultante da un coacervo di forze intellettuali, tecniche e politiche riconducibili allo spirito della Rinascenza, animato dalle quali si sente chiamato l'uomo inquieto del

(fig.45) Fra Mauro, *Mappamondo*, pergamena, 1459. Biblioteca Marciana, Venezia.

Rinascimento con lo spirito, prima che con le navi, curioso di indagare in ogni senso nel grande mistero della natura, ansioso di travolgere ogni barriera di tradizione, di superstizione, di ignoranza, più che deciso ad affermare la superba rinnovata coscienza, la funzione dell'uomo come artefice e come forza.[91]

Ad aumentare questa spinta, derivante dal mutato spirito dell'uomo, si aggiungono anche altre circostanze di ordine pratico che occorre tenere presenti. Con la caduta di Costantinopoli e l'avanzata dei Turchi, il monopolio dei prodotti provenienti da Oriente, sono nelle mani dei veneziani, dunque genovesi, prima di tutti, si spinsero verso Occidente in cerca di nuove strade verso spezie, aromi, sete, colori e manufatti altri. Uomo di quel tempo, Colombo, indicherà all'Occidente un'altra via per raggiungere le Indie alle quali, finalmente, dopo decenni di tentativi oceanici, perverranno le navi di Vasco da Gama.

Il giovane Colombo stabilitosi a Lisbona, saprà trarre non pochi vantaggi dal principe scienziato Enrico il Navigatore; seppur animato ancora da un atteggiamento mentale medievale, cristiano convinto ed asceta, è sostanzialmente uomo del Rinascimento per la sua curiosità di sapere che lo porta a servirsi dei migliori sapienti, astronomi, cartografi, navigatori del tempo allo scopo di dissipare le ombre di ignoranza che gravitano sul continente africano e sull'Oceano Atlantico, gettando così i semi della grandezza marinara del Portogallo e dando inizio a quell'era di esplorazioni muteranno l'aspetto del globo terrestre.[92] L'opera scritta di Colombo è ben lontana dall'essere all'altezza dell'azione pratica. Il primo viaggio, per esempio, è reso noto grazie ad una lettera in spagnolo indirizzata dall'ammiraglio al suo protettore, il cancelliere della corona d'Aragona Luis de Santangel. I Re Cattolici al fine di far riconoscere i loro diritti sulle nuove terre, la fanno subito tradurre in latino dal catalano e stampare a Roma già dal maggio del 1493. Questa ebbe una diffusione molto rapida sotto il titolo di *De insulis nuper inventis*, se ne registravano nove edizioni tra il 1493 e 1494. I successivi viaggi non goderono della stessa pubblicità. La mancata conoscenza dei viaggi di Colombo nel loro insieme da parte dei

[91] AA.VV., *Alla scoperta del mondo: l'arte della Cartografia da Tolomeo a Mercatore*, Modena, 2002, p. 65.
[92] Ibid., p. 68.

contemporanei è la causa indiretta della fortuna di Amerigo Vespucci, cui verrà riconosciuta la paternità della scoperta dell'America.[93]

La nascita del nuovo mondo è associata tradizionalmente all'immagine delle caravelle di Colombo e degli innumerevoli viaggi che seguirono la scoperta dell'America. Ma quanto di quei viaggi e di quelle avventure era percepito dalla coscienza dei contemporanei? E quanto invece continuava a pesare la tradizione medievale nella formazione dell'immagine del mondo?

Il bilancio dell'impatto del Nuovo Mondo sulla cultura europea è sorprendentemente misero, forse troppo: alcuni dei grandi uomini del Rinascimento non sembrano quasi accorgersi dell'esistenza dell'America. Ma in realtà lo stesso spirito innovativo che porta all'invenzione del Nuovo Mondo produce altrettante scoperte in campi più domestici e familiari che hanno sempre per oggetto la conoscenza e la descrizione dello spazio: in comune, la ricerca sui grandi spazi conosciuti e quella sulla propria città natale hanno il tema della misurazione e della rappresentazione adeguata. Come si è già detto, tra la carta tolemaica dell'ecumene e le regole della prospettiva c'è un filo strettissimo, del quale i contemporanei si rendevano perfettamente conto man mano che imparavano a guardare lo spazio come oggetto di conoscenza reale e non solo simbolica.

[93] Broc N., op.cit., p.17.

(fig.46)Anonimo, *Mappamondo catalano*, pergamena, 1450-60. Biblioteca Estense Universitaria, Modena.

CAPITOLO QUARTO

Una nuova presa di coscienza | conoscenza
1500-1550

All'alba del XVI secolo il letterato Martin Waldseemüller scrive: «Una quarta parte del mondo è stata scoperta da Amerigo Vespucci [...] io non vedo alcuna ragione per non chiamare questa parte "Ameriga" ossia terra di Amerigo, o "America" dall'uomo sagace che l'ha scoperta».
Gli studi, le ricerche, le scoperte e le ri-scoperte fatte in seno al XV secolo, sembrano tirare le somme e vedere i risultati già dall'inizio del Cinquecento. I mostri generati dal Medio Evo sembrano essere ormai lontani dalla cultura del tempo, e anzi persino le novità introdotte nello scorso secolo dalla traduzione e divulgazione dei testi classici, nella fattispecie, la *Geographia* di Tolomeo, verranno messe da parte o meglio rielaborate in favore di nuove intuizioni.

4.1 La necessità di alcuni modelli nell'immaginario cristiano

Come già osservato nei precedenti capitoli, la raffigurazione del globo in pittura rispetta e rispecchia spesso dei "rigidi" schemi iconografici. Infatti persino sul sorgere del XVI secolo, quando ormai la stampa ha incrementato la diffusione del testo di Tolomeo e i viaggiatori portoghesi hanno allargato e meglio definito i confini dell'ecumene, l'iconografia cristiana rimane cara a quei modelli fortemente simbolici e universalmente riconosciuti, come lo schema delle *mappae orbis terrae*, le sfere cristalline o la combinazione di queste due.

(fig.47) Jan Mandin, *San Cristoforo*, olio su tavola, inizio XVI secolo. Ermitage, San Pietroburgo.

(fig.48) Maestro di Francoforte, *San Cristoforo*, olio su tavola, 1510. National Gallery, Praga.

(fig.49) Lucas Cranach, *San Cristoforo*, olio su tavola, 1515. Collezione Reale, Liechtenstein.

4.1.1 San Cristoforo

Questa tendenza è più facilmente riscontrabile nell'opera pittorica delle Fiandre. È il caso, ad esempio, di tre rappresentazioni dello stesso tema per mano di tre autori diversi; il soggetto è San Cristoforo, letteralmente, "portatore di Cristo" e con esso del mondo intero. L'iconografia nordica rinascimentale considera il traghettamento una metafora del viaggio dell'anima per raggiungere la redenzione.
La tavola di Jan Mandijn (fig.47), risalente all'inizio del XVI secolo e conservata all' Ermitage di San Pietroburgo, risente fortemente della lezione di Hieronymus Bosch, di cui l'artista studia e osserva l'opera ad Anversa. Il volto stremato del Santo, il Bambino in un gesto di gioia e il globo accasciato su di un fianco, suggeriscono che il traghettamento è stato compiuto. Il globo cristallino, segnato dallo schema TO e sormontato dalla croce risponde perfettamente a quell'immaginario proprio delle raffigurazioni cristiane sopracitate. Diversamente le tavole del Maestro di Francoforte (fig.48) del 1510 e quella di Lucas Cranach (fig.49) di cinque anni più tarda, descrivono l'azione del trasporto lungo il fiume; in entrambi i casi il mondo segue lo schema del precedente, dunque diviso secondo lo schema TO, di cristallo e orientata secondo il punto di vista di Cristo (come già visto nello scorso secolo nel caso del Beato Angelico, Rogier van Der Weyden Petrus Christus o Vincenzo Foppa); mentre il globo di Cranach è sormontato regolarmente dalla croce, quello del Maestro di Francoforte è coronata dalla croce di San Giorgio.

4.1.1.1 Il Santo in Toscana: Domenico Beccafumi

"Lontana" da queste appena descritte, è l'immagine che ne da del *San Cristoforo* (fig.50) Domenico Beccafumi nel 1540 circa.
Se si escludono uno o due soggiorni a Roma, il più lungo dei quali si suppone non superasse il biennio, qualche probabile visita a Firenze compiuta in gioventù, qualche mese passato a Pisa e un viaggio a Genova che affrontò verso i cinquant'anni, si può dire che Domenico Beccafumi non si mosse mai da Siena. È Siena, dunque, lo scenario costante che fa da sfondo,

(fig.50) Domenico Beccafumi, *San Cristoforo*, affresco, 1540-45. Istituto Monna Agnese, Siena.

nel bene e nel male, alla sua intensa attività pittorica: una città cioè che, in quel lasso di tempo, conta uno dopo l'altro gli anni, sempre più difficili, che la dividono dalla fine o quanto meno dalla perdita definitiva di una indipendenza ormai, del resto, solo nominale.[94] La storia di Siena, insomma, non è molto diversa di quegli anni da quella non certo allegra di tante altre città italiane, ma non sarà quest'atmosfera a influire sull'operato artistico del Beccafumi. È ben noto, infatti, come proprio negli anni in cui egli visse, quanto più si rivela precipitoso il ritmo con cui si consuma la decadenza morale, politica ed economica dell'Italia, tanto più l'arte italiana rafforza il suo prestigio e si diffonde incontrastata per l'Europa.

In particolare Siena era rimasta fedele a quella sorprendente continuità di linguaggio figurativo che si protraeva da più di duecento anni tramite la costante analogia delle scelte visive, orgogliosa di un'antica tradizione, chiusa, per quanto era possibile, a ogni influenza esterna, e cominciò solo allo scadere del Quattrocento ad aprire qualche spiraglio nelle sue munitissime difese attraverso il quale penetrasse un vento di novità capace di smuovere l'atmosfera viziata. [95] Fu soprattutto per merito di uomini come il cardinal nepote Francesco Piccolomini Todeschini e come Pandolfo Petrucci, o alla presenza in città di Pinturicchio, del Signorelli e del Perugino, che vi lasciò due pale d'altare, e del Sodoma. Poi giunsero in Duomo le quattro sculture di Michelangelo ordinate nel 1501 dal cardinal Piccolomini. Ma nonostante queste presenze e nonostante il fervore delle città circostani, Siena rimase nel suo torpore e il Beccafumi creò delle immagini del tutto nuove e all'avanguardia in effettivo isolamento; anche se l'ossessivo tradizionalismo proprio della sua città natale, in qualche modo incise, soprattutto a livello iconografico, su di una parte della sua opera.

L'ultimo decennio della sua vita lo vediamo impegnato a Genova, dove fu forzato da Andrea Doria, che era desideroso di decorare la sua villa di Fassolo; e proprio al 1540 circa risale il suo *San Cristoforo* affrescato a monocromo per il monastero di Monna Agnese a Siena. La differenza con gli altri soggetti precedentemente analizzati, non sta solo nel cambio di registro stilistico, nella data o nella geografia dell'opera, ma nella raffigurazione del globo terrestre, che perde quell'attaccamento all'iconografia tradizionale del globo cristallino o tripartito, per avvicinarsi

[94] Baccheschi E., *L'opera complete di Domenico Beccafumi*, Milano, 1977, p.5.
[95] Ibid., p.6.

alla reale immagine del mondo. Ciò che più sorprende è il profilo dei territori, nei quali potremmo riconoscere il continente africano e verso occidente forse il profilo delle Americhe. Non sarebbe da escludere questa ipotesi giacchè egli nacque e passò praticamente tutta la sua vita in toscana, nella stessa regione natale di Amerigo Vespucci, nella stessa regione in cui in quegli anni il mercato cartografico era in visibile fermento.

4.1.2 Annunciazione e Incoronazione della Vergine

Il globo, la sfera è il simbolo dell'universo ideale, specialmente della perfezione celeste, dell'onnipresenza e dell'onnipotenza di Dio. Così essa può simboleggiare in senso derivato, soprattutto in mano a Dio, l'intera creazione celeste e terrena. [96] Essa è un simbolo della creazione e compare in raffigurazioni del processo della creazione.[97] L'episodio dell'*Annunciazione* può essere considerato episodio di creazione, nell'*Annunciazione* (fig.51) di Pieter Aertsen del 1530, quanto in quella di Francesco Salviati (fig.52), la figura di Dio che scorge dalle nuvole è rappresentata nello stesso modo, con una mano nell'azione di benedire e con l'altra mentre sorregge una sfera cristallina, elemento ultimo, il primo mobile, prima di lui, prima causa; la prima come di regola, tripartita e sormontata dalla croce, la seconda spoglia, caratterizzata solo dalla propria matericità. Il cambio di attori e di autore, nella *Madonna di Monteluce* (fig.53) di Giulio Romano del 1525, non prevede però il cambio di figurazione della sfera terrestre; questa volta però nelle mani di Cristo nell'atto di incoronare la Vergine Maria. Come spesso accade, anche nel caso di Giulio Romano di cui vedremo in altre rappresentazioni una chiara idea della geografia, non si tratta di una mancata conoscenza del reale aspetto del mondo, quanto piuttosto dell'esigenza di rispondere a un tema iconografico codificato.

[96] Gerd H.M., *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, 1971, p.316.
[97] Ibid., p.185.

(fig.51) Pieter Aertsen, *Annunciazione*, olio su tavola, 1530. Courtauld Gallery, Londra.

(fig.52) Francesco Salviati, *Annunciazione*, olio su tavola, 1534. San Francesco di Ripa, Roma.

(fig.53) Giulio Romano, *Madonna di Monteluce*, olio su tavola, 1525. Musei Vaticani, Città del Vaticano.

4.1.3 Cristo giudice e Cristo benedicente

Nel nord della Francia, precisamente nella regione dell'Alta Francia, opera Jean Bellegambe, di cui non molto si conosce a proposito della sua formazione d'artista, meno che per una testimonianza di Françoise Baligard: «l'analisi della sua pittura lascia supporre che egli si formò a Valenciennes da Simon Marmion o Jan Provost e che abbia conosciuto i maestri di Bruges e di Anversa».[98] Nel *Trittico del Giudizio Universale* (fig.54) del 1523, oggi a Berlino, si rintracciano molti aspetti legati alla sua formazione. Nella fattispecie, la rappresentazione del globo terrestre nell'ambito di questo soggetto cristiano, rientra appieno nella tradizionale maniera di raffigurarlo proprio delle regioni nord europee; la sfera tripartita e cristallina e orientata secondo il punto di vista divino, è posta a piedi del Cristo giudice, personificazione della croce; intorno ad esso e al di sopra, l'andamento circolare delle schiere di angeli e dei cieli ricorda lo schema dantesco-aristotelico. Di un paio d'anni più tardi è invece il *Giudizio Universale* (fig.55) conservato ad Anversa, di Bernard van Orley, membro di quella generazione di fiamminghi ampiamente influenzata dal Rinascimento italiano, specialmente da Raffaello[99], studiato attraverso le stampe che circolavano copiosamente in quel periodo nell'area delle Fiandre. È infatti chiaramente visibile l'influenza del Rinascimento italiano in questo trittico, nei corpi, nella composizione e nelle architetture; qui l'immagine del mondo, ai piedi di Cristo giudice, manca della usuale tripartizione secondo lo schema TO, e si presenta come una sfera piena, non trasparente, ma ugualmente cristallina, che sembra riflettere delle finestre e contenere l'immagine della luna e del sole; chiaramente il rimando primario è nei confronti della teoria aristotelica di composizione dell'universo, avvalorato anche dai movimenti circolari degli angeli e delle nuvole, che come il precedente Giudizio di Bellegambe, evocano i cieli danteschi-aristotelici.
Dalle vesti di giudice a benedicente, l'attribuzione del globo terrestre, simbolo del suo regno, rimane pressappoco la stessa; è il caso ad esempio del *Cristo Salvator Mundi* (fig.56) di Joos Van de Cleve risalente al secondo decennio del XVI secolo ed oggi custodito al Museo del Louvre, dove il globo è suddiviso nello schema tipico delle *mappae orbis terrae* e riccamente

[98] Baligard F., *Catalogue du Musée de la Chartreuse*, Douai, 1999, p.38.
[99] Snyder J., *Northern Renaissance*, New York, 1985, pp.426-427.

(fig.54) Jean Bellegambe, *Trittico del Giudizio universale*, olio su tavola, 1523. Musei Vaticani, Città del Vaticano.

(fig.55) Bernard van Orley, *Trittico del Giudizio universale*, olio su tavola, 1525. Royal Museum of Fine Arts, Anversa.

decorato, secondo un gusto tipicamente fiammingo; la sfera è cristallina e al suo interno si scorge una vista di paesaggio che molto ricorda la creazione ad opera di Bosch nelle ante esterne del *Trittico delle Delizie*. Analogamente il *Cristo redentore* (fig.57) del fondatore della scuola di Anversa, Quentin Metsys, databile al 1520, presenta un'immagine del globo terrestre meno decorata rispetto al precedente, ma che allo stesso presenta al suo interno, una veduta a volo d'uccello dove si scorge in primo piano una abitazione immersa in un verde paesaggio e corsi d'acqua, e sullo sfondo il profilo di una città, probabilmente la città di Anversa, di cui il pittore era cittadino.

Giunti in Italia, e tornando qualche anno indietro, per lo stesso soggetto iconografico, troviamo delle differenti visioni del mondo.
Inizierei con il caso di Vittore Carpaccio: nell'ultimo decennio del XV secolo realizza la tavola con *Cristo benedicente fra i quattro apostoli* (fig.58); l'opera risente molto l'influenza del Bellini e del Mantegna, oltre agli influssi nordici filtrati dell'esempio di Antonello da Messina, è un'opera che appartiene al Quattrocento, seppur realizzata sul finire di questo. Il globo, simbolo del mondo cristiano, assomiglia a quelle sfere, certo meno preziosa, del fiammingo Rogier Wan der Weyden, insomma un attributo riportato tradizionalmente alla figura di Cristo. Ma solo due decenni più tardi, il Carpaccio riproporrà lo stesso soggetto, ma con un aspetto del tutto rinnovato. Il *Cristo benedicente* (fig.59) databile tra il 1505 e il 1510, oggi negli Stati Uniti, oltre agli aspetti formali e stilistici immediatamente visibile, porta nella mano una visione differente del globo terrestre, che sembra aver ricevuto la lezione aristotelica. Cristo posto fuori dalla sfera cristallina e invisibile del primo mobile, sembra prendere il posto di Dio nel ruolo di Prima Causa; i cieli non sono segnati in alcun modo, ma al centro vi è la terra, secondo il geocentrismo tolemaico, di lì a poco smentito. La sfera trasparente rappresenta, secondo i neoplatonici, la realtà intermedia tra spirito (Cristo) e la natura (la Terra), il nesso tra Macrocosmo (l'Universo) e Microcosmo (l'uomo).
All'incirca coevo è il recentemente molto discusso *Salvator Mundi* (fig.60), da non molto attribuito a Leonardo da Vinci e risalente al 1500 circa. Ma mettendo da parte tutte le questioni sollevate sull'autenticità del dipinto, quel che interessa ai fini di questa ricerca è la raffigurazione del globo terrestre nella mano sinistra di Cristo. Lo studioso Pietro Marani, chiamato

(fig.56) Joos van Cleve, *Cristo Salvator Mundi*, olio su tavola, 1520. Museo del Louvre, Parigi.

(fig.57) Quentin Metsys, *Cristo redentore*, olio su tavola, 1520 ca. Museo delle Belle Arti, Bruxelles.

(fig.58) Vittore Carpaccio, *Cristo benedicente fra quattro apostoli*, olio su tavola, 1490-1500. Fondazione Sorlini di Carzago, Brescia.

(fig.59) Vittore Carpaccio, *Cristo benedicente*, olio su tavola, 1510-15. New Orleans Museum of Art, Los Angeles.

a valutarne l'attribuzione, dirà che «quello che appare particolarmente sconvolgente è la finezza del globo che Cristo tiene nella mano sinistra: simula un cristallo di roccia».[100] Esso è infatti elemento centrale, insieme alla mano benedicente, insieme costituiscono la centralità semantica del dipinto. Il riferimento potrebbe semplicemente essere il livello cristallino dell'universo aristotelico, il *Primo mobile*, nona ed ultima delle sfere materiali dietro la regione delle Stelle fisse. Cristallina ed invisibile, a stretto contatto con Dio, la *Prima Causa*, da cui prendeva la sua luce infinita. Come Dante lo descriveva «lo quale chiamano molti cielo Cristallino cioè diafano, ovvero tutto trasparente». Sul tema della sfera si sono anche aperte bizzarre interpretazioni: secondo alcuni, il globo potrebbe essere un tipo di quarzo trasparente da secoli elemento di interesse esoterico.[101] Mi sembra del tutto superfluo specificare che la scelta di rappresentazione di Leonardo risponde a una regola iconografica e non di certo a una sua non conoscenza delle reali fattezze della superficie terrestre, come si vedrà dai suoi *Studi prospettici per il disegno del globo terrestre* e dal *Mappamondo a otto spicchi* pressappoco coevi al *Salvator Mundi*.

Negli stessi anni un giovane allievo di Leonardo, Marco d'Oggiono, realizza una tavola con un *Cristo benedicente* (fig.61), oggi alla Galleria Borghese di Roma. Raffigurato in sembianze giovanili e ripreso probabilmente da un disegno del maestro, Cristo alza la mano destra in segno di benedizione e regge con la sinistra il globo. In esso la superficie terrestre è rappresentata secondo le convenzioni dell'epoca: tra Quattro e Cinquecento l'artista poteva essere entrato in contatto con la mappa di Enrico Martello del 1490 circa e quella di un anonimo lombardo del 1502, ma era sicuramente al corrente, essendo stato suo allievo, della dimostrazione di Leonardo circa la sfericità della Terra.[102]

[100] Panza P., *Il Leonardo ritrovato in America*, Corriere della Sera, Milano, 5 luglio 2011.
[101] Panza P., *Il Salvator Mundi di Leonardo e il mistero dell'errore*, Corriere della Sera, Milano, 21 ottobre 2017.
[102] Cfr. Sedini D., *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1989.

(fig.60) Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, olio su tavola, 1500 ca. Collezione privata, Abu Dhabi.

(fig.61) Marco d'Oggiono, *Cristo benedicente*, olio su tavola, 1500 ca. Galleria Borghese, Roma.

4.2 Raffaello in Vaticano

La Stanza della Segnatura. Affrescata da Raffaello al suo arrivo a Roma fra il 1509 e il 1511, si ricollega teoricamente alla Sala delle Arti Liberali, di cui di sopra abbiamo visto la personificazione dell'Astronomia o Astrologia, nell'appartamento papale di Alessandro VI Borgia decorata da Bernardino Pinturicchio fra il 1492 e il 1494. La maggior parte della critica l'ha destinata a biblioteca di Giulio II; una funzione analoga a quella dell'ambiente al piano inferiore che ripropone nella decorazione la serie medioevale delle Arti Liberali. La Stanza della Segnatura è situata fra gli ambienti più riservati dell'appartamento pontificio ad indicare una sua funzione di studio privato del pontefice piuttosto che di biblioteca. Nell'ipotesi dunque della destinazione a studio-biblioteca del papa, il confronto con lo studiolo di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino è puntuale sia per la tipologia dell'ambiente – decorato con tarsie in basso e dipinti a olio, ad Urbino, e ad affresco nella Segnatura, mentre le tarsie, in seguito al trasferimento del camino nella Stanza, vennero rimosse e sostituite nel 1543 da dipinti monocromi di Perin del Vaga – sia per la sua collocazione rispetto al Palazzo, che per quanto riguarda i soggetti rappresentati – Virtù, Arti Liberali – legati all'enciclopedismo medioevale, nonché per il sistema allegorico di rappresentazione finalizzato ad un medesimo percorso di ascesa intellettuale.[103] La destinazione della Segnatura a studiolo definisce inoltre il suo carattere di unicità rispetto al programma decorativo delle altre stanze dell'appartamento papale, come luogo di meditazione, microcosmo intellettuale che racchiude tutto l'universo simbolico del signore il quale appare alla Segnatura, come nello studiolo urbinate, ritratto sulla parete sud. La presenza di Raffaello ad Urbino, dove nasce nel 1483, a un anno dalla morte di Federico da Montefeltro, è significativa per un'assimilazione, da parte di Raffaello, di quella cultura che aveva avuto come protagonisti Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e il giovane Bramante. Come nello studiolo, i temi sviluppati sono finalizzati ad un neoplatonico processo di perfezionamento che ha come protagonista il signore-committente; le Virtù e le Arti Liberali si susseguono secondo un ordine di lettura predisposto ad illustrare quel

[103] AA.VV., *Studi su Raffaello*, Atti del Convegno, Urbino-Firenze, 1984, p.304.

percorso di elevazione sapienziale connotato in senso etico, filosofico e teologico. La caratterizzazione essenzialmente religiosa della cultura filosofica di Federico da Montefeltro troverà una precisa continuità, tramite Raffaello, a Roma, nel programma filosofico-teologico della Segnatura;[104] scrive infatti il Vasari: «cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia».[105]

Raffaello *Urbinas*, come amava firmarsi, era impegnato negli anni precedenti al suo arrivo a Roma fra il 1502 e il 1507, nella ritrattistica feltresca e Della Rovere. La Stanza della Segnatura si pone dunque a conclusione delle esperienze urbinati e umbro-fiorentine dell'artista e come espressione dell'ideale armonico del classicismo romano nel quale si rispecchiava l'ideologia della Chiesa di Giulio II, committente della Stanza.

Una perfetta rispondenza fra composizione dell'affresco e idea nell'impianto circolare del Tempio al quale deve corrispondere una forma perfetta secondo il pensiero di Leon Battista Alberti, sulla base della speculazione platonica recepita da Raffaello anche attraverso l'insegnamento di Piero della Francesca, si realizza in particolare nell'affresco della *Disputa del Sacramento* (fig.62), che occupa una posizione di centralità nella stanza, di fronte a chi entra, e compositiva al suo interno, ponendosi come inizio e fine di un percorso che da Cristo-sapienza incarnata – raffigurato assialmente nel simbolo dell'eucarestia - si conclude, dopo un iter escatologico, nell'immagine di Cristo Giudice, protagonista del mistero dell'incarnazione, immagine della rivelazione divina. Dio regge il globo celeste, simbolo del suo regno; la forma sferica che si ripete in tutta la composizione, simbolo dell'universo ideale, specialmente della perfezione celeste, dell'onnipresenza e dell'onnipotenza di Dio. L'impianto iconografico di tutta la Stanza è finalizzato, come ad Urbino, ad una forma di ascesa intellettuale e presenta una specifica esigenza teologica legata al luogo e al committente della Segnatura.[106]

Sotto la Filosofia, la scena con la *Scuola di Atene* svolge ed amplifica il concetto contenuto nell'idea di Filosofia sulla volta, secondo un ordine di lettura indicato da Gombrich, ossia, dall'alto verso il basso, dagli *Universalia*, dalle idee perfette, all'incarnazione delle medesime nel mondo

[104] Ibid., p.305.
[105] Vasari, op.cit., p.330.
[106] Cfr. Paolucci A., *Raffaello in Vaticano*, in *Art e Dossier*, Firenze-Milano, 2013.

(fig.62) Raffaello Sanzio, *Disputa del Sacramento*, (particolare), affresco, 1508. Stanza della Segnatura, Città del Vaticano.

umano e naturale.[107] La rappresentazione allegorica delle Arti Liberali, la cui connessione con la Filosofia risale alla tradizione medioevale, non più personificate ma individuabili nelle caratterizzazioni di alcuni personaggi, si riconduce di nuovo ad Urbino dove, nello studiolo, le Arti Liberali accanto alle Virtù non sono, come queste ultime, personificate, ma alluse negli oggetti, nei libri, negli elementi di misurazione matematico-geometrico-astronomici e negli strumenti musicali. Nella *Repubblica* di Platone l'arte del ragionare assume il valore di "scienza di scienza"; infatti solo con il buon ragionamento si può giungere alla scienza del bene. Le scienze di cui parla Platone s'identificano con le arti del Quadrivio raffigurate in primo piano nella *Scuola di Atene* e dunque in posizione privilegiata; sulla sinistra la Matematica è rappresentata da Pitagora, sulla destra la Geometria è rappresentata da Euclide, nelle vesti probabilmente di Bramante e accanto a lui l'Astronomia si può identificare con le figure di Zoroastro con l'orbe terracqueo e con Tolomeo che tiene in mano l'orbe celeste (fig.63).
Il maggiore interesse per gli studi scientifici, che ebbero nel Quattrocento particolare impulso proprio alla corte urbinate, e dall'altra la lenta trasformazione della cultura enciclopedica, fondata sulla Scolastica, attraverso l'Umanesimo neoplatonico hanno determinato un'accezione intellettuale e filosofica delle arti come forme e mezzi di conoscenza proprio nei termini in cui Platone nella *Repubblica* si esprime a proposito delle quattro scienze ausiliarie che preludono la dialettica. Inoltre proprio la presenza dei ritratti di Raffaello e Sodoma sulla destra, non solo evidenzia l'elevazione accanto al Quadrivio delle arti figurative ma sta anche a dimostrare una partecipazione di Raffaello al programma iconografico della Stanza a conferma dunque di un ruolo non più solo artigianale dell'artista ma anche intellettuale. Così l'inserimento tardivo nell'affresco della figura di Michelangelo in atteggiamento melanconico suggella la concezione neoplatonica, tipicamente ficiniana dell'artista come genio creatore.[108]
L'acquisizione della platonica concezione armonica e il distacco dell'enciclopedismo medioevale era già stato programmaticamente assunto, contemporaneamente alla cultura urbinate, nell'opera inedita di Ludovico Lazzarelli dal titolo *De Gentilium Deorum Imaginibus*, derivata nelle

[107] Gombrich E., *Antichi maestri, nuove letture: studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1987, pp.125-126.
[108] Cfr. Most G.W., *Leggere Raffaello: la scuola di Atene*, Torino, 2001.

(fig.63) Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene*, (particolare), affresco, 1508. Stanza della Segnatura, Città del Vaticano.

immagini miniate, dai Tarocchi di ambiente padano-ferrarese e dedicata prima a Borso d'Este nel 1471, e poi a Federico da Montefeltro nel 1474, nei codici Urbinati Latini 716 e 717 della Biblioteca Vaticana. I codici descrivono in due libri la costituzione dell'Universo e il monte Parnaso con il corteo delle Muse guidate da Apollo e Minerva, e che si concludono con la descrizione di quattro carri trionfali (riferimento ai quattro elementi).[109]
L'ipotesi circa un riferimento all'opera di Lazzarelli da parte di Raffaello, a conferma ulteriore della continuità del programma della Segnatura dalla cultura urbinate, si definisce inoltre nel confronto fra la rappresentazione del *Primo Mobile* nei codici Urbinati 716 e 717 e l'immagine sulla volta della Segnatura (fig.64) che segue la personificazione della Filosofia in una stretta continuità, nel percorso di lettura, con la concezione armonica già annunciata nell'affresco della *Scuola di Atene.* Una figura femminile infatti personifica sia nel codice sia nella Stanza il *Primo Mobile* come intelligenza che dà impeto e coinvolge tutte le orbite celesti in un celere movimento. Il gesto si può avvicinare a quello di Dio Creatore sulla volta della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, la cui decorazione venne concepita da Raffaello intorno al 1513.[110] Ma qui l'immagine della Divinità non è coinvolta, come nel caso del *Primo Mobile*, nel moto, essa infatti non tocca il corpo dell'Universo ma imprime, nella sua perfezione, il moto alle sfere sottostanti; qui la divinità è la *Prima Causa* e afferma Lazzarelli sulla scorta del *Timeo* platonico: «Ma [la Prima Causa] gli assegnò il movimento adatto al suo corpo, quello dei sette che più si accosta all'intelligenza e al pensiero». E ancora da Platone, Lazzarelli deriva la forma perfetta dell'Universo: «perciò l'arrotondò a mo' di sfera egualmente distante in ogni sua parte dal centro alle estremità in orbe circolare che è di tutte le figure la più perfetta e la simile a se stessa».[111] Il *Primo Mobile* dunque come intelligenza divina è prossimo alla Divinità, alla *Prima Causa*, ma al di sotto di essa; nella immagine della Segnatura il *Primo Mobile* allude dunque all'armonia generata dal movimento delle sfere celesti e introduce all'armonia musicale allegorizzata nell'immagine della Poesia sulla volta che sovrintende il

[109] Donati L., *Studi e ricerche nella Biblioteca e negli Archivi Vaticani in memoria del cardinale Giovanni Mercati*, Firenze, 1959, p.48.
[110] Shearman J., *Funzione e illusione: Raffaello, Pontormo, Correggio*, Milano, 1983, p.115.
[111] Platone, *Timeo*, p.34.

(fig.64) Raffaello Sanzio, *Primo Mobile*, affresco, 1508. Stanza della Segnatura, Città del Vaticano.

Parnaso.[112] In conclusione l'opera del Lazzarelli, personaggio molto vicino tanto alla cultura urbinate che alla famiglia Della Rovere e in particolare a Giulio II, potrebbe aver costituito un supporto necessario di riferimento testuale e iconografico per la formulazione del programma della Segnatura congiuntamente da parte di Raffaello e dello stesso Giulio II secondo l'affermazione di Paolo Giovio che intorno al 1527 scriveva: «ad preascriptum Julii Pontificis».[113]

4.3 L'aderenza al reale

Sulla scia del globo bramantesco, esistono casi in cui l'artista non si limita a riprodurre il globo o la sfera quanto oggetto puramente simbolico, ma quasi a dimostrare la sua conoscenza e la sua ricerca, cerca di conferire la migliore veridicità possibile all'immagine del mondo.

Roma. L'attenzione che la Chiesa pone nei confronti della geografia è un fatto apparentemente sorprendente; perché un'istituzione a vocazione essenzialmente spirituale dovrebbe sentirsi coinvolta da una disciplina buona a malapena per marinai e mercanti? [114]
Coerentemente con le sue pretese ecumeniche, Roma non può disinteressarsi delle questioni geografiche. La Chiesa in quanto potenza spirituale e temporale è obbligata, più ancora degli altri Stati, a preoccuparsi della dimensione spaziale dei problemi. Da San Pietro in poi i Papi non hanno mai smesso di pretendere la sovranità universale; la famosa donazione di Costantino li istituisce *de jure* signori «di tutte le province, luoghi e città dell'Italia e delle regioni occidentali». In virtù di questo testo, il cui carattere apocrifo è stato dimostrato, i giuristi pontifici affermano il diritto del papa a delegare ai sovrani il possesso dei territori scoperti di recente e in particolare delle isole e degli arcipelaghi. Si comprende allora che i principi si affrettino a comunicare a Roma i risultati dei grandi viaggi che patrocinano al fine di ottenere riconoscimento della loro autorità sulle nuove terre e di prevenire eventuali concorrenti.

---

[112] AA.VV., *Studi su Raffaello*, Atti del Convegno, Urbino-Firenze, 1984, p. 315.
[113] Giovio P., *Dialogo sui letterati illustri*, Torino, 2011, p 192.
[114] Broc N., op. cit., p.179

(fig.65) Johannes Ruysch, *Mappamondo*, 1507-08.

Ciò che importa qui è che in conseguenza del ruolo di arbitro riconosciuto al papa, Roma diventa un centro eccezionale di documentazione geografica. Dopo il 1460 il ruolo di Roma diventa essenziale grazie alla stampa e alal diffusione delle grandi opere classiche. Strabone viene tradotto e stampato già nel 1470 per incitamento di Paolo II, e Tolomeo nel 1478 sotto Sisto IV. A dimostrazione di un durevole successo, il geografo alessandrino viene ristampato nel 1500, nel 1507 e nel 1508; quest'ultima edizione soprattutto, con il mappamondo «moderno» di Ruysch (fig.65), mostra che Roma è alla testa del progresso geografico. La geografia moderna a sempre maggiori onori a misura che i contorni del *Novus Mundus* si precisano e, dedicando ai papi le sue *Decadi*, il miglior racconto contemporaneo delle scoperte, Pietro Martire ha la garanzia di ricevere un'eccellente accoglienza. Dedica la prima *Decade* ad Alessandro Sforza (1511), la seconda, la terza e la quarta sono dedicate a Leone X (1516) la quinta ad Adriano VI, la sesta e l'ottava a Clemente VII.[115]
Quasi come condizione necessaria, date queste premesse, gli artisti a servizio dei Papi avevano probabilmente accesso più facilmente, attraverso le biblioteche, agli studi e alle novità geografiche.

4.3.1 La «palla del mappamondo» di Parmigianino

[Gli zii] Questi, avendo Francesco dimostrato una precoce attitudine al disegno «ancorchè... fossero vecchi e pittori di non molta fama, essendo però di buon giudizio nelle cose dell'arte, conosciuto Dio e la natura essere i primi maestri di quel giovinetto, non mancarono con ogni accuratezza di farlo attendere a disegnare sotto la disciplina di eccellenti maestri, acciò pigliasse buona maniera».[116]
Da una prima formazione nell'ambiente parmense, presto il Parmigianino si volle muovere verso Roma, quando «era passata del tutto la peste»[117] e quindi sulla fine dell'estate del 1524, per il desiderio di conoscere direttamente le opere di quegli artisti, la cui fama si era sparsa per ogni regione d'Italia per mezzo delle incisioni, delle copie e dei disegni; il

[115] Ibid., p. 182.
[116] Vasari G., op. cit., p.219.
[117] Ibid., p. 220.

desiderio di perfezionare la sua arte, attingendo diretti insegnamenti dalla fonte principale; la convinzione (certo errata) che il Correggio non si potesse paragonare a Michelangelo o Raffaello; la persuasione che Parma fosse un centro troppo piccolo per il suo volo; una certa naturale inquietezza di carattere; la brama di onori e di ricchezze.[118] L'arte a Roma del primo ventennio del XVI secolo era divisa in due campi, ciascuno dei quali riconosceva per suo signore un grande artista. Da un lato Michelangelo, l'artista rude, inflessibile e sdegnoso simile a una quercia annosa, dall'altro Raffaello, l'artista gentile, duttile, affabile, pari ad un cipressetto agile e leggiadro svettante a tutti i venti. E intorno al primo pochi allievi, intorno al secondo invece uno stuolo di discepoli, di ammiratori, di letterati, di clienti, di adulatori.[119] Morto improvvisamente Leone X, il 1 dicembre 1521, successe il fiammingo Adriano di Utrecht, che prese il nome di Adriano VI; Il Vasari non si lascia sfuggire l'occasione di scagliare un'anatema alla memoria di quel papa, che tenne in dispregio l'arte e gli artisti, e di innalzare per contrasto un inno di riconoscenza al papa mediceo che venne di poi. Tutte le opere pubbliche incominciate sotto Leone X furono troncate, e il futuro papa Clemente, allora cardinale Giulio de' Medici, se ne tornò a Firenze. L'apatia del papa fiammingo fece si che si propagasse una generale indifferenza per le arti, anche fra coloro che, nel passato, erano parsi munifici mecenati. La fama di queste dolorose condizioni artistiche s'era rapidamente diffusa per tutta l'Italia, arrestando la partenza degli artisti per Roma. Ad aumentare il misero stato dell'arte, la peste del 1523. Nel novembre del 1523 viene eletto il nuovo papa Clemente VII, che suscitò speranze per le nuove arti, poiché si ridestarono «in un giorno, insieme con le altre virtù, tutte l'arti del disegno»[120]. Non solo gli artisti scappati ritornano, ma vi giunsero anche parecchi forestieri, fra cui il Rosso, Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli, Il Parmigianino ed altri, presi dal desiderio di correre alle «cose moderne»[121]. La scuola fiorentina durante il secondo e terzo decennio del XVI secolo perde il primato, disertata dagli stessi suoi artisti, attratti a Roma dalla brama di studiare direttamente le opere di Michelangelo, di Raffaello e i prodotti della scuola romana. La

[118] Copertini G., *Il Parmigianino*, Parma, 1932, p. 59.
[119] Ibid., p. 64.
[120] Vasari G., op. cit., p. 326.
[121] Ibid. p. 326.

(fig.66) Parmigianino, *Madonna della rosa*, olio su tela, 1530. Gemaldgalerie, Dresda.

(fig.67) Parmigianino, *Ritratto allegorico di Carlo V*, olio su tela, 1530. Collezione privata, New York.

scuola romana ricevette dal sacco di Roma il colpo di grazia ed andò dispersa per ogni parte d'Italia. E così accadde che mentre lavorava alla *Visione di San Gerolamo*, l'ingresso dei lanzichenecchi in Roma lo costrinsero a muoversi. Forse prima di fermarsi a Bologna, seppur per breve tempo, passò da Parma, perché come dice il Vasari, le opere bolognesi hanno come un barlume correggesco, fugace, si, ma percettibile.[122]
La dimora bolognese per quanto breve fu feconda di opere originali. La *Madonna della rosa* (fig.66) del 1530 e il coevo *Ritratto allegorico di Carlo V* (fig.67) fanno parte di queste. La prima eseguita per messer Pietro Aretino, il quale però non godette che egli aveva commesso. Infatti «venendo in quel tempo papa Clemente a Bologna Francesco glielo donò. Poi, comunque s'andasse la cosa, egli capitò alle mani di ser Dionigi Gianni, ed oggi l'ha messer Bartolomeo, suo figliuolo».[123] Secondo Freedberg nella rosa e nel globo sarebbe contenuta l'allusione simbolica al sacrificio di Cristo mezzo di salvazione e di dominio del mondo. Il Fagiolo Dell'Arco vi scorge un significato più riposto, legato alla dottrina alchemica: la rosa, corrispondente "al simbolo del rotondo" sarebbe una "metafora della riuscita dell'opus". Lo stesso studioso osserva inoltre che la raffigurazione sarebbe un "Immacolata concezione" perché quello della rosa senza spine è un attributo tradizionale. Il Popham ipotizza che, essendo stato il dipinto presentato al papa, il globo possa costituire un'aggiunta più tarda, allusione simbolica al suo dominio spirituale in terra.[124]

Il secondo, testimonia il Vasari: «Quando l'imperatore Carlo V fu a Bologna, perché l'incoronasse Clemente settimo, Francesco andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritrarlo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo ed in quello dipinse la Fama che lo coronava di lauro, ed un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo, quasi dandogliene il dominio: la quale opera finita la fece vedere a papa Clemente, al quale piacque tanto, che mandò quella e Francesco insieme, accompagnati dal vescovo di Vasona allora datario, all'imperatore: onde essendo molto piaciuta a Sua Maestà, fece intendere che si lasciasse; ma Francesco, come

[122] Copertini G., op. cit., p. 111.
[123] Vasari G., op. cit., p. 228.
[124] Rossi P., *L'opera completa del Parmigianino*, in *Classici dell'arte Rizzoli*, Milano, 1980, p. 98.

mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare: e così Sua Maestà non l'ebbe, ed egli non fu, come sarebbe stato senza dubbio, premiato».[125] Il Vasari conclude informando che il ritratto sarebbe poi finito nella mani del cardinale Ippolito de' Medici che lo donò al cardinale di Mantova, e si trovava allora nelle gallerie ducali della città.

Gli elementi presenti nel dipinto, il globo che simboleggia il mondo su cui il sovrano esercitava il suo dominio e la figura femminile alata, la gloria, conferiscono al quadro il significato allegorico dell'esaltazione del sovrano.[126]

In entrambi i dipinti è presente la raffigurazione dell'orbe terrestre e in entrambi casi si evince una conoscenza discreta, da parte dell'artista, dell'immagine del mondo; nonostante siano stati eseguiti negli stessi anni e dunque il disegno probabilmente deriva dalle stesse fonti geografiche cui il Parmigianino ha attinto, i confini territoriali presentano delle differenze. Nel caso del *Ritratto allegorico di Carlo V*, egli sembra porre al centro della sfera Gerusalemme, come in uso nelle mappe medioevali aderenti alla dottrina cristiana, il disegno di questo vicino Oriente è più preciso e rispondente alla realtà del bacino Mediterraneo, che oltre ad essere connesso con il Mar Nero, non presenta confini territoriali immediatamente riconoscibili. Nella *Madonna della rosa*, seppur sembra essere ugualmente incentrato su Gerusalemme, il punto di vista è spostato e lascia intravedere i paesi del Nord, polo compreso, introdotti per la prima volta nelle mappe da Claudio Clavo nell'edizione della *Geographia* di Tolomeo del cardinale Fillastro nel 1427, e poi sempre riportati nelle successive edizioni; qui a differenza del precedente, il paesi affacciati sul Mediterraneo sono disegnati con una notevole precisione; sebbene sembra conosca le imprese di Vasco da Gama, visibile dal disegno, specialmente nel versante meridionale, del continente africano, commette un inspiegabile errore nel disegno del Mar Rosso, che risulta chiuso tra l'Africa e la penisola arabica.

Non è possibile dire con esattezza quali siano le fonti del Parmigianino, ma da una parte il soggiorno romano, dall'altra la diffusione, grazie alla stampa, di immagini cartografiche e dei testi classici, l'hanno portato senza dubbio a conoscere e osservare le conoscenze e le novità in ambito geografico.

[125] Vasari G., op. cit. p.229
[126] Rossi P., op. cit., p. 97.

4.3.2 Giulio Romano nella Sala di Costantino

Dominava a Mantova come artista universale, architetto, pittore, urbanista, disegnatore di arredi e oreficerie, organizzatore di banchetti, feste e trionfi, la vita artistica e culturale alla corta di Federico Gonzaga, così come Raffaello aveva dominato la Roma dei papi. Giulio aveva imparato questa straordinaria versatilità artistica proprio da Raffaello, essendo – come il suo maestro - dotato di una illimitata possibilità di rapido apprendimento e di grande slancio creativo. Durante il suo apprendistato nella bottega del maestro aveva avuto ampia occasione di cogliere il modo di Raffaello di esercitare l'arte e di identificarsi con esso.[127] Sebbene alcune lacune su alcuni dati biografici, la sua identità artistica comincia a emergere intorno al 1515-1516 e alla morte di Raffaello, nel 1520, lo stile di Giulio è chiaramente formato e differenziato da quello del maestro. Come erede artistico, insieme al suo collaboratore nella bottega raffaellesca, Giovan Francesco Penni, Giulio porta a termine un numero di commissioni lasciate incompiute alla morte di Raffaello, fra le quali alcune prestigiosissime, come la decorazione della *Sala di Costantino* in Vaticano, per la quale concorreva anche il veneziano Sebastiano del Piombo, protetto del rivale Michelangelo.[128] Senza la formazione ricevuta probabilmente non avrebbe svolto in egual maniera questo prestigioso e difficile compito, di decorare la sala monumentale dedicata a funzioni pubbliche di grande rappresentanza al Vaticano. L'organizzazione grandiosa della decorazione, con un ciclo di papi inserito in un'illusionistica struttura architettonica e quattro storie della vita di Costantino, spetta a Raffaello. Mentre le cariatidi e i papi sulla parete della *Donazione di Costantino* sono invenzione di Giulio, come dimostrano i suoi disegni per i singoli gruppi; questi furono ancora concepiti ed eseguiti durante il papato di Leone X, mentre la scena centrale, dipinta dopo l'elezione di Clemente VII.[129] Nella parte sinistra, al di sotto di un baldacchino sorretto da putti, si erge la figura di *papa Silvestro I* (fig.68) affiancata dall'allegoria della Fortitudo; il significato morale della Fortitudo cristiana vieni esaltata dalla fanciulla che diviene simbolo dell'intelligenza e della ragione che domina il leone, ovvero gli istinti e le passioni terrene

[127] Pagden S.F., *Giulio pittore a Roma*, Firenze, 1980, p.23.
[128] Ibid. p.24.
[129] Cfr. Barilli R., *Maniera moderna e Manierismo*, Milano, 2004.

(fig.68) Giulio Romano, *Papa Silvestro*, affresco, 1523-24. Sala di Costantino, Città del Vaticano.

intendendo ancor più la vittoria, tramite una serena fortezza, sulle forze maligne che ostacolano il percorso verso la salvazione. Questo concetto è rinforzato dalla zampa del leone che tiene sotto di sé il mondo terreno, rappresentato nel globo, che seppur di poca chiarezza nella definizione dei profili territoriali, ci consente di riconoscere la zona centrale, identificabile con Gerusalemme, richiamo ai mappamondi cristiani medioevali, il bacino mediterraneo, con la penisola italiana piuttosto accurata nel disegno e un particolare punto di vista che lascia intravedere i paesi del Nord, che a differenza del quasi contemporaneo globo del Parmigianino, non si distinguono ma figurano in un'unica entità.

4.3.3 Correggio nello studiolo di Isabella d'Este

«Ed egli [Correggio] fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna: per che si giudica, che se l'ingegno di Antonio fosse uscito di Lombardia e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli, e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furon tenuti grandi».[130] Oggi si concorda generalmente sul fatto che il Vasari sbagliava nel supporre che il Correggio non avesse mai visto Roma, ma che tuttavia aveva ragione a considerarlo un'artista di provincia. Infatti il Correggio è l'unico fra i grandi pittori del suo tempo a non aver mai lavorato in – o anche per – nessuno dei maggiori centri artistici del periodo. La sua intera carriera professionale si divise fra le città di Mantova, Correggio e Parma, mentre le sole commissioni di sappiamo non giunsero da non più lontano di Reggio Emilia, Modena e Bologna.[131] Un approccio completamente diverso al problema del retroterra e della formazione del Correggio coinvolge i suoi rapporti con i Principi di Correggio. Veronica Gambara fu l'animatrice di una corte di considerevole raffinatezza al Palazzo dei Principi, e si guadagnò persino un posto fra le donne celebri del periodo elencate dal Vasari.[132] Il Correggio potrebbe averla conosciuta più tardi quando aveva già da tempo rapporti con un eminente personaggio di quel circolo; Giovanni Battista Lombardi, professore di Logica a Bologna e di Medicina a Ferrara, prima di arrivare alla

[130] Vasari G., op.cit., p.49.
[131] Ekserdjian D., *Correggio*, Milano, 1997, p. 4.
[132] Vasari G., op. cit., p.49.

(fig.69) Correggio, *Allegoria della Virtù*, affresco, 1531. Museo del Louvre, Parigi.

corte di Correggio. Pungileoni, nelle *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, indica che Lombardi diede al Correggio il suo codice della traduzione in terza rima della *Geographia* di Tolomeo fatta dal geografo fiorentino Francesco Berlinghieri.[133] Un altro piccolo particolare ci porta a pensare che il Correggio fosse più colto della media dei pittori e che fosse legato all'*élite* intellettuale della sua città, è il fatto che chiamò il figlio, battezzato dal Lombardi, Antonius Laetus, dal celebre umanista Pomponius Laetus.[134] Negli ultimi anni della sua vita, e arriviamo all'opera qui presa in analisi, realizza principalmente due importanti tele della *Virtù* e del *Vizio* per lo studiolo di Isabella d'Este. Nel 1528 Veronica Gambara, scrivendo a Isabella circa il Correggio, usa un tono che indica come fosse ben noto a entrambe e descrive un dipinto che è ragionevole supporre fosse diretto a lei. Le Allegorie in questione vennero eseguite poco dopo. La composizione iconografica e formale dell'*Allegoria della Virtù* (fig.69) molto sembra dovere alla *Minerva caccia i Vizi dal giardino della Virtù* del Mantegna; la donna abbronzata sulla destra che indossa un copricapo gitano, in atto di indicare dietro di sé in lontananza, sta tracciando o misurando un globo, celeste o terrestre non è facile dirlo, con il compasso. È stata variatamente identificata con la Virtù intellettuale, la Scienza o l'Astrologia;[135] potrebbe addirittura interpretare la figura di Tolomeo, indicante il cielo con una mano e tenendo il globo terrestre con l'altra, a significare le due opere fondamentali del greco, l'*Almagesto* e la *Geographia*, di cui l'artista era, come sopradetto, certamente a conoscenza.

4.3.4 Gli ambasciatori di Holbein

A bottega dal proprio padre, Hans Holbein il giovane, tende costantemente uno sguardo ai maestri del passato, tenendosi continuamente aggiornato sulle novità dei suoi contemporanei. Molti influssi confluiscono nella sua persona di artista, attinge tanto dalla tradizione tardogotica nordeuropea, quanto dai primitivi fiamminghi e tedeschi, in particolar modo da Dürer e

[133] Pungileoni L., *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Parma, 1817, p. 95.
[134] Ibid.
[135] Ekserdjian D., op. cit., p. 279.

(fig.70) Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori*, olio su tavola, 1533. National Gallery, Londra.

Grünewald, e dai maestri del Rinascimento italiano, in particolare dal lombardo-veneto; infatti molti aspetti della sua poetica sono debitori di Leonardo e dei leonardeschi, di Mantegna, Tiziano, Lotto, il Moretto e Savoldo. Giunge in questo modo ad un'interessante sintesi tra monumentalità classica tipica del Rinascimento italiano e ricerca analitica del dettaglio del realismo nordico.[136]

Anche se povera di documenti la sua biografia, è noto che frequentò il mondo letterario dell'umanesimo tedesco e inglese; ebbe, infatti, amici e ammiratori eccellenti, come Erasmo da Rotterdam, Tommaso Moro e Johannes Froben. Fu proprio attraverso Erasmo, che effigiò svariate volte, che arrivò a Londra, dove entrò in contatto con Moro e la sua cerchia, tra cui l'astronomo di Enrico VIII, Nikolaus Kratzer. Infatti nel dipinto degli *Ambasciatori* (fig.70) del 1533, realizzato durante il priodo inglese, e che ritrae i due ambasciatori francesi Jean de Dintville e Georges de Selve, gli strumenti astronomici presenti sono ad opera dell'amico e astronomo Nikolaus Kratzer; l'immagine del mondo, di cui avrà preso copia dal vero globo terrestre di Kratzer, è riportata fedelmente la sua superficie contiene tutto il sapere geografico dell'epoca e comprende anche la geografia politica, si notano infatti le linee di demarcazione dei confini delle aree di influenza spagnola e portoghese, sancite nel 1494 con il trattato di Tordesillas. La scelta di porre al centro la città francese di Polisy deriva dall'appartenenza di Dinteville a quest'ultima.[137]

4.3.5 Maarten van Heemskerck

I Paesi Bassi, crocevia di mercanti, prodotti e stampe, diedero i natali a Maarten van Heemskerck; allievo di Jan van Scorel, ebbe il merito, insieme al suo maestro, di aver introdotto molti aspetti del Rinascimento italiano nel Rinascimento fiammingo, questo anche grazie all'osservazione diretta durante il suo viaggio nel nord e centro Italia, dove ebbe modo di fermarsi a lungo a Roma. La classificazione dei temperamenti umani connessi all'astrologia è stato un fenomeno intellettuale diffuso sin dall'antichità

[136] Zanchi M., *Hans Holbein il giovane*, in *Art e Dossier*, Firenze-Milano, 2003, p. 6.
[137] Salvini R., *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, in *Classici dell'arte Rizzoli*, Milano, 1971, p.102.

(fig.71) Maarten van Heemskerck, *Allegoria del Mondo*, olio su tavola, XVI secolo.
Collezione privata.

(fig.72) Maarten van Heemskerck, *Allegoria della Geometria*, olio su tavola, XVI secolo.
Collezione privata.

(fig.73) Maarten van Heemskerck, *Ritratto di Fresius*, olio su tavola, 1545. Museo Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

classica. Il pensiero medioevale, che si basava su assunti dell'antichità classica, considerava il macrocosmo e il microcosmo come un'entità omogenea. Le parti costituenti quest'entità, che includono gli elementi, le stagioni, le età dell'uomo, le caratteristiche fisiche e mentali degli uomini, derivano dai movimenti e dalle posizioni delle stelle e dei pianeti.[138] Questa ricerca condotta dall'artista e affine anche agli interessi degli umanisti italiani, si ritrova, ad esempio in un'incisione raffigurante l'*Allegoria del mondo* (fig.71); qui su di un carro guidato dal Tempo siedono le personificazioni dei quattro Elementi, posizionato al centro di essi, si erge il globo celeste, sormontato dalla croce, come in uso nelle raffigurazioni di matrice cristiana, tagliato diagonalmente dalla fascia dello zodiaco, e che contiene all'interno di esso sette figure umane, probabilmente la personificazione dei sette pianeti.

Nell'interpretazione della *Geometria* (fig.72), l'allegoria si traduce in due figure di uomini che con squadra e compasso prendono le misure di un enorme globo inserito in un paesaggio con rovine dal gusto tutto italiano; il disegno del mondo è piuttosto impreciso, non si riconoscono profili territoriali conosciuti, il suo ruolo infatti nel dipinto è puramente simbolico.

Molto interessante risulta invece la tela del *Ritratto di Jemme Reinerszoon Frisius* (fig.73) del 1545, conservato a Rotterdam. L'uomo qui raffigurato è il matematico e cartografo olandese Jemme Reinerszoon Frisius, al servizio di Carlo V d'Asburgo, personalità importante nella produzione cartografica fiamminga, a lui risale la più antica trattazione dei principi della triangolazione nel *De principiis astronomiae et cosmographie*, oltre ad essere stato maestro di Gerardo Mercatore e ad aver animato un centro di fabbricazione di strumenti costruiti secondo le sue indicazioni; creò mappe e globi in un momento in la mappatura era diventata il *leitmotiv* delle esplorazioni geografiche e delle conquiste di nuove terre da parte delle potenze europee, specialmente spagnole e portoghesi. Il globo che tiene nella mano sinistra e indica con la destra si compone di quattro parti, forse in riferimento ai quattro continenti, o forse, in affinità con le sue ricerche sulla relazione tra cose celesti e cose terrene, rappresentano le quattro stagioni. Ad avvalorare quest'ipotesi l'iscrizione in latino posta dietro di lui,

[138] Veldman I.M., *Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck*, Amsterdam, 1980, p. 149.

(fig.74-75) Maarten van Heemskerck, *Pala d'altare prima e dopo il viaggio in Italia*, olio su tavola, 1532 e 1538. Amsterdam.

che recita: *LUX TENEBRIS RURSUS / LUCI TENEBRE FUGIENTI / SUCCEDUNT STABILIS / RES TIBI NULLA MANET*, ossia, *la luce ritorna alle tenebre, l'oscurità riesce a fuggire la luce, nulla rimane stabile per te;* oltre il riferimento alla ciclicità che porterebbe a pensare al susseguirsi delle stagioni, potrebbe anche avere a che fare con le sfide della sua età e i tempi che cambiano in politica, religione e persino nella scienza. Infatti proprio in questi anni Copernico rivoluzionerà la composizione dell'Universo.
Sebbene la sua terra d'origine molto avesse da insegnargli circa le scienze geografiche ed astronomiche, è affascinante osservare a confronto due opere a carattere religioso che egli compone prima e al suo ritorno dal viaggio in Italia. Infatti nella prima, *Maarten van Heemskerck dipinge la sua prima pala d'altare prima di andare in Italia* (fig.74) del 1532, il soggetto ritratto, ossia una Madonna col bambino, presenta 'iconografia tradizionale del globo cristallino sormontato dalla croce attribuito a Gesù; nella seconda, databile tra il 1538 e il 1540, *Maarten van Heemskerck dipinge la sua seconda pala d'altare tornato dall'Italia* (fig.75), riprende lo stesso soggetto, e a parte una serie di elementi che dimostrano che l'artista abbia recepito la lezione italiana, spunta sullo sfondo una sfera armillare, accanto a dei testi greci, forse allusione alle opere di Tolomeo.

4.4 La sfera armillare "a due passi" da Copernico

Sebbene Copernico cominciò a raccogliere le sue osservazioni e le sue riflessioni che avrebbero portato alla teoria eliocentrica già nel 1506, il *De revolutionibus orbium coelestium* sarà pubblicato solo alla sua morte, nel 1543. Dunque prima di questa data vigeva ancora la visione geocentrica dell'universo fedele alla teoria tolemaica, e il cuore della sfera armillare era ancora il globo terrestre. Ampia rimane la rappresentazione di questo oggetto in pittura, come esercizio dell'artista nel disegno della *Santa Dorotea* (fig.76) di Grünewald del 1511, o come balocco prediletto della *Fanciulla* ritratta la Jan Gossaert Mabuse (fig.77). Non possiamo invece considerarlo un puro oggetto superficiale o di diletto nei disegni del tedesco Albrecht Dürer. A Norimberga è in strette relazioni con matematici e geografi, in particolare con Johann Stabius; si attribuisce a lui la decorazione

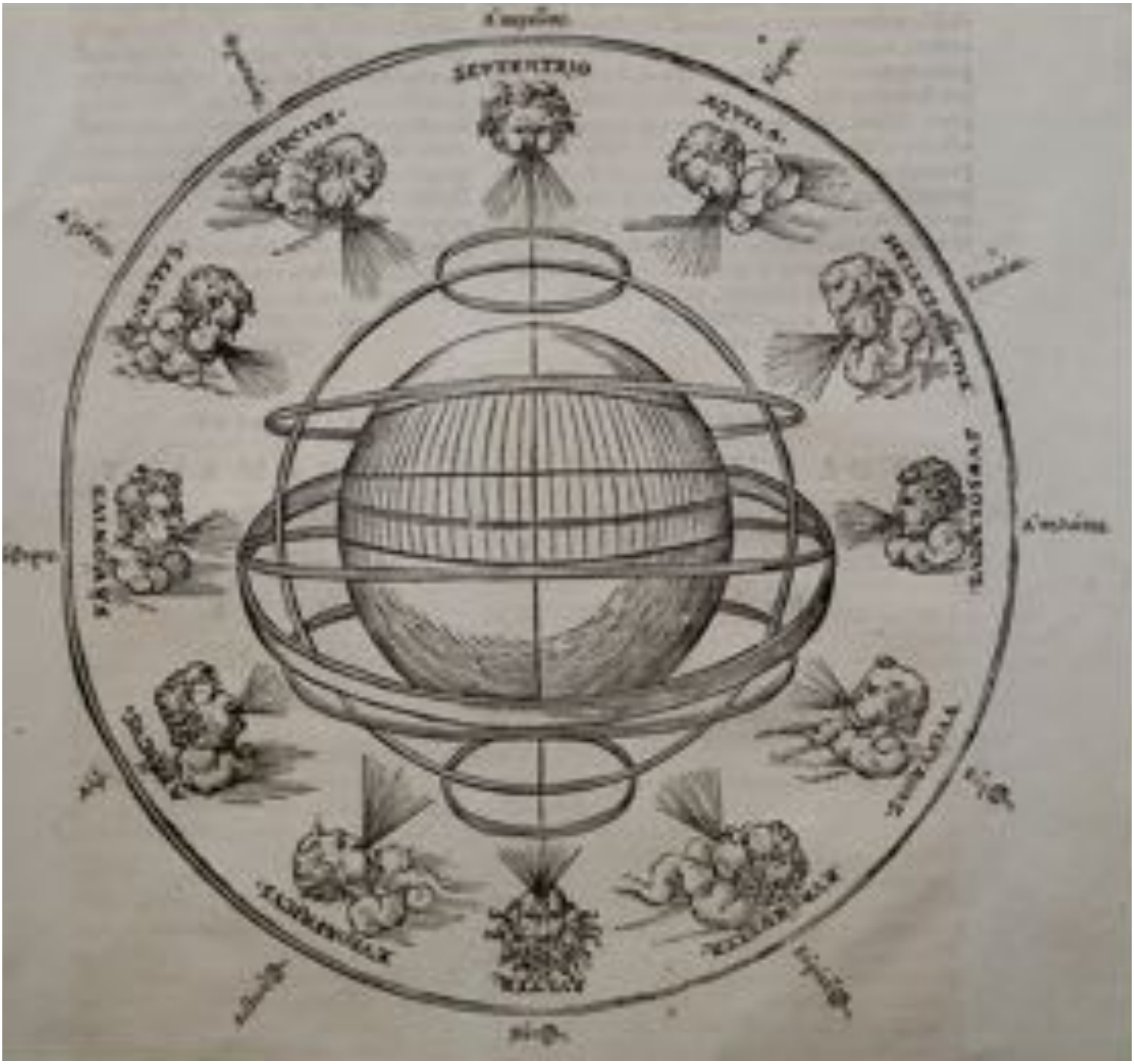
(fig.76) Mathis Grunewald, *Santa Dorotea*, disegno, 1511-12. Staatlich Museum, Berlino.

(fig.77) Jan Gossaert Mabuse, *Ritratto di Fanciulla*, olio su tela, 1520. National Gallery, Londra.

di due planisferi celesti e di un mappamondo terrestre disegnati da quest'ultimo 1515. Una decina di anni più tardi, Dürer collabora con l'umanista tedesco Willibald Pirckheimer nella preparazione di una nuova edizione di Tolomeo edita a Strasburgo nel 1525; consiglia le incisioni per l'elaborazione delle carte ed esegue lui stesso una *Sfera armillare* (fig.78) circondata da dodici teste che rappresentano i venti. Dürer potè iniziarsi all'arte del geografo nello studio del pittore e, suo maestro, Micheal Wolgemuth, autore delle carte incise su legno dell'*Historia Mundi*, conosciuta ai più come *Cronaca di Norimberga* del 1493.[139]

Nella penisola italiana, la sfera armillare è ancora molto presente e legata alla tradizione decorativa dello studiolo rinascimentale. In particolare a Venezia, l'intensa produzione editoriale dell'ultimo ventennio del Quattrocento nel settore degli studi matematico-astronomici – dagli *Elementi* di Euclide (1482) alle opere di Archimede (1503), dal *Calendario* del Regiomontano (1476-85) all'*Almagesto* di Tolomeo – lascia tracce profonde nella cultura figurativa del tempo. Nella *Visione di Sant'Agostino* (fig.79) dipinta intorno al 1502 nel telero della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Vittore Carpaccio costruisce una scena in cui gli oggetti dello studiolo, come già era avvenuto in Botticelli, acquistano complesse simbologie legate alla vicenda della visione agostiniana. Accanto alla conchiglia, ai bronzetti, ai libri, ai vasi, alla clessidra, agli spartiti musicali, sono la sfera armillare e gli astrolabi a rimandare più esplicitamente alla figura del cardinale Bessarione. Noti sono i profondi interessi astronomici del Bessarione: era stato il cardinale, ad esempio, a convincere l'astronomo tedesco Georg Peurbach a intraprendere la traduzione latina dell'*Almagesto* di Tolomeo, così come a persuadere Regiomontano a terminarla.[140] Carpaccio, che negli schizzi preparatori[141] insisteva sulla figura del matematico e dell'astronomo nello studio meditando sul modello proposto da Jacopo de' Barbari, doveva conoscere sia lo splendido codice miniato della *Geographia* di Tolomeo trascritto per Bessarione intorno alla metà del Quattrocento, conservato nella Biblioteca Marciana, dove l'astronomo è raffigurato con l'astrolabio fuori dal suo studiolo, pieno di libri e strumenti scientifici, tra cui un astrolabio, un quadrante e due torqueta, che il

[139] Broc N., op. cit., p. 187.
[140] Fiaccadori G., *Bessarione e Umanesimo*, Napoli, 1994, p.106.
[141] Muraro M., *I disegni di Vittore Carpaccio*, Firenze, 1977, p.50.



(fig.78) Albrecht Durer, *Sfera armillare*, incisione, 1525.

(fig.79) Vittore Carpaccio, *La visione di Sant'Agostino*, olio su tavola, 1502. Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

frontespizio dell'*Epytoma in Almagestum Ptolomei* (Venezia, 1496) in cui Bessarione è ritratto a fronte di Tolomeo sotto la grande sfera armillare, mentre uno degli astrolabi inseriti nel dipinto appare identificabile con l'astrolabio donato al cardinale del Regiomontano nel 1462.[142]

Non era solo Carpaccio ad offrire significative testimonianze figurative dei forti interessi scientifici caratterizzanti la cultura veneziana. Il *Fregio delle Arti liberali e meccaniche* (fig.80) di casa Marta Pellizzari a Castelfranco Veneto, l'emblematico monocromo dipinto da Giorgione nello stesso periodo della *Visione di Sant'Agostino* di Carpaccio, è direttamente suggerito, fino alla citazione, dalla *Sphaera Mundi* del Sacrobosco, edito nel 1488, che del resto si basava sull'*Almagesto* di Tolomeo. Il richiamo allo studiolo del duca di Urbino è quasi immediato, anche se qui nulla si conosce sul committente dell'opera. E nel *Doppio ritratto* (fig.81) della National Gallery di Washington, di dubbio riferimento giorgionesco, forse lo stesso che Vasari vedrà a Firenze in casa di Giovanni Borgherini descrivendolo come «il ritratto d'esso Giovanni quando era giovane in Venezia, e nel medesimo quadro il maestro che lo guidava, che non si può veder in due teste né miglior macchie di color carne, né più bella tinta di ombre»[143], l'inserzione della sfera armillare acquista una rilevanza che supera i confini simbolici o compositivi.[144] Una fedele riproposizione dello studiolo rinascimentale che molto, o tutto, deve a quello di Urbino, è il *coro di tarsie lignee dell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore a Siena* (fig.82). Ad opera di Fra Giovanni da Verona e risalente al primo decennio del XVI secolo, il programma decorativo richiama quello già visto ad Urbino o in veneto con Giorgione.

Alla corte di Mantova, con Giulio Romano, torna strumento simbolico e s'accompagna, la sfera armillare, con il globo terrestre; nell'*Allegoria dell'immortalità* (fig.83), databile tra il 1535 e il 1540, la tela si affolla di strumenti e personaggi altamente simbolici: l'uroboro, allusione all'eternità e simbolo di Gaia, la madre terra, la sua prima prole, generata senza intervento maschile, fu Urano, rappresentato dalla sfera armillare, che lei poi prese come consorte per generare i Titani; al di sotto, la sfinge, in

[142] AA.VV., *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*, Firenze, 2001, p. 121.
[143] Vasari G., op. cit.
[144] Lucco M., *Giorgione*, Milano, 1995, p.82.

(fig.80) Giorgione, *Fregio delle Arti liberali e meccaniche*, affresco, 1502-03. Casa Pellizzari, Castelfranco Veneto.

(fig.81) Giorgione, *Doppio ritratto. Francesco Berlinghieri con il suo maestro*, olio su tavola, 1505. National Gallery of Art, Washington.

(fig.82) Fra Giovanni da Verona, *Coro*, (particolare) tarsie lignee, 1503-05. Abbazia Monte Oliveto Maggiore, Siena.

(fig.83)Giulio Romano, *Allegoria dell'immortalità*, olio su tela, 1535-40. Detroit Institute of Arts, Detroit.

equilibrio sull'instabile orbe terrestre[145]; questa è resa secondo l'uso medioevale della tripartizione e dorata come le sfere dei fiamminghi. Chiaramente l'allievo di Raffaello non mancava di conoscere la superficie terrestre, come abbiamo visto nel ritratto del papa Silvestro nella Sala di Costantino in Vaticano, ma qui necessitava di rendere un contenuto simbolico, cui la sfera "medioevale" rispondeva al meglio.
All'alba del nuovo secolo, quindi, a Venezia, come a Urbino e come a Firenze, in misura diversa, una rinnovata cultura figurativa e un rinnovato sapere scientifico avevano stabilito rapporti destinati a cementarsi con sorprendente rapidità. Da questo momento, le immagini dedicate, o anche solo allusive alla scienza sapranno restituire una maggiore definizione professionale dei suoi protagonisti e una più esplicita valenza sperimentale dei suoi strumenti.[146]

4.5 L'artista scienziato: Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci

[145] Cfr. AA.VV., Giulio Romano, Milano, 1989.
[146] AA.VV., *Immagini per conoscere. Dal Rinascimento alla Rivoluzione scientifica*, Firenze, 2001, p. 122.