



*Centro Internazionale di Studi  
Giovan Battista della Porta*

# STUDI DELLAPORTIANI

Rivista interdisciplinare



Anno I  
2022



# STUDI DELLAPORTIANI

## Rivista interdisciplinare

Numero monografico

Atti del Convegno Internazionale

*La rappresentazione delle emozioni*

*dalla Humana Physiognomonia di G. B. della Porta ad oggi:  
semiotica, letteratura, arti e psicologia.*

Villa Fondi, Piano di Sorrento

4 dicembre 2021

a cura di Teresa Esposito e Luca Vaccaro

Studi Dellaportiani.  
Rivista Interdisciplinare

*Direttore Responsabile*

Gily Reda Clementina (Università Federico II, Napoli)

*Comitato Scientifico*

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

*Redazione*

De Vivo Raffaella (Istit. Montalcini Quarto), Esposito Teresa (Rubenianum, Anversa), Palumbo Gianni Antonio (Università di Foggia), Pretalli Michel (Université de Besançon, Francia), Vaccaro Luca (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

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

Direttore: [gily.reda@gmail.com](mailto:gily.reda@gmail.com)

Segreteria: [segreteriacentrodellaporta@gmail.com](mailto:segreteriacentrodellaporta@gmail.com)

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

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

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n.

ISSN n.

## PRESENTAZIONE

STUDI DELLAPORTIANI. RIVISTA INTERDISCIPLINARE ON LINE, organo ufficiale del Centro Internazionale di Studi “Giovan Battista della Porta” A.P.S., è una rivista accademica di cultura umanistica, rinascimentale e barocca ad accesso aperto. Fondata tra il 2021 e il 2022, si propone come il principale punto di riferimento per tutti coloro che si dedicano allo studio delle opere di Giovan Battista della Porta con una evidente vocazione interdisciplinare.

L’obiettivo principale di STUDI DELLAPORTIANI. RIVISTA INTERDISCIPLINARE ON LINE consiste nel promuovere la discussione sui temi affrontati da Giambattista della Porta e allargarli sia nell’ambito della cultura umanistica, rinascimentale e barocca, sia nei riverberi delle attuali ricerche scientifiche e letterarie senza preclusioni ideologiche o metodologiche riflettendo in tal modo la vastità e l’articolazione del panorama critico e culturale.

Per tali motivi gli ambiti di ricerca sono: Storia della scienza, Filosofia e cultura europea della prima età moderna; Discipline delle arti e dello spettacolo; Estetica e teoria dell’immagine; Lingua e letteratura italiana ed europea.

\*

La rivista inizia la sua attività con un numero monografico che pubblica gli Atti del Convegno: *La rappresentazione delle emozioni dalla Humana Physiognomonia di G. B. della Porta ad oggi: semiotica, letteratura, arti e psicologia* tenuto il 4 dicembre 2021 nella splendida Villa Fondi di Piano di Sorrento (NA) e organizzato dal Centro Internazionale di Studi “Giovan Battista della Porta” con la valida partecipazione del Comune di Piano di Sorrento. Si ringrazia il Sindaco, sig. Salvatore Cappiello, e il Vicesindaco e Assessore alla Cultura, sig. Giovanni Iaccarino, per la preziosa sensibilità ed eccellente collaborazione.



## SOMMARIO

<i>Saluto delle autorità</i>	
<i>L'Invidia in letteratura, in arte e in fisiognomica (dellaportiana).</i> ÉVA VIGH.....	11
<i>L'alchimista senza alchimia tra Medioevo e Rinascimento: il volto di una "passione".</i> ALFREDO PERIFANO.....	39
<i>La Fisiognomica tra credenza e scienza.</i> ALFONSO PAOLELLA.....	61
<i>Ricerche fisiognomiche nel taccuino di Rubens e nella Humana Physiognomonica di della Porta.</i> TERESA ESPOSITO.....	85
<i>Emozioni ed immagini della donna nella letteratura classica e nella Humana Physiognomonica di della Porta.</i> RAFFAELLA DE VIVO.....	99
<i>Fisiognomica e rappresentazione delle emozioni nell'opera di Luigi Capuana.</i> GIANNI PALUMBO.....	115
<i>La Semiotica del ritratto nella letteratura russa: Gogol', Tolstoj.</i> MARINA ARIAS.....	135
<i>Il palcoscenico, la lingua civile della Verità.</i> CLEMENTINA GILY REDA.....	151
ABSTRACT.....	171





*Saluti del Sindaco*

Desidero esprimere a nome mio personale e di tutta l'Amministrazione comunale della città di Piano di Sorrento, il più vivo e sentito apprezzamento, per le attività del "Centro Internazionale di Studi 'G.B della Porta'".

In un tempo sospeso e surreale, come quello che stiamo vivendo, il Centro "dellaportiano", ha continuato la sua straordinaria opera di divulgazione, confronto, discussione e studio, nei vari campi interdisciplinari, non solo umanistici, del pensiero del della Porta.

Un impegno fatto di competenza e passione, con un respiro internazionale, che onora il vostro sodalizio e la nostra città.

Pertanto, assicuro anche per il futuro, la massima disponibilità dell'Ente a sostenere gli sforzi organizzativi del "Centro Internazionale".

Buon lavoro e... grazie!

Il Vicesindaco  
e Assessore alla Cultura  
Giovanni Iaccarino



*L'Invidia in letteratura, in arte e in fisiognomica (dellaportiana).*

ÉVA VÍGH\*

Il trattare di tutti i vizii particolarmente sarebbe non meno lungo che fastidioso, anzi del tutto impossibile: pensai che fusse ben fallo ragionare d'uno solamente, ma che però li comprendesse tutti, cioè della invidia.

Benedetto Varchi, *Sopra l'Invidia* (1545)

I vizi capitali e la loro rappresentazione nell'arte e nella letteratura, sin dall'antichità, mostrano un interesse incessante in rapporto alle sensibilità, alle ideologie dominanti, alle moralizzazioni, ma anche agli affetti, alle passioni e ai confronti emozionali. La riflessione su questi vizii, o su uno di essi in particolare, ha da sempre indotto filosofi, poeti e artisti a rappresentarne le caratteristiche con i mezzi più espressivi ed efficaci della loro professione. Questa volta, spinta anche da un'incisiva raffigurazione tratta da *Della Fisionomia dell'uomo* di Giovan Battista della Porta, ho scelto l'Invidia, una figura che con la sua magrezza e il suo sguardo bieco mostra con intensità retorica le caratteristiche psicofisiche di questo vizio. Nella letteratura antica possiamo leggere descrizioni precise ed espressive di questo vizio accompagnate da ragionamenti filosofici che sono stati determinanti anche per le riflessioni dei secoli successivi. Ad esempio, nel pensiero greco, Erodoto, nelle sue *Storie*, ribadisce che gli uomini sono invidiosi per natura, e che l'invidia nasce sempre tra individui simili per via della loro commensurabilità.

\*Le ricerche relative a questo studio sono state realizzate nell'ambito di MTA-SZTE Antiquity and Renaissance: Sources and Reception Research Group of the Hungarian Academy of Sciences and the University of Szeged.

Lo stesso concetto viene ribadito anche nella *Retorica* di Aristotele: «si prova invidia per le persone vicine per tempo, per spazio, per età, per reputazione e per nascita» (Aristotele 1996, 1388a). Anche quest'affermazione aristotelica presuppone una certa uguaglianza, perché altrimenti il paragone non funzionerebbe. Di solito non invidiamo il successo o i beni di chi è superiore o inferiore a noi. In altre parole, più siamo uguali, cioè più disponiamo delle stesse qualità o opportunità, più siamo inclini al confronto, a volte al confronto invidioso. L'invidia, dal punto di vista aristotelico, appartiene a quei vizi che non comportano una distorsione per eccesso o per difetto, ma sono di per sé ignobili

[...] non ogni azione né ogni passione ammette la via di mezzo: per alcune infatti già il nome implica la malvagità, ad esempio la malevolenza, l'impudenza, l'invidia e, nel caso delle azioni, l'adulterio, il furto, l'omicidio. Infatti tutte queste passioni e azioni, e quelle del medesimo genere, hanno quei nomi per il fatto di essere in se stesse cattive, non i loro eccessi né i loro difetti cose sono biasimate per essere ignobili esse stesse, e non i loro eccessi né i loro difetti. Non è mai possibile, dunque, nel loro ambito agire nettamente, ma si è sempre in errore. (Aristotele 1986, 1107a8-14).

Nelle opere di Cicerone, di Plutarco, di Sant'Agostino, di Tommaso d'Aquino e in molti altri testi dei maggiori filosofi e moralisti possiamo leggere l'interpretazione dell'invidia in rapporto ad altre passioni. Non pochi autori fanno riferimento, ad esempio, alla relazione intrinseca fra invidia e gelosia, che non solo dimostra il fatto che le due passioni siano sovrapposte, ma soprattutto sottolinea una peculiarità dell'invidia, ovvero che essa presuppone una relazione tra due persone e in più tra il soggetto e altre (due) persone. La confusione, o meglio lo scambio delle due passioni, è ad ogni modo rintracciabile nelle riflessioni filosofiche e anche nelle analisi, oggi diremmo, psicoterapeutiche. Entrambe le emozioni, molto complesse, tendono infatti a voler avere o riavere qualcosa o qualcuno, causando uno squilibrio mentale ed emotivo. Per di più, l'invidia è legata anche ad altre passioni (come l'odio o l'indignazione), il che ne complica o completa l'interpretazione.

Nell'Alto Medioevo, in contesto cristiano, l'invidia apparteneva ai vizi capitali, la cui concezione e classificazione, come è noto, subì dei cambiamenti nel corso dei secoli. Mentre nel IV secolo i vizi erano otto, nel VI secolo, in accordo con la morale cristiana, Gregorio Magno stabilì sette peccati capitali: Superbia, Invidia, Avarizia, Lussuria, Gola, Ira, Accidia. In ogni divisione, solo l'Invidia (assieme all'Ira) rientrava a pieno titolo nel gruppo dei vizi, che

peraltro hanno specificità e leve diverse: questi due vizi, infatti, non hanno un oggetto intenzionale davanti a sé (come l'accidia); sono piuttosto considerati un elemento caratteriale (come la superbia e l'avarizia); implicano desideri (gola, lussuria) o impeti (ira) ma sono governabili, anche se con difficoltà. Ovviamente l'argomento sarebbe molto complesso anche dal punto di vista sociale, storico (e psicoanalitico), ma qui ho voluto solo accennare alla continua presenza argomentativa dell'invidia nel valutare i fenomeni morali e caratteriali.

Ci sono poi alcune considerazioni che vengono puntualmente elencate quando si analizza questa passione (soprattutto facendo un confronto con le altre, identificate come vizi o peccati nella concezione cristiana). Per quanto riguarda l'invidia, si sottolinea che essa sia l'unico vizio a non procurare piacere a chi ne soffre: la gola, la lussuria e persino l'avarizia provocano piacere e gioia (nella carne, nel possesso), la superbia si compiace della propria eccellenza, l'ira dello sfogo dell'aggressività e l'accidia dell'ozio, ma l'invidioso non può ottenere nulla di buono per sé, anzi si procura solo sofferenza e dolore, una pena immensa che dirige contro se stesso. L'espressione "verde d'invidia" si riferisce alla croma biliosa di questa passione che divora il fegato e secerne umori venefici. Vizio o peccato, sentimento o passione, l'invidia non può mai essere fonte di piacere o di godimento: è tormento e senso di inadeguatezza nel confronto con gli altri. Desiderare di essere chi non si è, desiderare di avere quel che non si ha, vivere e sopportare il trionfo dell'altro come il proprio fallimento, provoca una sofferenza continua.

Il concetto di invidia verrà ora analizzato nella sua rappresentazione iconografica e allegorica, prestando ovviamente attenzione anche alle implicazioni morali di questa emozione tramite i relativi segni fisiognomici. Prima di esaminare i segni dell'invidia in un contesto fisiognomico, vale la pena accennare ad alcune descrizioni letterarie e rappresentazioni artistiche – peraltro abbastanza note agli addetti ai lavori – che delineano il retroscena culturale nel quale, in modo spesso implicito, ha trovato spazio anche la visione fisiognomica.

## **I. Invidia nella letteratura.**

Considerando i limiti di un saggio, è impossibile anche solo elencare le opere più importanti in cui l'invidia, sotto forma di vizio, peccato, emozione o

concetto morale, ha trovato una presentazione marcata e coerente. In questa sede intendo scandagliare autori, opere, epoche e formulazioni che, come vedremo, partono dai versi ovidiani dedicati all'Invidia. In letteratura, la descrizione plastica di Ovidio nelle *Metamorfosi* è probabilmente la più esaustiva e la più frequentemente citata: il poeta latino ne traccia un identikit preciso, tanto da riuscire a creare un ritratto psicologicamente perfetto. Basti accennare alla casa dell'Invidia, che si nasconde in fondo a una valle, così come il sentimento invidioso cerca di nascondersi in fondo all'anima, ma – come dice della Porta – il corpo lo tradisce con i suoi segni fisiognomici. La figura dell'Invidia è descritta in modo preciso e conciso da Ovidio, e le informazioni icastiche del poeta furono regolarmente riprese da poeti e artisti moderni:

[...] pallor in ore sedet, macies in corpore toto.  
 nusquam recta acies, livent robigine dentes,  
 pectora felle virent, lingua est soffusa veneno;  
 risus abest, nisi quem visi movere dolores,  
 nec fruitur somno, vigilantibus excita curis,  
 sed videt ingratos, intabescitque videndo  
 successus hominum carpitque et carpitur una  
 supliciumque suum est. (II, vv. 775-782)

Nella letteratura italiana medievale è Dante ad aver delineato questo vizio nella sua ricchezza di connotazioni sia in una valenza concreta sia da un punto di vista speculativo. Per il Sommo Poeta, il concetto deriva dalla tradizione cristiana ed è presente più volte nel poema come emozione negativa che ha quasi sempre un'implicazione morale. La *Commedia* inizia con un riferimento all'invidia (*Inf.*, I, vv. 109-111), a proposito della lupa, evocando il "veltro" che libererà il mondo terreno dal peccato ricacciando la lupa nell'inferno, luogo dal quale era stata precedentemente cacciata dall'invidia.

Questi la caccerà per ogni villa,  
 fin che l'avrà rimessa nell'Inferno.  
 là onde invidia prima dipartilla.

L'invidia viene associata da Dante ad altri vizi che, per le note vicende autobiografiche, sono attribuiti ai fiorentini: fa dire a Ciaccio che «superbia, invidia ed avarizia sono / le tre faville che hanno i cuori accesi» (*Inf.*, VI, vv. 74-75). Lo stesso giudizio amaro e severo nei confronti dei fiorentini è ribadito

anche da Brunetto Latini: «Vecchia fama nel mondo li chiama orbi, / gente avara, invidiosa e superba (*Inf.*, XV, vv. 67-68).

Il ritratto vero e proprio dell'invidia, dandone anche la definizione concettuale, viene delineato dal poeta attraverso la manifestazione più tipica di chi ne soffre: è lo sguardo. La vista peccaminosa dell'invidioso trova un posto centrale nella descrizione fatta da Dante con grande forza scenografica nel canto XIII del *Purgatorio*: il Poeta entra nella seconda cornice, dove incontra i penitenti che scontano la loro pena, l'invidia. Entrando nella cornice, il poeta non riesce a vedere nulla distintamente, se non il colore livido della pietraia. L'ambiente stesso è significativa anche dal punto di vista cromatico: il pavimento e la parete rocciosa del monte hanno un colorito che rispecchia la tonalità caratteristica del corpo degli invidiosi, il color livido. Gli invidiosi-penitenti portano un mantello ruvido («vidi ombre con manti / al color de la pietra non diversi» [*Purg.* XIII, vv. 47-48]), stanno seduti e appoggiati alla parete nella posizione in cui i ciechi stanno a chiedere l'elemosina accanto alle chiese. Poiché la vista è loro negata, la descrizione della punizione viene ricondotta a questa particolarità: nel contrappasso dato agli invidiosi, gli occhi vengono cuciti con un filo di ferro. Se in vita gli invidiosi guardavano con occhio bieco e malizioso, nella penitenza piangono senza poter aprire gli occhi cuciti:

E come a li orbi non approda il sole,  
 così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora,  
 luce del ciel di sé largir non vole;  
 ché a tutti un fil di ferro i cigli fóra  
 e cusce sì, come a sparvier selvaggio<sup>1</sup>  
 si fa però che queto non dimora. (*Purg.* XIII, vv. 67-72)

Nella *Commedia* i penitenti «per l'orribile costura» piangevano e «bagnavan le gote». (*Purg.* XIII, vv. 83-84). È molto interessante la descrizione di tutta la scena perché Dante utilizza una serie di immagini, tutte riconducibili alla vista: Virgilio esorta il discepolo a «*ficcare li occhi per l'aere*» (v. 43) per vedere i peccatori e Dante non esita a comunicare ai suoi lettori che

<sup>1</sup> L'allusione alla crudele pratica legata al processo di addomesticamento dello sparvier selvaggio deriva da una descrizione contenuta nel trattato *De arte venandi cum avibus* (II, 37) di Federico II.

Allora più che prima li *occhi apersi*;  
*guarda'mi inmanzi*, e *vidi ombre con manti*  
 al color de la pietra non diversi.  
 (vv. 46-48; il corsivo è É.V)

Spalancando gli occhi e vedendo il tormento dei penitenti, Dante per compassione versa lacrime («*per li occhi fui di grave dolor munto* [v. 57]). Ma la pietà è suscitata «non pur per lo sonar de le parole, / ma *per la vista* che non meno agogna» (vv. 65-66). Il canto dantesco è unico perché, descrivendo i penitenti-invidiosi, non si accontenta del noto elenco di segni corporei, ma si focalizza sugli occhi e sulla vista, e quindi sul concetto etimologicamente centrale dell'invidia.

In età rinascimentale, tra i tanti riferimenti poetici, morali e accademici, credo che una lezione di Benedetto Varchi intitolata *Sopra l'invidia*, tenuta «nell'accademia fiorentina la seconda domenica di quaresima dell'anno 1545» (Varchi 1853, 8), meriti un'attenzione particolare per la minuziosità del suo ragionamento. Nonostante l'opera sia stata pubblicata solo postuma nel 1853, le riflessioni di Varchi mostrano in modo eloquente la posizione degli intellettuali del suo tempo nei confronti dell'invidia. Varchi ritiene che questo vizio sia la matrice di tutti gli altri «perchè l'invidia non è pure il più brutto vizio che si ritruovi e il più abbominevole, ma ancora il più universale, essendo ella sola opposta a tutte quante le virtù, e il più dannoso» (Varchi 1853, 11). Il letterato fiorentino, prima di esibire la sua cultura classica da Omero a Cicerone, da Demostene a Virgilio, riportando tutta una serie di citazioni, offre nel proemio un ritratto dell'Invidia. Varchi, cercando di tenersi lontano da questa «peste spiacevole», ne delinea le caratteristiche psicofisiche:

Ciò che tu vedi di bello, ciò che odi di buono, ciò che tu pensi o giusto, o saggio, o santo, e finalmente ciò che tu adori, gusti e tocchi di soave, di saporoso, di morbido, come tuo danno, come tua pena, come tua morte t'affligge, ti tormenta, t'ammazza. Mira, trista, come sei magra: mira, sozza, come sei losca: mira, empia, come sei livida. Ma, quanto a me, vibra pur la tua sferza, abita pure le tue spelonche, pasciti pure delle tue idre, e guarda torto [...], mugghia quanto tu puoi, peste spiacevole a Dio: rodi te stessa, come ti piace, e divorati co' i tuoi serpenti, furia lorda e orribilissima: chè io per me, come sai tu medesima, né ti sento, né ti curo. (Varchi 1853, 12-13)

La lezione di Varchi è suddivisa in nove capitoli «non meno utili che dilettevoli» in cui, considerando il nostro ragionamento, il capitolo VII risulta



essere davvero istruttivo: nella parte intitolata «Quale sia, dove abiti, di che si pasca, e come si dipinga l'invidia» grazie a una miniera di citazioni tratte dai classici agli autori del suo tempo, Varchi fa un confronto analitico tra le descrizioni dei vari poeti. Petrarca e Ariosto sono i suoi poeti preferiti, attribuendo ovviamente un posto primario a Ovidio. Ma per chi volesse ritrarre l'Invidia, Varchi cita per intero anche il componimento *De livore* (attribuito a Virgilio e inserito nell'*Appendix Vergiliana* rinascimentale), e ammette che «chi desidera di veder brevissimamente e leggiadrissimamente tutto quello che se ne può dire, legga quel elegantissimo endecasillabo di Virgilio, o chiunque si fosse l'autore». I versi accentuano e dipingono con le parole i segni evidenti del corpo dell'invidia:

[...] Testatur gemita graveis dolores,  
 Suspira, gemit, incutitque dentes,  
 Sudat frigidus intuens quod odit,  
 Effundit mala lingua virus atrum,  
 Pallor terribilis genus colorat,  
 Infelix macies renodat ossa,  
 [...] Non somnum capit aut quiescit umquam,  
 Torquet viscera carnifex cruentus,  
 Vesanos tacite movet furores,  
 [...] Qui semper lacerat, comestque mentem  
 Vivit pectore sub dolente vulnus. (Varchi 1853, 60-61)

Un discorso a parte meritano i libri di emblemi del '500, le cui raffigurazioni e descrizioni potevano servire da modello per il disegnatore delle illustrazioni<sup>2</sup> della *Fisionomia* dellaportiana. La produzione libraria dei trattati di iconologia anche in questo contesto può essere considerata un anello di congiunzione fra letteratura e arte, considerando il fatto che la rappresentazione della figura dell'invidia con la penna o con il pennello potrebbe essere la conferma della tesi di 'ut pictura poesis'. Nelle diverse edizioni dell'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, che riportano con gli immancabili attributi la figura dell'Invidia (fig. 1) inserita per esempio fra le *Diverse imprese accomodate a diverse moralità*,<sup>3</sup> il testo esplicativo dell'emblema,

<sup>2</sup> «Non è possibile rintracciare con assoluta certezza l'incisore e/o il disegnatore di questi bellissimi rami, ma affiorano troppi indizi che suffragano la figura di "Geronimo de Nouo siculo" come disegnatore e incisore». Sulle possibili ipotesi cfr. l'indagine filologica (Paoletta 2016, 82).

<sup>3</sup> Cfr. si cita l'inizio del titolo dell'edizione del 1551 (Alciato 1551).

riecheggia puntualmente i versi di Ovidio, siano essi tradotti, parafrasati o citati dalla versione originale.



Fig. 1. *Invidia* in *Diverse imprese* di A. Alciato (1551)

Donna squalida e bruta,  
 Che di carne di vipera si pasce,  
 E mangia il proprio core  
 Cui dolgon gli occhi lividi a tutt'hore.  
 Magra, pallida, e asciutta:  
 E dovunque ella va, presso o lontano,  
 Porta dardi spinosi ne la mano,  
 Che nel suo sangue tinge.  
 In questo habito strano,  
 E in tal forma,  
 L'invidia si pinge.<sup>4</sup>

Nell'incisione dell'edizione parigina del 1584 (fig. 2), gli attributi dell'Invidia sono ancora più accentuati dai serpenti velenosi che escono dalla bocca e si avvolgono intorno alla testa. Anche il ramo spinoso che scortica la mano sanguinante ha un posto centrale, ma la citazione ovidiana e la descrizione stringata della figura scheletrica ricalcano le osservazioni secolari.

<sup>4</sup> La citazione è una traduzione italiana dei versi di Ovidio in (Alciato 1551, 79.)



Fig. 2. *Invidia* in *Les emblemes* di A. Alciato (p. 101, 1584), Paris

Sebbene la ricca e dettagliatissima iconografia della figura dell'Invidia descritta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata per la prima volta nel 1593 ancora priva di illustrazioni, sia quasi coeva alle prime edizioni del *Della Fisionomia dell'uomo* di Giambattista della Porta, non si può riscontrare alcuna interferenza diretta tra le due opere. Del resto, le consonanze iconografiche non sono poche, e anche questo dato filologico dimostra come le connotazioni psicofisiche della figura dell'invidioso abbiano avuto nei secoli un'uniformità e una ripetitività dovute in gran parte alla fonte primaria, cioè alla plastica descrizione ovidiana, e anche alla tecnica argomentativa comune ai due autori.

Cesare Ripa dedicò al vizio dell'Invidia tre voci nelle edizioni da lui curate,<sup>5</sup> nessuna delle quali è purtroppo accompagnata da un'immagine. Tuttavia, l'iconografia è talmente ricca di elementi descrittivi, di connotazioni e di attributi, distribuiti nelle tre voci con citazioni da Ovidio, Petrarca, Sannazzaro e altri, da non lasciare il lettore a bocca asciutta. La prima voce è essenziale, ma accentua il simbolismo animale, la seconda è complementare, mentre la terza presta maggior attenzione ai gesti: «Donna vecchia, magra,

<sup>5</sup> Il testo, come è noto, subisce in certi casi anche profonde trasformazioni nelle diverse edizioni. Dal 1603 l'*Iconologia* diventa illustrata e il numero delle immagini aumenta nelle cinque edizioni successive fino all'edizione padovana nel 1625, l'ultima delle edizioni dell'*Iconologia* curata da Cesare Ripa (che muore nel 1622). Ora, tutte le citazioni sono dell'edizione padovana di Pier Paolo Tozzi, del 1618.

brutta, di color livido, haverà la mammella sinistra nuda e morsicata da una serpe, la qual sia ravvolta in molti giri sopra della detta mammella, e a canto vi sarà un'hidra, sopra della quale terrà appoggiata la mano [...]». Dopo la dettagliata iconografia segue, fedele al genere del trattato, una spiegazione altrettanto particolareggiata con le caratteristiche fisiche dell'Invidioso. Il messaggio dei simboli animali accentua il sentimento autodistruttivo e incessante di questo vizio: «la serpe [...] nota il ramarico c'hà sempre al cuore l'invidioso del bene altrui [...]. Le si dipinge appresso l'Hydra, percióche il suo puzzolente fiato, e il veleno infetta, e uccide più d'ogni altro velenoso animale. [...] essendo (come dicono i poeti) mozzo un capo a l'Hydra più ne rinascono».

Nella voce seguente dedicata all'Invidia, Ripa aggiunge altri segni tradizionalmente attribuiti a questa figura: «Donna vecchia, brutta e pallida, il corpo sia asciutto con gli occhi biechi, vestirà del colore della ruggine, sarà scapigliata, e fra i capelli vi saranno mescolati alcune serpi, stia mangiando il proprio cuore, il quale terrà in mano». La terza voce riporta una terza tipologia di rappresentazione (completata da un'informazione pliniana vagamente riconducibile al soggetto): «Donna vecchia, mal vestita, del color di ruggine, si tenga una mano alla bocca, nel modo che sogliono le donne sfaccendate in bassa fortuna, guardi con occhio torto in disparte, haverà appresso un cane magro, il quale come da molti effetti si vede è animale invidiosissimo, e tutti gli beni de gl'altri vorrebbe in se solo [...]» (Ripa 1618, 268-269). Tra i versi citati da Ripa possiamo leggere anche la versione in volgare del *De livore* (pseudo)virgiliano, senza però nominarne l'autore, nonché le rime di Ovidio, di Sannazzaro, versi destinati a procurare una finta cultura di erudizione, metodo caro ai manualisti del suo tempo.

Se nelle edizioni italiane dell'*Iconologia* manca l'emblema dell'Invidia, le traduzioni colmano la lacuna: è il caso della traduzione francese del 1643 di Jean Baudoin. In questa edizione, illustrando la descrizione alquanto succinta della versione originale (cfr. Ripa 1643, 152-153), il disegnatore raffigurava l'Invidia (fig. 3) schematicamente e con una chiara preferenza per i serpenti: intorno al seno sinistro si vede una serpe, ci sono serpenti avvolti nei capelli, e anche nella mano destra della figura si vedono questi rettili, mentre con la mano sinistra si appoggia su un'idra.



Fig. 3. *Invidia* in *Iconologia* di C. Ripa, tradotta da J. Baudoin (1643)

Il rapporto fra i comportamenti/emozioni e i segni del corpo dell'invidioso è descritto e tramandato non solo nei libri di iconologia, ma anche in diversi altri generi letterari. Lo spirito iconografico è fortemente presente anche nelle mitografie rinascimentali, che a loro volta erano anche manuali per artisti: Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti, Achille Bocchi e soprattutto le varie edizioni delle *Immagini degli Dei antichi* di Vincenzo Cartari testimoniano la popolarità di tali visualizzazioni. Il libro di Cartari, a partire dalla seconda edizione del 1571, fu corredato da illustrazioni e ancora oggi per gli studiosi dell'arte, della letteratura o del teatro rinascimentale e barocco, le immagini degli dèi sono uno strumento essenziale di decodificazione iconografica delle emozioni. Cartari rappresenta l'Invidia (fig. 4) in una postura «che a se stessa nuoce, essendo che l'invidioso si strugge vedendo l'altrui prosperità, e si ottura a l'orecchie a l'altrui lodi, e si stringe la gola per soffocarsi, quelle vedendo essaltate, e questo è il pessimo de vizii» (Cartari 1675, 128): in questa descrizione e raffigurazione, i gesti sono complementari, introdotti e accentuati proprio da Cartari nella raffigurazione del vizio sulla scia degli autori antichi.



Fig. 4. *Invidia* in *Immagini degli Dei antichi* di V. Cartari.

Tra le citazioni poetiche, infatti, oltre a Silio Italico e a Orazio, non potevano mancare «alcuni versi creduti di Virgilio e tirati [...] in volgare» (Cartari 1675, 128). Come si evince dai testi finora citati, il *De Livore* (pseudo)virgiliano godette di una popolarità quasi pari a quella della descrizione in rima dell'*Invidia* di Ovidio.

A proposito dell'*Invidia*, vale la pena di citare anche un libro alquanto singolare: *l'Arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio, pubblicata nel 1616, un'opera che nel campo del linguaggio del corpo, della retorica e dell'etica (con non pochi riferimenti fisiognomici) raccoglie centinaia di gesti, cenni, comportamenti e diversi attributi attraverso la conoscenza dei quali riusciamo a individuare emozioni e caratteri. Egli, inoltre, difende strenuamente i cultori della fisiognomica di fronte a quelli delle arti divinatorie, affermando che «tra essi certo non devono esser connumerati i Fisiognomi, che pretendono di conoscere la naturali inclinationi degli huomini e dei loro costumi dalla dispositione, e qualità, e moto del corpo, e più della faccia, e molto più degli occhi, servendosi grandemente di quest'arte de' cenni» (Bonifacio 1616, 515).<sup>6</sup> Per ciò che riguarda il vizio in questione non ci sorprende affatto che «il

<sup>6</sup> Sulla fisiognomica in Bonifacio mi permetto di rimandare a un mio studio (Vigh 2013-2014).

guardar torto è anco gesta d'invidia» (Bonifacio 1616, 130), e Bonifacio, nel sottocapitolo dedicato alla *Guardatura torta* cita necessariamente il verso di Ovidio. Anche il guardare qualcuno con troppa attenzione, benché sembri un gesto opposto al precedente, caratterizza l'invidia, e Bonifacio proprio da questo vedere eccessivo arriva a determinare l'etimologia del verbo *invidio*. Anzi, il nostro autore riporta tutta una serie di citazioni dai classici e dai testi biblici per sottolineare il rapporto intrinseco tra sguardo e invidia.

Bonifacio, come Varchi, Ripa e tanti altri, fa riferimento a Sofocle che «disse che l'invidioso è come il vecchio che non vede le cose sue vicine, ma le altrui lontane» (Bonifacio 1616, 125). L'*Arte de' cenni* delinea un quadro piuttosto drammatico di questo affetto riportando un passo del *De Livore* dell'*Appendix Vergiliana* in cui l'invidioso è ritratto nell'atto di gemere, sospirare, fremere, battere i denti e sudare freddo quando si trova ad ammirare ciò che in fondo odia, poiché non gli appartiene. E inoltre si legge un'associazione curiosa anche a proposito delle orecchie, perché «gli antichi dipinsero l'Invidia, che con le mani s'otturava gli orecchi, per significare che l'invidioso non vuole udire l'altrui lodi» (Bonifacio 1616, 243). La fonte della citazione poteva essere direttamente Silio Italico, o il già citato libro di Cartari, cosa che dimostra il corso migratorio delle raffigurazioni simboliche tra autori, generi letterari ed epoche.

Alla fine di questo insolito percorso sull'invidia in letteratura, non posso non citare la Satira V di Salvator Rosa, intitolata *Invidia*. Penso che sarà utile citarne alcuni versi perché il Rosa pittore-poeta offre un passaggio dalla testualità all'iconicità anche se «senza colore» (Rosa 1995, v. 378). Il poeta evoca alcuni elementi tradizionali della figura dell'Invidia con aggiunte personali e «con invenzioni inusitate e nove» (attribuite nel testo, come vedremo, a «l'usate prove» insidiose dell'Invidia) (Rosa 1995, vv. 429 e 427). Sebbene Rosa solo alla fine informi i lettori che «fu mera vision ciò che m'apparve» (Rosa 1995, v. 990), nel dialogo fra Autore e Invidia possiamo trovare delle descrizioni davvero realistiche, seppur inconsuete: Invidia «ha certe spalle larghe e alquanto gobbe (v. 379), «faccia invelenita» (v. 406), «naso più tosto grande e alquanto torto» (v. 388), «denti radi e non del tutto interi, / tra il color del topazio e de la pece;» (vv. 392-393), «gli occhi son viperini», (v. 397), «ha la voce alquanto rauca e stitica», (v. 412), «e fa la faccia accipigliata et agra, / quando i meriti altrui qualun testifica!» (vv. 422-423), «del prossimo al ben sempre si smagra» (v. 426). E l'ultima terzina relativa all'aspetto delinea anche l'indole di questa figura nel cui comportamento

Fûr sempre di costui l'usate prove  
 tender lacci et insidie a l'altrui fama  
 con invenzioni inusitate e nove. (Rosa 1995, vv. 427-429)

Anche la questione dell'oraziano 'ut pictura poesis' occupa uno spazio importante. Nel dialogo, infatti, la figura infernale dell'Invidia, forse non senza intenzione provocatoria, chiede all'Autore se l'ingegno di un pittore possa mai arrivare all'altezza della poesia. Rosa ribadisce la complessità di chi «col pennello egualmente e con la penna» (v. 643) dimostra il talento, insistendo non soltanto sull'"ut pictura poesis" in una sola persona, ma la risposta va oltre, nel momento in cui l'Autore ribadisce la versatilità intellettuale di un artista (o meglio di se stesso):

mira come dan aura al Buonaroti  
 non men le carte che le tele e i marmi;  
 s'i libri del Vasari osservi e noti  
 vedrai che de' pittori i più discreti  
 son per la poesia celebri e noti.  
 E non solo i pittori eran poeti,  
 ma filosofi grandi, e fûr demonii  
 nel cercar di natura i gran segreti. (Rosa 1995, vv. 650-657)

In questo primo paragrafo del mio saggio volevo fare un riferimento sinottico a opere composte in tempi e in generi letterari diversi: viene quindi dimostrato che un poema, un discorso, un trattato e una satira fra il Medioevo e il Barocco confermano la sopravvivenza di una visione unitaria della figura dell'Invidia che, a prescindere dalle riflessioni personali, rimane intatta e invariabile nel corso dei secoli, con qualche fantasioso ritocco personale.

## II. Invidia nelle arti.

Probabilmente la più conosciuta raffigurazione medievale dell'Invidia in pittura è l'allegoria giottesca sullo zoccolo della parete destra della Cappella degli Scrovegni di Padova (fig. 5). La figura dell'Invidia assume le fattezze di una brutta megera arsa dalle fiamme. Il fuoco, che le brucia i piedi, simboleggia il male interiore che tormenta la sua anima e segnala anche la



bramosia di possesso accentuata dalla borsa contenente i propri averi, tenuta ben stretta nella mano sinistra, mentre la destra si protende bramosa, a mo' di zampa artigliata. Il viso è deformato dalle orecchie gigantesche, che amano ascoltare le maldicenze. Dalla bocca fuoriesce una lingua a guisa di serpe che, inarcandosi, sputa veleno direttamente nei suoi occhi, avvelenandole lo sguardo. L'iconografia della lingua di vipera stabilisce il legame tra la vista bieca e i peccati di parola, ma la serpe inarcata simboleggia anche il fatto che il sentimento dell'invidia si ritorce sempre, prima o poi, contro chi lo nutre e lo esercita.



Fig. 5. Giotto, *Invidia* (particolare), Cappella degli Scrovegni, Padova.

A proposito degli occhi, vale la pena ricordare che quasi tutte le analisi partono dall'etimologia del termine per capirne l'approccio psichico: *in-videre* in latino significa, infatti, un'azione del guardare male, con uno sguardo malvagio. Tra il termine 'sguardo maligno' e 'invidia' esiste un'interrelazione che viene accentuata sia nelle interpretazioni filosofico-letterarie, sia nelle rappresentazioni artistiche. Anche la figura ideata da Giotto con una ricca iconografia rappresenta il vizio di chi non vede realmente gli altri o vede tutto

e tutti di 'malocchio', con uno sguardo velenoso. L'invidioso vede male, vede ciò che non riesce a vedere, vede una realtà distorta e mostruosa, trasformata dalla propria visione peccaminosa.

Nel Rinascimento e soprattutto nell'arte barocca, la raffigurazione delle emozioni (insieme agli affetti associati ai sette vizi e alle sette virtù) si arricchisce di alcuni particolari che sono stati associati tra loro fin dai tempi più antichi. Nel caso dell'Invidia, ad esempio, vi è il cane, uno dei simboli animali più appropriati anche nei bestiari, ma ricordiamo anche altri attributi, spesso dovuti all'esuberante fantasia dell'artista: scene, figure, animali vengono raffigurati da pittori e da incisori che accentuano il lato emotivo di questo vizio. Nel caso dei vizi, una visualizzazione molto suggestiva è quella offerta da Hieronymus Bosch (o da un suo imitatore) nella celebre *Tavola sui vizi capitali* (1500-1525). La tavola non si limita alla sola raffigurazione della vecchia e magra figura dell'Invidia, ma ogni personaggio della scena ha una propria storia da raccontare, ha un gesto o un attributo che si riferiscono all'atto invidioso (fig. 6). Bosch, infatti, non dipinse il vizio in una figura allegorica (in quella della brutta e magra megera con le serpi), ma ricorse a varie figure quotidiane di un abitato. L'immagine in primo piano mostra due cani che non si interessano agli ossi gettati davanti a loro, ossi che potrebbero gustare insieme e con grande soddisfazione, ma piuttosto aspirano all'osso tenuto in alto dall'uomo che, a sua volta, in compagnia della moglie, per similitudine, aspira con invidia alle condizioni di un elegante nobile con il falco sul braccio, uccello-simbolo di ricchezza e di modi aristocratici in quei tempi. Lo sguardo della signora dimostra con evidenti segni fisiognomici la bramosia per lo *status* dell'uomo elegante. Così come la figlia della coppia che si volta dalla finestra verso un pretendente da cui, invece della rosa, desidera soprattutto il grande portafoglio, simbolo di ricchezza. L'uomo che porta il pesante sacco sulla schiena simboleggia la condizione di chi è oppresso da questo vizio pesante e insopportabile, che lo fa soffrire per tutta la sua esistenza e per il quale, alla fine sarà punito.



Fig. 6. Hieronymus Bosch, *Invidia* (part. della *Tavola sui vizi capitali*, Museo del Prado)

Anche le incisioni di Pieter Bruegel il Vecchio sui *Vizi capitali* (1558) appartengono a questa tipologia iconografica, con uno sterminato numero di raffigurazioni grottesche e caricaturali. Tra queste, l'unica figura realistica, o meglio tradizionale, è quella macilenta dell'Invidia (fig. 7), che ha un viso rugoso e uno sguardo malvagio mentre mangia il proprio cuore, mentre in primo piano si vedono dei cani che bisticciano per l'osso. Intorno a questa scena centrale le deformazioni fisiche, i mostri, gli esseri fantasiosi simboleggiano la deformazione morale e riproducono le debolezze umane. Come Bosch nel Trittico del *Giardino delle delizie*, anche Bruegel, ricorre al fantastico, al bizzarro e al grottesco per ritrarre le deformazioni dell'anima, rendendo visibile la realtà psichica dell'Invidia: un mondo interiore caotico, posseduto dal male. Il motto dell'incisione recita: «L'invidia è un mostro da temere e una piaga gravissima», che sottolinea anche il lato affettivo, anzi psicologico-mentale del vizio. Le emozioni incontrollate si manifestano sul piano della realtà esterna, così come l'invidioso, in preda alle emozioni del suo vizio, trasmette la sua condizione psichica attraverso i segni fisiognomici. In modo paradossale, è il fantastico a far emergere la realtà interiore e i mostri, che vivono dentro l'anima, ne escono fuori, dilagando il nucleo della raffigurazione tradizionale.



Fig. 7. Pieter Bruegel, *Invidia*, 1558.

Tra le numerose incisioni che si ispirano a Cesare Ripa, va ricordata quella di Jacques Callot (1592-1635),<sup>7</sup> ideatore di una serie di sette lastre dedicate ai vizi capitali. La lunga permanenza dell'incisore francese in Italia (tra il 1609 e il 1621), la sua collaborazione con maestri italiani e la sua conoscenza diretta dell'*Iconologia* di Ripa fanno sentire la loro eco anche nella raffigurazione dell'*Invidia* (fig. 8). Il demone posto sulla testa, invece, deve essere un'invenzione propria, con la quale viene dimostrato il carattere infernale di questo vizio (e anche degli altri).

<sup>7</sup> Per la vita e le opere di Jacques Callot cfr. una delle prime biografie, edita originariamente fra il 1666 e il 1688 (Félibien 1705, III, 278-299).





Fig. 8. Jacques Callot, *Invidia*, ca. 1618-1625, The British Museum.

Per concludere questo breve percorso iconografico dedicato alla raffigurazione dell'Invidia nelle arti, vorrei soffermarmi sulla splendida figura dell'Invidia nel ciclo di Jacob de Backer dedicato ai *Sette vizi capitali*, dipinti a olio e conservati nel Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli. Di questo pittore fiammingo, nato nel 1540/45 e morto tra il 1591 e il 1600 ad Anversa, abbiamo poche notizie biografiche. Un biografo di artisti fiamminghi, Karel van Mander, affermò all'inizio del '600 che il pittore era stato allievo di Antonio di Palermo. Una sua pala d'altare è esposta nella cattedrale di Anversa, ma la maggior parte delle sue opere è andata perduta. Il ciclo dei dipinti fu acquistato nel 1594 da Cosimo Masi durante il suo soggiorno nei Paesi Bassi.

Tutti i *Sette vizi capitali* sono rappresentati in stile manierista con i consueti attributi ed effetti cromatici dei singoli vizi. L'Invidia (fig. 9) è una donna ossuta, mascolina e presenta tutti i segni fisiognomici attribuiti a questo vizio: un corpo magro con seni pendenti; un viso brutto e pieno di rughe; occhi terrificanti accentuati da uno sguardo maligno; capelli trasformati in serpentelli velenosi; si morde il cuore a forma di lingua, strumento della sua maldicenza; indumenti di color giallo e verde in sintonia con la pelle livida. Il terreno sotto i suoi piedi è sterile, coperto di sassi, e la roccia massiccia dietro le spalle della figura testimonia il peso di questa passione. Sullo sfondo sono evocate scene bibliche legate all'invidia: sulla sinistra vediamo l'episodio di

Giuseppe calato nel pozzo dai fratelli invidiosi (*Gen 37*), sul lato opposto, al centro della scena, è raffigurato il diavolo che semina zizzania (*Mt 13, 25*).



Fig. 9. Jacob Backer, *Invidia*, Museo di Capodimonte, Napoli.

Come abbiamo potuto constatare nel caso dei pochi esempi citati, le visualizzazioni artistiche possono ovviamente cambiare a seconda delle qualità tecniche, ma le raffigurazioni tematico-simboliche sostanzialmente non fanno differenza: si tratta di una megera magra e brutta, con occhi biechi; sta ferma o cammina verso destra o sinistra; il viso è pallido, la testa è coperta di capelli lunghi e arruffati o di serpentelli che possono essere sostituiti da vipere; il corpo scheletrico è di color livido, porta stracci di color ruggine, ma i seni asciutti pendono; nella mano destra o sinistra tiene un serpente che in certe raffigurazioni viene sollevato dall'Invidia verso la bocca; lo stesso gesto può ripetersi con il cuore in mano, e in entrambi i casi può anche masticarli. Tra gli attributi più frequenti troviamo un bastone o un ramo o un dardo spinoso nella mano grondante di sangue per le punture delle spine, e inoltre, accanto alla figura dell'Invidia, troviamo un cane magro o un'idra, simboli animali di questo vizio.

Sebbene le raffigurazioni dei peccati capitali, tra cui l'invidia, si ripetano, credo che la ripetitività stessa in questo caso sia significativa, perché dimostra la validità di una visione secolare, costante e maturata nella tradizione testuale e iconografica.

### III. Invidia nella fisiognomica (dellaportiana).

Libri di emblemi, mitografie e trattati etici forniscono spiegazioni per i segni simbolici della figura dell'Invidia, che naturalmente non potevano mancare nemmeno nei trattati di fisiognomica. I segni del corpo sono quelli consueti, ma la spiegazione della loro formazione si avvale di tutta una serie di scienze che erano alla base delle indagini fisiognomiche: medicina, astrologia, zoologia, filosofia morale, retorica, tra le più importanti. Tra i tanti tipi, affetti ed emozioni offerti dal *Della Fisionomia dell'uomo* di Giovan Battista della Porta, sono suggestive la descrizione e l'analisi dell'Invidioso che, pur essendo ricca di elementi tradizionali, non è priva di osservazioni personali dell'autore. della Porta elenca meticolosamente le proprietà della figura dell'Invidioso sulla base di una matrice plurimillennaria e, inoltre, l'illustrazione aggiunta all'esame fisiognomico rimane impressa nella nostra memoria. L'immagine dell'Invidioso (fig. 10), che completa, anzi domina, l'analisi verbale, assolve perfettamente il ruolo attribuito da della Porta alle illustrazioni anche nell'*Ars reminiscendi*: con esse, infatti, «ci ricordiamo delle cose che noi vogliamo, appunto come se ci fossero davanti agli occhi» (della Porta 1996, 57). L'iconografia dell'Invidioso ricalca in modo sintetico, ma icastico e vigoroso, tutti i sintomi fisiologici e corporei: il corpo magro e secco, il viso asciutto e solcato da rughe, lo sguardo guercio e malevolo. Il dardo spinoso, «che nel suo sangue tinge», ha un posto accentuato, come il terreno sterile. L'immagine nel libro dellaportiano è ovviamente stilizzata, ma l'espressione del volto, con le rughe, con gli occhi biechi, la bocca cava, trasmette il messaggio verbale.

Possiamo giustamente considerare un capitolo introduttivo alla descrizione fisiognomica dell'invidioso quello che della Porta dedica ai colori del corpo. Il sotto capitolo sul «colore lividaccio» (della Porta / Paoletta 2013, 432-433) si sofferma sui dettagli di questo colore misto che non promette nulla di buono («se non vien cagionato da alcuna infermità»). Il nostro autore, descrivendo le sfumature di un colore fra il verde e il giallastro, stabilisce in base al *Secretum secretorum* aristotelico che «scrivendo ad Alessandro, Aristotele l'ammonisce che si guardi da uomo livido e giallo, perché è molto inclinato a' vizii» (della Porta / Paoletta 2013, 432). Della Porta menziona ovviamente anche le opinioni delle altre sue fonti, per cui apprendiamo che il colore del corpo «gialliccio», «giallesco», «livido» dimostra animo perverso



Fig. 10. La figura dell'Invidioso in *Della Fisionomia dell'uomo* di G.B. della Porta (1610)

e di cattiva natura (le sue fonti sono Polemone e Adamanzio). Ad ogni modo si tratta di una sfumatura cromatica molto importante di «quel colore che nel giallo verdeggia e nel verde gialleggia» come Aristotele narra nel libro dei *Colori*. Della Porta analizza ancora a lungo le tonalità e le denominazioni di quel colore:

M'ha piaciuto l'essermi dilungato nella dichiarazione di questo colore, acciò che, nel congetturar de' costumi, non restassimo ingannati per aver fatto errori molti e dottissimi interpreti in questo vocabolo. Tornando dunque al nostro proposito, dice Losso mai aver veduto uomo pallido, che non fusse ingannevole e maligno. Questo color pallido e livido, per consenso di ciascuno, è segno di invidia. (della Porta / Paolella 2013, 433)

Nel descrivere la figura dell'Invidia, della Porta ricorre sistematicamente alle sue fonti, tra le quali Ovidio occupa ovviamente il posto principale: «Questo color pallido o gialletto dimostra invidia, et Ovidio, descrivendo il simulacro dell'invidia, descrive il volto dell'invidioso» (della Porta / Paolella 2013, 433).

Della Porta cita spesso dalla traduzione volgare delle *Metamorfosi* e, nel dimostrare l'interdipendenza tra corpo e anima (I, cap. II), fa anche riferimento all'invidia in relazione alla troppa magrezza: «patendo ardente invidia di



alcuno, fa che il corpo magrisca». La sua fonte è ancora una volta Ovidio, che «descrive la forma di coloro che patiscono simil malattia», e cita il poeta latino in traduzione volgare per poter aggiungere un bell'esempio letterario alla sua analisi:

Pallido ha 'l volto, il corpo macilente,  
 E tutto amaro fiele il core e 'l petto;  
 Non ride mai, e se talor pur ride,  
 Ride ch'altri si doglia e si disperi.  
 L'occhio non chiude mai, ma sé struggendo  
 Senza dormir mena le notti intiere. (della Porta / Paoletta 2013, 14)

Poi, descrivendo le caratteristiche delle varie parti del corpo, accentua prima di tutto quelle decisive, come lo sguardo, le ciglia, le orecchie, il colorito: «Le ciglia, dimesse in tutto, dimostrano invidia, addutto da Aristotele negli Animali, e trascritto da Plinio e da Galeno. Polemone nella figura dell'invidioso così trascrive da Aristotele: le ciglia che cadono alle palpebre, eccetera» (della Porta / Paoletta 2013, 136).

Ancora una volta richiamo l'etimologia del termine 'invidia', cosa che spiega il posto centrale dello sguardo e degli occhi anche nella congettura fisiognomica: «gli occhi che non sbattono, pallidi, rosseggianti e secchi, fan testimonio di malizia, iniquità, ira, diabolica malignità e stolidità. Ma Adamanzio dice solo: calamità e memoria di cattive sceleraggini, iracondia, invidia e qualsivoglia altra iniquità maggiore» (della Porta / Paoletta 2013, 370). La ricca tipologia degli occhi può offrire un altro segno importante: «gli occhi distesi a traverso [...] dimostrano malizia et iniquità [...] Alcuni dicono ciò avvenire per troppa e smisurata calidità et, essendo il cervello così caldo, distemperato et infocato, inchina ad invidia e desiderio di alcuna malignità che nell'anima calda albergano malizia» (della Porta / Paoletta 2013, 328). Nel libro dedicato agli occhi e parlando *De gli occhi torti*, della Porta accentua di nuovo la congruenza della descrizione ovidiana:

Or tratteremo de gli occhi limi, cioè torti, over de' guerci. È commune opinione dei filosofi che i guerci per lo più sieno di mente perversa e sieno mostri di natura, perciòché mancò la natura nella lor formazione; e perché mancò nel cervello, dal quale si formano gli occhi, il mancamento è grandissimo, per esser il cervello una delle nobilissime parti dell'uomo e perciò dinota cattivi vizii. Ovidio, parlando dell'invidia: Non ha mai gli occhi dritti (della Porta / Paoletta 2013, 383).

Fra i segni decisivi anche le orecchie lunghe e strette sono caratteristiche dell'invidioso, segni che furono accentuati anche nell'affresco di Giotto:

Le lunghe e strette orecchie dimostrano invidioso e cattivo uomo: Polemone. Ma questo non l'ha Adamanzio, ovvero dalla lunghezza de' tempi tolto via, ovvero lasciato con industria. Alberto, togliendo da lui: le lunghe e strette orecchie dimostrano invidia, e da lui il Conciliatore. Ma io l'attribuirei a' cani, che l'han lunghe e strette, e sono invidiosi, cioè i domestici cani (della Porta / Paoletta 2013, 145).

In questa citazione vale la pena sottolineare anche la presenza degli attributi animali. In della Porta, infatti, le analogie zoomorfe (e non solo per via delle illustrazioni suggestive) accentuano la forza dei modelli non solo icastici ma, e soprattutto, semantici, che facevano parte da sempre dell'immaginario popolare e colto. In età moderna fu della Porta a ideare, perfezionare e condurre coerentemente a termine il sistema del confronto fisiologico-affettivo fra uomo-animale, anche per sottolineare la validità scientifica della fisiognomica. Della Porta è consapevole del fatto che gli animali hanno proprietà polivalenti, che a loro volta simboleggiano moralità diverse. Ogni creatura dell'universo in tal modo può simboleggiare sia Dio che Satana, considerando il "carattere" ora positivo ora negativo di un animale: il leopardo, ad esempio, è «insieme pauroso et audace», l'aquila «è di costumi feroci, guerriera; magnanima e liberale, di animo regale; rapace et animosa» (della Porta / Paoletta 2013, 49 e 55). Quest'interpretazione tipologico-figurale dei vizi e delle virtù rende possibile visualizzare le caratteristiche intellettuali, affettive o morali dell'uomo attraverso paragoni ed analogie, e così prendono corpo anche concetti difficilmente identificabili. Gli esempi animali o zoomorfi sono accentuati in tutte le moralità esaminate.

Nel caso dell'invidioso l'autore partenopeo menziona anche altri animali che per qualche loro comportamento nell'antichità potevano essere raffrontati con il vizio in questione:

Il Riccio terrestre è stimato fra gli animali invidioso da Eliano, perché subito che è preso, sparge tutto il suo corpo d'urina, [...] Così ancora della Tarantola, Lince, Rospo, e d'altri disse l'antichità; ma a me paiono cose da vecchiarelle; che eglino più tosto da paura spinti quando si sentono presi buttano quell'urine. Ma il Cane veramente pare che sia invidioso. (della Porta / Paoletta 2013, 542)

Non potevano mancare esempi zoomorfi anche nel caso delle guance molto delicate che «dimostrano malignità et astuzia: Polemone. Ma Adamanzio ci aggiunge 'invidia'. Io gli rassomigliarei alle gatte et alle simie, perché hanno le guance assai delicate e picciole, e son ladre piene di astuzie e di tradimenti di nascosto; e son maligne et astute» (della Porta / Paolella 2013, 179). Per ciò che riguarda le altre parti della faccia, anche «la bocca cava, come infossata, dà segno di invidia, di sceleraggine e d'intemperanza» (della Porta / Paolella 2013, 189). Esaminando i segni fisiognomici dei denti, veniamo a sapere che «chi arà i denti lunghi, acuti, rari e forti nell'operare sarà invidioso, [...] Io lo rassomigliarei al serpente» (della Porta / Paolella 2013, 192). Ma anche «li diti congiunti e vicini dimostrano invidioso» (della Porta / Paolella 2013, 293).

Tutti questi segni vengono poi raggruppati meticolosamente nell'analisi della figura dell'invidioso. Della Porta prima di tutto, come sempre, definisce l'invidioso dal punto di vista morale: «L'Invidioso è quello che s'attrista quando alcuno vede che abbi bene, o che ne sia degno o indegno» (della Porta / Paolella 2013, 541), poi si riferisce alle sue fonti (Polemone) e, sempre sulla scia degli antichi autori, fa il confronto zoomorfo aggiungendo la propria opinione di naturalista. I tratti distintivi dell'invidioso dimostrano chiaramente l'adesione di della Porta agli scrittori morali e alla tradizione letteraria classica e a lui contemporanea. E infatti in Orazio, Ovidio, Petrarca, Dante, Sannazzaro, Alciato, e in molti altri autori si possono trovare veri e propri segni fisiognomici per illustrare l'invidia. Tutti concordano nel dire che l'invidioso è magro, asciutto, brutto, ha una figura livida e pallida, uno sguardo storto e sbieco, e un aspetto sempre triste. Leggiamo i tratti con cui della Porta lo descrive, completandoli con i versi ovidiani

Quelli che averanno le parti sinistre più grandi delle destre. Le ciglia cadono sopra le guance. Aggiungiamo noi: la faccia piana. L'orecchie lunghe e strette. Le guance delicate; over grosse, distanti dagli occhi. Il color della faccia quasi livido. La bocca cava. I denti lunghi, acuti, radi, forti. La voce dolce. La loquela acuta e debole. Il dorso molto curvo. Le spalle ristrette al petto, et il corpo dritto. Le braccia che non giungano alle ginocchia, a sforzino il capo che incontri le mani. Gli occhi cavi, piccioli; o pallidi, che van su. Ovidio dall'effetto così descrive la sua figura:

Con tardo e lento passo ella camina  
Pallido il volto e tutto il corpo macro  
Giamai dritto rimira e i denti sono

Di rubigine pieni e non mai ride,  
 O ride quando vede alcun dolersi.  
 (della Porta / Paoletta 2013, 542)

La mancanza di armonia, di giusta proporzione, e anche il colorito del viso, livido, e tutte le caratteristiche fisiche, lontane dalla *medietas* aristotelica, indicano un'anima perversa, un vizio infernale a cui si uniscono altri vizi, sentimenti o proprietà altrettanto abominevoli.

Un sottotipo dell'invidioso risulta essere quello dell'empio, ovvero malevolo, catalogato da della Porta subito dopo aver descritto l'invidioso. L'empio e il maligno si rallegrano «che alcuno facci male, o che degno over indegno ne sia». I tratti fisiognomici dell'invidioso e dell'empio in gran parte coincidono: «Le ciglia [...] pelose. [...] I denti lunghi, acuti, radi, forti. Gli occhi cavi, piccioli. [...] Overo che van su, pallidi. [...] Le braccia brevi, che non giungano alle ginocchia; ma nel mangiare sforzino il capo d'incontrare le mani». Della Porta accenna anche al loro movimento: «caminano con veloci e brevi passi» (della Porta / Paoletta 2013, 542-543).

Tipi e sottotipi in tal modo si accentuano e si completano dimostrando l'interazione fra carattere morale e forma del corpo. La visualizzazione delle emozioni attraverso l'analisi delle virtù e dei vizi nel *Della Fisionomia dell'uomo* di Giovan Battista della Porta mette in risalto la funzione etica del trattato. Il suo ragionamento sui tipi morali e sugli affetti segue un percorso assai ricco di tipi virtuosi e peccaminosi, delineando i tratti distintivi dei loro sottotipi o le specie che illuminano la varietà delle anime e soprattutto la complessità della loro indagine. I segni fisiognomici dell'invidioso, descritti e analizzati da della Porta con un'analisi testuale complessa e ricca di elementi icastici, testimoniano del valore di una constatazione esposta nel proemio della *Fisionomia*.

Nel proemio, infatti, l'autore sottolinea l'utilità della fisiognomica per scrittori e poeti, pittori e scultori, per retori e filosofi morali (della Porta / Paoletta 2013, 4), ma quest'affermazione è valida anche all'inverso: la fisiognomica si avvale a sua volta di descrizioni poetiche e di raffigurazioni artistiche per verificare la sua teoria, il che conferma ancora una volta la continua reciprocità tra letteratura, arte e fisiognomica.

## BIBLIOGRAFIA

ALCIATO, ANDREA (1551) *Diverse imprese accomodate a diverse moralità: con versi che i loro significati dichiarano insieme con molte altre nella lingua italiana non piu tradotte. Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*, Lione, Matthias Bonhemme.

ALIGHIERI, DANTE (1975) *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi.

ARISTOTELE (1986) *Etica nicomachea*, a cura di M. Zanatta, Milano, Rizzoli.

ARISTOTELE (1996) *Retorica*, a cura di M. Dorati, Milano, Mondadori.

BONIFACIO, GIOVANNI (1616) *L'arte de' cenni*, Vicenza, Apresso Francesco Grossi.

CARTARI, VINCENZO (1675) *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venezia, Pezzana.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1996) *Arte del ricordare*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della Fisionomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paoletta, 2 voll., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

FELIBIEN, ANDRE (1705) *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 4 voll., Londres, Mortier.

PAOLELLA, ALFONSO (2016) *L'autore delle illustrazioni delle Fisiognomiche di della Porta e la ritrattistica. Esperienze filologiche in La "Mirabile natura". Magia e scienza in Giovan Battista della Porta (1615-2015)*, a cura di M. Santoro, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 81-93.

RIPA, CESARE (1618) *Nova Iconologia*, Padova, Pier Paolo Tozzi.

RIPA, CESARE (1643) *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus sont représentées sous diverses figures*, trad. Jean Baudoin, Parigi, Aux Amateurs des Livres.

ROSA, SALVATOR (1995) *L'Invidia* in Salvator Rosa, *Satire*, a cura di D. Romei, commento di J. Manna, Milano, Mursia.

VARCHI, BENEDETTO (1853) *Sopra l'invidia: ragionamento, o lezione di Benedetto Varchi* tratta da un Ms. corsiniano ed ora per la prima volta pubblicata dal professore D. Luigi Maria Rezzi, Roma.

VÍGH, ÉVA (2013-2014) *Visione fisiognomica ne L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, «Lettere Italiane», vol. 63, 563-579.



*L'alchimista senza alchimia tra Medioevo e Rinascimento: il volto di una "passione"*

ALFREDO PERIFANO

I due personaggi che appaiono in questi due quadri firmati Jean-Louis Digout, datati rispettivamente il primo del 1856 e il secondo del 1858, rappresentano un topos letterario e figurativo, ormai ben consolidato che trova le sue radici sin dal XII secolo, quello dell'alchimista filosofo e dell'alchimista falsario o "sofista" (Figg. 1-2). Aggiungerei che i due quadri mi sembrano rappresentare in realtà lo stesso personaggio in due fasi differenti: la prima immagine raffigura il saggio filosofo-alchimista nel suo laboratorio, attorniato da libri, fiale ed altri strumenti alchemici, sul fondo appare l'apprendista che lavora ai forni a ricordare il legame inscindibile tra *teorica* e *practica* nell'arte alchemica; lo sguardo è diretto verso il contenuto di un'ampolla esaminato in controluce, da una finestra penetra un albore caldo che avvolge particolarmente i libri, l'athanor e recipienti vari, simbolo di quella illuminazione frutto del sapere che permette la realizzazione dell'*opus*; la seconda, con un'evidenza scarna, essenziale e in un certo senso terribile, raffigura l'alchimista che ormai, spiritualmente e economicamente rovinato, si trova in uno scantinato buio, illuminato solo dal crogiuolo della coppellazione che lo pone di fronte al suo fallimento nella ricerca di una trasmutazione che non ha avrà luogo; il suo sguardo è disperato, la sua rappresentazione fisica è quella di un uomo provato, trascurato e irsuto, l'insieme del suo atteggiamento trasmette un'idea di follia.

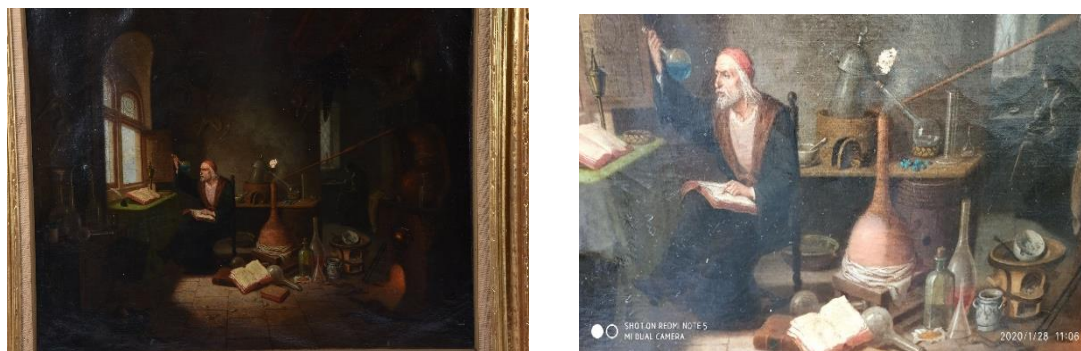


Fig. 1. Jean-Louis Digout, *alchimista filosofo*, 1856.

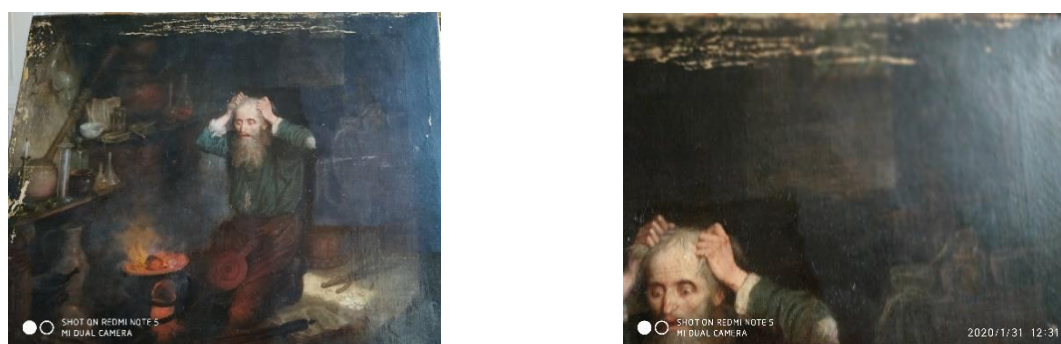


Fig. 2. Jean-Louis Digout, *alchimista falsario o "sofista"*, 1858.

Come dicevo precedentemente questa dualità illustrata nei due quadri di Digout è ben presente nei testi alchemici dell'Occidente medievale e in parte rinascimentale di cui molti sono apocrifi. In effetti, chiunque abbia frequentato anche saltuariamente questi scritti si è certamente imbattuto in *auctoritates*, spesso apocrife, come Ermete Trimegisto, Aristotele, Platone, Raimondo Lullo, Arnaldo da Villanova, Tommaso d'Aquino ed altri, che sottolineano questa differenza fondamentale. Per avere un'idea dell'abbondanza di testi alchemici prodotti tra il XII et il XVII secolo, oltre al notevole numero di manoscritti già segnalati da Marcelin Berthelot et da Giovanni Carbonelli e alle molteplici edizioni del XVI secolo (Berthelot 1883, Carbonelli 1925, Gratarolo 1561, Perna 1572) basti consultare i tre volumi del *Theatrum chemicum* pubblicati nel 1602, che diventeranno sei nell'edizione del 1659-1661, la *Bibliotheca chemica curiosa* del Manget in due volumi editi nel 1702 e la preziosa *Bibliotheca chemica* di J. Ferguson pubblicata in due tomi nel 1906.

L'opposizione tra i due tipi d'alchimia si materializzava attraverso un'immagine ricorrente e significativa quella dei "veri filosofi" che praticano la vera alchimia e quella dei sofisti e falsari che praticano la falsa. Le figure del



sofista e del falsario tendono a unificarsi nel corso del tempo, ma il sofista non appariva nei primi testi medievali come necessariamente un falsario. Il sofista poteva essere colui che negava la validità dei principi dell'“arte” attraverso argomenti ritenuti appunto sofistici. È il caso, per esempio, nei capitoli VI-VIII della *Summa perfectionis* (1290) (Manget 1702, I, 521-523, II 269-298; Newman 1991), opera sulla quale ritornerò. Sofista poteva essere anche un alchimista il quale, non riuscendo a realizzare l'*opus* a causa della sua incapacità a comprendere e a mettere in pratica quanto detto dalle *auctoritates* della disciplina, diveniva preda di quella malinconia così intensamente rappresentata nella nota incisione di Dürer, che poteva condurlo fino alla pazzia o alla morte. L'assimilazione tra sofista e falsario avviene nel momento in cui l'alchimista, persi tutti i suoi averi nella vana ricerca dell'oro alchemico, produceva scientemente dell'oro falso o appunto sofistico. Tale assimilazione la ritroviamo per esempio nel *Correctorium* di Riccardus Anglicus (XIII secolo) e nella *Pretiosa margarita novella* (1330) di Petrus Bonus (*Correctorium*, cap. XVII in Manget 1702, II, 274; Pietro Bono 1976).

All'interno di questo schema binario, in cui il ricorso all'*auctoritas* conferma la possibilità della trasmutazione, il sofista o il falsario è caratterizzato dalla scelta fraudolenta che compie di fronte al suo fallimento, in opposizione ad un'altra figura che è quella dell'alchimista non più conscio dei suoi limiti ma che roso da una passione insana è condotto verso la pazzia.

Tale maniera di procedere si afferma sin dagli albori dell'alchimia occidentale – che gli storici datano a partire dal XII secolo –, la quale arriva in Occidente, *via* la Spagna e la Sicilia, attraverso la traduzione di testi arabi che avevano elaborato e trasmesso un *corpus* di dottrine la cui provenienza era greco-egiziana. Tra le differenti problematiche alchemiche, un punto essenziale per comprendere questa opposizione tra falsa e vera alchimia e sul quale i filosofi e eruditi occidentali del tempo si soffermano lungamente, è quello che riguarda la possibilità della trasmutazione dei metalli perché questo dibattito implicava a sua volta una riflessione ben più ampia sulla metallogenia e più in generale sulla trasformazione di una specie in un'altra specie. Questo dibattito, i cui termini evidenziano uno stretto rapporto tra teoria della materia, filosofia e religione, prende forma a partire dall'incontro della tradizione aristotelica della *Meteorologia* e di un passo del *Kitāb al-Shifa* di Avicenna e costituisce il quadro teorico nel quale si articolano le due tipologie di cui sopra in ambito alchemico, anche se questi due testi non hanno nulla di alchemico in sé ma trattano di questioni teoriche che trovano un riscontro anche nei testi alchemici.

Nel mio rapido *excursus* citerò necessariamente solo qualche testo che mi sembra particolarmente significativo per mettere in risalto il quadro concettuale nel quale si situa questa “passione” dell’alchimia tra Medioevo e Rinascimento.

\*

Il rapporto che si instaura tra la *Meteorologia* di Aristotele e un passo del *Kitāb al-Shifa* di Avicenna è frutto dell’atteggiamento intellettuale dei copisti e dei traduttori del Medioevo che tendevano ad integrare i testi che ritenevano incompleti. È il caso di Alfred de Sareshel che, intorno al 1200, aggiunse alla *Meteorologia* di Aristotele una traduzione sommaria di una parte geologica del *Kitāb al-Shifa* di Avicenna, noto come *De congelatione et conglutinatione lapidum*. Senza dubbio, egli aveva stimato che la sua aggiunta avrebbe completato la parte sui minerali della *Meteorologia* – di cui Enrico Aristippo aveva tradotto, nel 1156, dal greco, il quarto libro –, in cui lo Stagirita affronta più specificamente questioni relative alla costituzione della materia. Gerardo da Cremona tradusse poi i primi tre dall’arabo. Il *De congelatione et conglutinatione lapidum* era noto anche con il titolo di *De mineralibus* che fu così trasmesso in un gran numero di manoscritti della *Translatio vetus* e attribuito ad Aristotele.

Il *De congelatione et conglutinatione lapidum*, nel quale Avicenna sostiene che i metalli (sei in numero: oro, argento, rame, stagno, piombo e ferro) sono composti da argento vivo (o mercurio) e zolfo, sarà alla base di tutta la riflessione alchemica dei secoli successivi, in particolare quella tratta da un brano della parte finale di questo breve trattato che comincia con: “*Sciant Artifices*”. Questi due elementi erano più o meno assimilati alle due esalazioni aristoteliche, la secca e l’umida, che, nella *Meteorologia*, attraverso il calore dei cieli, producevano pietre e metalli. La quantità e la purezza del mercurio e dello zolfo determinavano il risultato finale relativo ai metalli che erano considerati in relazione alla loro composizione di mercurio: bassa (rame, stagno, piombo e ferro) o perfetta (oro e argento). Avicenna non crede possibile la trasmutazione, in primo luogo perché i prodotti della natura e i prodotti artificiali sono intrinsecamente diversi e l’arte, inferiore alla natura, non può eguagliarla, quindi, l’*artifex* può ottenere imitazioni dei metalli preziosi solo attraverso modificazioni superficiali; in secondo luogo, perché non si possono conoscere le reali caratteristiche che determinano le specie dei metalli. Asserisce anche che sebbene i metalli appartengano tutti allo stesso genere, non sono della stessa specie, perché ciascuno possiede una specifica differenza nascosta e impercettibile. Incapace di conoscere queste differenze, è impossibile per l’alchimista eseguire la trasmutazione. Tuttavia, Avicenna,

nella parte finale del *Sciant Artefices*, afferma che la vera trasmutazione potrebbe essere compiuta alterando la composizione elementare di base dei metalli, cioè riducendoli alla loro materia prima (Holmyard–Mandeville 1927, 54-55; Halleux 1982, 57-80).<sup>1</sup> Dal punto di vista avicenniano, questa affermazione è piuttosto un'astrazione concettuale che una questione di possibilità pratiche. Ecco perché molti critici dell'alchimia presero anche loro come punto di riferimento il *De congelatione*.

Una confutazione dell'argomento di Avicenna circa le diverse specie di metalli si trova in un testo anonimo della prima metà del XIII secolo, il *Liber Hermetis de alchimia* (Newman 1989, 429-430; Newman 1991, 9). L'autore afferma, dal punto di vista della logica, che la differenza tra genere e specie è solo una questione di grado e, quindi, che i metalli appartengono tutti alla stessa specie. Le specie di cui parla Avicenna sono, dice, *specie specialiores* (specie più specifiche); ne consegue che la trasmutazione è possibile perché non c'è cambiamento di specie.

Questa questione è della massima importanza nel contesto del rapporto scienza/religione. Infatti, il mutamento di specie esula dall'ambito delle leggi naturali stabilite da Dio, l'unico in grado di realizzarlo, perché la trasmutazione equivaleva a un atto di creazione. Pertanto, era eresia pretendere che l'uomo fosse in grado di eseguire tale operazione, come sottolinea il giurista Oldrano da Ponte. Da qui ne consegue l'accusa di negromanzia mossa da coloro che non credevano nella trasmutazione "naturale" *in substantia* contro quegli alchimisti che persa ogni speranza di raggiungere il proprio obiettivo, secondo loro, facevano appello al demonio, senza peraltro ottenere il successo sperato perché il demonio non poteva che ingannarli non avendo il potere divino di creare.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sulla fortuna di questo testo di Avicenna (Mandosio-Di Martino 2006, 406-424).

<sup>2</sup> Significativo in questo senso è il *Contra alchimistas* de Nicolas Eymerich, scritto verso la fine del XIV secolo, si veda la *quaestio* 8: «Octava questio est, si auxilio demonum hec ars possit esset in efficacia. Ad istam questionem respondendo pono conclusionem quinque. Prima conclusio est, quod demones aurum, argentum et lapides preciosos non possunt creare. Quod patet, quia creare est de nichilo aliquid facere, quod est virtutis infinite et consequenter divine. Unde cum solus Deum sit virtutis infinite, solius Dei est creare, nec creare potest Deus alicui creature, eciam angelo, communicare. Nam si posset creare communicare, et posset suum esse creature communicare. Non ergo demones possunt argentum et aurum et preciosos lapides creare, et per hunc modum artem habendi et faciendi alchimiste hec per creationem dare. Secunda conclusio est, quod demones artem veram faciendi aurum, argentum et lapides preciosos non possunt alicui demonstrare. Quod patet, quia quod non est dari vel demonstrari non potest. Ars autem talis non est, nec possibilis est, ut ostensum est. Ergo per demones dari non potest [...]» (Matton 1987, 129-130).

La questione sollevata da Avicenna e confutata dal *Liber Hermetis de alchimia* fu affrontata pochi anni dopo, tra il 1250 e il 1254, da Alberto Magno nel suo *De mineralibus*. Alberto, volendo scrivere uno studio completo di mineralogia e non potendo commentare il libro di Aristotele sui minerali,<sup>3</sup> portò la sua attenzione ai testi di alchimia e si interessò naturalmente al *De mineralibus* di Aristotele (*De congelatione et conglutinatione lapidum*). Sebbene Alberto condividesse l'opinione d'Avicenna [Aristotele per Alberto] per quanto riguarda la differenza specifica dei metalli, egli critica l'affermazione contenuta nel *De congelatione et conglutinatione lapidum* riguardo l'impossibilità per gli alchimisti di trasmutarli.<sup>4</sup> Alberto crede che ogni forma specifica possa essere distrutta e sostituita da un'altra e (Newman 1989, 431-432), glossando la parte finale del *Sciant artifices* sostiene che una volta che i metalli sono stati purificati e ridotti alla loro materia prima, questa è pronta a ricevere una nuova forma specifica trasmessa dalle virtù celesti (Halleux 1982, 74). L'alchimista, quindi, non trasmuta nessuna specie, toglie solo una forma specifica e prepara la materia prima per riceverne un'altra. Gli alchimisti onesti, paragonati nelle loro pratiche ai medici, rafforzano le virtù elementari e celesti della sostanza metallica grazie agli ingredienti – concepiti come “medicinali” – e all'osservanza delle regole astrologiche. In questo senso è la natura che agisce aiutata dall'*artifex* e le operazioni e gli strumenti di laboratorio riproducono ciò che in natura si compie per via naturale: nei vasi agiscono le stesse virtù, celesti ed elementari, che nelle viscere della terra; ciò che la natura ottiene dal calore del sole e delle stelle, l'*artifex* lo ottiene grazie ai suoi forni. Questo cambiamento di specie, concettualmente definito da Alberto, fa riferimento ad un modello medico-biologico e non fisico in quanto l'impurità dei metalli era la conseguenza di una malattia che doveva essere curata. Da questo punto di vista, e analogamente, la ruggine era considerata la lebbra dei metalli (Obrist 1996, 266-267). L'allegoria del feto usata da Alberto per illustrare i processi evolutivi della natura va in questa direzione e diventa in molti testi alchemici la descrizione dello stato dei metalli imperfetti (Obrist 1993, 51-52). Questi metalli imperfetti erano quindi come feti abortiti dalla natura, poiché il loro processo di completamento, che si realizzava mediante la loro cottura nelle viscere della terra, non era stato portato a termine. Poiché

<sup>3</sup>Alberto dice espressamente che non ha potuto procurarsi il “Lapidario” d'Aristotele et che il *De congelatione* [...] non è sufficiente (Halleux 1982, 66-67; Newmann 1989, 431-432; Obrist 1996, 261-264).

<sup>4</sup> «que les espèces ne se transmutent pas, si on ne les ramène à la matière première et à la matière des métaux, et ainsi, avec l'aide de l'art, elles sont amenées dans l'espèce du métal que l'on veut» (Halleux 1982, 74).

l'oro era l'obiettivo di questo processo di maturazione oltre ad essere il risultato del perfetto equilibrio di forze (calore) ed elementi (zolfo e mercurio), era la forma specifica di tutti i metalli. In altre parole, tutti i metalli, eccetto l'oro e l'argento,<sup>5</sup> erano una specie di incidente e gli alchimisti dovevano assistere la natura in questo processo di perfezionamento, riproducendo con mezzi artificiali le condizioni per farle compiere il suo compito, e applicare quella "medicina" che conferisce ai metalli imperfetti la loro specifica forma perfetta (Obrist 1993, 51-52).

Il modello medico-biologico del *De mineralibus* di Alberto trova notevole eco in un'opera pseudo-albertiana il *Libellus de alchimia* dove, tra l'altro, si ricorda che la "medicina" [pietra filosofale] "cura" il piombo, spesso chiamato "l'oro lebbroso".<sup>6</sup> Questo libello alchemico è una tarda rielaborazione di un altro testo attribuito ad Alberto Magno, l'*Alkimia minor*, noto già a partire dal XIV secolo che, a sua volta, è molto vicino ad un'altra opera attribuita ad Alberto e circolante dalla fine del XIII secolo, la *Semita recta*.<sup>7</sup>

Nell'ambito di questi sviluppi del brano del *De congelatione et conglutinatione lapidum* di Avicenna, la questione della possibilità della trasformazione dei metalli *in substantia* solleva anche un'altra questione: quella della trasformazione per *accidens*, cioè quella operata dagli ignoranti e dai falsari. In altre parole, c'è un'alchimia lecita da una parte e un'alchimia illecita dall'altra. Quest'ultima è il risultato o dell'ignoranza (*ignorantia*) da parte di colui che opera, o dell'intento fraudolento dell'operatore. Questa distinzione tra un'alchimia lecita e un'altra illecita, in quanto disonesta, aggiunge una dimensione giuridica alla riflessione scientifica. Secondo Tommaso d'Aquino se attraverso l'alchimia, si può ottenere dell'oro vero *non esset illicitum ipsum pro vero vendere*.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Anche l'argento era perfetto poiché era formato da due elementi puri, ma il suo zolfo era bianco e non rosso come nell'oro.

<sup>6</sup> «Quando sulphur nigrum et corruptum occurrit argento vivo, inde generatur plumbum, de quo dicit Aristoteles, quod plumbum est aurum leprosum» (Alberto Magno, *Libellus de Alchimia*, vol. 37, 548; Halleux 1979, 102-104; Kibre 1940, 267-300).

<sup>7</sup> Alcuni studiosi attribuiscono la *semita recta* et l'*Alkimia minor* ad Alberto (Halleux 1979, 103-104).

<sup>8</sup> «Sed autem per alchimiam fieret aurum verum, non esset illicitum ipsum pro vero vendere: quia nihil prohibet artem uti aliquibus naturalibus causis ad producendum naturales et vero effectus» (Tommaso d'Aquino 1988b, II, q. 77, a. 2, 1405a). In Tommaso troviamo posizioni contraddittorie, si veda *In quattuor libros sententiarum* II, ds 7, q. 3, art 1, ad. 5, in cui Tommaso dice, tra l'altro, che gli alchimisti non fanno veramente dell'oro poiché utilizzano il calore del fuoco mentre la natura agisce attraverso la luce solare: «Ad quintum dicendum, quod ars virtute sua non potest formam substantialem conferre, quod tamen potest virtute naturalis agentis; sicut patet in hoc quod per artem inducitur forma ignis in lignis. Sed

La questione relativa alla differenza tra un'alchimia "lecita" e un'altra "fraudolenta" è di grande attualità all'epoca, come testimonia la decretale di Giovanni XXII (1317?) conosciuta con il titolo del suo incipit *Spondent quas non exhibent*.<sup>9</sup>

È stato fatto notare che questa decretale (stravagante) fu quasi ignorata fino alla sua pubblicazione tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, e che fu menzionata solo dall'inquisitore Nicolas Eymerich (1320-1399) nel suo *Contra alchimistas* (1396) testo scritto vent'anni dopo il suo *Manuale degli inquisitori* dove condannava gli alchimisti per demonolatria (Baud 1983, 29).<sup>10</sup> Comunque sia, in merito alla divulgazione di questo decreto – in virtù del suo statuto non

quaedam formae substantiales sunt quas nullo modo ars inducere potest, quia propria activa et passiva invenire non potest, sed in his potest aliquid simile facere; sicut alchimistae faciunt aliquid simile auro quantum ad accidentia exteriora; sed tamen non faciunt verum aurum: quia forma substantialis auri non est per calorem ignis quo utuntur alchimistae, sed per calorem solis in loco determinato, ubi viget virtus mineralis: et ideo tale aurum non habet operationem consequentem speciem; et similiter in aliis quae eorum operatione fiunt» (Tommaso d'Aquino 1988a). Per l'alchimia in Tommaso d'Aquino (Newman 1989); per altri passi in rapporto con l'alchimia rimando ad uno studio di Matton che dà ugualmente una bibliografia essenziale su questo argomento (Matton 2009, 2-12).

<sup>9</sup> «Spondent, quas non exhibent, divitias pauperes alchimistae, pariter qui se sapientes existimant in foveam incidunt, quam fecerunt. Nam haud dubie huius artis alchimiae alterutrum se professores ludificant quum suae ignorantiae consci eos, qui supra ipsos aliquid huiusmodi dixerint admirantur. Quibus quum veritas quaesita non suppetat, diem cernunt, facultates exhauriunt, iidemque verbis dissimulant falsitatem, ut tandem, quod non est in rerum natura esse verum aurum vel argentum sophistica transmutatione configant. Eoque interdum eorum temeritas damnata et damnanda progreditur, ut fidis metallis cudant publicae monetae characteres fidis oculis, et non alias alchimitum fornacis ignem vulgum ignorantem eludant. Haec itaque perpetuis volentes exsulare temporibus, hac edictali constitutione sancimus, ut quicumque huiusmodi aurum vel argentum fecerit, vel fieri secuto facto mandaverint, vel ad hoc scienter, (dum id fieret), facientibus ministraverint, aut scienter vel auro vel argento usi fuerint vendendo vel dando in solutum: verum tanti ponderis aurum vel argentum poenae nomine inferre cogantur in publicum, pauperibus erogandum, quanti alchimitum existat, circa quod eos aliquo praedictorum modorum legitime constiterit deliquisse, facientibus nihilominus aurum vel argentum alchimitum, aut ipso (ut praemittitur) scienter utentibus, perpetuae infamiae nota respersis. Quodsi ad praefatam poenam pecuniariam exsolvendam delinquentium ipsorum facultates non sufficient: poterit discreti moderatio iudicis poenam hanc in aliam, (puta carceris, vel alteram iuxta qualitatem negotii, personarum differentiam aliasque attendendo circumstantias), commutare. Illos vero, qui in tantae ignorantiam infelicitatis proruperint, ut nedum numnos vendant, sed naturalia iuris praepcepta contemnant, artis excedant metas, legumque violent interdita, scienter videlicet adulterinam ex auro et argento alchimito cudendo seu fundendo, cudi seu fundi faciendo monetam, hac animadversione percelli iubemus, ut ipsorum bona deferantur carceri, ipsique perpetuo sint infames. Et si clerici fuerint delinquentes: ipsi ultra praedictas poenas priventur beneficiis habitis, et prorsus reddantur inhabiles ad habenda». Nel XVI secolo, Gregorio di Valencia (1551-1603) propose di correggere *fidis metallis* in *fictis metallis* che aveva sicuramente più senso. Tuttavia, è da notare che tutte le edizioni danno *fidis metallis* (Matton 1998, 399).

<sup>10</sup> Per il passo nel quale Eymerich cita la *Spondent* [...] (Matton 1987, 99).

circolante nelle università di diritto<sup>11</sup> – colpisce che anche il giurista Oldrado da Ponte (1270-1335), che soggiornò ad Avignone tra il 1310 e 1335 alla corte di Giovanni XXII, non ne fa menzione nel *consilium* 74 della sua raccolta di *Consilia* dove si occupa della legittimità delle pratiche alchemiche (Migliorino 1981, 15). Le argomentazioni di Oldradus non seguono invece quelle della Decretale, che è tutta incentrata sull'attività dei falsari.<sup>12</sup> L'alchimista, infatti, non è per lui un semplice truffatore, ma un empio che crede di poter produrre i mutamenti di specie, che solo Dio può compiere, e cita a tale proposito un passo del *Decretum* di Graziano che condanna la magia (Baud 1983, 22-25; Migliorino 1981, 20-22). In via sussidiaria, per ignoranza, questi alchimisti diventano truffatori senza mai raggiungere la verità della scienza

An Alchemista peccet, vel alchimia sit ars proibita? Et videtur quod sic. Et quod ars alchemiae sit prohibita, facit: quod dicit text. 26. q. 1 c. Episcopi. Quod quisquis credit posse fieri aliquam creaturam aut in melius mutari aut transferri in aliam speciem, aut in aliam similitudinem, nisi ab ipso creatore, infidelis est & pagano deterior. Præterea isti Alchimistæ sunt multa dicentes, & ad veritatem scientiæ nunquam pervenientes 25. q. 5 nec mirum. Et sic dant occasionem multis deceptionibus. [...] Non enim posset fieri sine auri decoctione quae videtur a iure prohibita.<sup>13</sup>

Questa alchimia è quindi proibita. Ma se l'alchimista non usa la magia e opera secondo le leggi della natura, non è un empio. Affermando l'idea che i metalli appartengano tutti alla stessa specie, poiché hanno una composizione elementare comune, zolfo e argento vivo, Oldrado sottolinea che gli alchimisti non cambiano la specie dei metalli, ma trasformano un tipo di metallo, per lui

<sup>11</sup> *Extavagantes communes* «au sens de ce qui n'est pas confirmé par le pouvoir pontifical, ni reçu par les universités» (Baud 1983, 29; Migliorino 1981, 16, n. 33).

<sup>12</sup> «Le argomentazioni espresse dal nostro giurista invece non solo si muovono in direzione contraria, ma non fanno riferimento di sorta alla decretale pontificia» (Migliorino 1981, 16-17).

<sup>13</sup> Da Ponte 1585, *consilium* 74, *Theatrum Chemicum*, I, 51: «Pecca l'alchimista o è l'alchimia che è un'arte proibita? Sembra che le cose stiano così. Che l'alchimia sia proibita, essa lo è perché lo afferma il testo 26, del *Canon episcopi* [*Decretum Gratiani*, C. 26, q. 5, c. 12], chiunque creda che una cosa creata possa essere fatta o cambiata in meglio o trasformata in un'altra specie, o in altra cosa che le rassomigli, a meno che non sia realizzata dal Creatore stesso, costui è un infedele e peggio di un pagano. Inoltre, questi alchimisti imparano molte cose senza pervenire alla verità della scienza 25, q. 5, [*Decretum Gratiani*, C. 26, q. 5, c. 14] ed è così che essi danno luogo a numerosi inganni [...] In effetti l'alchimia non può essere fatta senza decozione dell'oro, ciò che sembra vietato dalla legge [*Codice di Giustiniano*, 10.72.1]». Oldrado da Ponte legge nel *Decretum*: “*Alchimistae sunt multa dicentes*” invece di “*Alchimistae sunt multa discentes*” (Migliorino 1981, 21).

lo stagno, in un altro, cioè l'oro. Gli alchimisti, quindi, sono in grado di eseguire la trasmutazione perché non fanno altro che imitare la natura.<sup>14</sup>

Il problema così posto implicitamente solleva una questione più complessa circa la differenza tra i prodotti della natura e quelli dell'arte. L'alchimia, affrontando da un punto di vista teorico e pratico le diverse questioni che riguardano la trasformazione della materia nonché l'intervento umano nel dominio ordinato della natura, potrebbe rimettere in discussione l'idea ormai consolidata della superiorità della natura sull'arte. Ma questa idea non è fondamentale messa in discussione né dai dotti dell'epoca nel loro insieme, all'eccezione di Ruggero Bacone, né dagli alchimisti in particolare che, pur ampliando le possibilità dell'intervento umano nel processo naturale, sottolineano l'impossibilità di sostituirlo. In effetti, si definiscono "ministri della natura". In questo senso, la domanda si pone diversamente: i prodotti della natura e i prodotti dell'arte sono la stessa cosa? Senza entrare nei dettagli di un lungo e complesso dibattito che qui non può essere riassunto, limitiamoci a rilevare semplicemente che le posizioni assunte erano diverse.

Alcuni pensatori come Tommaso d'Aquino nel suo *In quattuor libros sententiarum*, basandosi sulla dicotomia sfera celeste/sfera terrestre, giudicarono che il fuoco degli alchimisti non potesse riprodurre il calore celeste, vera fonte della forma sostanziale dell'oro, di conseguenza il fuoco degli alchimisti interviene solo sulle forme accidentali. Più ambigua la sua posizione nel brano della *Summa theologiae* dove sostiene che l'oro degli alchimisti si può vendere purché sia "vero oro".<sup>15</sup> Altri, come Guglielmo

<sup>14</sup> «Nec ipsi dicunt unam speciem mutari in aliam (ut eis imponitur) quia hoc non è possibile. Sed dicunt quod ex una specie metalli (scilicet stanno) potest alia species metalli (scilicet aurum) produci. Nec hoc è scomodo. Nam & videmus quod quandonque ex re mortua producitur viva: ut videmus in vermibus ex quibus producitur sericum, & aliis pluribus. Ed ex herba prodatur vitrum. Multo magis ex metallis in quibus est maior convenientia & similitudo. Nam (ut ipsi tradunt & habetur in libro de proprietatibus rerum in C. de Alchemia) omnia metalla procedunt ex eodem principio, scil. ex sulfur & argento vivo. Sed ex virtute elementorum quaedam habent majorem influentiam in uno loco quam in alio, in una minera fit stannum, in alia argentum, in alia aurum, & sic de aliis. Cum ergo ars imitetur naturam ut ff. di adottare. I. si adoptio non videntur isti Alchimistae peccare, si per virtutem istam, quae est in herbis, vel lapidus, vel elementis volunt de stanno facere argentum. Nam cum sint quasi ex eodem principio & similia, in habentibus symbolum facilius est transitus».

<sup>15</sup> «Respondeo [...] Ad primum ergo dicendum quod aurum et argentum non solum cara sunt propter utilitatem vasorum quae ex eis fabricantur, aut aliorum huiusmodi, sed etiam propter dignitatem et puritatem substantiae ipsorum. Et ideo si aurum vel argentum ab alchimis factum veram speciem non habeat auri et argenti, est fraudulenta et iniusta venditio. Praesertim cum sint aliquae utilitates auri et argenti veri, secundum naturalem operationem ipsorum, quae non conveniunt auro per alchimiam sophisticato, sicut quod habet proprietatem laetificandi, et contra quasdam infirmitates medicinaliter



d'Ockham, che rifiutava la teoria delle virtù celesti, sostenevano che l'*artifex* otteneva una nuova forma sostanziale dalla semplice manipolazione delle qualità attive e passive e vedevano poca differenza tra prodotti naturali e artificiali (Obrist 1996, 257).

Nell'ambito degli sviluppi del dibattito intorno alla questione della trasmutazione, un altro testo si distingue per le novità che apporta: la *Summa perfectionis* che, scritta intorno al 1260 e attribuita all'arabo Jābir ibn Hayyān, Geber in latino, è in realtà, secondo William Newman, opera del frate francescano Paolo di Taranto (Newman 1991). Pur traendo ispirazione dal *Liber septuaginta* di Jābir, tra gli altri, la *Summa perfectionis* introduce notevoli novità concettuali. Newman ne ha sottolineate quattro, tra cui quella che qui ci interessa afferente alla teoria della materia dei metalli e di conseguenza della trasmutazione (Newman 1993, 64-68). Attingendo a fonti mediche e filosofiche, l'autore della *Summa* sviluppa una teoria delle particelle che considera metalli e minerali, i cui componenti rimangono zolfo e mercurio, in quanto formati da minuscole particelle separate da pori.<sup>16</sup> Più piccole sono queste particelle, più possono penetrare nel metallo di base; esse aderiscono così in modo permanente alla struttura profonda di quest'ultimo, trasformandolo in un metallo nobile. Inoltre, l'autore della *Summa* avanza la teoria, presentata come una specie di osservazione, che l'abbondanza di mercurio sia la causa principale della perfezione dei metalli preziosi. L'alchimista deve dunque seguire la natura, che dal solo mercurio produce l'oro, e ricavare la "medicina", cioè la sostanza capace di trasmutare i metalli, dal solo mercurio (o argento vivo) purificato e sublimato.

Testi apocrifi come il *De mineralibus* dello pseudo-Aristotele, della *Summa* dello pseudo-Geber insieme ai passi sopracitati di San Tommaso, al libro

iuvat. Frequentius etiam potest poni in operatione, et diutius in sua puritate permanet aurum verum quam aurum sophisticatum. Si autem per alchimiam fieret aurum verum, non esset illicitum ipsum pro vero vendere, quia nihil prohibet artem uti aliquibus naturalibus causis ad producendum naturales et veros effectus; sicut Augustinus dicit, in III de Trin., de his quae arte Daemonum fiunt» (Tommaso d'Aquino 1988b, II, q. 77, a. 2).

<sup>16</sup> Per illustrare questa teoria, riprendo Newman 1993, 66: «Le processus alchimique de calcination, qui correspond à ce que nous nommerions une oxydation par exposition à la chaleur, s'explique par l'entrée de particules de feu dans les pores d'un métal vil. Le feu chasse alors les particules de soufre contenues dans le métal, laissant une forme de mercure pure et fixée. Semblablement, la *Summa perfectionis* explique la corrosion de métaux vils tels que le fer et l'étain en supposant que leurs particules de mercure sont séparées par de gros corpuscules de terre. Ces particules terreuses créent de larges interstices entre les corpuscules de mercure, permettant une entrée facile des agents corrosifs. Ce que nous voyons alors sous l'aspect de rouille ou de vert-de-gris superficiels, ce sont en réalité les particules terreuses chassées hors des métaux».

secondo della *Fisica* d' Aristotele [194a1, 29-34] e al quinto dell' *Etica Nicomachea* [V, 8, 1133b, 10-20], dovevano costituire un insieme coerente per gli uomini del medioevo come testimoniano alcuni commentatori della *Divina Commedia* di Dante, Jacopo della Lana e l' *Ottimo*, tra gli altri, che si basano appunto su questi testi per affermare che l' illustre fiorentino nei canti XXIX e XXX dell' *Inferno* condannava unicamente la falsa alchimia e non quella dei Filosofi alchimisti (Perifano 2011, 47-79).

La riflessione intorno questa dualità caratterizza tutta la produzione alchemica nella quale troviamo contaminazioni tra diversi campi del sapere che hanno in comune alcuni temi come: la putrefazione e la nascita delle cose materiali, la questione del calore dei cieli e del mondo sublunare, la *coincidentia oppositorum* con le problematiche filosofiche e mediche attinenti all' ottenimento dell' alcol e all' estrazione della quintessenza, le proprietà delle piante e dei metalli, la manipolazione di sostanze organiche e non. L' alchimia ha però una particolarità rispetto ad altre discipline: quella di trasformare ogni considerazione astratta in applicazione pratica senza perdere di vista le questioni teoriche di fondo. In questo senso le pratiche di laboratorio che concretizzano un sapere teorico possono diventare anche un percorso iniziatico nel momento in cui l' alchimista si situa al centro del processo di trasmutazione: la purificazione della materia per fasi (opera al nero, al giallo, al bianco, al rosso etc. ) corrisponde allora alla propria purificazione morale e intellettuale.<sup>17</sup> Questo sembra essere il filo conduttore di un dibattito che si sviluppa nei secoli seguenti con risultati a volte sorprendenti.

Per avere un' idea dei termini di questo dibattito che struttura la costruzione argomentativa nella prima metà del XVI secolo è significativo il trattato *Si l' archemia è vera o no questione*, scritto nel 1544 da un aristotelico eterodosso, Benedetto Varchi. Quest' opera incompleta fu pubblicata solamente nel 1827 (Moreni 1827; Perifano 1987, 181-208 e *idem* 1997, 91-99; Newamn 2004, 132-139). Varchi non era un alchimista ma compone questo trattato per ragioni essenzialmente legate all' ambiente cortigiano mediceo. Dopo aver stabilito l' esistenza di tre tipi d' alchimia (vera, sofisticata e falsa), Varchi, a partire da passi tratti da Aristotele, esamina le posizioni espresse da differenti *auctoritates* che hanno commentato lo Stagirita. Nel quadro dei testi citati va sottolineato che Varchi attribuisce correttamente il *De congelatione et conglutinatione lapidum* ad Avicenna, e non ricorre a testi apocrifi di autori

<sup>17</sup> Rimando al sintetico ed efficace articolo di Didier Kahn per le differenti teorie trasmutatorie nel Rinascimento (Kahn 1998, 38a-51a).

come Alberto Magno, Tommaso d'Aquino o Averroè. Dichiara inoltre di non prendere in considerazione autori conosciuti di opere alchemiche: Ermete, Arnaldo da Villanova, Al Kindi, Raimondo Lullo, Ruggero Bacone, Riccardo Anglico, Guglielmo d'Occkham e Geber (latino), perché i loro testi sono introvabili. Questa giustificazione del Varchi, grande erudito, giurista e medico, mi sembra poco credibile se si tiene conto del fatto che, considerando solo le opere a stampa, un'edizione di testi alchemici era stata pubblicata nel 1541 (Alchimia 1541). Essa comprendeva testi del Geber latino, la *Tabula smaragdina* attribuita a Ermete Trismegisto, il *Correctorium alchimiae* di Riccardo Anglico, lo *Speculum alchimiae* di Ruggero Bacone ed altri; due volumi erano stati editi qualche anno prima della stesura del *Si l'archemia è vera o no questione*, uno nel 1529, un altro nel 1531 (*Geberi de Alchimia*, Argentoragi [sic], 1529; Alchimia 1531); dello pseudo-Lullo, il *De secretis naturae sive de quinta essentia*, ebbe un'edizione nel 1518 e fu ripubblicato nel 1541 insieme al *De Mineralibus* d'Alberto Magno (Lullo 1541), dello pseudo-Arnaldo da Villanova circolava edito fin dal 1520 il *Tractatus de philosophorum lapide* (Lullo 1541).<sup>18</sup> Cito queste edizioni a solo titolo d'esempio. L'affermazione del Varchi, filologo avvertito, mi sembra piuttosto indicativa o del fatto che egli non ritenesse tali testi autentici o di un atteggiamento prudente che gli permette di non addentrarsi all'interno di una produzione testuale in cui sarebbe stato difficile attribuire con certezza un testo ad un autore.

Quest'approccio aristotelico dell'alchimia di cui Varchi fornisce una testimonianza significativa era stato in precedenza sincreticamente integrato all'interno di una struttura di pensiero neoplatonica dal filosofo Marsilio Ficino (1433-1499), per il quale «dove Platone tratta divinamente delle cose naturali, Aristotele tratta naturalmente delle cose divine» (Marcel 1958, 669; Moreau 1976). Già nel suo *Compendium in Timaeum*, Ficino considerava piuttosto oscure le metafore platoniche riguardo i metalli (tra l'altro), e rinviava alla *Meteorologia* d'Aristotele (*Compendium in Timæum*, in Ficino 1576, II, p. 1464v). Nel suo commento alle *Enneadi* di Plotino, per spiegare la teoria platonica dei metalli, Ficino menziona la teoria alchemica classica dello zolfo e del mercurio, ripresa dagli aristotelici sulla scia di Alberto Magno che nel *De mineralibus* l'aveva più o meno assimilata alle esalazioni di cui parlava lo

<sup>18</sup> Arnaldo da Villanova 1520. Questo testo pseudo-arnaldiano era conosciuto sotto diversi titoli, tra cui *De secretis naturae*. Antoine Calvet ne ha fornito un'edizione a partire dagli esemplari manoscritti (Calvet 1997-1999, 154-206). Per alcuni testi alchemici pseudo-arnaldiani rinvio a Calvet 1993.

Stagirita nel terzo libro della *Meteorologia*. Nessuno studio a mia conoscenza ha indagato su quali fossero le letture alchemiche di Ficino.<sup>19</sup>

Dove testi apocrifi e autentici di *auctoritates* antiche, medievali e contemporanee s'incrociano in modo sistematico è negli scritti alchemici rinascimentali che si danno come scopo quello di svelare le "metafore" dei maestri dell'arte che le avevano usate, secondo loro, per occultare il segreto alchemico ai sofisti ed ai falsari, metodo che lo stesso della Porta sembra deridere (Kahn-Perifano, 2018). Sin dai testi più antichi appare questa necessità del segreto che veniva applicato in diverse maniere (Halleux 1979, 114 sqq). La *Turba philosophorum*, opera scritta intorno al XIII secolo,<sup>20</sup> sosteneva che i filosofi alchimisti occultavano i loro segreti affinché non ne approfittassero persone indegne. La *Turba* è appunto uno dei testi che cita il monaco Evangelista Quattrami (1527-1597) che pubblica nel 1587 *La vera dichiarazione di tutte le metafore, similitudini et enigmi degl'antichi Filosofi alchimisti* [...] (Quattrami 1587). In questa operazione di "svelamento" del segreto, Quattrami distingue la falsa alchimia dalla vera che considera come facente parte della filosofia naturale ed è per questo che il suo trattato prende forma a partire da testi aristotelici autentici e da quelli dei commentatori dello Stagirita, ai quali si aggiungono i presocratici Platone e Democrito, le opere di Plinio il vecchio, Dioscoride, Macrobio, Galeno, Ippocrate, Pietro D'Abano, ed altri testi "classici" della filosofia naturale rinascimentale (Perifano 1993). Queste citazioni si completano con quelle tratte da testi alchemici che circolavano sotto i nomi d'Alfidio, Morieno, Maria la profetessa, Ermete (la *Tabula smaragdina*) divenuti a loro volta dei classici della disciplina insieme agli apocrifi medievali attribuiti ad Aristotele, Raimondo Lullo, Arnaldo da Villanova, Avicenna (a cui attribuisce correttamente il *De congelatione*, oltre l'apocrifo *De anima in arte alchemiae*), Geber (latino). Quattrami non si limita a menzionare gli "antichi, suoi interlocutori sono anche autori contemporanei come il medico Jean Fernel, Andrea Mattioli, Giovanni Agostino Panteo,<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Su Marsilio Ficino e l'alchimia rinvio a Matton 1993, con le pertinenti osservazioni di Michela Pereira nella sua recensione del volume in *Nuncius / Istituto e museo di storia della scienza* 9, 1994, 831-835.

<sup>20</sup> Il testo latino è probabilmente la traduzione di un testo arabo del X secolo (Ruska 1931; Plessner 1975; Kingsley 1994).

<sup>21</sup> Panteo fu l'autore di due trattati (Panteo 1518 e 1530). Questi due trattati furono ristampati insieme nel 1550 a Parigi, dall'editore V. Gaultherot (Perifano 1997, 18-20; Halleux 1986, 289).

Tritemio, Cristoforo Parigino,<sup>22</sup> Giovan Francesco Pico della Mirandola,<sup>23</sup> Giovan Battista Nazari autore del *Della Tramutatione metallica sogni tre*.<sup>24</sup> Quest'ultimo testo è una sorta di romanzo alchemico che racconta il viaggio iniziatico alla ricerca dell'alchimia dei filosofi che l'autore compie in tre sogni che si susseguono, interrotti da brevi periodi di veglia. Attraverso questi tre sogni, Nazari descrive tre passaggi della conoscenza alchemica dalla più bassa, quella materiale, alla conoscenza più elevata, quella filosofica, passando per una conoscenza mediana, che è quella che riguarda il vasto campo della *teorica* e della *practica* nelle arti, in altri termini, un'alchimia che potremmo definire positiva, molto vicina per tematiche teorico-pratiche alla filosofia naturale. Si tratta di un testo estremamente articolato in cui il paradosso di svelare (ai figli dell'arte) occultando allo stesso tempo (agli indegni) si traduce in una struttura narrativa che cripta il sapere alchemico attraverso una panoplia di metafore, anagrammi, immagini, alfabeti antichi, figure mnemotecniche, personificazioni, con lo scopo evidente di creare una sorta di linguaggio complesso e complessivo in grado di "trasmettere" un sapere elitario.<sup>25</sup> Tutta questa struttura si fonda sullo stesso sapiente *mélange* di *auctoritates* "classiche" della filosofia naturale e di quelle più specificatamente alchemiche come in Quattrami. Tra queste spicca quella del "maestro" Bernardo Trevisano che appare al protagonista nei momenti più critici del suo viaggio per spiegare dubbi e incomprensioni.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Cristoforo Parigino, che a dispetto del nome sembra fosse di origini veneziane, fu l'autore di un trattato spesso citato, anche se rimasto manoscritto, *Lucidario* del XV secolo (Thorndike 1923-1958, IV, 359).

<sup>23</sup> Forse autore del *De auro libri tres*, Venetiis, apud Joannes Baptista Somaschum, 1586. Lynn Thorndike dubita che Giovan Francesco Pico sia l'autore di questo trattato (Thorndike, 1923-1958, V, 541), mentre Charles B. Schmitt notava uno stile molto simile a quello di Pico (Schmitt 1967, 193).

<sup>24</sup> Nazari 1572. Si tratta di un'edizione linguisticamente rivista e aumentata de *Il Metamorfofi Metallico et Humano* [...]. In quest'ultimo, dei quattro sogni annunciati nel titolo, l'opera contempla in realtà solo i primi due. Un'altra edizione del *Della tramutatione* fu stampata nel 1599 con nuovi testi in appendice.

<sup>25</sup> Per un'analisi di differenti aspetti di questo testo rimando ai miei studi (Perifano 1999, 2003, 2004, 2006).

<sup>26</sup> Si tratta di Bernardo Trevisano da non confondere con Bernardo di Trevi, autore di una lettera a Tommaso di Bologna (XIV secolo). Bernardo Trevisano sarebbe vissuto tra il 1406 e il 1490, ma è probabile che il racconto sulla sua vita esemplare trascorsa alla ricerca del *lapis*, sia in effetti solo una leggenda, come quella di Nicolas Flamel. Con il nome di Bernardo, conte della Marca Trevigiana, fu pubblicato *Le livre de Vénéralable Docteur Allemand Messire Bernard conte de la marche Trevisane*, in Zacaire, *Opusculé tres-eccellent de la vraye philosophie naturelle des métaux* [...], Anversa, Guillaume Silvius, 1567. Questo testo conobbe diverse traduzioni in latino con titoli diversi (Khan in *Encyclopédie Philosophique Universelle. Les Œuvres Philosophiques. Dictionnaire*, Paris, PUF, t. 1 - III, 431-432).

In guisa di conclusione, possiamo constatare che nel periodo che va dal XII al XVI secolo si costituisce un *corpus* di teorie alchemiche fondamentalmente basato su un *mélange* di testi apocrifi e autentici che formano un'insieme notevole sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. Questo *corpus* costituisce il quadro teorico nel quale si articola la questione della vera e della falsa alchimia, la cui pratica quando è frutto di una passione incontrollata conduce alla disperazione e alla follia i suoi adepti. Basti guardare come “i pazzi alchimisti” sia divenuto un topos nei testi a stampa non solo alchemici dei secoli XVI-XVIII, e come già nel XVI secolo si stigmatizzava “la pazzia dell'alchimia”, di cui è esemplare quanto scrive, nel 1571, Giovan Battista Mondelli nel suo *De presidi alla vita cristiana*, 59-60:

#### Dell'alchimia

Di questa tanta et così sparsa avara pazzia dell'alchimia, che per la infinita cupidiggia dell'Oro nelle menti humane è intratta, vorrei poter, com'io desidero, esprimere colle parole, la sua smisurata vanità. Ma come termine alcuno io gli sappia ritrovare, non posso ancora di lei convenientemente discorrere. Percioché qual cecità è mai questa, et quale demenza, che gli huomini si persuadano, quasi che Dei divenuti, tramutar le sostanze; nuove materie, et nuove forme rifacendo? [...] Nella vanità adonque, et nel carbone, l'avarò alchimista, si distrugge gli occhi, lo havere, gli anni, et lo intelletto: cercando l'oro, il quale: tanto più da lui si allontana, quanto più lo ricerca.

#### BIBLIOGRAFIA

ALBERTO MAGNO (1193-1280) *Libellus de Alchimia*, in *Beati Alberti Magni [...] Opera Omnia [...]*, a cura di A. Borgnet, Paris, apud Ludovicum Vivès, 38 voll.

ALCHIMIA (1541) *In hoc volumine de alchemia continentur haec: Gebri [...] de Investigatione perfectionis metallorum liber I; Summae perfectionis metallorum, sive perfecti magisterii libri II... Ejusdem de Inventione veritatis seu perfectionis metallorum liber I; de Fornacibus construendis liber I. Item Speculum alchemiae [...] Rogerii Bachonis; Correctorium alchemiae [...] Richardi Anglici; Rosarius minor, de*

*alchemia; incerti auctoris Liber secretorum alchemiae Calidis filii Jazichi judaei; Tabula smaragdina de alchemia Hermetis Trismeg.; Hortulani philosophi Super tabulam smaragdinam Hermetis commentarius [...]*, Norimberga, apud J. Petreium.

ALCHIMIA (1531) *Geberi, philosophi ac alchimistae maximi, de alchimia libri tres. Ejusdem liber investigationis perfecti magisterii artis alchimicae. Iis additus liber trium verborum. Epistola item Alexandri imperatoris, qui primus regnavit in Graecia, Persarum quoque extitit imperator, super eadem re, Argentoragi [sic], impensa J. Grieninger.*

ARNALDO DA VILLANOVA (1520) *Opera nuperrimè revisa [...] Arnaldi de Villanova. Addictus est etiam Tractatus de philosophorum lapide intitulus, Lyon, G. Huyon.*

BAUD, JEAN-PIERRE (1983) *Le procès de l'alchimie. Introduction à la légalité scientifique, Strasbourg, Cerdic.*

BERTHELOT, MARCELIN (1855) *Les origines de l'alchimie, Paris, Steinheil.*

BERTHELOT, MARCELIN (1893) *La chimie au moyen âge, Paris, Imprimerie nationale, 3 voll.*

PIETRO BONO DA FERRARA (1976) *Preziosa margarita novella, a cura di C. Crisciani, Firenze, La Nuova Italia Editrice.*

CALVET, ANTOINE (1997-1999) *Le De secretis naturae du pseudo-Arnaud de Villeneuve, «Chrysopœia» 6, 155-206.*

CALVET, ANTOINE (1993) *Alchimie et joachinisme dans les Alchimica pseudo-arnaldiens in Alchimie et philosophie à la Renaissance, a cura di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 93-107.*

CARBONELLI, GIOVANNI (1925) *Sulle fonti storiche della chimica e dell'alchimia in Italia, tratte dallo spoglio dei manoscritti delle biblioteche con speciale riguardo al codici 74 di Pavia e 1166 Laurenziano [...]*, Roma, Istituto nazionale medico farmacologico.

FERGUSON, JOHN (1906) *Bibliotheca Chemica: a catalogue of the alchemical, chemical and pharmaceutical books in the collection of the late James Young of Kelly and Durris, Glasgow, Maclehose & Sons.*

FICINO, MARSILIO (1576) *Marsili Ficini [...] Opera [...]*, Basileæ, ex officina Henricpetrina, ristampa, Phénix Éditions, 1999, 2 voll.

FRIEDBERG, AEMILIUS (1879-1881) *Spondent, quas non exhibent, in Corpus iuris canonici: Editio lipsiensis secunda. Post Aemilii Ludouici Richteri. Curas ad librorum manu scriptorum et editionis romanae fidem recognouit et adnotatione critica. Instruxit Aemilius Friedberg, Lipsiae, ex officina Bernhardi Tauchnitz, 2*

voll., *Extravagantes communes, liore V, titre VI de crimine falsi*, t. II, ristampa, Granz, 1959, col. 1295-1296.

GRATAROLO, GUGLIELMO (1561) *Verae Alchimiae artisque metallicae, citra aenigmata, doctrina, certusque modus, scriptis tum novis tum veteribus nunc primum et fideliter maiori ex parte editis, comprehensus: quorum elenchum à Praefatione reperies*, Basileae, per Henricum Petri & Petrum Pernam.

HALLEUX, ROBERT (1979) *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols (*Typologie des sources du Moyen Age occidental* 32).

HALLEUX, ROBERT (1982) *Albert le Grand et l'alchimie*, *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, t. 66.

HALLEUX, ROBERT (1986) *L'alchimiste et l'essayeur*, in *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, a cura di C. Meinel, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 277-291.

HOLMYARD, E. J. – MANDEVILLE, D. C. (1927), *Avicenne: De congelatione et conglutinatione lapidum*, sezione di Kitāb al-Shifa, Paris, Librairie Orientaliste.

KAHN, DIDIER (1998) *Alchimie, Occident moderne*, «Dictionnaire critique de l'ésotérisme», Paris, PUF, 38a-51a.

KAHN, DIDIER – PERIFANO, ALFREDO (2018) *Giambattista della Porta e l'allegoria alchemica De Phoebi et Pythonis pugna*, in *Atti del Convegno: Il Cenacolo Alchemico, Incontri ed Eventi ispirati al Pensiero di Giovan Battista della Porta*, a cura di A. Paoletta e G. Rispoli, Napoli, Complesso degli Incurabili (24-26 maggio 2018), Napoli, Il Faro d'Ippocrate, 43-64.

KIBRE, PEARL (1940) *The Alkimia minor ascribed to Albertus Magnus*, «Isis» 32, 267-300.

KINGSLEY, PETER (1994) *From Pythagoras to the Turba philosophorum: Egypt and Pythagorean Tradition*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 57, 1-13.

LULLO, RAIMONDO (1518) *Sacri doctoris Raymundi Lulii de Secretis naturae sive de quinta essentia libellus*, Augusta.

LULLO, RAIMONDO (1541) *Raimundi Lulii [...] de Secretis naturae sive quinta essentia libri duo. His accesserunt Alberti Magni [...] de Mineralibus et rebus metallicis libri quinque. Quae omnia [...] publicata sunt per [...] Gualtherum H. Ryff [...]*, Argentorati, Mense Martio.

MANDOSIO, JEAN-MARC – DI MARTINO, CARLA (2006) *La 'Météorologie' d'Avicenne (Kitāb al-Sifā V) et sa diffusion dans le monde latin*, in *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter*, a cura di A. Speer e L. Wegener, Berlin-New York, Walter de Gruyter (*Miscellanea Mediaevalia* 33), 406-424.



MANGET, JEAN JACQUES (1702) *Bibliotheca Chemica Curiosa, seu Rerum ad Alchemiam pertinentium Thesaurus instructissimus: Quo non tantum Artis auriferae, Ac Scriptorum in ea Nobiliorum Historia traditur; Lapidis Veritas Argumentis et Experimentis innumeris, immo et JurisConsultorum Judiciis evincitur; Termini obscuriores explicantur; Cautiones contra Impostores, & difficultates in Tinctura Universali Conficienda occurrentes, declarantur; Verùm etiam Tractatus Omnes Virorum Celebriorum, qui in Magno sudarunt Elixyre, quínque ab ipso Hermete, ut dicitur, Trismegisto, ad nostra usque Tempora de Chrysopoea scripserunt, cum praecipuis suis Commentariis, concinno Ordine dispositi exhibentur; Ad quorum omnium Illustrationem additae sunt quamplurimae Figurae aeneae*, Genevae, Chouet, G. de Tournes, Cramer, Perachon, Ritter, S. de Tournes, 2 voll.

MARCEL, RAYMOND (1958) *Marsile Ficin*, Paris, Les Belles Lettres.

MATTON, SYLVAIN (1987) *Le traité Contre les alchimistes de Nicolas Eymerich*, «Chrysopœia» 1, 93-136.

MATTON, SYLVAIN (1993) *Marsile Ficin et l'alchimie: sa position, son influence*, in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, a cura di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 123-192.

MATTON, SYLVAIN (1998) *Les théologiens de la compagnie de Jésus et l'alchimie*, in *Aspects de la tradition alchimique au XVIe siècle*, a cura di F. Greiner, Paris S.É.H.A. – Milan, Arché, 383-501.

MATTON, SYLVAIN (2009) *Scolastique et Alchimie (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, S.É.H.A. – Milan Arché.

MIGLIORINO, FRANCESCO (1981) *Alchimia lecita e illecita nel Trecento. Oldrado da Ponte*, «Quaderni Medievali» 11, 6-41.

MONDELLI, GIOVAN BATTISTA (1571) *De presidi alla vita cristiana*, Brescia, Vincenzo Sabbio.

MOREAU, JOSEPH (1976) *De la concordance d'Aristote avec Platon in Platon et Aristote à la Renaissance (XVI<sup>e</sup> Colloque international de Tours)*, Paris, Vrin, 45-58.

MORENI, DOMENICO (1827) *Questione sull'alchimia di Benedetto Varchi*, Firenze, Magheri.

NAZARI, GIOVAN BATTISTA (1572) *Della tramutatione metallica sogni tre*, Brescia, Francesco et Pietro Maria Marchetti.

NAZARI, GIOVAN BATTISTA (1564) *Il Metamorfosi Metallico et Humano di Gio. Bat. Nazari Bresciano. Nel quale si contengono quattro sogni, il primo de' quali è della tramutatione sofistica de' metalli; il secondo della tramutatione reale, o alchimica pur*

*de' metalli; il terzo della tramutatione fisica de' corpi humani; et il quarto della tramutatione spirituale in Christo*, Brescia, Francesco Marchetti, 1564.

NAZARI, GIOVAN BATTISTA (1599) *Della Tramutatione Metallica sogni tre di Gio. Battista Nazari, aggiuntovi di nuovo, la Concordantia de' Filosofi et loro Prattica*, Brescia, Marchetti.

NEWMAN, WILLIAM R. (1989) *Technology and Alchemical Debate in the Late Middle Ages*, «Isis» 80, 423-445.

NEWMAN, WILLIAM R. (1991) *The Summa perfectionis of Pseudo-Geber. A Critical Edition, Translation and Study*, Leida, Brill (Collection de travaux de l'Académie Internationale d'Histoire des Sciences 35).

NEWMAN, WILLIAM R. (1993) *L'influence de la Summa perfectionis du pseudo-Geber*, in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, a cura di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 65-77.

NEWMAN, WILLIAM R. (2004) *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

OBRIST, BARBARA (1993) *Les rapports d'analogie entre Philosophie et alchimie médiévales*, in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, a cura di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 43-64.

OBRIST, BARBARA (1996) *Art et nature dans l'alchimie médiévale*, «Revue d'histoire des sciences» 49, 215-286.

OLDRADUS (1585) *De ponte laudensis utriusque censurae luminis in romanae curiae consistorio advocati clarissimi Consilia seu Responsa, & Quaestiones Aureae [...]*, Venetiis, ex officina Damiani Zenari.

PANTEO, GIOVANNI AGOSTINO (1518) *Ars transmutationis metallicæ cum Leonis X. Ponti. Max. et Conci. Capi. Decemvirum Venetorum edicto*, Venetiis, Johannes Tacuinus.

PANTEO, GIOVANNI AGOSTINO (1530) *Voarchadumia contra alchimiam: ars distincta ab archimia, & sophia; cum additionibus, proportionibus, numeris & figuris opportunis Ioannis Augustini Panthei [...]*, Venetiis, [Johannes Tacuinus?].

PERIFANO, ALFREDO (1987) *Benedetto Varchi et l'alchimie. Une analyse de la Questionne sull'alchimia*, «Chrysopœia» 1, 181-208.

PERIFANO, ALFREDO (1993) *Alchimie et philosophie de la nature chez Evangelista Quattrami*, in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, a cura di J.-C. Margolin e S. Matton, Paris, Vrin, 253-264.

PERIFANO, ALFREDO (1997) *L'alchimie à la cour de Côme I<sup>er</sup> de Médicis: savoirs, culture et politique*, Paris, Champion (Études et Essais sur la Renaissance 16).

PERIFANO, ALFREDO (1999) *Iconographie et alchimie: de quelques images contenues dans Della tramutatione metallica sogni tre de Giovan Battista Nazari*,

in *Le livre illustré italien au XVI<sup>e</sup> siècle. Texte/Image. Actes du colloque organisé par le Centre de recherche Culture et société en Italie aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles de l'Université de la Sorbonne Nouvelle* (1994), a cura di M. Plaisance, Paris, Klincksieck.

PERIFANO, ALFREDO (2003) *Il sogno tra letteratura e conoscenza nel Della tramutazione metallica sogni tre di Giovan Battista Nazari (1572)*, in *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, a cura di S. Volterrani, Milano, Le Monnier, 88-95.

PERIFANO, ALFREDO (2004) *Giovan Battista Nazari et Francesco Colonna: la réécriture alchimique de l'Hypnerotomachia Poliphili*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 66, 241-259.

PERIFANO, ALFREDO (2006) *Sogno, alchimia e mnemotecnica nel Della tramutazione metallica sogni tre di Giovan Battista Nazari*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo e M. Gabriele, Udine, Forum.

PERIFANO, ALFREDO (2011) *Dante et l'alchimie dans les commentaires à la Comedia du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles*, «Studi Danteschi» 76, 47-79.

PERNA, PIETRO (1572<sup>1</sup>) *Artis Chemicæ Princeps, Avicenna atque Geber, hoc Volumine Continentur. Quorum alter numquam hactenus in lucem prodiit: alter vero vetustis exemplaribus collatus, atque elegantioribus et pluribus figuris quam antehac illustratus, doctrinae huius professoribus, hac nostra editione tum jucundior, tum utilior evasit*, Basileae, Petrum Pernam (reprint, Manucius - Bibliothèque interuniversitaire de Médecine, 2003).

PERNA, PIETRO (1572<sup>2</sup>) *Auriferae artis quam Chemicam vocant, antiquissimi authores sive Turba philosophorum*, Basileae, apud Petrum Pernam, 2 voll.

PERNA, PIETRO (1572<sup>3</sup>) *Alchemiae, quam vocant artisque metallicae doctrina* [...], parziale riedizione del volume del Gratarolo pubblicato nel 1561, 2 voll.

PLESSNER, MARTIN (1975) *Vorsokratische Philosophie und griechische Alchemie in arabisch-lateinischer Überlieferung. Studien zu texte und inhalt der Turba Philosophorum*, Wiesbaden, Franz Steiner.

QUATTRAMI, EVANGELISTA (1587) *La vera dichiarazione di tutte le metafore, similitudini et enigmi degl'antichi Filosofi alchimisti, tanto Caldei & Arabi, come Greci e Latini, usati da loro nella descrizione, & compositione dell'oro potabile; Ellissire della vita, Quinta essenza, & Lapis Filosofico. Ove con un breve discorso della generatione de i metalli, & quasi tutte le opere di natura, secondo i principij della Filosofia, si mostra l'errore, & ignorantia (per non dir l'inganno) di tutti gl'Alchimisti Moderni. Per frate Evangelista Quattrami da Gubbio dell'ordine Eremitano di S. Agostino, Semplicita, & distillatore dell'Illustriss. & Reverendissimo Sig. Card. D'Este*, Roma, Vincentio Accolti.

RUSKA, JULIUS (1931) *Turba Philosophorum: Ein Beitrag zur Geschichte der Alchemie*, Berlin, Julius Springer (*Quellen und Studien zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Medizin* 1).

SCHMITT, CHARLES B. (1967) *Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533) and his critique of Aristotle*, L'Aia, Martinus Nijhoff.

THEATRUM CHEMICUM (1602) *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, jure, praestantia, & operationibus continens: in gratiam verae chemiae, et medicinae chemicae studiosorum (ut qui uberrimam inde optimorum remediorum messem facere potuerunt) congestum [...]*, Strasburgo, Lazare Zetzner, 3 voll.

THEATRUM CHEMICUM (1659-1661) stesso titolo dell'edizione del 1602, Argentorati, eredi di Eberhard Zetzner, 6 voll.

THORNDIKE, LYNN (1923-1958) *A History of Magic and Experimental Science*, New York, Columbia University Press, 8 voll.

TOMMASO D'AQUINO (1988a) *Scriptum super sententiis in Corpum thomisticum, Sancti Thomae de Aquino, Scriptum super sententiis*. Textum Parmae 1856 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit (web: <http://www.corpusthomisticum.org>).

TOMMASO D'AQUINO (1988b) *Summa Theologiae*, Editiones Paulinae.

ZACAIRE, DENIS (1567) *Opusculé tres-eccellent de la vraye philosophie naturelle des métaux [...]*, Anversa, Guillaume Silvius.

## *La fisiognomica tra credenza e scienza*

ALFONSO PAOLELLA

Scrivono Blumberg in un saggio del 1981: «La fisiognomica è quel pregiudizio coagulato in forma di libro del quale peraltro l'arte della vita pratica continuamente si serve» (1984, 225). Blumberg coglie nel segno perché storicamente, a partire dalla cultura greca, la fisiognomica oscilla tra pregiudizio, credenza e scienza. Tenteremo in questo breve lavoro verificare dal punto di vista antropologico e sociale se e in che modo questa asserzione è pertinente.

Bisogna innanzitutto sgombrare il campo da un equivoco: la fisiognomica spesso si confonde con la fisionomia. Con il termine "fisionomia" si indica la descrizione dei lineamenti di una persona, ovvero la descrizione dell'insieme delle sue caratteristiche fisiche e biometriche. Essa serve essenzialmente a distinguere una persona dall'altra o a tracciare un identikit. Nella relazione di oggi escludo i problemi connessi alla fisionomia per indagare, invece, la fisiognomica che nella definizione comune è la disciplina che tenta di riconoscere gli aspetti psicologici e caratteriali di una persona dal suo aspetto fisico, in particolare, dai lineamenti e dalle espressioni del volto.

Per la fisiognomica l'immagine di una persona diventa una sorta di testo aperto dove si possono leggere, attraverso i segni del corpo e/o del comportamento, le emozioni di una persona. In tal senso la fisiognomica è definibile come un'applicazione della semiotica, ovvero della scienza generale dei segni. La semiotica infatti prevede che ad ogni segno venga associato un significato che comunica qualcosa attraverso un codice sia linguistico che non linguistico. E la fisiognomica, essendo un sistema di segni, è uno dei pochi terreni privilegiati su cui si possono sperimentare i metodi analitici della semiotica all'interno di uno spazio socio-culturale. In realtà, mentre nelle lingue naturali, il codice linguistico è fisso, nella fisiognomica il codice è debole

perché nel perimetro culturale in cui si colloca entrano in gioco diverse variabili provenienti dal vissuto socio-economico, familiare, ambientale e storico dalla persona. Un gesto, una posizione o atteggiamento del corpo, un movimento assumono significati diversi a seconda dell'ambiente e del codice socio-culturale. Inchinarsi, ad esempio, può essere, a seconda del codice, un segno di sottomissione o di saluto; baciarsi può essere un segno di affetto o di amicizia, ecc. In altri termini il nostro corpo, a prescindere dalle intenzioni della persona, invia segnali di ogni genere, segnali che indicano soprattutto situazioni emotive sia in posizione ferma, statica, sia in movimento. Comuniciamo addirittura in assenza. Nei ricordi delle persone che ci conoscono.

Pertanto, prendendo a prestito il linguaggio specifico della semiotica, possiamo definire la fisiognomica una disciplina che mira ad interpretare i sentimenti, i caratteri, le emozioni, le passioni, ecc., provenienti dal corpo di una persona, in maniera volontaria o involontaria, in un sistema codificato di segni. Una precisa decodifica dei segni del corpo permette una corretta interpretazione dei sentimenti.

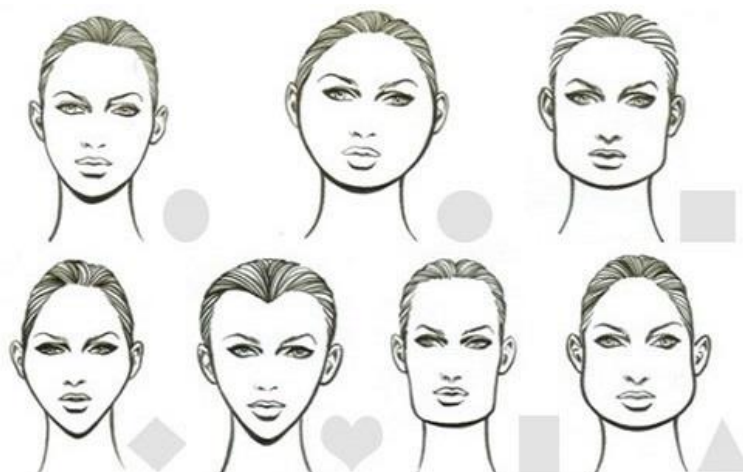


Fig. 1. Forme di viso.

In verità questi concetti vanno chiariti: è noto che in linguistica tra significante e significato il rapporto è inizialmente arbitrario, ma con il consolidamento della lingua esso diventa fisso. Tra il significante "cavallo", (ovvero la sequenza di suoni o di lettere c/a/v/a/l/l/o) e il significato di "cavallo" il rapporto è arbitrario e non naturale, ma diventa fisso per sedimentazione linguistica. Allo stesso modo non c'è alcuna relazione naturale tra la forma di un orecchio, di una bocca o di un occhio, ecc. e un aspetto del

carattere della persona. La relazione è arbitraria perché si fonda su una interpretazione che associa la forma del naso o della bocca, ecc. ad un'azione o a una reazione di una o di poche persone. Evidentemente si cade nel sofisma dell'*ab uno disce omnes*. E in tal senso è da escludere la sua classificazione come "scienza" in senso positivistico essendo, in realtà, una pseudoscienza. Ma se la sedimentazione culturale porta ad accostare indissolubilmente, ad esempio, il topos della bellezza alla bontà secondo la formula del *kalòs kai agathòs*, bisogna fare un certo sforzo mentale a pensare che una persona "bella" possa essere anche "perfida". Pertanto la secolare stratificazione del modello comportamentale e sociale del "bello e buono" prevale sulla logica e sull'oggettività dei fatti. Allora si delinea un'altra forma di "verità" non di tipo logico, ma di tipo culturale che affonda le radici in un consolidato modello sociale. Si accetta così un'altra forma di verità "scientifica" che, pur essendo logicamente falsa, viene assunta topologicamente "come se" fosse "vera" in una specifica tipologia culturale.

La fisiognomica antica, come antecedente dell'attuale psicologia, tentava di offrire una tassonomia delle emozioni e dei sentimenti per definire i caratteri delle persone.

Già nel V-IV sec. a. C. Ippocrate esaminava in particolare il volto di una persona per stabilire, attraverso lo stato emotivo, una diagnosi e una prognosi individuando nella *facies* del paziente qualche forma di psicopatologia. Pertanto nel *Corpus hippocraticum*, la fisiognomica si combina con la semeiotica medica. Ma, precedentemente, sarebbe stato Pitagora, al dire di Porfirio di Tiro nel III sec. d. C. (Porfirio 1998, 13), il primo a esercitare l'arte della fisiognomica grazie ai suoi viaggi presso Arabi, Caldei ed Ebrei dove aveva conosciuto questa dottrina.

Successivamente, nel III sec. a.C. si trova un'opera, falsamente attribuita ad Aristotele, *Physiognomonikà*, (1893) che ha costituito l'archetipo di ogni opera su questa dottrina dai commenti di Polemone (III sec. a.C) e Adamanzio (IV sec. d.C) fino ad oggi. (Agrimi, 1997) Essa parte dal principio che "i caratteri psicologici (*diandìai*) dipendono dalle caratteristiche somatiche (*sòmata*) dell'individuo" (Pseudo-Aristotele I, 1) e il metodo per ottenere una sicura chiave interpretativa al fine di individuare le diverse caratteristiche delle persone, si paragona il corpo umano con quello degli animali per affinità caratteriali e comportamentali (*Fisiognomica zoomorfica*). Ovvero, se il cane è fedele, così chi ha una faccia somigliante a quella del cane sarà altrettanto fedele; se il leone è il re della foresta ed è maestoso, anche chi esercita un potere dovrà essere maestoso; se, invece, la persona è pelosa, come una scimmia o

una capra o un coniglio, allora avrà un grande fascino per la sua frenetica potenza erotica, ecc. Al di là del discorso etologico, è facile stabilire la fallacia logica di queste affermazioni perché il naturale istinto comportamentale animale viene interpretato secondo un agire interpersonale umano di tipo sociale e culturale.

Tutti i trattati medievali<sup>1</sup> tentano di stabilire un nesso certo tra fisiologia (*signa corporis*) e i caratteri o le emozioni delle persone. Già Ziegler (2008, 346) osservava che nel XIV secolo il pensiero teologico offriva, secondo i parametri del tempo, un quadro organico per affidare alla fisiognomica uno statuto scientifico con il passaggio da scienza etnica, che considerava le comunità fondate sulle razze, a scienza della persona. Sostituiva, inoltre, nei trattati fisiognomici la nozione di “nobiltà di sangue” con quella di “nobiltà della virtù”, disegno programmatico anche del “dolce stil nuovo”, perché ogni persona, nella sua evoluzione psicofisica, in qualche modo, trasforma, “scolpisce”, “dipinge”, modificando il proprio carattere, anche l’aspetto fisico. A tal proposito è suggestiva la metamorfosi del quadro nel romanzo di Oscar Wilde, il *Ritratto di Dorian Gray*. Nella concezione di Michele Scoto, (1217 ?) astrologo di Federico II, la conoscenza dell’eredità e della corporatura o costituzione fisica è essenziale per il fisiognomo che voglia ridurre il margine di errore che accompagna ogni forma di giudizio.

Tra i tanti autori che riferiscono stancamente le stesse definizioni, riveste un certo interesse il *Liber compilationis Physionomie* (1295) di Pietro d’Abano secondo cui la fisiognomica intende indagare il rapporto tra anima e corpo per pronunciare un giudizio etico sulle passioni degli individui, ma, soprattutto, per capire se una persona è in grado di dominare le emozioni.

Sarà lui a collocare la fisiognomica come scienza nella quale confluisce la medicina, l’astrologia, la filosofia morale, la retorica, la fisiologia e la filosofia naturale. E l’edizione padovana del suo *Liber compilationis Physionomie* (1494) viene inserita addirittura nel curriculum degli studenti dell’Università di Parigi. La fisiognomica è scienza perché si fonda sulle *auctoritates* ed ha sia una funzione pubblica che serve a individuare le virtù morali utili al buon governo

<sup>1</sup> Dalla *De physiognomonia liber* dell’Anonimo latino del IV secolo d.C., al *Liber nonus ad Almansorem* di Rāzī, Abū Bakr Muḥammad ibn Zakarīyā (IX sec) al *Secretum secretorum* dello Pseudo-Aristotele medievale, al *Liber Phisonomiae* di Michele Scoto (1217?), *Liber compilationis phisionomie* di Pietro d’Abano (1295); ma soprattutto i trattati dei secoli XV e XVI come il *Reductorium phisonomie* di Rolando (1430), lo *Speculum phisionomie* di Michele Savonarola (1440), la *Chiromantie ac phisionomie anastasis* di Bartolomeo Cocles (1504), il *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1504), il *De cognitione hominis per aspectum* di Michelangelo Biondo (1544), il *De praedictione morum naturarumque hominum* di Guglielmo Gratarolo (1553), la *De humana physiognomonia* di Giovan Battista della Porta (1586).



che una funzione privata che mira al controllo delle emozioni e delle passioni della persona. La giustificazione è offerta dal fatto che le analogie zoologiche offrono una evidenza visibile non trascurabile, ed assumono verità scientifiche soprattutto se si sposano con le analogie zodiacali su cui si fonda la medicina astrologica. Il nesso era autorizzato dall'*auctoritas* di Aristotele che nel *De generatione animalium* ammetteva lo "pneuma" del seme di tutti gli animali essere presente anche negli astri gettando le basi della *melothesia*, ovvero del legame che unisce il macrocosmo al microcosmo sviluppato in particolare nella concezione filosofica medievale e rinascimentale dal neoplatonismo in poi. In Italia, infatti, predomina, secondo Agrimi, (2002, 8-12) la visione di una fisiognomica integrata nella filosofia scolastica e orientata in senso medico-astrologico.

Altrettanto farà Michele Savonarola nello *Speculum Physignomoniae*, (Vescovini, 1997 e 2008) un'opera per molti versi vicina alla *Humana Physiognomonica* di della Porta in quanto ambedue organizzano la materia, avendo come archetipo, la struttura della *Physiognomica* dello Pseudo-Aristotele.

Anche se nel Rinascimento della Porta tenta di dare uno statuto scientifico alla materia, la fisiognomica resta per lui una dottrina che oscilla ancora tra scienza e pregiudizio perché disciplina "congetturale" e "indiziaria"<sup>2</sup> dal momento che i segni del corpo possono simulare e dissimulare sentimenti ed emozioni. I comportamenti sociali, i rapporti politici, le relazioni interpersonali, i sentimenti e le passioni sono infatti spesso mutevoli e non sempre di facile interpretazione e i giudizi vanno espressi con cautela. Nell'introduzione all'*Humana Physiognomonica*, citando Cicerone, dice:

<sup>2</sup> La *princeps* dell'*Humana Physiognomonica* (1586) presenta una dedica «in corsivo», al Card. Luigi D'Este, già deceduto, dove afferma che la Fisiognomica è materia congetturale che non tocca il libero arbitrio: «Lectori S<alutem>. Haec scientia coniecturalis est, nec semper optatum assequitur finem: cuius signa naturales tantum propensiones indicare possunt, non autem actiones nostrae liberae voluntatis, vel quae ex vitioso, vel studioso habitu dependent. nam in bonis actionibus, quae in nostra potestate sunt, virtus et vitium consistunt non autem in propensionibus, quae in nostra voluntate non sunt». Ancora Chambre nel 1659, 6 sosteneva che la "[Physiognomie] c'est le guide le plus assuré pour se conduire dans la vie civile, et celui qui s'en voudra servir pourra éviter mille fautes et mille dangers où il est hasard de tomber à tout moment ... Il montre l'occasion et les moments favorables où l'on doit agir, on l'on doit parler: il apprend la manière dont on doit le faire, et s'il faut inspirer un conseil, une passion, un dessein, il sait tous les passages qui les peuvent faire entrer dans l'âme. Enfin, si l'on doit suivre l'avis du sage, qui défend de converser avec un home colère et un envieux, et de se trouver dans la compagnie des méchants, qui peut nous sauver de ces mauvaises rencontres que l'Art dont nous parlons?".

quando stimi gli occhi, la fronte e tutto il sembiante ti manifestino la verità, e il parlar più di tutti, allor mentiscono più che mai. (della Porta / Paoletta 2013, 1, 14-16)<sup>3</sup>

Nonostante le cautele, per della Porta, la relazione tra anima e corpo è tale che i sentimenti e le emozioni dell'anima, comunque, influenzano, i lineamenti del corpo:

Quando l'anima è melancolica, il corpo diviene languido e scolorato e, quando è allegra, il corpo rifiorisce." (della Porta / Paoletta 2013, 15, 76-78).

### Infatti

il volto di un uomo mesto ha la fronte rugosa, il sovraciglio disteso, le palpebre fisse et intente, il capo chino, che guarda in giù, gli occhi ficcati in dentro, il naso lungo, il viso macro. ... L'allegrezza: quando ridono gli occhi debolmente e tutta la faccia aperta e rivolta nell'allegrezza, le palpebre alquanto basse, la fronte molle e le ciglia rilassate un poco... (della Porta / Paoletta 2013, 165, 54-57)

*L'Humana Physiognomonica* di della Porta si configura come il più completo trattato su questa materia essendo una sorta di enciclopedia sistematica della fisiognomica a partire dagli autori del V secolo a. C. fino al Rinascimento. Copre un arco di circa 1000 anni. Pubblicata in latino, nel 1586, diventò famosa per la sua completezza e unitarietà in tutta Europa e fu tradotta in pochi anni in italiano, in francese, in tedesco e in inglese tanto che fu necessaria una seconda edizione nel 1601.

Essa è divisa in due parti: nella prima parte l'opera analizza la morfologia anatomica di ogni membro del corpo in base alle dimensioni, proporzioni, forma, colore e consistenza associando ad ogni elemento del corpo un difetto o una virtù. Ad esempio, chi ha la faccia lunga e sottile è un mistico ed un metafisico, chi ha la faccia larga e grassa è sensuale, vizioso e goloso. Nella seconda parte dell'opera connette tutti gli elementi omologhi per delineare il tipo psicologico del *pigro*, del *goloso*, del *pusillanime*, del *generoso*, ecc.

<sup>3</sup> Interessante è l'episodio di Zopiro, riferito da Cicerone nelle *Tuscolane* (IV, 80, 12) e nel *De Fato* (V, 10) e citato poi dallo stesso della Porta, sempre nel Proemio, come da molti altri trattati fisiognomici. Zopiro, guardando un'immagine di Socrate, l'aveva definito un delinquente. Quando il giudizio fu raccontato a Socrate, rispose che Zopiro aveva ragione perché queste erano le sue tendenze corrette però dall'esercizio filosofico della virtù.

A questo punto si pone un problema: cosa c'è di vero in queste analisi? Sebbene ciò sia oggettivamente falso, come abbiamo già osservato, tuttavia la credenza popolare, di cui spesso si sostanzia la cultura, porta automaticamente a pensare e a comunicare valori che si consolidano e si strutturano nell'inconscio collettivo, a prescindere dalla loro "verità" oggettiva, su forme archetipiche primitive e oppositive come alto/basso, forte/debole, avaro/generoso, buono/cattivo, bello/brutto, simpatico/antipatico, ecc. In tal modo ogni spazio culturale trasmette i propri valori e le proprie norme attraverso un linguaggio verbale e non-verbale dove anche il corpo e i suoi atteggiamenti e comportamenti, diventano, un "messaggio" da comunicare e interpretare.

La fisiognomica pertanto analizza il corpo secondo parametri culturali e credenze, anche false, ma a tal punto consolidate che sono accettate come "vere".<sup>4</sup> Si tenga presente, ad esempio, che nelle corti rinascimentali, come anche in altre epoche e culture, la fisiognomica era considerata di estrema importanza nella vita politica, non solo per distinguere le inclinazioni interiori altrui, ma anche per riconoscere, controllare e identificare le emozioni dei personaggi di corte, al punto da inventare un codice comportamentale estremamente raffinato come viene asseverato ne *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e dove il topos del *kalòs kai agathòs* trova fondamento addirittura nella teologia<sup>5</sup>

Bisogna attendere il 1698 per ottenere una vera e propria grammatica delle passioni, illustrate in 41 disegni (postumi) da Charles Le Brun (Le Brun 1992, Cottegnies, 2002)) che gettò le basi per uno studio sistematico delle espressioni attraverso i movimenti muscolari del volto. Le passioni sono descritte visivamente attraverso gradi di intensificazione progressiva (*climax*),

<sup>4</sup> Il pregiudizio che le persone pelose e villose abbiano una fortissima carica erotica, spiegabile con la teoria degli umori, oppure la correlazione tra naso e pene, sebbene oggi siano destituiti di ogni fondamento scientifico permangono tuttavia, nella vita quotidiana come figure topiche difficilmente da abbattere,

<sup>5</sup> Dico che da Dio nasce la bellezza ed è come circolo di cui la bontà è il centro; e però come non po essere circolo senza centro, non po esser bellezza senza bontà; onde rare volte mala anima abita bel corpo e perciò la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca e nei corpi è impressa quella grazia piú e meno quasi per un carattere dell'anima, per lo quale essa estrinsecamente è conosciuta, come negli alberi, ne' quali la bellezza de' fiori fa testimonio della bontà dei frutti; e questo medesimo interviene nei corpi, come si vede che i fisionomi al volto conoscono spesso i costumi e talora i pensieri degli omini; e, che è piú, nelle bestie si comprende ancor allo aspetto la qualità dell'animo, il quale nel corpo esprime se stesso piú che po. Pensate come chiaramente nella faccia del leone, del cavallo, dell'aquila si conosce l'ira, la ferocità e la superbia; negli agnelli e nelle colombe una pura e semplice innocenza; la malicia astuta nelle volpi e nei lupi, e cosí quasi di tutti gli altri animali (LVII).

che mostrano come da una passione ne nasca un'altra in un preciso e controllabile meccanismo di trasformazione.



Fig. 2. Espressioni del viso di Charles Le Brun, 1698

Salto, per motivi di tempo, con audace e temerario volo pindarico, le teorie del '700 e dell'800, ovvero la frenologia di Gall, la teoria di Lavater e quella lombrosiana, accomunate tutte da una fallacia logica su cui si fondava il ragionamento teorico. Prendiamo, ad esempio, l'angolo facciale elaborato da Camper (1791) che è formato da una linea che passa dalla fronte al naso e da un'altra dal naso all'orecchio.

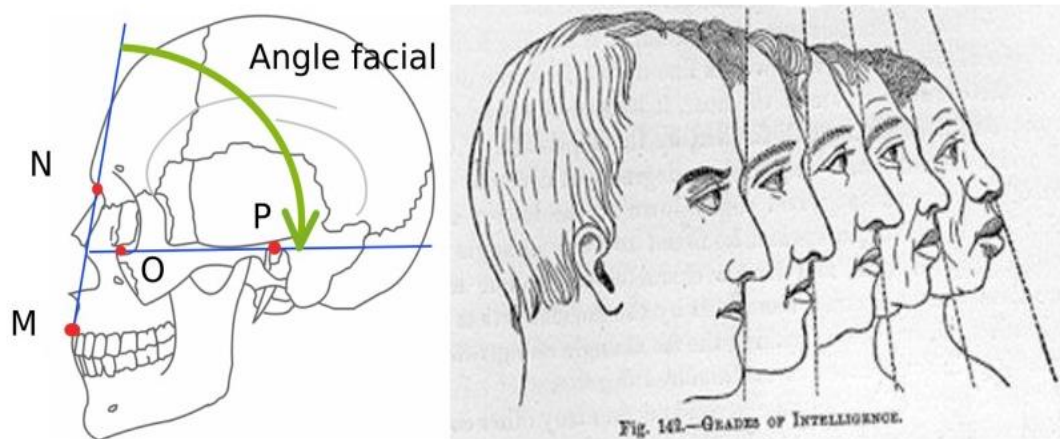


Fig. 3. Angolo facciale

Si può osservare che l'angolo interno è più o meno di 90° nelle razze europee, mentre la scimmia e alcune razze aborigene africane presentano un angolo facciale di 70° o inferiore. Tale fenomeno misurabile, e quindi oggettivo, diventa una fallacia e un paralogismo quando si associa un'osservazione che appartiene ad un altro ambito, in questo caso, l'ambito socio-culturale. Ovvero, se, con pregiudizio ideologico, si attribuisce alla razza europea il valore positivo di civiltà evoluta, intelligente, raffinata e civile, incarnata dall'Apollo del Belvedere come parametro ideale dell'estetica e dell'etica (*kalòs kai agathòs*) e alla razza africana il concetto contrario e negativo di cultura primordiale e incivile, a sua volta, principio di animalità, di istintualità, di delinquenza, ecc. si giustifica in maniera, apparentemente logica, ma scorretta, la superiorità razziale dell'uomo europeo su quello africano. In tal modo lo scientismo illuministico e positivista celebra il proprio fallimento.

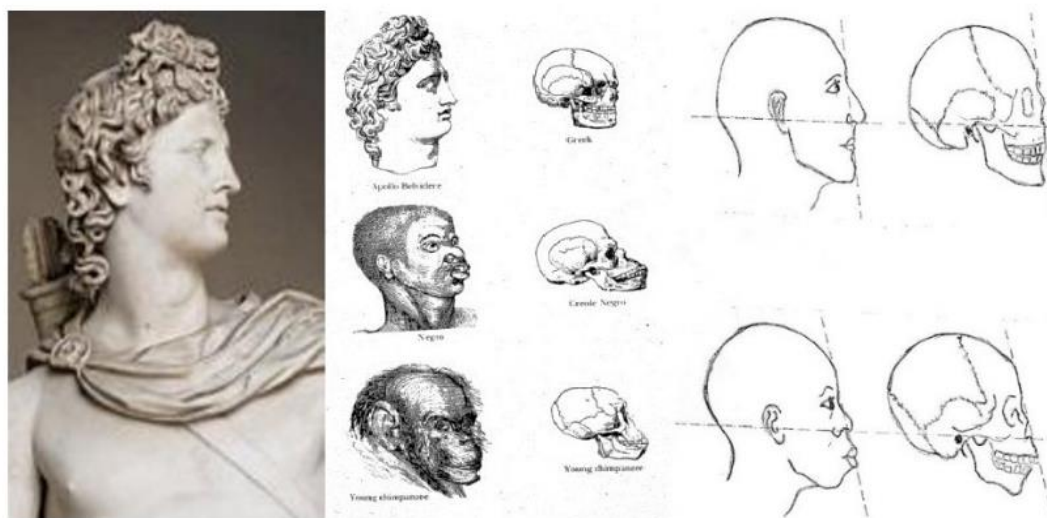


Fig. 4. Apollo di Belvedere e differenze dell'angolo facciale

Bisogna arrivare ai nostri giorni per avvertire che la fisiognomica poggia la sua elaborazione su ricerche fondate sulla psicologia sociale, la semiotica, la pragmatica comunicativa e le neuroscienze. (Paolella 2015) Tali ricerche hanno trasformato profondamente il campo di indagine della fisiognomica distinguendo una fisiognomica statica e una dinamica.

Essa, pur restando una disciplina congetturale e indiziaria, ora inizia ad avere dei punti fermi abbastanza solidi e stabili. Ovvero, è possibile, nonostante le variabilità delle forme corporali, disegnare una grammatica del

volto e del corpo, che sia in grado, attraverso segni sicuri e chiari, di interpretare il carattere e il “vissuto” di ogni persona?

Già dal 2013 alcuni ricercatori dell'università di Aalto (Finlandia), sotto la guida dello psicologo Lauri Nummenmaa (2014) hanno addirittura provato a realizzare, con supporti termografici, la prima mappa delle emozioni che si manifestano sul corpo in tutte le culture e le età offrendo dati intersoggettivamente osservabili. La ricerca partiva dall'ipotesi che ogni emozione si manifesta con diverse sfumature cromatiche su precise parti del corpo. L'invidia, ad esempio, “infiamma” il volto, la rabbia si manifesta su petto e viso, la paura sul cuore, ecc.

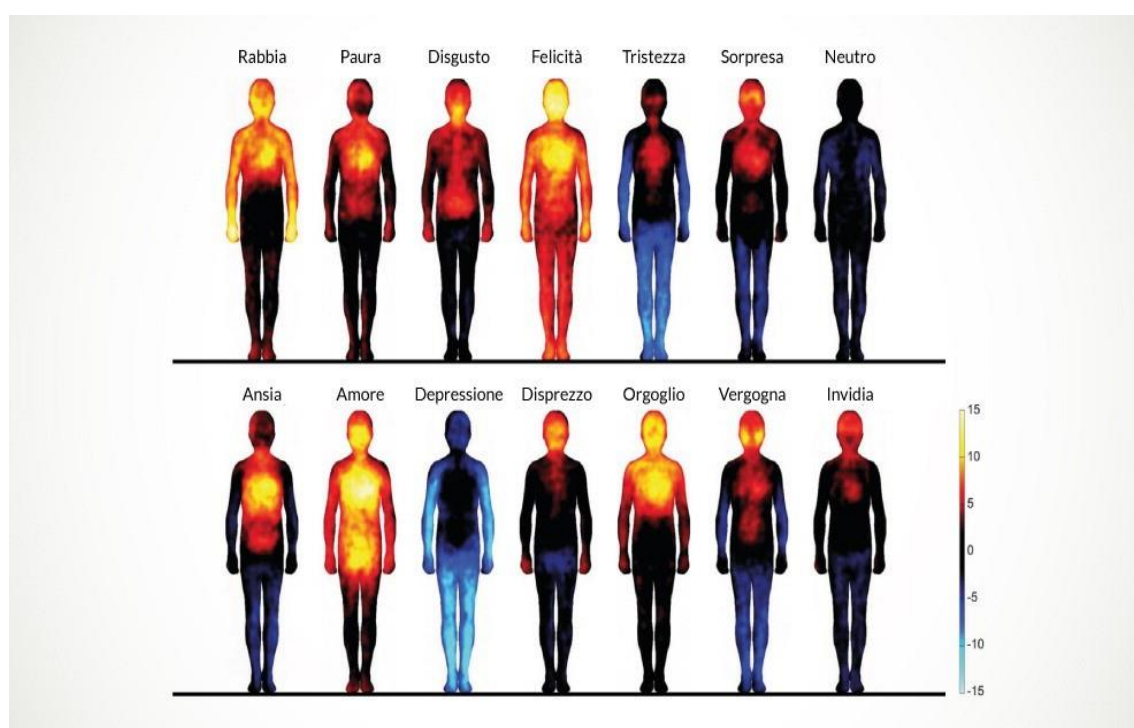


Fig. 5. Tabella delle emozioni di Nummenmaa

Anche lo schema di autorità, codificato dalla cultura occidentale ed elaborato da uno studio di Alexander Todorov. (2017) dimostra come nelle immagini, generate al computer, (Fig. 6) il volto emotivamente neutro al centro, viene trasformato per mostrare le caratteristiche tipiche che rendono un volto più o meno affidabile, un volto più o meno dominante o sottomesso.



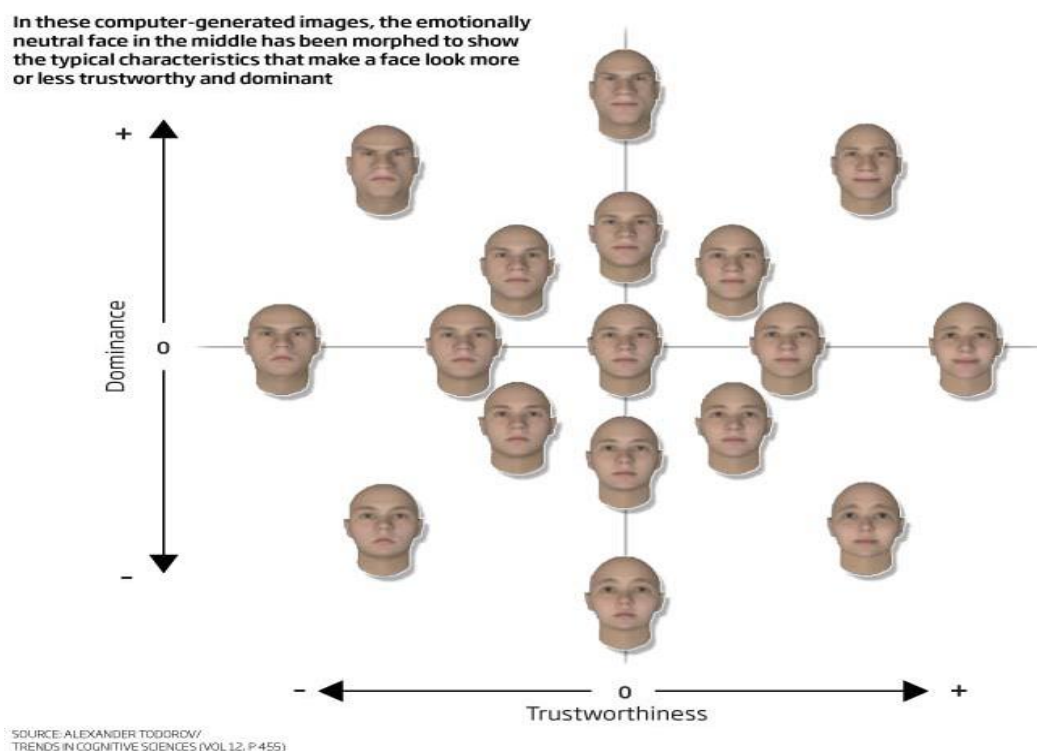


Fig. 6. Schema di Todorov.

Osservando lo schema, si vede in alto il volto cosiddetto “quadrato” che presenta la linea delle mascelle e quella delle tempie di identica, o quasi, larghezza e le labbra dritte e sottili. Più è squadrata la mascella, più il soggetto è brusco, duro, rude nei giudizi e nel comportamento. Ha una mente molto analitica e decisionale associata con una natura aggressiva e dominante.



Fig. 7. Adolf Hitler



Fig. 8. Benito Mussolini

Man mano che si scende verso il basso dello schema il volto si addolcisce fino a diventare “rotondo”: ovvero un volto che descrive un cerchio. Esso denota una personalità serena, tranquilla, ma senza pigrizia o indolenza. La qualità fondamentale di queste persone è il buonsenso. Sanno giudicare fatti e persone con chiarezza. Sono dotate di senso della giustizia, fiducia in sé e pacato ottimismo come vorrebbero apparire i volti dei presidenti americani del partito democratico.



Fig. 9. J. F. Kennedy J. Carter B. Clinton B. Obama

Paul Ekman (1982) già agli inizi degli anni '70 scopriva che sette sono le emozioni primarie uguali in tutte le culture: *sorpresa, disprezzo, disgusto, paura, rabbia, tristezza e felicità*.



Fig. 10. Schema esplicativo della teoria di Ekman



Ma nei lavori successivi ampliò fino a tredici la descrizione delle emozioni primarie. In questo caso l'analisi delle emozioni si avvia verso una fisiognomica più complessa e dinamica che deve tener conto delle emozioni "in situazione". In tal senso le emozioni si manifestano già in un movimento muscolare che deriva da un evento o da una situazione.

In questa ultima tipologia si concentra lo studio delle microespressioni (*Facial Action Coding System*) studiate da Ekman, (1982) ovvero espressioni facciali che durano frazioni di secondi in presenza di situazioni impreviste, e che sono assolutamente "sincere", perché involontarie, non potendo subire un processo di simulazione e di razionalizzazione dovuto alle convenzioni sociali. Alla stessa stregua vanno considerati altri fenomeni involontari come l'arrossire o l'impallidire. (Goffman 1971; Watson, 1972, Giglioli-Dal Lago 1983, Pease 1993, Pregolato 1983, Borg 2009, Lowe 2013, Müller 2013-14)

Se il corpo comunica, come insegna la semiotica, allora, nei rapporti interpersonali si comunica sia in forma statica, ovvero la forma del volto, la configurazione fisica, il timbro di voce, gli abiti, l'acconciatura, il trucco, ecc., sia in forma dinamica: l'orientazione e le distanze tra persone, la postura, i gesti, i movimenti, l'espressione del volto, la direzione dello sguardo, il tono di voce, il ritmo dell'eloquio, ecc. Anche se nella pratica quotidiana questi elementi si sincronizzano e si sovrappongono, sono tutti aspetti comunque valutativi di un "essere in situazione".

Ogni comunicazione infatti è la sommatoria di elementi verbali e non verbali laddove l'aspetto verbale copre solo il 7% della comunicazione, l'aspetto vocale (*volume, tono, ritmo*) il 38% e i *movimenti del corpo (espressioni facciali e/o postura del corpo)*, ben il 55%. Pertanto nella comunicazione il 93% di un messaggio viene percepito dal linguaggio del corpo e non dalle parole. (Mehrabian 1972). L'efficacia di un messaggio quindi dipende solo in minima parte dal significato delle parole, e ciò che viene percepito è influenzato pesantemente dai fattori di comunicazione non verbale. Tali osservazioni permettono di aprire nuove prospettive se la Fisiognomica, che si potrebbe chiamare "dinamica", possa essere supportata da altre scienze come la linguistica, la cinesica, la prossemica e le neuroscienze. Non a caso si pronunciano giudizi sulla persona per il modo come si presenta, come cammina, come si relaziona, ad esempio, nel lavoro, verso un superiore gerarchico, un suo collega o un inferiore; come si siede in una riunione o come pone le gambe, come si comporta in un corteggiamento, ecc. La prossemica e la cinesica offrono, d'altra parte, larghe analisi sui rapporti interpersonali e di gruppo. In questi ultimi anni nei social si è sviluppato l'uso degli *emoticons* che

in forma stilizzata comunicano, attraverso le forme delle diverse parti del volto, sentimenti codificati.

Nonostante queste ampie e interessanti ricerche, permangono credenze che pur non avendo alcun valore scientifico, anzi addirittura smentite e sfatate, aleggiano come messaggi subliminali, come si vede nel disneyano *Re leone*, incarnazione del concetto di autorità come vedremo in seguito.



Fig. 11. Walt Disney (1994)

Prendiamo tra i primitivi semantici proprio la coppia oppositiva: alto/basso.

Noi concepiamo l'autorità proveniente dall'alto: da bambini abbiamo sperimentato che gli adulti sono più alti e comunicano ciò che è lecito o illecito dall'"alto", e, per associazione, anche l'autorità morale e divina viene rappresentata proveniente dall'alto (il Cristo "pantocrator" delle absidi nelle chiese bizantine). Non a caso si dice "Padre nostro, che sei nei cieli". Così pure il re o il capo di Stato "deve" stare all'impiedi o "in alto"; oppure se è seduto, avrà una sedia più prestigiosa o più alta, parlerà da una alta tribuna, oppure, se è in televisione, sarà ripreso dal basso per apparire più alto come si faceva sia con il presidente Giovanni Leone che con Berlusconi.

O, se si vuole, in forma satirica e sarcastica ne *Il grande dittatore* di Chaplin (1940).



Fig. 12. Due fotogrammi de *Il grande dittatore* di C. Chaplin.

Pertanto l'artista sia pittore, scultore o fotografo, che riproduce una persona o un personaggio, dovrà avere come punto di riferimento questo linguaggio visivo ben codificato e strutturato nella realtà psicologica e culturale del committente e della comunità. Ebbene tutti questi elementi semiotici non-linguistici costituiscono un linguaggio trasmesso attraverso una sedimentazione culturale che si perde nella notte dei tempi.

L'autorità, quindi, sarà rappresentata, come un leone, di altezza imponente, con le spalle larghe, il viso quadrato, lo sguardo fisso e maestoso che guarda tutti e nessuno, mascelle quadrate, braccia pronte a muoversi, mani larghe e sicure, ecc. Un'autorità di bassa statura rischia il ridicolo e la risata beffarda.

E se il soggetto non ha queste caratteristiche fisiche, l'artista dovrà stiracchiare i lineamenti fino ad ottenere questi risultati come succede nei ritratti di Holbein a proposito di Enrico VIII dove nel ritratto preparatorio (fig. 12) appare più "umano" con il viso più "ovale" che "quadrato"; nel secondo, definitivo, nell'obbedire alla topica fisiognomica cede ad una ritrattistica maestosa, trionfante, con le spalle larghe e la faccia quadrata come un leone. Qual è il vero ritratto di Enrico VIII?



Fig. 13. Hans Holbein, Enrico VIII, Ritratto preparatorio (1534-36) e definitivo (1537).

Così pure nella tradizione iconografica che rappresenta i sovrani di Francia nei secoli XVII e XVIII, essi vengono raffigurati con la fronte alta e spaziosa, le spalle forti, il petto robusto magari nascosto dietro una corazza, naso ben piantato sulla faccia. Sono solo parenti o i pittori obbediscono ad un topos iconografico fisiognomico nell'evidenziare sempre gli stessi iconemi?

Il soggetto rappresentato dal ritratto, soprattutto se è un personaggio pubblico, non è quello che si conosce nella realtà quotidiana. Egli viene rappresentato secondo come "dovrebbe o vorrebbe essere" e secondo parametri culturali che, anche se sono falsi, vengono accettati come veri secondo il precetto che l'arte deve raccontare e riprodurre non la realtà, ma il "nascosto" culturale e antropologico.

Lo stesso fenomeno culturale vale per le donne fin dall'antichità greco-romana e le Madonne a partire dal Medioevo. Hanno tutte il viso a "triangolo capovolto" ovvero, tempie larghe e il mento affilato; oppure "ovale" se le linee del volto sono meno spigolose e più attenuate. Queste persone, sostiene la fisiognomica, sono intelligenti, essenzialmente malinconiche e desiderano l'attenzione e la protezione altrui. Sono persone empatiche, amichevoli e sognatrici. E se presentano la testa inclinata, essa sta ad indicare un segnale di sottomissione, di debolezza, di docilità e di arrendevolezza perché mostrano il collo, una parte fragile del corpo. Soprattutto dal '700 agli inizi del '900 le donne venivano ritratte, più che negli altri secoli, in questa posa considerata attraente e seducente dagli uomini.

Anche in letteratura funziona lo stesso meccanismo topologico. Tra gli infiniti esempi che offre la letteratura italiana e mondiale, prendiamo la descrizione di Alëša, figlio del protagonista Fëdor Pavlovič ne *I fratelli Karamazov*, l'ultimo romanzo di Dostoevskij. Il giovane personaggio ispira simpatia per la faccia ovale che indica bontà e nobiltà:

Alëša a quel tempo era un prestante adolescente di diciannove anni, colorito e con lo sguardo limpido, uno che sprizzava salute da tutti i pori. Era persino molto bello, snello, abbastanza alto, con i capelli biondo-scuro, un ovale regolare, anche se un tantino lungo, splendidi occhi grigio-scuro, distanti fra di loro; era molto riflessivo e, in apparenza, molto tranquillo. Mi diranno forse che le guance colorite non escludono né il fanatismo né il misticismo, ma a me sembra che Alëša fosse persino più realista di molti altri. (V, *Gli starcy*)

Altro elemento culturale del tutto smentito dalla scienza, ma ancora topico, è che la pelosità sia maschile che femminile sia un forte attrattore sessuale perché il pelo, testimone la fisiognomica e la medicina antica, nasce da sovrabbondanza di sangue, calore e umidità. La sovrabbondanza di umore sanguigno, dice Galeno nel *De temperamentis libri IIII*, è sintomo di calore, coraggio, impeto, passione, giovialità, allegria e denso erotismo e sensualità come afferma anche Aldrovandi nella *Monstrorum Historia* (1642).





Fig. 14. Ritratto di Antonietta Gonzales, attribuito a Lavinia Fontana, Blois, Musée du Chateau (1594-95).



Fig. 15. Jusepe de Ribera, Donna barbata: Maddalena Ventura con suo marito e suo figlio, 1631 Museo del Prado, Madrid.



Fig. 16. Donne barbute tra il XIX e il XX secolo

Infine, ma ci sarebbero ben numerosi altri esempi che in questa sede tralasciamo, interessante è il pregiudizio, direi folkloristico, ancora oggi comune: il tema della nasalità ovvero il rapporto naso/pene.

Come abbiamo visto all'inizio, tutti i testi fisiognomici antichi si limitano ad associare le caratteristiche anatomiche con il carattere psicologico e/o morale dell'individuo. Ma sembra che questa relazione anatomica faccia

parte, non tanto dell'eredità greco romana quanto del folklore popolare bizantino e medievale.

Nei *Physiognomikà* dello pseudo-Aristotele è il naso camuso a significare frenetica attività sessuale: "nasus... simus scortationem et rei venereae amorem prodit" (cap. 26) Si trova anche tra le regole della Scuola Salernitana dove si legge "Ad formam nasi dignoscitur hasta Priapi" (De Renzi, 1859, V, 51). Il tema è noto anche nella farsa medievale francese e nella letteratura scientifica rinascimentale. (Monga 1992) Il simbolismo fallico è trattato dal nostro della Porta nella *Humana Physiognomonìa*:

"È degno di annotarsi esser proporzione tra le parti della faccia con quelle di tutto il corpo, e fra loro vicendevolmente si corrispondono o nella misura o nella quantità o nei tempi. Il naso risponde alla verga ché, avendolo [il naso] alcuno lungo e grosso, ovvero acuto e grosso o breve, il medesimo si giudica di quella; così le nari rispondono ai testicoli. 'Nasuti' appresso Lampridio si dicono quelli che più maschi sono." (della Porta / Paolella, 2013, 146, 10-15)

Tuttavia un anno dopo la pubblicazione della *princeps* del testo dellaportiano del 1586, un medico francese, Laurent Joubert, (1587) dimostrava decisamente falsa ogni relazione proporzionale tra elementi anatomici in ambito sia maschile che femminile in un volume dal titolo: *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la médecine*:

la proportion des membres n'est observée en tous, plusieurs ont une belle trompe de nez qui sont camus du reste et plusieurs camus du nez sont bien apointés du membre principal (1587, V, IV).

Ebbene tale credenza popolare nonostante sia stata smentita da oltre 450 anni è ancora oggetto di allusioni maliziose e di battute spiritose.

In conclusione, dal punto di vista veridittivo, la fisiognomica è un ambito molto intrigante di ricerca perché mette in crisi il concetto di verità "scientifica". Le conseguenze ripugnanti e mostruose dello scientismo dei secoli XVIII e XIX (la frenologia di Gall, le teorie di Lavater, l'angolo facciale di Camper o l'uomo delinquente di Lombroso) hanno prodotto false teorie scientifiche sul concetto di razza e di superiorità razziale con pesanti e vergognose ricadute nella vita quotidiana. Per fortuna negli ultimi cinquanta anni, grazie agli sviluppi delle ricerche di semiotica, di linguistica, di psicologia, di sociologia, di prossemica, di cinesica, nonché di neuroscienze, si

sta avviando un'analisi dei rapporti interpersonali meno arbitraria, discutibile e soggettiva, ma più certa e sicura e più valida nel discernere le false apparenze frutto di pregiudizi e di affermazioni topiche fondate su infondate credenze. Pertanto, se le scoperte antropologiche e psicologiche di Ekman, (1982) associate all'applicazione della termografia di Nummenmaa (2004) contribuiscono a dare alla fisiognomica uno statuto scientifico, ancora molto cascate antropologico e culturale, che penetra come comunicazione ancorché subliminale anche negli "innocenti" cartoni animati di Walt Disney, indica che la fisiognomica sta diventando scienza con ancora molta strada da percorrere, ma apre anche nuovi confini alla ricerca scientifica. Anche se attenuate, ancora forti sono le resistenze di pregiudizi e credenze che orientano i comportamenti sociali. E la strada è lunga.

## BIBLIOGRAFIA

ADAMANTIUS (1893) *Physiognomonica Pseudaristotelis, Graece et Latine, Adamantii cum epitomis Graece, Polemonis e recensione Georgii Hoffmanni Arabice et Latine continens*, Lipsia, B. G. Teubner.

AGRIMI, JOLE (1997) *La ricezione della Fisiognomica pseudoaristotelica nella Facoltà delle arti*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», vol. 64, 127-188.

AGRIMI, JOLE (2002) «*Ingeniosa scientia nature*». *Studi sulla fisiognomica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo (SISMEL).

ALDROVANDI, ULISSE (1642) *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium. Bartholomaeus Ambrosinus... labore, et studio volumen composuit. Marcus Antonius Bernia in lucem edidit. Proprijs sumptibus... cum indice copiosissimo*, Bononia, Nicolò Tebaldini.

ARISTOTELE (PSEUDO) (1893) *Physiognomonikà*, hrsg. von G. Hoffman, in *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, recensuit Richard Foerster, Lipsia, B. G. Teubner, voll. 2: I, 228.

ARISTOTELE (PSEUDO) (1999) *Physiognomonica*, Herausgegeben und übersetzt von Sabine Vogt, Berlin, Akademie Verlag.

BLUMBERG, HANS (1981) *Die Lesbarkeit der Welt*, Surkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, il Mulino, Bologna, 1984, da cui si cita).



BORG, JAMES (2009) *Il linguaggio del corpo. Guida all'interpretazione del linguaggio non verbale*, Milano, Tecniche nuove.

CAMPER, PETRUS (1791) *Dissertation sur les varietes naturelles qui caracterisent la physionomie des hommes des divers climats et de differens ages. Suivie de reflexions sur la beaute; particulierement sur celle de la tete; avec une maniere nouvelle de dessiner toute sorte de tetes avec la plus grande exactitude*. Ouvrage posthume de M. Pierre Camper. Traduit du Hollandois par H. J. Jansen... A Paris, chez H. J. Jansen imprimeur-libraire cloitre Saint Honoré; et a La Haye, chez J. Van Cleef libraire sur le Spuy.

CASTIGLIONE, BALDASSARRE (2015) *Il libro del Cortegiano*, a c. di G. Carnazzi, intr. di S. Battaglia, Milano, Rizzoli (da cui si cita).

CHAMBRE, MARIN CUREAU DE LA (1659) *L'art de connoistre les hommes*, Amsterdam, J. le Jeune.

COTTEGNIES, LINE (2002) *Codifying the Passions in the Classical Age: a few reflections on Charles Le Brun's scheme and its influence in France and in England*, «Etudes Epistémé» 1, 141–158.

DE RENZI, SALVATORE (1859) *Flos medicinae Scholae Salerni*, in *Collectio Salernitana*, Napoli, Filiatre-Sebesio (ora in ristampa anastatica con una premessa di A. Garzya, D'Auria Editore, Napoli, 2001, da cui si cita).

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della Fisionomia dell'uomo libri sei*, a c. di A. Paolella, voll. 2, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DOSTOEVSKIJ, FĚDOR (1931) *I Fratelli Karamazov*, a c. di M. Racovska e E. Fabietti, Milano, A. Barion.

EKMAN, PAUL (ed. by) (1982<sup>2</sup>) *Emotion in the human face*, Cambridge, Cambridge University Press (Paris, EMSH).

GALENO CLAUDIO (1821-33) *De temperamentis libri IIII*, G. Helmreich (hrsg. von), in GALENO, *Opera Omnia*, vol. III, C.G. Kuhn (hrsg. von), Leipzig, Teubner.

GIGLIOLI, PIER PAOLO, DAL LAGO, ALESSANDRO (1983) *Etnometodologia*, Bologna, il Mulino.

GOFFMAN, ERWIN (1971) *Il comportamento in pubblico*; pref. di F. e F. Basaglia, Torino, Einaudi.

LAURENT, JOUBERT (1587) *Erreurs populaires et propos vulgaires touchant la medicine et le regime de sante. Expliquez et refutez par M. Laur. Joubert... Cette-cy est de toute l'oeuvre, la premiere partie, contenant cinq liures, avec l'indice des matieres, qui seront traitez ez autres. Reueue, corrigée & augmentée presque de la moitié...*, Bordeaux, S. Millanges, 1579.

LE BRUN, CHARLES (1992) *Le figure delle passioni: conferenze sull'espressione e la fisionomia*, a c. di M. Giuffredi, Milano, Raffaello Cortina (*Conférence de M. Le Brun... Sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam, J.-L. de Lorme; Paris, E. Picart, 1698).

LOWEN, ALEXANDER (2013) *Il linguaggio del corpo*, a c. di P. Di Sarcina e M. Pizzorno, Milano, Feltrinelli.

MEHRABIAN, ALBERT (1972) *Non-verbal communication*, Chicago, Aldine-Atherton (New Brunswick; London, Aldine Transaction, 2007<sup>2</sup>).

MONGA, LUIGI (1992) *Odeporica e medicina: i viaggiatori del Cinquecento e la rinoplastica*, «Italice» vol. 69, n. 3, 378-393.

MÜLLER, CORNELIA (ed. by) (2013-14) *Body-Language-Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*, Berlin, De Gruyter, voll. 2.

NUMMENMAA, LAURI; GLEREAN, ENRICO; HARI, RIITTA; HIETANEN, JARI K. (2004) *Bodily maps of emotions*, «Proceedings of the National Academy of the United States of America», vol. 111, n. 2, (January 14), 646-651.

PAOLELLA, ALFONSO (2015) *La fisiognomica di G.B. della Porta e la sua influenza sulle ricerche posteriori*, in *Giovan Battista della Porta nel IV centenario della morte (1535-1615)*, Atti del Convegno (Piano di Sorrento, Villa Fondi, 27 febbraio 2015), a c. di A. Paoletta, Roma, Scienze e Lettere.

PEASE, ALLAN (1993) *Leggere il linguaggio del corpo* (trad. di P. Conversano, Milano, A. Mondadori).

PIETRO D'ABANO (1295, ma 1474) *Incipit liber compilationis phisonomie a Petro padubanensi in ciuitate parisiensi cuius sunt tres particule* (Padova, hoc de phisonomia opus Petri padubanensis per me Petrum Maufer normanum Padue impressum est, 1474).

PORFIRIO DI TIRO (1998) *Vita di Pitagora*, a c. di A. R. Sodano, Milano, Rusconi (in appendice la versione araba della *Vita di Pitagora* di Ibn Abi Usabī'a, da cui si cita).

PREGNOLATO ROTTA-LORIA, FRANCESCA (1983) *Spazio e comportamento: introduzione alla prossemica*, Torino, Libreria Editrice Universitaria Levrotto & Bella.

RAINA, GIAMPIERA (a c. di) (2001<sup>3</sup>), Pseudo Aristotele: *Fisiognomica*, Anonimo latino: *Il trattato di fisiognomica*, Milano, Rizzoli.

TODOROV, ALEXANDER (2017) *Face Value: The Irresistible Influence of First Impressions*, Oxford, Princeton University Press.

VESCOVINI FEDERICI, GRAZIELLA (1995) *La medicina astrologica dello Speculum Phisionomie di Michele Savonarola* in *In supremae dignitatis (per la*

*storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*), a c. di P. Castelli, Firenze, Olschki, 415-429.

VESCOVINI FEDERICI, GRAZIELLA (2008) *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, UTET.

WATSON, O. MICHAEL (1972) *Comportamento prossemico*, Milano, Bompiani.

ZIEGLER, JOSEPH (2008) *Hérédité et physiognomonie*, in *L'hérédité entre Moyen Age et Époque moderne. Perspectives historiques*, Études réunies par Maaike van der Lugt et Charles de Miramon, Firenze, Edizioni del Galluzzo (SISMEL), 245-271.



## *Ricerche fisiognomiche nel taccuino di Rubens e nella Physiognomonica di della Porta*

TERESA ESPOSITO

Il 30 agosto del 1720 un incendio devastò l'atelier dell'ebanista francese André-Charles Boulle (1642-1732) nei quartieri del Louvre a Parigi, lasciando pochissime tracce del taccuino teorico di Peter Paul Rubens (1577-1640). Qualche anno dopo, il tragico evento fu ricordato e compianto da alcuni intellettuali francesi, tra cui il connoisseur Pierre-Jean Mariette (1694-1774) ed il critico Le Comte de Caylus (Jaffé 1966, 17, 81, nota 7). Tali testimonianze attestano la rilevanza del documento scomparso, compilato da Rubens nel corso di svariati anni, raccogliendo sia motivi copiati nel periodo giovanile, sia un repertorio iconografico di più tarda datazione. Il taccuino, un codice di circa 250 pagine, serviva come materiale didattico messo a disposizione degli allievi all'interno del celebre "studiolo segreto" del maestro (Balis 2021, 157-165). Piuttosto che essere un semplice libro di disegni in cui l'artista registrava le proprie osservazioni o che recava con sé durante i suoi viaggi, il taccuino era uno strumento di studio. Infatti, oltre ad includere disegni tratti dal genio di Raffaello ed altri grandi maestri del Rinascimento o ispirati all'antico, questo codice recava sezioni intere o semplici annotazioni destinate a speculazioni teoriche. Oggi, il contenuto di questo prezioso documento è parzialmente noto agli studiosi in virtù dell'esistenza di tre fogli originali,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il primo foglio che ci è pervenuto è conservato presso i Staatliche Museen di Berlino (Kupferstichkabinett, inv. KDZ 3240) e contiene annotazioni e disegni copiati da Raffaello e Hans Holbein; un secondo foglio con uno studio stereometrico dell'Ercole Farnese si trova presso la Courtauld Gallery (D.1978. PG.427). Un terzo foglio, emerso recentemente e subito acquistato dalla Phoebus Foundation, mostra il motivo erotico della satiresa e dell'erma, copiato da un'incisione di Marcantonio Raimondi, a sua volta basata su un sarcofago romano con scena di Pannychis (festival notturno in onore di Pan).

sopravvissuti all'incendio, ma soprattutto grazie alle quattro copie manoscritte compilate dagli allievi del pittore tra il 1615 ed il 1677.

Un confronto tra questi documenti (ms. Chatsworth, ms. Bordes, ms. Johnson, ms. de Ganay) consente di ricostruire, seppur parzialmente, il manoscritto originale e di farsi un'idea del suo prezioso contenuto. Tuttavia, il lavoro di recupero dell'originale non è di facile soluzione, poiché tra le varie copie sussistono alcune differenze significative. Nel complesso, uno studio attento delle quattro trascrizioni mostra un giovane ed ambizioso Rubens alle prese con temi di interesse artistico e teorico-scientifico.<sup>2</sup> Accanto ai problemi di ottica, simmetria ed architettura, il taccuino illustra altresì gli interessi del fiammingo per lo studio delle passioni umane, della filosofia naturale, dell'alchimia e della fisiognomica. Più precisamente, la sezione relativa alla fisiognomica, in cui Rubens indagò le corrispondenze e le somiglianze dei "segni" fisiognomici tra uomini e animali, è ben documentata in ognuna delle quattro trascrizioni.<sup>3</sup> Il ms. Chatsworth (ff. 65v-69v), ad esempio, contiene studi fisiognomici in cui i disegni sono accompagnati da brevi annotazioni in latino. In particolare, il copista di questa trascrizione – talvolta identificato con il più brillante allievo di Rubens, Antoon van Dyck – mostrò un interesse più pronunciato per le fonti visive, trascurando tuttavia le sezioni speculative del taccuino.<sup>4</sup> Ciò nonostante, il folio 73v contiene sorprendentemente un testo completo sulla corrispondenza tra la bellezza della donna e quella del cavallo. Il rapporto simbiotico tra testo ed immagine – caratteristica costitutiva dell'arte rubensiana – è fedelmente recuperato dai collaboratori del pittore; gli studi fisiognomici dovevano rispettare quelli contenuti nel taccuino originale, anche se la loro disposizione nei vari manoscritti differisce, essendo talvolta sparsi e talvolta raccolti nella stessa sezione (come nel caso del ms.

<sup>2</sup> Un'analisi dettagliata del taccuino ed un confronto tra le varie trascrizioni apparirà come volume postumo del *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard in memoria del prof. Arnout Balis. Rimando al mio libro in preparazione per uno studio più approfondito delle sezioni speculative del taccuino (Esposito, in preparazione).

<sup>3</sup> Esiste una vasta letteratura sugli studi di fisiognomica comparata contenuti nel taccuino di Rubens e a noi giunti attraverso le varie copie parziali (Baltrušaitis 1957, 16-18, figg. 10, 11; Jaffé 1966, I, 40-41; Bolten 1985, 108-110, 237-239; Van der Meulen 1994-1995, I, 78-79, 144; II, 45, 119, 147, no. 19; III, figg. 41, 42, 106, 107, 192, 193, 194, 244, 245, 246; Balis 2001, 17, figg. 9-11; Baldriga 2002, 99-121, figg. 55-56; Meganck 2007, 57-59).

<sup>4</sup> Il ms. Chatsworth fu scoperto da Michael Jaffé nel 1955 e fu attribuito dallo studioso al giovane Van Dyck. Fin dal momento della sua pubblicazione nel 1966, l'attribuzione a Van Dyck è stata sia contestata che accolta con entusiasmo. Rimando ad un saggio di Anne-Marie Logan per una breve discussione delle vicende legate alla datazione e all'attribuzione del ms. Chatsworth (Logan 2012, 86-87).

Chatsworth). Nel ms. de Ganay, ad esempio, gli studi fisiognomici sono sparsi e li troviamo sia all'inizio che alla fine del manoscritto. Questa trascrizione però, a differenza del ms. Chatsworth, reca anche porzioni di testo in fiammingo, dandoci così una chiara indicazione sulla provenienza del copista. Inoltre, l'autore del ms. de Ganay, compilato tra il 1651 e il 1677 (Esposito 2022), sembra aver attinto non direttamente dal taccuino originale, ma da un'altra copia, ovvero il ms. Bordes, che contiene gli stessi studi di fisiognomica comparata, accompagnati da un testo quasi identico in latino (Esposito, in preparazione).

In questo breve contributo mi soffermerò in particolare su alcuni appunti di fisiognomica presenti nel ms. Bordes, che – insieme al ms. Chatsworth – fu copiato direttamente dal taccuino originale. Successivamente, analizzerò il testo in relazione ad alcuni principi enunciati da Giovan Battista della Porta nel suo trattato di fisiognomica, il *De humana Physiognomonia*.

## I. Le origini dell'interesse di Rubens per la fisiognomica

Prima di procedere all'analisi del testo e delle fonti visive, vale la pena menzionare le origini dell'interesse di Rubens per la fisiognomica. Sembra che tale interesse sia emerso molto presto, nella fase iniziale della sua formazione professionale. Nel maggio del 1600, ancor prima di intraprendere il suo viaggio in Italia, Rubens terminò il suo apprendistato presso il dotto pittore di corte Otto van Veen (1556-1629), il quale ebbe una spiccata inclinazione per le lettere.<sup>5</sup> Al Van Veen, autore di vari testi di emblematica e di alcuni manoscritti inediti, si attribuisce un trattato di fisiognomica, il *De Physiognomia nova praecepta*, completato presumibilmente prima del 1627 (Ruelens 1877, 117).<sup>6</sup> Non sappiamo, quindi, se questo interesse per la disciplina sia nato nello studio di Van Veen – pittore colto che aveva studiato in Italia – forse in

<sup>5</sup> Nel 1598, il celebre umanista e cosmografo Abraham Ortelius lasciò una dedica molto lusinghiera nell'*Album amicorum* di Otto van Veen («Ego de te, Veni, idem dico te primum in nostro Orbe qui litteras liberiores cum hac arte junxisti»), paragonandolo al dotto pittore greco Panfilo di Anfipoli, noto per aver dato vita ad un'importante scuola in cui la pittura veniva studiata in combinazione con altre discipline (Müller Hofstede 1977, I, 55).

<sup>6</sup> L'interesse per la fisiognomica fu coltivato anche dal figlio di Otto, Ernest van Veen (1598-1667), giurista ed autore del *Tractatus physiologicus de Pulchritudine: Juxta ex quae de sponsa in Canticis Cantorum mysticae pronunciat* (Bruxellis: Franciscus Foppens, 1662), in cui Van Veen definì un nuovo canone di bellezza femminile, mediante una lettura allegorica del Cantico dei Cantici (Papy 2020, 1-19).

relazione alla ricerca figurativa delle espressioni e degli affetti.<sup>7</sup> Del resto, quando il giovane Rubens cominciò a interessarsi di fisiognomica, nei primissimi anni del 1600, l'utilità della disciplina, come ausiliaria della pittura, era già stata codificata dai teorici dell'arte così come erano già state stampate le prime edizioni dell'opera dellaportiana. Se sugli esordi di questo interesse si brancola nel buio, informazioni più precise possono essere raccolte a partire dagli anni italiani di Rubens.<sup>8</sup> Gli studi fisiognomici dell'artista forniscono anche delle indicazioni utili a formulare una data approssimativa per i disegni e gli appunti. Per Rubens, lo studio della fisiognomica passava attraverso quello della ritrattistica e della statuaria classica. Ispirandosi alla Venere de' Medici, chiamata dal fiammingo «Venere greca», oppure all'Ercole di Glicone nella collezione Farnese, Rubens avviò la sua ricerca fisiognomica volta a definire un canone di bellezza maschile e femminile. Queste sculture, centrali nell'indagine fisiognomica del pittore, furono studiate da Rubens – talvolta con una cura quasi ossessiva per i dettagli anatomici – durante i suoi soggiorni romani (dall'estate del 1601 alla primavera del 1602; ancora, tra la fine del 1605 e la primavera del 1607). Mentre sappiamo che Rubens copiò i marmi di alcune collezioni romane tra il 1601 ed il 1607, non sappiamo invece se in quegli anni abbia approfondito gli studi di fisiognomica.<sup>9</sup> È probabile che, una volta tornato ad Anversa, abbia raccolto i disegni eseguiti in gioventù (copie di busti e marmi antichi) e del materiale accumulato durante i suoi viaggi per dedicarsi con maggiore attenzione allo studio della disciplina e delle sue implicazioni filosofiche. D'altronde l'interesse di Rubens per la fisiognomica si protrasse a

<sup>7</sup> Alcuni studiosi hanno individuato la mano di Otto van Veen nella serie di ritratti di imperatori romani (nota come serie Vervoordt), che avrebbe ispirato quella del giovane Rubens (serie Stuttgart) tra il 1598 ed il 1600. Altri, invece, hanno contestato l'attribuzione a Van Veen ed hanno identificato Rubens come l'ideatore della serie piuttosto che il suo maestro (Jonckheere 2016, 86-87; Büttner 2021, 17). Tali conclusioni sono state raggiunte da Jonckheere sulla base di un ritratto di Galba (olio su tavola, 66.7 × 52.2 cm), appartenente originariamente alla serie di Stuttgart ed acquistato recentemente dalla Phoebus Foundation. Il ritratto mostra notevoli affinità con un disegno nel taccuino di Rubens (ms. Chatsworth, ff. 67v-68r), in cui alcuni 'segni' fisiognomici di Galba sono messi a confronto con quelli di un toro (ad esempio la gola con la pelle cadente dell'imperatore è paragonata alla giogaia del bovino).

<sup>8</sup> Sulla formazione teorica di Rubens nel corso del suo soggiorno in Italia rimando ad un mio recente contributo (Esposito 2020, 233-246).

<sup>9</sup> La cronologia dei disegni e degli appunti contenuti nel taccuino di Rubens è ancora da definire. Generalmente, la maggior parte degli studiosi ha voluto limitare questa produzione agli anni italiani dell'artista (1600-1608). Van der Meulen, tuttavia, propose una datazione più tarda degli studi fisiognomici, facendoli risalire al periodo successivo al rientro del pittore ad Anversa (1608) (Van der Meulen 1994-1995, 79). Recentemente Arnout Balis, pur non proponendo una datazione, ha descritto il taccuino come «un libro usato nello studiolo» cui «brevi sezioni sono state gradualmente elaborate ed aggiunte» (Balis 2021, 159).



lungo, come sembra indicare l'acquisto per la sua biblioteca del commento di Camillo Baldi alla *Physiognomonica* dello pseudo-Aristotele, stampato a Bologna nel 1621 (Arents–Thijs 2001, 346).

Ad ogni modo, il pittore non si ispirò esclusivamente alle celebri antichità che aveva potuto ammirare e copiare a Roma, ma attinse persino ai manoscritti di Leonardo conservati presso la residenza madrilenza dello scultore Pompeo Leoni (ca. 1533-1608).

Roger de Piles (1635-1709), biografo di Rubens, racconta che durante la sua visita diplomatica in Spagna nel 1603, l'artista ebbe modo di studiare i manoscritti di Leonardo contenenti le osservazioni di quest'ultimo sull'anatomia del cavallo e sulla fisiognomica.<sup>10</sup> Un disegno di Leonardo a Windsor, concepito originariamente come studio preparatorio per la *Battaglia di Anghiari*, mostra sul recto un'analisi comparativa delle espressioni di furore nel cavallo, nel leone e nell'uomo.<sup>11</sup> Rubens era affascinato dalla famosa *Battaglia* di Leonardo, in cui quest'ultimo diede pieno sfogo al suo interesse per la rappresentazione delle emozioni violente. Un disegno di sua mano, in cui Rubens esplorò liberamente la sezione centrale della celebre composizione leonardesca, mostra come il fiammingo colse l'essenza del capolavoro perduto, ovvero la somiglianza delle espressioni esibite da uomini e cavalli (fig. 1).<sup>12</sup> Statuaria classica e materiale leonardesco furono alla base delle ricerche fisiognomiche del giovane Rubens.

<sup>10</sup> De Piles 1699, 168: «Rubens s'étend ensuite sur le degré auquel Leonard de Vinci possédoit l'Anatomie [...] Il continue par l'Anatomie des Chevaux, & par les Observations que Leonard avoit faites sur la Phisionomie, dont Rubens avoit vû pareillement les Desseins; & il finit par la méthode dont ce Peintre mesuroit le corps humain».

<sup>11</sup> Leonardo da Vinci, *Testa di cavallo, di leone e d'uomo*, ca. 1503-1504; 19.6 x 30.8 cm. Windsor Castle, Royal Library (12326r) (Pedretti 1977, I, 375, fig. 24).

<sup>12</sup> Rubens, *Battaglia dello stendardo*, ca. 1602-1605, 41.5 x 52.2 cm. The British Museum, Londra, 1895, 0915.1044. Sul disegno (Jaffé 2005, 100-101, cat. no. 32; Müller Hofstede 1977, I, 194-195, fig. 28).



Fig. 1 Rubens, *Battaglia dello stendardo*, ca. 1602-1605 © The Trustees of the British Museum.

## II. Rubens e della Porta: un confronto.

Non va di certo trascurato l'impatto dell'opera dellaportiana sugli studi del pittore nordico. Rubens fu presumibilmente un grande ammiratore del filosofo napoletano; ben otto opere di della Porta appaiono nell'inventario dei libri stilato dopo la morte del figlio Albert, unico erede della biblioteca paterna. Tra queste troviamo anche un'edizione latina della *Physiognomonica*, stampata a Napoli.<sup>13</sup>

Rubens ebbe una conoscenza indiretta di della Porta, probabilmente mediata dai suoi amici e corrispondenti, tra cui l'umanista francese Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) ed il medico tedesco, poi accademico linceo, Johann Faber (1574-

<sup>13</sup> Rubens possedeva probabilmente l'edizione latina in sei libri del 1601 o quella del 1602, entrambe stampate a Napoli. Per una carrellata delle varie edizioni del trattato dellaportiano (della Porta / Paoletta 2011, XLVIII-LX).

1629); entrambi incontrarono personalmente i fratelli della Porta e ne visitarono il *museo* in occasione dei loro viaggi.<sup>14</sup> Soprattutto il Faber mostrò un certo interesse per gli scritti di della Porta, interesse che scaturiva dalla sua professione di medico. Irene Baldriga ha menzionato l'esistenza di numerose "nothomie" di teste umane ed animali nell'inventario di beni del Faber, sottolineando l'interesse di quest'ultimo per la fisiognomica comparata, ossia quella branca della disciplina radicata nella tradizione aristotelica in cui tratti umani ed animali sono messi a confronto (Baldriga 2002, 99; Esposito 2020, 240-241). Faber e Rubens si conobbero proprio negli anni del soggiorno romano del pittore,<sup>15</sup> quando il fiammingo era intento a copiare le antichità classiche e le utilizzava come punto di partenza per le proprie indagini fisiognomiche. Non è da escludere che il pittore sia venuto a conoscenza del pensiero dellaportiano proprio in quegli anni, grazie alla sua amicizia con il Faber.

L'analisi dei disegni e degli appunti sopravvissuti attraverso le copie manoscritte ci dà un'idea di alcuni punti di contatto tra le osservazioni rubensiane ed il trattato di della Porta, ma anche delle loro reciproche differenze. Nella sezione del ms. Bordes dedicata alle analogie tra la donna e il cavallo, i tratti eleganti della Venere de' Medici sono paragonati a quelli del cavallo presente nel gruppo dei Dioscuri al Quirinale: «La bellezza del naso in un essere umano è presa dal naso di un cavallo», ed ancora

Il labbro superiore deve sporgere più di quello inferiore. Lo spazio tra il naso e la bocca deve essere breve; [...] il collo della donna più bella assomiglia a quello di un cavallo piuttosto che a quello di un uomo.<sup>16</sup>

Nel suo influente trattato, della Porta indugiò sulla descrizione del labbro superiore che avanza rispetto a quello inferiore, prendendo come esempio la fisionomia dell'alce, un animale che, nelle parole di Plinio, è «simile a un cavallo».<sup>17</sup> Mentre della Porta descriveva il tratto somatico del labbro superiore proteso in relazione alle qualità morali dell'individuo (ovvero

<sup>14</sup> Peiresc e Faber visitarono i fratelli della Porta a Napoli rispettivamente nel 1601 e nel 1608 (Esposito, in preparazione).

<sup>15</sup> Nell'estate del 1606, Rubens fu curato da Faber per una pleurite (Esposito 2022, nota 11 con ulteriori riferimenti bibliografici).

<sup>16</sup> Ms. Bordes, f. 220r: «Narium pulchritudo ab equis in ho[min]e»; *Ivi*, f. 218r: «Bucca hominis ab equo soltūm†/labrum superius prominentius inferiori/spatium breve inter/nares et os»; *Ivi*, f. 142r: «Collum feminae pulcherrimae ut adeas redeamus similis est equino quam viri»; *Ivi*, f. 258r: «Veneris Graecae, Magnitudo musculi Dal Monte Cavallo».

<sup>17</sup> Plinio / Mayhoff 1906, VIII, cap. 17: «alcen...iumento similem».

prudenza e sagacia),<sup>18</sup> Rubens indagava questo aspetto soprattutto in riferimento ai rapporti proporzionali tra le varie parti del corpo della donna e quelle del cavallo e alla reciproca somiglianza anatomica. Donna e cavallo avevano in comune, ad esempio, una testa non [troppo] grande o carnosa, occhi grandi e neri, un collo lungo e largo, un seno abbondante, capelli lunghi o lunga criniera ed un fondoschiena piccolo e piatto (fig. 2).<sup>19</sup> Tuttavia, per Rubens la forma predominante di una donna derivava da quella del cavallo, animale vanitoso e superbo, con lungo crine ed amante degli ornamenti, come la donna. Con il cavallo essa condivide la frivolezza, ma anche la bellezza e l'eleganza.<sup>20</sup>

Diversamente, nell'opera di della Porta le fattezze della donna sono assimilate a quelle del leopardo; con quest'animale la donna, sosteneva il filosofo: «condivide la forma fisica ed i cattivi costumi», essendo ingannevole, collerica e imperfetta per la freddezza che la caratterizza. Questa gerarchia di genere era condivisa dal pittore fiammingo, che in diverse occasioni fece riferimento alla subalternità della donna rispetto alla sua controparte maschile.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Della Porta / Paoletta 2013, 184: «Quei che hanno il labbro di sopra che avanzi quel di sotto sono prudenti. Questo lo dice Adamanzio; manca in Polemone; e, s'è lecito referirlo ad alcuno animale, io lo referirei all'alce. Solino, togliendo da Plinio, così parla di questa fera: l'alce ha il labbro di sopra così lungo, che la fera non può mangiare se non camminando all'indietro [...]. D'Esopo si scrive che il labbro di sopra era assai gonfio e fu assai prudente».

<sup>19</sup> Ms. Bordes, f. 131r: «Pulchritudines equarum cum feminis co[m]mun]es / Caput non magnum aut carnosum / Oculi magni et nigri / Collum altum et largum / Pectus valde latum / Crines aut iuba longa / Dorsum breve et planum / Spatium laterale ab axilla usque ad coxam valde breve / Brevis alvus, venter nec magnus, nec parvus, numquam deorsum deficiens / Nates non longae aut pendentes, sed magnae et largae, durae carnis, nates t[ame]n valde carnosae / Vulva parva / Clunes fere in equa usque ad genua crassi (quae sunt femora), praecipue ab eo latere ubi ventri annectuntur / Pedes non magni sed elevati alte». Una descrizione quasi identica (con alcune differenze nel latino) la troviamo nel ms. Chatsworth, f. 73v; ms. de Ganay, 'De forma foeminea', ff. 118r-118v; ms. Johnson, f. 90r.

<sup>20</sup> Ms. Bordes, f. 131v: «femina a[utem] praedestinatum ex omnibus nobilissimum et elegantissimum est, videlicet equi quod animal inprimis patiens est formosum, superbum, comptum et munditiarum indigens et ornatus, gaudens incessu composito; vocis acule e crinibus fluxis oblongi s[e]quuti»; ms. de Ganay, f. 118r: «femina autem praedestinatum ex omnibus bestiis est nobilissimum et elegantissimum animal equus. Animal vanum et superbum velut foemina; tum inprimis patiens et formosum comptum et munditiarum ac ornatus indigens: gaudens incessu composito: tum vocis acuta, et crinibus fluxis, oblongisque unde foeminis et equabus, pulchritudines communes sunt».

<sup>21</sup> Ms. de Ganay, f. 118r: «Ex quo in foeminea perfectio minor, elegantia maior est».



Fig. 2 Ms. de Ganay, ff. 124 e 126. Anversa, Rubenshuis.

Per la definizione del modello fisiognomico virile per eccellenza, Rubens stabilì concordanze tra l'Ercole Farnese e i tratti del leone, entrambi accomunati dalla forza fisica e dal vigore, come il pittore affermava nel suo taccuino:

Ercole, gli atleti e tutti coloro che possiedono una notevole forza, sono nati da un toro, un leone (e se volessimo aggiungere qualcosa, un cavallo).<sup>22</sup>

Allo stesso modo, della Porta aveva individuato nell'Ercole Farnese il simbolo della magnanimità e l'emblema dell'uomo forte nello spirito quanto nell'aspetto.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Ms. Bordes, f. 74r: «Hercules athletae et quidquid supramodum in robore ex tauro, leone et (si quid etiam addi potest) equo. Ex antiquo Hercule»; ms. de Ganay, f. 32: «Hercules athletae et quidquid supramodum in robore est, ex tauro, leone (et si quid etiam addi potest equo). sed ita digesta ac temperata ut discerni nequeant».

<sup>23</sup> Della Porta / Paolella 2013, cap. XII, 502-503: «[...] Con la fortezza va per compagna la magnanimità, confidenza, industria e tolleranza. Aristotele e gli altri fisonomi han posto questa figura et han parlato così del forte di animo come del forte di corpo [...]»; «Abbiamo addotto qui sotto la figura di Ercole ritratta da quelle antiche, che in Roma si veggono nel Palazzo dell'Eccellentissimo Principe di Parma, dove in una si possono contemplare tutti li segni della fortezza».

Seguendo l'opinione del suo contemporaneo, Rubens doveva attribuire alla fisiognomica lo status di scienza, ovvero di una disciplina ausiliaria della pittura volta ad esplorare le possibilità espressive offerte dall'indagine accurata dei volti. Tuttavia, sebbene per Rubens l'approccio allo studio della disciplina fosse legato a quello delle proporzioni e dell'anatomia, rientrando nell'ambito delle conoscenze che un buon pittore doveva acquisire, i suoi studi di fisiognomica scaturivano da riflessioni di natura filosofica-teologica. Oltre ad essere legata ad una definizione dell'indole morale o delle passioni, l'analisi rubensiana del rapporto uomo-animale sembra essere la risposta del pittore ad un problema antropologico (concernente appunto la forma archetipa dell'essere umano, la sua bellezza originaria e la sua successiva degenerazione) (Balis 2001, 17). Leggiamo pertanto nelle pagine del ms. Bordes

L'uomo, prendendo le sue parti principali dal macrocosmo o dall'universo, contiene tutti gli animali in sé, sebbene assimilati così uniformemente da non poter essere distinti, e anche nell'essere umano perfetto, dove tutte le sue forme originano dalla predominanza dei principi base di un animale<sup>24</sup>

e ancora

la predestinazione nell'essere umano proviene dagli animali ed è, a seconda delle loro proprietà e qualità, nobile e bella o indegna [...].<sup>25</sup>

I disegni e gli appunti del fiammingo mostrano una sottile rete di occulte somiglianze e corrispondenze in cui l'essere umano appare come un amalgama di forme animali in continua evoluzione, dotato di energia vitale e soggetto alla predestinazione.<sup>26</sup> Rubens, così come della Porta ed altri

<sup>24</sup> Ms. Bordes, f. 74r: «Homo ex maiori mundo compositus omnia a[nim]alia in se h[abe]t, sed ita digesta ac temperata ut discerni nequeant, hoc quidem de ho[min]e perfecto in g[ene]re, sed spe[ci]es eius o[mn]es ac bestiae alicuius praedestinatae eminentia nascuntur»; ms. de Ganay, f. 34: «Homo ex maiori mundo, sive universo compositus, omnia animalia in se habet, sed ita digesta, et temperata, ut discerni nequeant, et hoc quidem in homine perfecto, in genere, sed species eius omnes, ex bestia alicuius praedestinata, eminentia nascuntur».

<sup>25</sup> Ms. Bordes, f. 131v: «[...] omnis a[utem] praedestinatio in ho[min]e est a bestiis et s[ecun]dum proprietates et qualitates earum aut nobilis aut indecora magis aut minus»; ms. de Ganay, f. 118r: «Omnis autem praedestinatio in homine ex bestiis est, et secundum proprietates et qualitates earum aut nobilis aut decora aut indecora, idque magis aut minus».

<sup>26</sup> Il tema della predestinazione è molto ricorrente nel taccuino di Rubens. Per un approfondimento, rimando al mio libro in preparazione (Esposito, in preparazione).

contemporanei, era affascinato dalla misteriosa macchina umana, dall'interazione biunivoca tra corpo ed anima e dai molti punti di contatto che univano, per ragioni legate alla legge della simpatia, il mondo umano a quello animale.

## BIBLIOGRAFIA

ARENTS, PROSPER – THIJS, ALFONS K.L. (2001) *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens*, Anversa, Vereniging der Antwerpse Bibliofielen.

BALDRIGA, IRENE (2002) *L'occhio della lince. I primi lincei tra arte, scienza e collezionismo (1603-1630)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

BALIS, ARNOUT (2001) *Rubens und Inventio. Der Beitrag seines theoretischen Studienbuches*, in *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, a cura di U. Heinen e A. Thielemann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 11-40.

BALIS, ARNOUT (2021) *Ein Blatt aus Rubens' theoretischem Studienbuch*, catalogo mostra *Peter Paul Rubens: Becoming Famous*, a cura di N. Büttner (Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 22 ottobre 2021 – 20 febbraio 2022), Dresda, Sandstein Verlag, 157-165.

BALIS, ARNOUT ET AL. (in prep) *The Theoretical Notebook*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXV.

BALTRUŠAITIS, JURGIS (1957) *Aberrations: quatre essais sur la légende des formes*, Parigi, Perrin.

BOLTEN, JAAP (1985) *Method and practice: Dutch and Flemish drawing books, 1600-1750*, Landau, Pfälzische Verlagsanstalt.

BÜTTNER, NILS (2021) *Portret van Keizer Servius Sulpicius Galba. Peter Paul Rubens (1577-1640) en de Romeinse-keizerreksen*, in *Phoebus Focus XXIV*, Anversa.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2011) *Humana Physiognomonica*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della Fisionomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DE PILES, ROGER (1699) *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait: de la connoissance des desseins & de l'utilité des estampes*, Parigi, Sercy.

ESPOSITO, TERESA (2020) *Rubens's encounter with natural philosophy and the 'occult sciences' in 17th century Italy*, in *Rubens e la cultura italiana nella prima metà*



*del XVII secolo* (Atti del convegno, Palazzo Venezia – Musei Capitolini, Roma, 17-19 dicembre 2018), a cura di R. Morselli e C. Paolini, Roma, Viella, 233-246.

ESPOSITO, TERESA (2022) *Rubens' study of the Borghese Gladiator and Antiquarianism in the Lincean Academy*, «Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal».

ESPOSITO, TERESA (in prep) *Rubens and Modern Science. Mastering Natural Philosophy in 17th century Europe*.

JAFFÉ, DAVID (2005) *The Battle for the Standard 1605-10*, catalogo mostra *Rubens. A Master in the Making*, a cura di D. Jaffé (The National Gallery, Londra, 26 ottobre 2005 – 15 gennaio 2006), The National Gallery, Londra.

JAFFÉ, MICHAEL (1966) *Van Dyck's Antwerp Sketchbook*, 2 voll., Londra, Macdonald.

JONCKHEERE, KOENRAAD (2016) *Portraits After Existing Prototypes*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX, Londra, Harvey Miller Publishers.

LOGAN, ANNE-MARIE (2012) *Anthony van Dyck: His Early Drawings during the First Antwerp Period*, catalogo mostra *The Young Van Dyck*, a cura di A. Vergara e F. Lammertse (Museo Nacional del Prado, Madrid, 20 novembre 2012 – 3 marzo 2013), Madrid, 75-91.

MEGANCK, TINE (2007) *Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics*, catalogo mostra *Rubens: A Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, a cura di J. Vander Auwera e S. Van Sprang (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 14 settembre 2007 – 27 gennaio 2008), Tielt, 52-64.

MÜLLER HOFSTEDE, JUSTUS (1977) *Rubens und die Kunstlehre des Cinquecento. Zur Deutung eines theoretischen Skizzenblattes im Berliner Kabinett*, catalogo mostra *Peter Paul Rubens, 1577–1640. Cat. I, Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen; Triumph der Eucharistie, Wandteppiche aus dem Kölner Dom; Cat. II, Maler mit dem Grabstichel, Rubens und die Druckgraphik* (Kunsthalle, Colonia, 15 ottobre – 15 dicembre 1977), Colonia, 50-67.

PAPY, JAN (2020) *What makes a woman beautiful? Ernestus Vaenius's Tractatus physiologicus de pulchritudine (Brussels, 1662): Renaissance Physiognomics and the Song of Songs emblemized*, «Les Etudes Classiques», vol. 88, 1-19.

PEDRETTI, CARLO (1977) *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and Edited from the Original Manuscripts by Jean Paul Richter*, 2 voll., Oxford, Phaidon.

PLINIO (1906) *Naturalis Historia*, a cura di K. Friedrich Theodor Mayhoff, Lipsia, Teubner, 1906.



RUELENS, CHARLES (1877) *Pierre-Paul Rubens: documents et lettres*, Bruxelles, Muquardt.

VAN DER MEULEN, MARJON (1994-1995) *Copies after the Antique*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIII, 3 voll., Londra, Harvey Miller Publishers.

#### MANOSCRITTI

Ms. Chatsworth (Chatsworth, The Devonshire Collection)

Ms. Bordes (Madrid, Biblioteca Museo Nacional del Prado)

Ms. Johnson (Londra, Courtauld Institute Galleries)

Ms. de Ganay (Anversa, in comodato d'uso alla Rubenshuis)



*Emozioni ed immagini della donna nella letteratura classica e nella Humana Physiognomonica di della Porta.*

RAFFAELLA DE VIVO

Nel 1586 fu data alle stampe a Vico Equense la prima edizione del trattato del *De Humana Physiognomonica* di Giovan Battista della Porta, splendida opera in quattro libri seguita da un'edizione in sei libri pochi anni dopo, data alle stampe a Napoli presso Tarquinio Longo tra il 1599 e il 1602.

L'opera, come ha acutamente osservato Alfonso Paoletta che ha curato l'edizione critica nell'ambito dell'*Edizione nazionale delle opere di della Porta*, fu considerata dall'autore degna di essere rivista, ampliata e tradotta come testimoniano le numerose edizioni e traduzioni, caratterizzate da interpolazioni, rimaneggiamenti, migrazioni del testo e inserimento ex novo di altri elementi addirittura di nuovi capitoli, alcuni dei quali inediti: un vero e proprio *work in progress* che ha per protagonista un autore affascinato dal tema, desideroso di creare un'opera che diventi punto d'arrivo degli insegnamenti classici e fondamento di una conoscenza volta a creare una scienza, sistematica con propri fondamenti tratti dal mondo della medicina, dell'arte, ma soprattutto dell'esperienza, dai *Physiognomica* del corpus aristotelico, fino alle opere di Polemone di Laodicea e di Adamanzio il Sofista, *Physiognomica* (IV secolo d.C), attraverso alla sezione fisiognomica del *Liber ad Almansorem* di Razi, con continui riferimenti a testi letterari e storici greci e latini, medievali, ma ancora Dante, Giovinio ed altri ancora che diventano fonte di esempi di personaggi degni di essere oggetto di analisi per le loro specificità fisiche, caratteriali e comportamentali. Ancor più ha peso la sua esperienza, diretta e immediata comunicata con *exempla* semplici, riflessioni e considerazioni che servono all'autore ad esprimere un proprio giudizio su

questioni ed analisi controverse sui casi proposti dagli autori citati fino a tessere linee intratestuali con altre sue opere come i *Phitognomica*.<sup>27</sup>

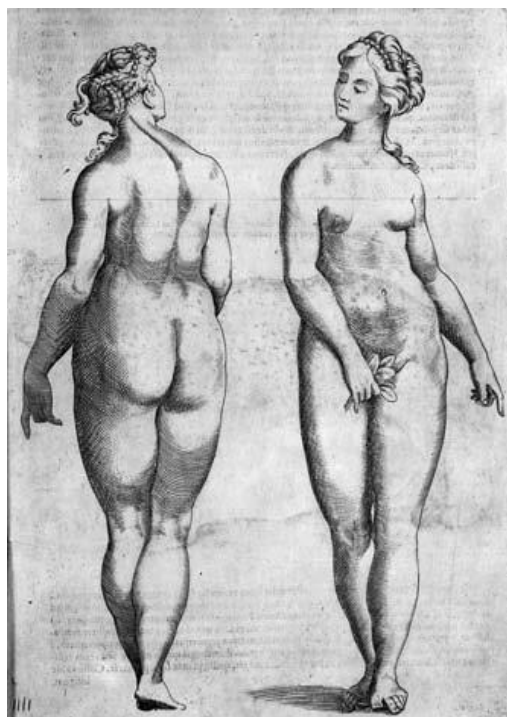


Fig. 1. Immagine di donna. p. 75.

Non soddisfatto l'autore arricchisce tutto il volume di splendide immagini, splendidi non solo per i paragoni tra il mondo animale e quello umano, ma soprattutto perché hanno un ruolo fondamentale per cogliere nelle immagini del corpo animale e in quello umano un gioco di simmetrie e di rinvii la mappatura delle figure umane, del mondo dei sentimenti, delle virtù.

In questo studio ho voluto approfondire l'immagine della donna: sin dalle prime pagine della Porta si affida ad Aristotele per definire le caratteristiche femminili: nel capitolo XXVI del primo libro, dopo aver descritto l'uomo paragonato in una

tavola successiva al leone, presenta successivamente l'immagine della donna «ritratta dal dritto ed al rovescio in modo che si possano vedere le sue parti delle quali andrà a ragionare in tutta l'opera» per poi così descriverla:

La femina, al contrario di quello che abbiám detto, è di capo picciolo, di pelo molle, di volto picciolo e stretto, la fronte demessa, le ciglia distese, gli occhi piccioli e risplendenti, il naso dritto e non molto sollevato dalla faccia, la faccia carnosa, la bocca picciola e sempre ridente, la barba rotonda e senza peli; il collo delicato e, nel gorgozzule, mal disciolto; il petto stretto e delicato, le coscie grasse, le ginocchia carnose che guardano in dentro e che si piegano, le gambe molli e mal giuntate, la polpa delle gambe ristretta in su, i talloni carnosi, piccioli, i piedi e le mani delicate, ove non appaiono le giunture, le braccia et i cubiti delicati, gli omeri mal giunti, il dorso angusto e debile, le spalle mal giuntate et inferme; i

<sup>27</sup> DELLA PORTA, GIOVANNI BATTISTA (2013) *Humana Physiognomonia*, a cura di A. Paoletta Napoli (Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta), Edizioni Scientifiche Italiane. Fondamentale la bibliografia di G. Battista della Porta curata da Alfonso Paoletta in <https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/wp-content/uploads/2022/05/BIBLIOGRAFIA-DELLA-PORTA.pdf>.

lombi carnosì, le natiche grasse e grosse; e finalmente tutto il corpo minore, delicato più tosto che gagliardo e nerboroso, e le carni molto umide; la voce delicata, il caminar di passi stretti. Ma i costumi sono di poco animo, ladra e piena d'inganni. Aggiunge Adamanzio delicata, iracunda, fraudolente, timida et audace insieme. Platone dice che la femina in tutti i paragoni all'uomo sia più imbecille et imperfetta, il che Aristotele e Galeno confermano, perché dicono avvenir per la freddezza, per essere il calore il primo istromento della natura, e dare a poco calore poca perfezion d'opra. Dice l'istesso che la Natura ha fatta la barba all'uomo per farlo conoscer più degno e più venerabile di tutti e che li porge grande ornamento. Seneca dice non esser cosa più instabile della donna, né più nemica del dovere in cui mancò fede, avanzò infamia, bottega piena di liti e di fraudi, et essere impossibile albergar in un tetto la quiete e la donna. (della Porta / Paoletta 2013, 88).

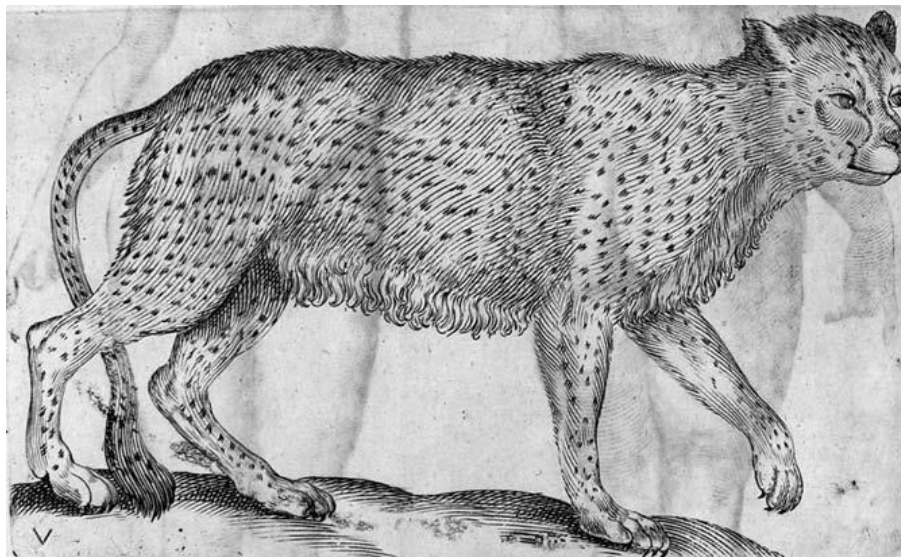
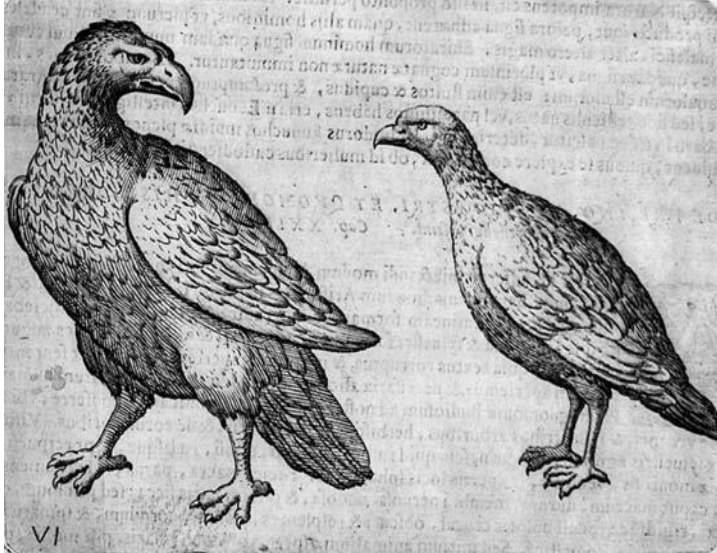


Fig. 2. Leopardo, p. 76.

A seguire una tavola dove è raffigurato un leopardo, ritratto dal vivo a Firenze nel 1584, in modo da poter cogliere le somiglianze con la donna, così come Adamanzio aveva posto una somiglianza tra maschio/aquila, femmina/pernice tra gli uccelli, maschio/serpente, femmina/vipera tra gli animali striscianti. Ponendo un paragone fra il mondo animale e quello umano, della Porta afferma che «sempre i costumi delle femine sono più delicati e molli, e più imbecilli e meno iracundi» e che «le femine sono più cattive, sfacciate, avare, timide, imbecilli et ingiuste» (della Porta / Paoletta 2013, 89). Avendo come fonte Cedreno, della Porta riferisce che la regina di Saba volle testare la sapienza del re Salomone facendo vestire molte fanciulle

e numerosi giovani sbarbati da donna per vedere se egli fosse in grado di riconoscerli: il re, dopo aver fatto lavare loro il viso, riconobbe i maschi «dalla prontezza del volto e dalla fermezza», le donne «dalla delicatezza e mollezza e timidità» (della Porta / Paoletta 2013, 90).

Nell'analisi del corpo umano che ha inizio nel secondo libro risultano estremamente di rilievo le corrispondenze tra specifiche parti del corpo femminile e le qualità morali, soprattutto se sono negative: se le ciglia delle



donne sono di norma diritte, quelle congiunte, folte e molto pelose caratterizzano uomini e vecchie «che si dilettono di stregherie e veneficii» e quanti ha visto condurre a morir per mano del boia (della Porta / Paoletta 2013, 137).

Nel capitolo VI, dedicato alle orecchie, Aspasia,

Fig. 3. Aquila e pernice e, p. 78.

descritta da Eliano nella *Varia Istorìa*, ha le orecchie piccole ed è astuta, accorta e prudente (della Porta / Paoletta 2013, 144). Nel capitolo successivo, dedicato al naso, quello piccolo tipico delle donne è collegato ad un ingegno servile, ladro e infedele, tanto che gli uomini che hanno il naso dritto e sono «cianciatori» assomigliano alle donne così come sempre nell'uomo l'aver «il naso depresso vicino la fronte dimostra stoltizia, imbecillità d'animo e leggerezza di donna» (della Porta / Paoletta 2013, 149). Giuliano imperatore fu di naso bruttissimo, loquace, lussurioso, instabile e simile alle donne (della Porta / Paoletta 2013, 149); Pantia, invece, come scrive Filostrato, aveva le narici ristrette che facevano base al naso tipiche dei folli (della Porta / Paoletta 2013, 163).

Per quanto riguarda il volto, a cui della Porta dedica il capitolo IX, l'autore mette in evidenza quanto il volto abbia una sua forza di comunicazione e nell'esaminare volti maschili e volti femminili pone Atalanta, dal volto austero e crudele, come punto di riferimento di una femminilità vicina a quella maschile:

di aspetto virile e severo così per i cibi selvaggi de' quali si nodriva, come per l'esercizio delle cacce e de' boschi non mostrava nel volto cosa di donnesca mollezze e fu guerriera. La sua bellezza non moveva altri ad amarla, ma più tosto a terrore, ché niuno poteva fissar lo sguardo nel suo volto. Fu ancora di crudel animo, perché i suoi innamorati feriva di saette et ammazzava. (della Porta / Paolella 2013, 171).

Nel capitolo X dedicato al volto, della Porta afferma che gli uomini con la faccia carnosa forse assomigliano «alle femine le quali sono ignoranti, importune e bugiarde» e ancora caratteristica di coloro che hanno la faccia carica di carne è di essere «sottoposti alla pigrizia, il qual vizio è delle donne e peculiare de' buoi» (della Porta / Paolella 2013, 174). Successivamente l'autore pone una similitudine fra l'animale gatta, che ha una piccola bocca dalle labbra delicate in una piccola faccia, e le donne timide, deboli e ingannevoli (della Porta / Paolella 2013, 182).

Per quanto riguarda le labbra superiori alquanto elevate (capitolo XII), ossia imminenti rispetto alle gengive, della Porta fa riferimento al poeta Focilide che racconta di una donna nata da un cane «esser di difficile e aspra natura» (della Porta / Paolella 2013, 183).

Allorché si parla della bocca, quella grande è tipica dell'uomo: se è grande in una donna, ella sarà assai virile (della Porta / Paolella 2013, 185). Nella norma, però, la bocca delle donne è piccola: l'*exemplum* scelto è Elena che fu di «picciola bocca» (della Porta / Paolella 2013, 186). Invece, nel capitolo dedicato ai denti, le donne avendo dentatura meno forte sono destinate a morire prima rispetto all'uomo (della Porta / Paolella 2013, 190).

Di donne si parla anche nel capitolo dedicato al sospiro, tipico degli innamorati e soprattutto delle donne, come si legge in Apuleio che racconta dei sospiri dogliosi della matrigna innamorata del figliastro e dei sospiri amorosi di Psiche, mentre il riso nasconde la nascita dell'amore in Venere (della Porta / Paolella 2013, 197, 200).

Citando addirittura Omero, della Porta parla della voce della donna, che può essere acuta, sottile e molle (della Porta / Paolella 2013, 203, 207, 209). *Exempla* sono Aspasia che «fu di voce sonora e dolce e fu onesta, virtuosa e benigna» mentre Semiramide che ebbe voce sottile, lineamenti del volto, statura e somiglianza di tutto a suo figlio Nino, viene ricordata anche per essere «detta da' scrittori 'viragine' per gli egreggi fatti suoi nel governo

dell'Impero siffattamente si portò, che superò ogni invidia» (della Porta / Paoletta 2013, 212, 213).

Nel capitolo dedicato al mento, detto barba, della Porta afferma che hanno il mento lungo alcune donne «le quali non sono in ogni modo cattive, ma molli e favellatrici» (della Porta / Paoletta 2013, 218). Altra caratteristica delle donne è quella di avere la barba senza peli ossia il mento senza peluria (della Porta / Paoletta 2013, 218).

L'analitico catalogo delle parti del corpo umano prosegue focalizzandosi sul collo che nelle donne è delicato, sottintendendo alla delicatezza l'«impotenza»: ne è esempio Polissena, che fu di collo sottile ed animo semplice (della Porta / Paoletta 2013, 223).

Le donne hanno ancora il metafreno debole così come le costole, i lombi carnosì e molli e le spalle. Interessante la nota sulle tessitrici che per la loro attività muovono i lombi e per questo sono particolarmente lascive (della Porta / Paoletta 2013, 238, 242, 245, 248).

Tralasciando riferimenti al seno, la trattazione si sposta sull'ombelico, considerato nelle donne il simbolo della lussuria e collegato a Venere; il pube, peloso sia negli uomini che nelle donne, in quest'ultime è però grasso, debole e molle (della Porta / Paoletta 2013, 256, 260). Il tema della lussuria prevale nella descrizione delle *Parti vergognose* che sono, sulla scia di Galeno, ad essa collegate:

Galeno dalle quattro principali parti del corpo disse uscirne quattro affetti dell'animo: dal cuor l'ira, dal cervello l'ingegno, dal fegado l'allegrezza e dalle parti vergognose la lussuria. Quella parte inferiore del corpo all'uomo et alla donna è detto 'pettencchio', che è sempre ingombrata da peli; v'è una corrispondenza delle parti del corpo che, come l'apertura della bocca, la grossezza de' labri e la delicatezza rappresentano l'apertura della natura della donna e la grossezza o delicatezza, così quella parte della donna rappresenta già detta, così il naso nell'uomo. Il pettencchio grande dimostra forti e si riferisce all'uomo; così il grasso debile e molle alle femmine. Se sarà di peli molto copioso e riccio, dimostra fecondo e lascivo. (della Porta / Paoletta 2013, 259).

Della Porta ritiene che «Le parti della natura rilassate dentro dimostrano le donne d'insaziabil condizione, come si vede nelle giovinette; giacendo disegualmente dimostra lussuriosa e loquace; e quel partimento di dentro e la natura uscita fuori, dimostra il Conciliatore che son pazze nel coito» (della Porta / Paoletta 2013, 260).



Nel capitolo dedicato alle mani, di norma quelle femminili sono «picciole, delicate, e mal giunturate, che sono più tosto belle a vedere che gagliarde» (della Porta / Paoletta 2013, 265). Sempre nella disamina delle mani, riprendendo Ippocrate e Plinio, l'autore riferisce che la donna non può essere mancina, anzi ricorda che le donne Amazzoni erano solite bruciare la mammella destra in modo che «nella man prossima andasse tutta la forza e l'alimento, e crescesse di valore, che per natura era debole» (della Porta / Paoletta 2013, 269).

Polissena viene rappresentata da Darete Frigio con le dita lunghe ma d'animo semplice e liberale; vengono ricordate anche le figliole di Orazio chiamate Sedigite in quanto avevano mani con sei dita (della Porta / Paoletta 2013, 271, 272).

Seguendo il solo criterio dello studio analitico del corpo umano della Porta ricorda nei capitoli specifici che le donne devono avere fianchi larghi per sostenere il parto e sono caratterizzate, come sostiene Aristotele, da natiche grasse e cosce molli, ginocchia carnose, polpacci molli e talloni carnososi e mal uniti nelle giunture (della Porta / Paoletta 2013, 273, 274, 277, 287, 499, 502).

Proprio parlando delle gambe, il nostro autore dedica un paragrafo alle gambe zoppe coniugando la deformità alla lussuria, come nel caso dell'amazzone Antianira, che prediligeva unirsi con gli zoppi, e di Venere, dea della lussuria, moglie del deforme e zoppo Vulcano (della Porta / Paoletta 2013, 283, 284).

Di rilievo anche la sezione dedicata ai piedi. Polissena aveva ottimi piedi e animo semplice e liberale, come riferisce Darete Frigio, così come Aspasia secondo Eliano «ebbe li piedi belli e ben formati, e fu di tanta virtù et animo, che ne sono piene l'istorie» (della Porta / Paoletta 2013, 288, 289). Insomma «i piedi piccioli, delicati e mal giunturati, e che sono più belli a veder che gagliardi» sono di coloro che hanno animo debole e caratteristica prettamente femminile (della Porta / Paoletta 2013, 289).

Tutto il libro terzo dell'opera è dedicato agli occhi: essendo specchio dell'anima, si abbassano quando ci si vergogna come Ecuba, nei versi di Euripide, che avendo tradito Polinestore non riuscì a guardarlo in volto (della Porta / Paoletta 2013, 300). Ancora precise le citazioni tratte da Omero per descrivere Minerva, dea della forza e della prudenza, dagli occhi di colore azzurro e per questo appellata con l'epiteto glaucopide, per cui della Porta richiama numerosi autori, da Diodoro a Cicerone (della Porta / Paoletta 2013, 334).

Della Porta non rifugge dal passare poi ad altri argomenti, estremamente eterogenei, collegati agli occhi: dalla ripresa euripidea della predizione della trasformazione di Ecuba in cane con occhi di fuoco alla descrizione degli occhi della donna mestrata: «Che sieno di rara sostanza si vede nella donna mestrata, che, passando gli spiriti infetti per i pori de gli occhi, macchiano la politezza dello specchio» (della Porta / Paolella 2013, 337, 338).

Alla lussuria sono collegati gli occhi tanto da richiamare l'ovidiana *Ars amandi* e numerosi personaggi maschili e femminili della letteratura, da

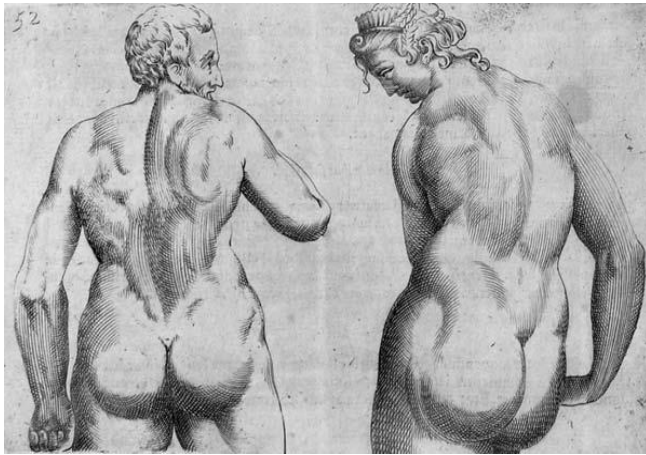


Fig. 3. Uomo e donna, p. 274.

Ippodamia che raffigura gli occhi splendenti di Pelope a Licino Gaio che «descrivendo gli occhi di Endimione, dice che splendevano come raggi, et il sonno, per poter godere di quei lumi, permettea che dormisse con gli occhi aperti» (della Porta / Paolella 2013, 352).

Nella descrizione degli

occhi degli innamorati della Porta riprende da Apuleio la citazione degli occhi languidi della matrigna innamorata e degli occhi grandi e tremanti di Venere (della Porta / Paolella 2013, 14).



Fig. 4. Satiro e Venere, p. 362.

Di rilievo l'illustrazione che reca il ritratto di Venere con gli occhi obliqui e rivolti in su ossia la *Venus repeta* rappresentata tanto di poeti che dagli scultori. Della Porta ricorda che «Erano ancor detti 'peti' quelli, che volgevano gli occhi velocemente di qua e di là; et era una famiglia de' Romani detta 'de' Peti'» per poi citare l'*Ars amandi* e Orazio (della Porta / Paolella 2013, 362).

Gli occhi delle donne possono essere torti ossia atroci e minaccevoli come quelli della Pallade descritta da Stazio o mordenti come quelli della Fotide di Apuleio (della Porta / Paoletta 2013, 383, 386). Dopo aver ragionato di tutte le parti del corpo umano, l'autore passa ad altri elementi decorativi come i capelli. Anche qui della Porta in maniera ricca e un po' disorganica ci inonda di informazioni: cita per prima Aspasia «pur di capelli crespi, dotata, oltre la sua bellezza, d'ogni modestia, onestà e virtù, delle cui lodi mai si vede satollo Eliano nella sua *Varia Istorìa*» per poi riflettere sul fatto che le donne non sono mai calve e che anzi amano ornarsi le chiome, sottolineando che le donne hanno un pube peloso e che molto spesso sono lussuose (della Porta / Paoletta 2013, 393, 394, 401, 407).

Ampio spazio viene dato alla donna barbata:

La donna barbata è di pessimi costumi. Gli uomini volgari han fatto un loro proverbio: femina barbata con pietre si saluta. Dice Michel Scoto che la donna barbata è di gagliarda vita, di molta lussuria, e di condizione maschile per la calda sua complessione. La ragion naturale infatti è che il caldo è quello che crea i peli; e però nel corpo umano quelle parti sono pelose, dove è maggior copia di calore. Il freddo al contrario fa la densità de' pori e la densità fa la liscezza. Epperò la donna barbata come presaga di un gran male da avvenire deve esser tenuta. I molti peli mostrano abondanza di escrementi e di seme. La lepre è il più lussuoso de gli animali, et è tutto peloso anco sotto i piedi; però son da' Greci dette 'dasipodes'. Il medesimo è da giudicar della donna. Et è ancor sentenza de' medici, comprobata da Aristotele, che le donne che non hanno i loro mestruui hanno la barba per la sovradetta ragione; e l'interprete di Avicenna dice averlo osservato in matrone vedove di molta castità. (della Porta / Paoletta 2013, 411).

Più ovvio il catalogo delle donne illustri dai capelli biondi: Elena, Polissena «di lungo e biondo capello... di animo semplice, liberale e piacevole» e Briseide «ancora di molle e biondo capello, ma di animo vergognoso, semplice e pietoso» (della Porta / Paoletta 2013, 414).

A seguire della Porta ricorda Poppea con i capelli dal colore «sùccino, come quel del miele» e Minerva, dea della guerra e del sapere, caratterizzata dall'epiteto flava da Ovidio e da altri poeti. A seguire Rodugone con «la chioma bionda con la cima di oro», Atalanta che «avea i capelli di color biondo, non per diligenza muliebre con bionde o medicine fatti, ma nativi» e ancora Aspasia «di chioma bionda e di capelli un poco crespi, tutte guerriere e virtuose», descritte da Filostrato (della Porta / Paoletta 2013, 414, 416).

della Porta non lesina, come già abbiamo detto, ampie riflessioni legate all'assenza di peluria nella donna. Nel capitolo VII del IV libro intitolato *Della nudità de' peli*, riferendo le posizioni di Trilato Tasio e Floro nelle *Quaestiones Convivales* di Plutarco sulla complessione femminile, riprende la tradizionale antinomia maschio/caldo, femmina/freddo per supportare le sue affermazioni:

La nudità de' peli vien dalla freddezza, ch'ella stringe i pori, e sempre le più parti fredde del corpo son nude de peli, e le più calde pelose. Onde come convien all'huomo esser peloso, così alla donna l'esser senza peli, e liscia, molle e delicata come sono i figliuoli, altrimenti né l'huom nè la donna harebbe la sua dicevol convenienza. Abbiamo spesse volte poi detto la natura haver fatto il corpo secondo i costumi. La donna non ha bisogno di tanti panni come l'huomo per poter scacciar il freddo. per aver ella a star sempre rinchiusa in casa. (della Porta / Paoletta 2013, 420).

Inoltre, «la donna senza alcun segno di peli nel volto, e principalmente ai labri della bocca, è di buona condizione, timida, vergognosa, piacevole et obediante» come afferma Michel Scoto (della Porta / Paoletta 2013, 421).

E ancora spesso le donne sono più grasse degli uomini in quanto sono più fredde e siedono oziose a casa (della Porta / Paoletta 2013, 425).

L'assunto dellaportiano è chiaro: le donne hanno le carni molli e, come dice Aristotele, sono «senza ingegno e senza consiglio», ma esistono delle donne eccezionali come Aspasia, dalla pelle tenera, ma comunque giudiziosa, come afferma Eliano (della Porta / Paoletta 2013, 424).

Ampio spazio viene dato all'incarnato delle donne, con giudizi non sempre univoci. Ad esempio le donne dall'incarnato molto chiaro risentono dell'influenza della luna: da un lato vi è Polissena, che «era bianca e di animo semplice», dall'altro le donne di bianca carnagione che sono «libidinose, perché la bianchezza dà segno di umidità dalla quale nasce il seme» (della Porta / Paoletta 2013, 428).

Ovidio ricorda che Saffo era nera, mentre Cassandra risulta essere color delle fiamme, «con gli occhi splendenti, e fu maniaca perché indovinava le cose future»; Aspasia aveva il volto color delle rose tanto è che i Focesi quand'ella era bambina la chiamavano Milto, ornata di grandissima virtù (della Porta / Paoletta 2013, 429, 436, 437). Anche Atalanta possedeva tra le altre sue bellezze la faccia colorita dai raggi del sole che «che non potea vedersi o trovarsi fiore di tanta bellezza, che potesse compararsi alla vergogna di quella vergine piena d'ogni valore» come racconta Eliano (della Porta / Paoletta 2013, 437).

Della Porta registra ancora che l'incarnato muta il colore per la vergogna: a titolo esemplare è descritto il volto di Lavinia, reso vermiglio dal sangue, mentre Pantia è ricordata per aver mantenuto il suo colorito, «la varia rossezza datale dalla vergogna e dalla sua bellezza» anche dopo morta ed ancora le labbra colorite di Aspasia, rosse e vermiglie, «che mostrava non men bel corpo che bellissimo animo» (della Porta / Paoletta 2013, 438, 441).

Si dà poi spazio al camminare delle donne: al passo di Venere che incedeva leggermente a passi tardi, come dice Apuleio, alla descrizione delle matrone dal «passo tardo et adagio» (della Porta / Paoletta 2013, 443).

Volgendo al termine il quarto libro, in maniera sintetica l'autore passa poi alla disamina dei corpi nella loro interezza e alla loro dimensione: per i corpi femminili spazia dalla regina delle Amazzoni Pentasilea, che «fu di bellezza e di grandezza da non disprezzarsi, contro i Greci mostrò molto il suo valore» come scrive Quinto Calabro fino a Elena e Polissena «alta, d'animo semplice e liberale» fino a Briseide che «non fu di alta statura, di corpo agile, piacevole, vergognosa, semplice e pietosa» (della Porta / Paoletta 2013, 460, 462).

La sezione più ricca è dedicata alla bellezza, a partire da quella del viso: prima tra tutte è citata Elena che fu «di capel biondo, di occhi grandi, di bocca picciola, di faccia pura, di gambe molto ben figurata e tutta di somma bellezza» (della Porta / Paoletta 2013, 466) di cui parlano Darete e Omero per la somiglianza del suo volto a quello degli dei immortali ma anche per l'ingratitude verso il marito e Semiramide

di eccellente bellezza che mostrava molta dignità e, sotto veste di uomo, quarantaduo anni resse l'Imperio e fé grandissimi et eccellentissimi fatti, che appena si ponno scrivere; ma poi arse di tal brutta lussuria, che si diè in preda a molti adulterii et al fin s'innamorò di un cavallo, e venne infin al giacer con lui, come ne scrive Giuba. (della Porta / Paoletta 2013, 466)

Della Porta cita anche le bellissime e famosissime meretrici Laude e Faustina (della Porta / Paoletta 2013, 466).

L'elenco prosegue proprio sulla scia dell'assunto classico e letterario, da Ovidio ad Apuleio, che la bellezza è dote delle donne (della Porta / Paoletta 2013, 469). Aspasia è descritta, sulla scia di Eliano, come colei che

fu di tanta bellezza e grazia dotata, che avanzò tutte del suo secolo. Ebbe i capelli d'oro e crespi, gli occhi grandi, naso aquilino un poco, l'orecchie brevi, la pelle delicata, le gote color di rosa, labra rosse, denti più bianchi della neve; bellissima

di gambe e di piedi [...] la voce suave, che ragionando pareva una Sirena e lontana da ogni affettato ornamento. Fatta sicura nella guerra da Ciro, veggendo egli la semplicità dell'animo, la vergogna, e l'altre sue mirabili dote, la prese per moglie e la propose a tutte. (della Porta / Paolella 2013, 469).

Si tratta solo dell'*incipit* di un vero e proprio catalogo di donne caratterizzate dalla bellezza: Talestre, regina delle Amazzoni, che «essendo di bellezza, di volto, di virtù, di gagliardezza e di grandezza d'animo illustre sovra tutti quei del suo regno» volle incontrare Alessandro per avere da lui un figlio in cui si unissero la di lui prudenza e la sua bellezza e grandezza d'animo; Ecuba, «bella, d'ingegno, virile, giusta e pietosa»; Andromaca che «fu d'occhi chiari, bianca, lunga, bella e modesta, savia, piacevole e pudica»; Polissena «alta, bianca e bella, di belli occhi, di capelli lunghi e biondi e di membra ben proporzionate, di gambe dritte, di piedi ben formati, che di bellezza avanzava tutte. Fu d'animo semplice liberale e poco curata la vita come scrive Darete» (della Porta / Paolella 2013, 470).

Tra le donne di potere, della Porta ricorda Lenastia regina di Sacci, che

fu di mirabil di bellezza, di consiglio, di prudenza, desiosa di guerra, audace e la più degna et eccellente per le cose fatte di tutte le donne de' Sacci; edificò molte città che rese le più felici di tutte le convicine. Dopo la sua morte meritò che li fusse drizzata la piramide, il cui loco era tre stadii, l'altezza di uno. (della Porta / Paolella 2013, 470).

e Zenobia, regina degli Assiri, che «di mirabil bellezza di corpo, di eccellente animo guerriero e piena di virtù; fu formidabile a molti regi, suggestò l'Oriente e molte altre nazioni» (della Porta / Paolella 2013, 470).

Omaggio anche alla «bellissima e casta» Lucrezia e ad Atalanta di pari bellezza e virtù che si abbigliava senza ornamenti e con abiti bellezze e di virtù uguali che abbinava la sua bellezza ad abbigliamenti senza ornamenti, addirittura piuttosto rozzi (della Porta / Paolella 2013, 471).

Nel quinto libro, infine, l'autore pone il paragone tra animali, vizi e virtù, con rapidi accenni a figure femminili comuni a tutto l'immaginario collettivo, da Eva, ingannata dal demonio/serpente alla Lupa, la prostituta che aveva nutrito Romolo e Remo (della Porta / Paolella 2013, 484, 485). Viene ancora ribadito il binomio femmine/freddo che le rende «più imbecilli e timide», «più molli dell'huomini e più deboli» e conseguentemente paurose, tanto che un uomo, secondo la dottrina pitagorica, trasmigrando in un corpo timido

diventa donna così come accade anche per gli animali (della Porta / Paolella 2013, 498).

Dopo un richiamo all'immagine della donna contenuta nel primo libro ed elencato le peculiarità femminili di delicatezza, mollezza e debolezza, della Porta ricorda la possibilità dell'esistenza di donne virili nate per un errore di natura:

Cadendo il seme dalla sinistra parte dell'uomo nella destra parte della donna, e nascendo una donna, perché è nata in quel luogo ove dovea nascere un uomo, sarà una donna virile, di membra robuste, di viso e voce grave, di animo intrepido: e queste son quelle donne che non possono esser signoreggiate da' mariti, né sottoposte a' servigii, ma vogliono essere i mariti. (della Porta / Paolella 2013, 503).

Della Porta fa ancora un accenno alla donna barbata inserita nel paragrafo dedicato *Virili: all'huomo*: «Le ciglia non distese in dritto, ma torte; l'ossa delle spalle larghe, grandi e distanti; l'ossa delle coscie che appaiono di fuori; la barba quadrata; le chiavi del petto mediocrementemente sciolte; la barba densa. E se è donna con la barba, è virile» (della Porta / Paolella 2013, 508).

Della Porta sulla scia di una tradizione per cui la donna è un maschio mancato ed un essere imperfetto, eccezionalmente virile ma naturalmente imbecille e debole, conclude la sua narrazione con la descrizione delle donne piacevoli che hanno «i capelli piani e suavi, di color biondo di oro; le ciglia distese in lungo; la loquela dimessa; la voce grave e molle; gli occhi neri, over i grani diseguali negli occhi lionati» (della Porta / Paolella 2013, 519).

Il passo verso la lussuria è breve: nel testo segue la tavola con i ritratti di Messalina e Faustina Auguste ricavate dalle medaglie di bronzo e argento e statue tratte dal museo di Giovan Vincenzo della Porta (della Porta / Paolella 2013, 521).

Prima di descrivere questi regali esempi di lussuria, l'autore fa riferimento a una donna del suo tempo che lui ha osservato attentamente e che Epicrate avrebbe chiamato di Mionia se fosse vissuta al suo tempo:

Or scriverò alcuni segni d'una donna lussuriosa, ch'io la osservai, che Epicrate, se fusse stata al suo tempo, l'avrebbe chiamata 'Mionia'. Era di color pallida, over bruna; delicata e magra perché queste sono assai più lussuose delle rosse e grasse, e sogliono ancor esser più sfacciate; di statura dritta; le mammelle picciole e convenevolmente piene e dure; pelosa ne' luoghi consueti, cioè nel pettenecchio e nell'asselle, e barba i cui peli erano grossi et aspri; i capelli crespi e brevi; la voce

sottile et alta; audace di lingua, d'animo superba e crudele, facea servizio volentieri a tutti; imbrociata, era di poco menstruo e di poco latte dopo sgravidata. (della Porta / Paoletta 2013, 523).

In una sorta di *climax* ascendente l'autore tratta di due lussuose donne di potere «infamissime»: Messalina e Faustina. La prima

Ella era molto irsuta di peli, come stimo ch , essendo ben fornita di capelli e di ciglia, si pu  giudicar che cos  sia nelle parti coperte; le tempia ancor pelose, che quasi tutta la fronte ancora occupano. Era di faccia e di collo delicato e sottile; et il collo, quasi saggio, che tali fussero le gambe e le braccia che seguon sempre la medesima proporzione; l'occhio grasso e lascivo e cavo, la barba quasi rivolta al naso, e giace la bocca nel cavo e par che le mascelle si con traggano nel volto allegro; era di capelli biondi, come scrive Giovenale. Fu esempio di libidine e super  tutte le donne romane del suo tempo. Si fe' fare una stanza in Palazzo da meretrice, contendendo con le altre pubbliche meretrici per riportarne in quello esercizio trionfo e palma. Cos  costringeva le altre matrone Romane a far com'ella faceva; anzi le facea forzare nel suo palazzo insino alla presenza de' mariti, e queste sole persone ricevevano da lei onori e magistrati. Sotto nome di Licisca meretrice, entrava la mattina, e stando tutt'il giorno nell'esercizio, era la sera ultima a partirsi, stanca, ma non ancor sazia di libidine; e cercava di pi  il prezzo dell'opra. Et altre disoneste sue opre scritte da Svetonio e da Dione. Fu Faustina ancor piena di capelli, magra e simile di fattezze e di costumi; che veniva ancora a giacersi con i gladiatori, et altre persone basse; di che ne son piene tutte l'istorie (della Porta / Paoletta 2013, 524).



Fig. 5. Messalina e Faustina p. 521.



E se di contro ci sono anche coloro che sono senza amore, vergini o nemiche d'amore, la storia di Faustina innamorata del gladiatore Marco viene di nuovo ripresa con il triste epilogo della morte del gladiatore, Faustina che beve il suo sangue e unitasi al consorte ne ha come figlio Commodo, a sua volta crudele e sanguinario (della Porta / Paoletta 2013, 570).

Il nostro autore poco si discosta dalla convenzionale immagine della

donna tramandata dai classici e priva di specifiche emozioni; nonostante tutto, appare comunque interessante per cogliere il suo pensiero la tavola posta al termine del quinto libro, quasi sul finir della narrazione, dove è rappresentata una figura mezza uomo e mezza donna per indicare la posizione dei nevi nello specifico capitolo: l'essere umano è un *unicum* anche se ha diversi gradi di declinazione (della Porta / Paoletta 2013, 554).

Mediante le immagini della Porta conferma il suo obiettivo: cercare di interpretare la realtà, separando le parti, cogliendo tutte le possibili varia-

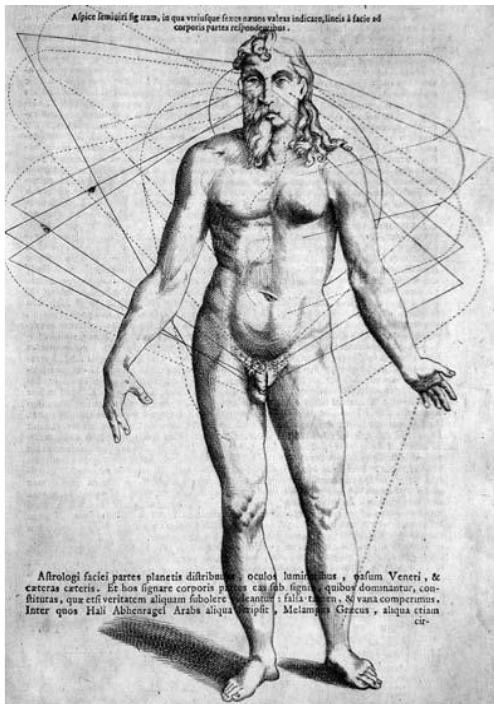


Fig. 6. Topografia dei nevi, p. 538.

zioni per immergersi nella profondità di ciò che è dentro di essa e che determina le azioni, la virtù e il vizio degli uomini.

## BIBLIOGRAFIA

DELLA PORTA, GIOVANNI BATTISTA (2013), *Della Fisionomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paoletta Napoli (Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta), Edizioni Scientifiche Italiane.



*Fisiognomica e rappresentazione delle emozioni nell'opera di Luigi Capuana.*

GIANNI ANTONIO PALUMBO.

A chi volesse esplorare l'affascinante dominio dell'incidenza della fisiognomica nella rappresentazione delle emozioni l'opera di Luigi Capuana finirebbe senz'altro con l'offrire spunti interessanti.

Lo scrittore siciliano, considerato il teorico del Verismo ma non immune al fascino delle coeve tendenze all'idealismo e allo spiritismo, non ci sembra aver fruito direttamente degli esiti della ricerca dellaportiana. Non possiamo peraltro nemmeno escludere che ne recepisse indirettamente la lezione attraverso altri referenti, quali gli studi lombrosiani o le acquisizioni di matrice frenologica.

Diverse sono le osservazioni che potremmo avanzare a testimonianza di un'attenzione, nella sua produzione, alla connotazione fisiognomica dei personaggi. Alcune figure presentano caratteri di zoomorfismo, che – lungi dall'essere applicabili prevalentemente a similarità di matrice caratteriale e psicologica come tipico della declinazione verghiana – affondano le radici nei lineamenti del volto, nella conformazione del collo, nella forma del naso, nel brillio di uno sguardo.

Si potrebbe a tal proposito partire da una delle sue opere più celebri e controverse, la *Giacinta*<sup>1</sup> che tante perplessità suscitò nella critica. Colpivano infatti l'ideazione e la costruzione di un personaggio femminile il quale, nelle sue implicazioni patologiche, appariva incomprensibile, quasi preda di una

<sup>1</sup> Secondo Antonio Casamento «sorella di Germinie e Gervaise» (Casamento 2019); sugli influssi di Zola e Bernard si veda N. VALERIO, *Letteratura e scienza nell'età del positivismo: Pascoli-Capuana*, Bari, Adriatica, 1980.

lucida follia scatenata dalla reminiscenza di un trauma infantile. Molto noto – e anche discusso – è il caso di Beppe, «il servitorino, un ragazzo di quattordici anni con un testone di cappellacci<sup>2</sup> neri e un collo da toro» (Capuana 1889, 24). Sarà lui l'artefice delle attenzioni di carattere «sensuale» che segneranno Giacinta, imprimendole il marchio dell'impurità. Il personaggio viene presentato come uno scansafatiche, dedito alla frequentazione delle taverne, dove «i vetturali [...] si divertivano a ubbriacarlo, a insegnarli canzonacce e bestemmie che quel figliaccio d'una cagna, come lo chiamavano, imparava subito a mente» (Capuana 1889, 25). Capuana pennella con pochi tratti un ritratto di spostato, suggellato dall'aria di canzonatura nei confronti del padrone scorbuto: «Beppe gli si piantava dinanzi, alla militare, con un'aria di canzonatura, borbottando fra i denti: - Sbraita, cornuto!» (Capuana 1889, 24; l'aria di canzonatura era definita «fina» in Capuana 1886, 26). Emblematici gli appellativi che gli vengono rivolti: malizioso «scimmione» (e poi ancora «grullo», «maiale» e «forca»), come lo definirà l'altrettanto maliziosa Camilla; certo, uno scimmione non privo di sensuali attrattive. Sarà lui l'artefice dello stupro di Giacinta fanciulla, tra animaleschi grugniti e «smorfiacce».

Molto più dettagliata era la descrizione fisica nell'edizione del 1879, la *princeps*, in cui Capuana indugiava su molteplici dettagli:

Beppe era un ragazzaccio dall'aria quasi minchiona, un po' tarchiato, con la testa grossa, i capelli folti e arruffati, gli occhi pieni di malizia e di voglie animali che si tradivano pure nel taglio delle labbra e nella torosità del collo. La sua aria minchiona celava però un'intelligenza svelta, di quelle che capiscono a volo, a un muover di labbra, a un ammiccar quasi impercettibile; celava una fermezza di propositi, una cocciutaggine illimitata tanto nel bene quanto nel male, un istinto di dispetto e di vendetta da confinar colla ferocia (Capuana 1980, 25).

Spiccava quel particolare della «torosità del collo», poi corretta nel più agile e concreto «collo da toro» già dell'edizione del 1886, poi confermato nel 1889.

Ora, sulla presenza di questo dettaglio in figure di criminali, potremmo addurre alcuni esempi. In opera posteriore rispetto alla *Giacinta*, Cesare Lombroso e Rodolfo Laschi, nel trattato di psicologia collettiva *Il delitto politico e le rivoluzioni in rapporto al diritto, all'antropologia criminale ed alla scienza di governo*, discettando dei regicidi, avrebbero menzionato il compare di Booth –

<sup>2</sup> «Capelli» e non «cappellacci» (Capuana 1886, 26). In assenza di precisazioni, il testo dell'edizione del 1889 si dovrà intendere come non differente da quello dell'edizione 1886.

attore teatrale e criminale statunitense noto per essere stato il protagonista dell'assassinio di Abraham Lincoln –, tale Payne, definendolo (a loro volta citando Lecomte) un «Ercole mostruoso dal collo di toro e dallo sguardo di jena» (Lombroso-Laschi 1890, 268).

Lara Michelacci ha ricondotto la costruzione del ritratto del giovane servitorino a una chiara influenza lombrosiana, viva nell'intenzione di Capuana di rappresentare il classico tipo dello «stupratore trococefalico», ossia dal cranio arrotondato, caratteristica che a Beppe – come precedentemente evidenziato – veniva peraltro attribuita (Michelacci 2015, 56-57). D'altro canto, però Giorgio Forni ha evidenziato come non bastino tali osservazioni per individuare «un riecheggiamento o un riuso di apporti scientifici o categorie mediche» e rinviare a Lombroso. La descrizione del servitore potrebbe benissimo esser frutto di «una trafila tutta letteraria, forse il ricordo del perverso Nachette del romanzo Charles Demailly dei Goncourt, o più in generale lo stereotipo romantico del “cattivo” romanzesco come potrebbe dimostrare ad esempio un breve ritaglio dal Marco Visconti di Tommaso Grossi» (Forni 2019, 8-9). A suo avviso, proprio l'intelligenza viva di Beppe sembrerebbe invece contraddire la possibilità di una derivazione lombrosiana.

Certo, se anche l'influenza lombrosiana non dovesse aver operato in tal testo, non si può negare come Capuana e l'antropologo siano stati effettivamente in contatto, dato dimostrato da tutta una serie di prove già ampiamente discusse dalla bibliografia critica; si pensi, a mero titolo di esemplificazioni, alla lettera di Lombroso al mineolo del 20 luglio 1884 (Di Blasi 1968, 151) o alla dedica delle novelle capuane *Un vampiro* e *Fatale influsso*, edite per i tipi di Voghera nel 1907, a un Lombroso che, negli ultimi anni della sua attività, si dedicava ai «fenomeni psichici», mostrando interesse per quel medesimo campo dello spiritismo che tanto affascinava anche il nostro scrittore (Loria 2007, 395). A riprova della reciproca attenzione che legava le due figure, non ci sembra ozioso nemmeno rammentare che la stessa già citata *Giacinta* fu menzionata da Lombroso all'interno dell'*Uomo delinquente*:

Perfino nella letteratura, si può intravedere già una ultima applicazione non solo nell'interpretare i capi lavori in cui il genio aveva intravveduto le risultanze dell'antropologia criminale, ma nel suggerire nuove forme nell'arte, come nell'immortale opera di Dostoyewski, *La Casa dei morti*, *Delitto e pena* e come nella *Bestia umana* di Zola, nella *Baraonda* di Bovetta, nel romanzo *Kolbotubrew of Andre*

*Skildringar* di Garborg (420), nell'*Hedda Gabler*, *Colonne della società* e *Spettri* di Ibsen, nell'*Innocente* di D'Annunzio, nel *Profumo* e in *Giacinto [sic]* di Capuana e nella *Lupa* di Verga. (Lombroso 1897, 611).

Contraltare di Beppe può essere considerato l'adolescente Giorgio nella *Storia fosca* (1883), uno "studio dal vero" – come lo definì l'autore. Alle torosità del servitore di Giacinta, potremmo infatti contrapporre l'immagine ricorrente del collo del giovinetto, vittima sacrificale sull'altare della gelosia: «Giorgio si alzò il primo, snodandosi la cravatta, sbottonando la camicia che scoprì il suo collo tornito, più bianco della spuma, un collo di vergine» (Capuana 1973-1974, vol. 1, 184). Collo che susciterà l'attenzione e l'attrazione della matrigna, sino all'intreccio della relazione che li condurrà alla rovina. Non è causale il ritorno del dettaglio del suo candore nella scena cruciale dell'adulterio scoperto e del delitto d'onore: «Lei lo aveva fatto tremare sotto la violenza del suo fascino; lui l'aveva scossa tutta colla sua carne di fanciullo più bianca della spuma, fresca, vellutata, colla soavità del suo sorriso, coll'azzurro profondo del suo sguardo» (Capuana 1973-1974, vol. 1, 184-185).

Tornando alla *Giacinta*, altra figura interessante sotto il profilo fisiognomico è la pettegola signora Rossi. Ella è descritta come strabica, «aria maligna di magra stecchita», quasi depositaria del potere magico dell'*invidere* e, particolare interessante, un «faccione da mula». <sup>3</sup> Così il personaggio fa la sua comparsa nel primo capitolo, in una scena ch'è un gioco di occhiate in tralice. La malevola Rossi guarda Giacinta, che dialoga con il capitano Ranzelli ed è oggetto di sguardi, oltre che dal geloso Andrea Gerace, anche da parte di Gina, la nipote della Rossi, voltasi «forse per distrarsi dal conversare» <sup>4</sup> con quel grullo del conte Grippa di San Celso che, piantato davanti a lei, piegato in arco, colle braccia incrociate sulla schiena, le spalancava in viso la bocca enorme», e di Teresa Marulli, madre della protagonista, la quale alla figlia «gettava, di

<sup>3</sup> «Dal sedile a foggia di un'esse posto nel centro del salotto, la signora Rossi, che ragionava col Merli — parlava sempre lui quel buratto! — li spiava di sbieco, con la sua aria maligna di magra stecchita, storcendo più del solito gli occhi sul faccione da mula. Quei due occhi collo strabismo davano a Giacinta il mal di capo ogni volta che le accadeva di fissarli un tantino; e per ciò li aveva subito evitati. Ma s'era incontrata con gli sguardi pettegoli della Gina, la nipote della signora Rossi» (Capuana 1889, 3-4). Alcune differenze si riscontrano in Capuana 1886, 6, a partire dal primo periodo: «Si era accorta che dal sedile a foggia di un'esse, posto nel centro del salotto, la signora Rossi ragionando col Merli — parlava sempre lei quel buratto! — li spiava di sbieco colla sua aria maligna di magra stecchita, storcendo gli occhi più del solito su quel faccione da mula. Quei due occhi collo strabismo le davano il mal di capo ogni volta che le accadesse di fissarli un tantino; la Giacinta li aveva subito evitati, e si era incontrata cogli sguardi pettegoli della Gina, la nipote della signora Rossi.»

<sup>4</sup> Ma «dalla conversazione», «piantato dinanzi a lei» (Capuana 1886, 6).

sfuggita,<sup>5</sup> certe occhiate penetranti come un succhiello» (Capuana 1889, 4). Particolare, quest'ultimo, non presente nell'edizione del 1879, in cui la signora Marulli osservava il dialogo tra Giacinta e il colonnello (questo era il grado di Ranzelli nella *princeps*), ma cercava di non darlo a vedere:<sup>6</sup> «Guardava intanto con un'aria così fintamente distratta che il colonnello, incontratosi più volte negli occhi indagatori di lei, non aveva concepito il sospetto di esser sorvegliato da una mamma in cerca di un partito per la figliuola» (Capuana 1980, 5). Anche la descrizione del personaggio connotato da *invidentia* presentava delle differenze; innanzitutto Capuana lo manteneva tendenzialmente sotto l'anonima definizione di «sorella del ricevitore del registro» (Capuana 1980, 4), che poi trovava precisazione nel passaggio fugace di uno dei monologhi di una Marietta assimilata a «servetta da commedia» e intenta a demolire l'intero coro dei frequentatori di casa Marulli: «E le Rossi, zia e nipote! La nipote si storcava gli occhi per non far scomparire la zia che ne aveva storto uno dei suoi!» (Capuana 1980, 47). Non aveva ancora preso corpo per la Rossi l'«aria maligna» (era però sottintesa nel discorso), mentre la caratteristica della lupigna magrezza e l'aggettivo «stecchita», accanto alla connotazione del faccione da mula, erano già presenti. Il particolare degli occhi collo strabismo che «davano a Giacinta il mal di capo ogni volta che le accadeva di fissarli un tantino; e per ciò li aveva subito evitati»<sup>7</sup> si era già affacciato (lo richiamano del resto anche le parole di Marietta citate poco fa), ma l'effetto della cefalea era reso più genericamente e non ancora attribuito in maniera specifica alla protagonista. In una revisione intermedia, B<sup>3</sup> – che però forse accoglieva i primi 37 fogli della precedente B<sup>2</sup> –, in cui tale personaggio prendeva maggiormente corpo, l'autore aveva invece scritto che «Quei due occhi davano il mal di capo e perciò il capitano li schivava», (Durante 1984, 227), lasciando intendere che il punto di vista adottato fosse quello di Ranzelli.

La carica negativa dell'*invidere* era da Capuana trasferita anche alla figura della nipote della donna, Gina, che nel 1879 risultava ancora priva di nome, ma era definita una «brunettina simpatica» (Capuana 1980, 5): per descrivere i suoi sguardi, se alla fine l'autore avrebbe optato per l'aggettivo «pettegoli»

<sup>5</sup> «gettava di sfuggita» (Capuana 1886, 6).

<sup>6</sup> Più in là però si diceva, e qui erano già contenute in nuce le occhiate della redazione definitiva: «E intanto lo guardava fisso negli occhi per succhiargli a quel modo il segreto che le premeva» (Capuana 1980, 11). Si legga in tal direzione il fatto che, con la comparsa delle «occhiate penetranti come un succhiello» di cui si diceva prima, il testo cambiava in «E intanto lo guardava negli occhi, come per strappargli un segreto» (Capuana 1889, 12).

<sup>7</sup> «le davano il mal di capo ogni volta che le accadesse di fissarli un tantino; la Giacinta li aveva subito evitati» (Capuana 1886, 6).

(Capuana 1889, 4), in una delle fasi di revisione si era affacciata la tentazione addirittura degli «occhi laidi».<sup>8</sup>

Nel capitolo quinto, la fisionomia della Rossi ritornava a essere posta all'attenzione, nel momento in cui Capuana descriveva le canzonature di cui la donna era resa oggetto da Marietta, cameriera di Giacinta. Riportando presumibilmente un discorso indiretto libero, a proposito della donna si rammentava «che somigliava a una gru, con quel collo tutto grinze e quel naso, proprio un becco,<sup>9</sup> che voleva ficcarlesi in gola!» (Capuana 1889, 42). Il quadro sarebbe stato completato, nel settimo capitolo, dall'irruzione della Rossi nella stanza di una Giacinta convalescente, infastidita dalla sua «voce strillante<sup>10</sup> di violino scordato» (Capuana 1889, 53); dettaglio che, nell'edizione del 1879, «risuonava» nelle primissime pagine del romanzo, quando la sorella del ricevitore, «zittellona sarcastica e maldicente, rompeva spesso la conversazione come una stonatura di violino» (Capuana 1980, 4). Quanto al «maldicente», esso era subentrato al capuaniano «maledicissima» per effetto di un intervento, visibile nel ms. della Biblioteca Comunale di Mineo con segnatura 091/32, probabilmente opera del consulente editoriale di Brigola Ottino (Durante 1998, 15; sugli interessanti aspetti da esso dischiusi, rinviamo anche a Restà 1986 e Oliva 109-115). La signora Rossi rappresentava di certo un personaggio secondario, cionondimeno crudelmente caratterizzato da raffronti con il mondo animale o note reificanti. Tale figura, nella versione in cinque atti per il teatro, si sarebbe «metamorfosata» nella signora Bianchi. Capuana, abbandonando le note fisiognomiche, poco funzionali alla drammatizzazione, ne faceva una sorta di fastidiosa summa delle dame della società bene del romanzo, attribuendole tratti anche della Maiocchi, pur ricordata nella *pièce*, che cercava «un solo marito per la figliuola e per sè» (Capuana 1889, 42). Proprio questa sua attitudine consentiva lo svelamento, attraverso un errore, del passaggio autoriale da Bianchi a Rossi. Ratti, infatti, esclamava: «Io no; non sono di quelli che prendono moglie. Le mamme lo sanno e perciò non mi tentano, come fa ora la signora Rossi, osservate, che vuole accalappiare Gerace per la sua Gina e non lo lascia tranquillo. Oh che mondo» (Capuana 1890, 23). La trasformazione di Bianchi in Rossi – con

<sup>8</sup> Su B<sup>4</sup>, «consegnata ad un manipolo di carte, 11 fogli in tutto, di formato diverso, che certificano la revisione “definitiva” del romanzo, anche se ancora in fieri», si veda M. DURANTE, *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 Ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga, 1984, 216; a proposito di tale variante, di fatto irrealizzata, si legga la pagina 230.

<sup>9</sup> Non «naso, proprio un becco», ma «naso, un vero becco» (Capuana 1886, 43).

<sup>10</sup> Una voce «stridente» (Capuana 1886, 53).



conseguente riconfigurazione di Gina da nipote a figlia – non avveniva senza lasciare tracce. Peraltro, alla Bianchi era affidata una delle poche rievocazioni di Beppe, grande assente sulla scena, ma incombente per il peso degli effetti delle sue azioni: «Una bambina di dodici anni, lasciata in balia delle persone di servizio, d'un ragazzaccio raccattato non si sa dove...» (Capuana 1890, 40).

Per concludere, non possiamo tacere della celebre caratterizzazione della madre stessa di Giacinta, Teresa Marulli, di cui Capuana osserva come ci fosse «un che di volpino in quegli occhi piccoli e vivacissimi, in quella fronte piatta con la pelle lucida, tirata, e le sopracciglia sottili, in quel naso profilato, cartilaginoso» (Capuana 1889, 71).<sup>11</sup> A tal proposito, ci torna subito in mente la caratterizzazione dellaportiana del *De humana physiognomonia*: «Vulpis villos habet altos et uberes, colore ruffos, oculos angustos, ingenium dolosum, et insidiosum et machinans semper mala» (della Porta 2011, 46). Dettaglio che pure ci colpisce è quello delle «labbra fini» di Teresa, contiguo all'immagine volpina pennellata da della Porta delle «labia exilia in ore parvo». Certo, si tratta anche in questo caso di elementi non rivelatori di una filiazione, ma semmai di elementi in linea con una tradizione consolidata, nel solco della quale s'innestava anche l'opera fisiognomica dellaportiana. In merito a Teresa Marulli, ci sembra interessante osservare come, nella prima edizione, le fossero attribuite una «perfetta tornitura del collo» e una «bella testa alla Wand-Dyck» (Capuana 1980, 5).

Vari sono gli aspetti e i testi che potremmo prendere in considerazione. Nella *Redenzione dei capilavori* un anziano professore di fisiologia, convinto dell'analogia tra la potenza creatrice divina e quella artistica, aveva fatto trafugare un bellissimo ritratto di Ignota di Sebastiano del Piombo per dargli vita attraverso pratiche di magnetismo. Nel presentare tale personaggio,

<sup>11</sup> Leggerissime modifiche da «un che di volpino in quegli occhi piccoli e vivacissimi, in quella fronte piatta – colla pelle tirata, lucida, e le sopracciglia sottili – in quel naso profilato, cartilaginoso» (Capuana 1886, 70). Nella *princeps*, invece, si leggeva: «La finezza volpina del suo carattere si scorgeva negli occhi piccoli e vivacissimi, nella fronte dura, piatta, colla pelle tirata e lucida sulle sopracciglia sottili; nel naso profilato, cartilaginoso, colle pinne alquanto tese che si rigonfiavano un pochino a certi movimenti delle labbra» (Capuana 1980, 63), poi suggellato da un successivo «balbettò la Marulli, bianca come un cencio lavato, e fulminando la figliuola col suo sguardo di volpe, che in certi momenti era terribile» (Capuana 1980, 65). Questo zoomorfismo dello sguardo non era invece ripreso nella formulazione del testo consegnata alle stampe successive: «domandò la signora Teresa, fulminando la figlia col suo terribile sguardo» (Capuana 1889, 71), in un'elaborazione di certo più sintetica. La rielaborazione del passo della descrizione della signora Teresa rientrava nella tensione a un ridimensionamento della presenza autoriale nella narrazione. Era la voce di quest'ultimo che risuonava nella prima *descriptio*; nelle versioni pubblicate in seguito, il lettore aveva la netta sensazione che a essere riportato fosse invece il punto di vista di Giacinta.

Capuana insisteva sul particolare della «fronte rugosa» (Capuana 1973-1974, t. III, 265) che, sì, è tipica del fattore senilità e, nel caso specifico, anche del generoso e folle sforzo), ma era stata oggetto di attenzione nella *Fisiognomica* dellaportiana come tratto tipico dell'uomo pensieroso e malinconico (della Porta 2011, 46) e a volte anche riconducibile a un'aura di *gravitas*, fattori che ben si connettono con la personalità del docente. Egli infatti avrebbe dato la vita per condurre a compimento il suo esperimento. Se sulla fronte Capuana si sofferma parlando del fisiologo e la fa figurare sommariamente nella descrizione di altri personaggi come il Tullio Dani del *Delitto ideale* (Capuana 1973-1974, t. II, 336), significativa è anche la ricorrenza del fattore naso (Muoio 2018). Sulla stupita contemplazione di quest'ultimo si gioca il plot del *Caso di Emilio Roxa*, dominato da tale organo il quale sembra quasi animato di vita propria e assurge a "rivelatore" di sensazioni. «Ha leggere ondulazioni di linee, e delicati rigonfi alle narici; ha una stupenda modellatura nella punta non rotonda né acuta» (Capuana 1973-1974, t. III, 177). Un naso che infondeva sicurezza, ché non pareva da suicida né da assassino; non a caso, «dovrebbe fungere, in un autoconvincimento dell'io narrante che in realtà non convince per nulla, da garante di lieto fine» (Muoio 2018, 158). Con una buona dose di ironia, il narratore si dichiarava sicuro del fatto che esso gli avrebbe fornito occasione di scrivere «le più belle e più profonde pagine» della sua *Psicologia positiva del naso...*

Il naso tornava ad assumere una valenza importante anche in *Un caso di sonnambulismo*. In questa novella, l'autore ricalca situazioni che richiamano alla nostra memoria la narrativa di Edgar Allan Poe, su tutti *I delitti della rue Morgue*, con evidenti analogie più che altro nelle complicate condizioni in cui il delitto aveva luogo. In realtà, centro del plot è il fatto che il protagonista, Dionigi van-Spengel, investigatore, abbia vissuto un episodio di sonnambulismo, durante il quale ha veduto e trascritto quanto accaduto in casa della marchesa di Rostentein-Gourny (si potrebbe in tale situazione quasi scorgere una "metaforizzazione" dell'analogia tra allucinazione sonnambolica e letteraria). Egli sarà così in grado di individuare immediatamente gli autori del massacro e di consegnarli alla giustizia, prima di cadere in un accesso di follia. Nel costruire tale nevrotico ed enigmatico protagonista, Capuana ce ne offre un'accurata descrizione fisiognomica. Cinquantatreenne, dalla «figura secca, lunga, eminentemente nervosa», egli si connota per la fronte poco ampia ma elevata e decisamente rugosa e soprattutto per un particolare, che risalta ancor più dell'espressione affascinante e ipnotica delle pupille: il «naso lungo,

acuminato, un tantino storto e rivolto in su, un naso stranissimo» (Capuana 1973-1974, t. I, 209-210).

Ecco che un dettaglio assume un valore fondamentale nel connotare il personaggio. Per della Porta, il naso aguzzo, soprattutto all'estremità, era segno di *saeva ira*, caratteristica che non sembra mancare al van-Spengel; l'essere un tantino storto potrebbe fare il paio con l'«*obliquus nasus*» dellaportiano, indice di «*mentis et animorum obliquitatem*», quindi di tortuosità e ambiguità (della Porta 2011, 143), aspetti non disconformi rispetto alla follia indotta nel personaggio dal caso straordinario di sonnambulismo di cui si era ritrovato protagonista.

Come ha acutamente evidenziato Ilaria Muoio, questo naso, lontano dal profilo greco di hegeliana memoria appare adeguato a «uno scovatore irrepreensibile e infallibile di criminali»; un elemento che crea disagio se il terapeuta che gli sta dinanzi è colto dal «terrore di essere spogliato della propria interiorità» (Muoio 2018, 150), nel verificarsi di un ribaltamento di ruoli tra medico e paziente (cfr. Comoy Fusaro 2009).

Problemi di fisiognomica adattati alla *levitas* del contesto di una fiaba per fanciulli ritornavano in *La chimera di un re*, inizialmente pubblicata sul «Corriere dei Piccoli», VI, 51, 20 dicembre 1914, 2-4 e poi confluita ne *Le ultime fiabe*. La chimera del titolo allude alla folle illusione di un sovrano, nonché alle mostruose conseguenze di essa. Dovendo scegliere la propria sposa tra reginotte fisicamente imperfette, egli si persuade di poter realizzare l'innesto ideale trascegliendo occhi, naso, capelli, mani e piedi bellissimi da fanciulle diverse e, con l'aiuto del Mago Bianco, trapiantandoli in quella che sarebbe stata la sua sposa, la Regina di Portogallo, affetta da strabismo. Gli elementi che risaltavano armonicamente nell'aspetto delle singole proprietarie, innestati magicamente nella Reginotta, avrebbero finito col produrre, tuttavia, un fastidioso effetto di stonatura.

L'aggravante nell'infelice esperimento era determinata dal fatto che ciascuna di queste parti del corpo sembrava dotata di vita propria (ecco la corrispondenza tra elementi fisiognomici e caratteristiche psichiche), per cui il sovrano aveva la sgradevole impressione che a contendersi l'animo della regina fossero «cinque persone diverse che la facevano agire e parlare a modo loro! E ora comandava quella dei capelli biondi, ora quella degli occhi nerissimi, ora quella del bel naso, ora quella delle manine; ma sopra tutte comandava quella dei piedini» (Capuana 1914, 4).

L'esito finale era inevitabile: il sovrano domandava al Mago bianco di ripristinare lo *status quo ante*; quest'ultimo, in un primo momento, si diceva

incerto se poter rimediare oppure no a una violenza perpetrata contro Natura (analogo «delitto», nel «violentare» la Natura era compiuto da Enrico Strizzi nel sogno di forgiare un'Eva perfetta in *Creazione*, novella del *Decameroncino*), ma sarebbe poi riuscito a ricondurre la regina al suo precedente aspetto. Ripristinato il normale corso delle cose, persino lo strabismo della dama non sarebbe ora più apparso al consorte un fastidioso difetto da estirpare, ma, al contrario, una peculiarità non priva di attrattiva.

Un'opera singolare, già precedentemente citata, è il *Decameroncino*, edito a Catania nel 1901, riecheggiante, su scala ridotta, la struttura del capolavoro boccacciano nell'organizzazione in dieci giornate e una conclusione. La giornata ottava è consacrata al racconto di un esperimento *in anima vili*, condotto da un non meglio precisato scienziato che era «stato tra i primi a introdurre nella psicologia il metodo puramente sperimentale» (Capuana 1991, 83-84). L'esperimento ci riconduce al determinismo fisiognomico: «la rassomiglianza fisica di alcuni individui implica pure una rassomiglianza morale? Certe linee della faccia, certe proporzioni di membra, certi gesti, il suono della voce sono in così stretta relazione con la psiche d'un individuo, da dover riprodurre gli stessi fenomeni inferiori?» (Capuana 1991, 84), si chiedeva il protagonista, insoddisfatto delle osservazioni condotte sui gemelli.

Poi lo scienziato, per una mera casualità, scopriva con grande sorpresa l'esistenza di una giovane donna del tutto identica a sua moglie. La seguiva e decideva di sottoporla a un esperimento. Prima di sposarsi, infatti, la sua signora aveva tentato il suicidio per una delusione amorosa, azione scriteriata della quale risentiva ancora in parte le conseguenze. «Avrebbe tentato di suicidarsi anche quella giovane per delusione di amore?» (Capuana 1991, 86). L'uomo cominciava così a frequentarla, con la precisa intenzione di farla innamorare. L'esperimento procedeva inizialmente a gonfie vele: a tratti, al medico sembrava addirittura di conversare con sua moglie com'era anni prima. «Sono su la via di provare, assolutamente, che o è il corpo che foggia quel che chiamiamo psiche, o è questa che foggia il corpo in una data maniera» (Capuana 1991, 87). Infatti l'esperimento, pur non mancando di far rimarcare alcune trascurabili differenze, rivelava «identità fisiche e morali a dirittura incredibili» (Capuana 1991, 88). Si andava da elementi quali la medesima «foga d'affetto», sino a evidenti analogie negli abbracciamenti, nelle carezze, nei baci. Persino lo stesso dissimulare di aver pianto al primo raffreddamento dell'amante. La sperimentazione si concludeva con il suicidio, tentato e riuscito, da parte della ragazza e con la soddisfazione dello scienziato che aveva validato un'ipotesi importante.

Capuana, però, induce il suo *deus ex machina*, il narratore Maggioli, a domandarsi sin dove giunga il diritto dell'osservazione scientifica, laddove essa si spinga – come nella fattispecie – ad azioni eticamente riprovevoli. Non è peraltro da escludere, nell'avanzamento di tali scrupoli, la presenza di qualche larvato senso di colpa riveniente dalla storia personale: in *Spiritismo?* (1884), un altro testo di grande interesse, egli rifletteva su quanto fosse stato incauto a condurre esperimenti di «sonnambulismo provocato» nella giovanissima Beppina Poggi, a Firenze, nel 1864 (Capuana 1884, 55-56).<sup>12</sup> Se a Fabrizio Foni «Le esercitazioni magnetiche sulla Beppina sembrano [...] guidate non tanto da una volontà di indagine imparziale, «sperimentale», bensì da un gusto “imprudente” per l'attrazione e per il portentoso, un gusto tutto infantile» (Foni 2007, 401), è anche vero come alla loro divulgazione Capuana pervenisse invece con il bagaglio di cognizioni ben evidenziato da Valeria Giannetti (cfr. Giannetti 1996). Proprio descrivendo, in una sorta di *ekphrasis* fotografica, questa fanciulla, che – nel suo percorso di medium – sarebbe entrata in contatto con lo spirito, invero collerico e rissoso, di Ugo Foscolo, lo scrittore siciliano riusciva felicissimo nella rappresentazione delle emozioni attraverso la deformazione dei lineamenti: «In una di esse [*si riferisce alle pose assunte dalla ragazza*], i caratteri della nevrosi isterica appaiono evidenti nello sguardo smarrito, nella fiera espressione delle labbra, nell'atteggiamento della testa e delle braccia. Nessun pittore ha mai dipinto un'Ofelia così terribilmente vera da poter reggere il paragone di questa fotografia della Beppina» (Capuana 1884, 116-117).<sup>13</sup> Del resto, alla Beppina-Ofelia si potrebbe accostare la resa della fisionomia dell'invasamento della donna gentile in *Un vampiro?*, racconto pubblicato sul numero 7 della rivista mensile «La Lettura» nel 1904, poi tradotto in atto unico (*Un vampiro. Un atto di Luigi Capuana*, comparso sul numero 4 della testata «Noi e il Mondo. Rivista mensile de La Tribuna», nel 1913).

Tornando alla novella del *Decameroncino* di cui ci stiamo occupando, è subito facile rilevare come in essa non manchino rimandi alla fisiognomica

<sup>12</sup> «Se dovessi ricominciare i miei esperimenti di sonnambulismo provocato, non sarei oggi così imprudente come nell'estate del 1864 in Firenze. Ma allora non avevo nessuna idea del delicatissimo e terribile strumento col quale mi baloccavo, intendo dire il sistema nervoso di quella ragazza sui diciotto anni, non bella, d'un bruno pallido, di costituzione linfatico nervosa che così gentilmente si prestava a tutti i miei capricci di dilettante. Bisogna però riconoscere che la tentazione era assai forte».

<sup>13</sup> A tal proposito, non va dimenticato che, nelle mani di Capuana o – come in questo caso – nei suoi intendimenti (gli scatti non furono infatti opera sua), lo strumento fotografico «non si limita ad essere un mezzo di mimesi del reale ma si trasforma in uno strumento di produzione della realtà, di una realtà collocata oltre il visibile» (Carta 2015, 116).

pre-positivista, a Lavater – che da della Porta aveva desunto importanti riferimenti – e a Gall, padre della *dottrina organologica*,<sup>14</sup> da ricondursi – quest’ultima – a diverso contesto da quello fisiognomico, in un’opera di saldatura tra «anatomia, fisiologia e neurologia» (Magli 1995, 355). Secondo la prospettiva dello scienziato della novella di Capuana, pur portatore di un punto di vista eticamente screditato, era evidente come essi avessero sbagliato strada, perché ancora legati a un procedere di matrice metafisica. «L’esperienza soltanto potrà dare risultati positivi» (Capuana 1991, 88). E, in *Spiritismo?*, Capuana non a caso aveva asserito che «I nostri ragionamenti più astratti poggiano, non foss’altro che colla punta d’un piede, sulla granitica roccia dell’esperienza dei sensi» (Capuana 1884, 50). Ecco dunque la necessità – condotta alle estreme conseguenze da un individuo senza scrupoli – di esperire la teoria *in anima vili*, locuzione ricalcata su quella medievale *in corpore vili*, allusiva alla pratica di sperimentazioni ardite sul fisico di individui considerati di provenienza modesta, e quindi sminuiti al rango di esistenze di insignificante importanza. Il protagonista della novella finisce con l’incarnare un’immagine apparentemente “gioviale” e positiva della scienza, ma, a meglio esaminare, portatrice di una carica piuttosto inquietante. Interessante è, a tal riguardo, l’osservazione di Valeria Gravina in merito al fatto che a tale figura di *mad doctor* sia destinata la condanna all’oblio e l’ironica dispersione delle carte (Gravina, 2019). Contraltare di tali figure sono i medici generalmente presenti nell’opera di Capuana, a cominciare dalla voce narrante del *Decameroncino* (1901) stesso, il dottor Maggioli, scrittore mancato, come si racconterà nella novella conclusiva, in cui lo vedremo alle prese con la volontà di applicare i principi del naturalismo alla scrittura. Anche lui, in una sorta di *furor* sperimentale, aveva voluto provare nella realtà ciò che sarebbe andato a raccontare negli scritti, salvo poi cadere in situazioni spiacevoli e rinunciare a tale declinazione dell’*ars narrandi* per essere – in anticipo sui pirandelliani *Sei personaggi* – perseguitato dalle sue creazioni (Pupino 2000; Tenerelli 2020, 35). In questo ironico assedio subito per opera dei propri stessi personaggi, Capuana era in buona compagnia; Nay (2009) citava tra gli altri Fogazzaro. In *Liquidazione*, pubblicato per la prima volta in «Nabab», anno II, 27, 1885 e poi

<sup>14</sup> «Come è noto, la dottrina organologica, fondata da Gall sul finire del XVIII secolo, e divulgata da Johann Caspar Spurzheim sotto il nome di frenologia, si prefigge lo scopo di rintracciare le speciali facoltà della mente e i rapporti tra le disposizioni mentali e il corpo, più precisamente il cervello e la forma del cranio» (Verardi 2010, 94). Gall, finiva, con il riconoscere che «l’anima è legata, in questo mondo, all’organizzazione corporea» (Verardi 2010, 103). I detrattori di Gall lo definirono un *cranioscopista*, ma egli ebbe a sottolineare come ciò che gli interessava fosse la morfologia del cervello e il cranio nella misura in cui costituiva l’impronta dello stesso.

confluito in *Fedele ed altri racconti* (Galli, 1887), lo scrittore vicentino giustificava il proprio atto di rifuggire i «documenti umani», fattore che decretava la sua impopolarità e lo induceva ad asserire (cosa cui non avrebbe dato però seguito) di voler serrare l'officina scrittoria. In un'*allure* connotata da ironica amarezza, egli finiva così col conferire un'esistenza autonoma, e indipendente dalla vita dei libri, ai personaggi nati dalla sua penna:

Lei mi chiede: e documenti umani? Ne tenevo parecchi, ma davano pessimo odore. I rispettabili personaggi delle mie collezioni ne erano stomacati; qualcuno ne soffriva addirittura nella salute. Una bella signora altera della collezione d'ideali, un abate e due venerabili dame della collezione di macchiette parlavano di andarsene. Ho dovuto gittare dalla finestra quanto avevo di poco pulito, beneficiando forse, senza saperlo, qualche spazzaturaio della letteratura; qualche povero collega, avido di lettori, di quattrini e di fama (Fogazzaro 1992, 152).

Quanto al gusto della sperimentazione vivo nel medico incriminato di *In anima vili*, Capuana doveva esserne partecipe, se, oltre al caso già citato della Beppina, in *Spiritismo?*, non si comprende bene se per rievocare un evento della «realtà effettuale» o, più probabilmente, per abbandonarsi a una novelletta comica e alleggerire il tono, egli narra di aver tentato un improbabile esperimento di magia, risoltosi con una clamorosa delusione e un'infreddatura da «cane col cimurro» (Capuana 1884, 48). Tornando a Maggioli, bisogna precisare come egli generalmente si iscriva nel solco di quella figura di medico che la Comoy Fusaro ha definito «bonario, pieno di buon senso, modesto o persino umile, scettico cioè agnostico ma propenso a credere nell'ignoto» (Comoy Fusaro 2009, 82).<sup>15</sup> Se aveva rinunciato alla vocazione di scrivere novelle, non gli sarebbe mai venuta meno quella di narrare storie il cui pregio – scrive Capuana – «non consisteva tanto nel soggetto e nella forma, quanto, e soprattutto, nell'espressione del viso, nell'efficacia dell'accento e del gesto» (Capuana 1991, 108), insomma, nella capacità di esprimere e trasmettere emozioni, attraverso una semiotica che si fa semantica e conquista.

Capuana, del resto, insisteva fortemente sull'espressività del linguaggio corporeo. Si pensi a passi come questo della Giacinta: «Il dottore rimaneva indeciso. Certe inflessioni, certe sfumature dell'accento e della voce di lei,

<sup>15</sup> Di lui Isabel Giabakgi scrive: «L'anziano e scaltro affabulatore si diverte a porre questioni spesso limitrofe alla scienza e a esporre teorie anticonvenzionali, sospese fra le meraviglie del progresso e l'insondabilità dei misteri della psiche, fino agli estremi del paradosso e della fantascienza, di cui le novelle-aneddoto, che lo vedono per lo più protagonista o testimone, sarebbero l'illustrazione» (Giabakgi 2011, 14-15).

alcuni rapidi movimenti delle labbra e degli occhi gli avevano rivelato assai più che le parole non dicessero» (Capuana 1889, 249; «assai più che la parola non dicesse», Capuana 1886, 243). I riferimenti sono al dottor Follini, discepolo dell'Angelo Camillo De Meis fautore dell'“ideorealismo” (Capuana 1889, 245), studioso al quale si era accostato anche lo stesso Capuana. In *Spiritismo?*, infatti, lo scrittore siciliano raccontava di esser tornato a interessarsi ai fenomeni spiritici sei anni dopo gli esperimenti con la Beppina. In quel tempo egli si «paseva» di Hegel e alimentava un curioso «connubio di idealismo, di positivismo e di spiritismo» (Capuana 1884, 130-131). Trascorrevva giornate e nottate a leggere De Meis e, citando un celebre passo di *Dopo la laurea*, sosteneva come si fosse domandato se, a fronte dell'«apocalisse scientifica» del cosmo di cui Filalete parlava, il «germogliare allato» (De Meis 1868, 114) di un'altra natura, di maggior perfezione, non potesse esser dato proprio dall'esistenza degli spiriti (Capuana 1884, 134).

Prima della novella del *Decameroncino* da noi analizzata, in *Iela*, senza la riscontrabilità di riferimenti teorici analoghi a quelli a Lavater o Gall di *In anima vili*, il mineolo aveva affrontato il tema della similarità fisiognomica. Lo aveva fatto sovrapponendo, in linea col titolo della raccolta, due *Profili di donne* (1877), quello del personaggio eponimo, sempre evocato *in absentia*, e quello di Emilia, protagonista di una fuga d'amore in campagna, durante la quale era stata scortata dall'io narrante Carlo, in attesa dell'arrivo dell'amante della signora, suo amico. Sin dal primo momento, il buio e il velo sottraevano alla vista di Carlo i lineamenti della “fuggitiva”. Egli si immergeva così in fantasticherie:

– Era bella? –

Naturalmente mi figuravo di sí. Le davo degli occhi cerulei, limpidissimi, e dei capelli biondi. Perché? Non lo sapevo neppur io, ma mi sembrava che a quelle forme svelte, eleganti e un po' virili stessero bene una capigliatura bionda e degli occhi cerulei. Quel che di virile delle forme mi pareva dovesse venir modificato dalle tinte dolci del ceruleo e del biondo. Alcune mosse intravvedute nell'oscurità, prima che montasse a cavallo, me le facevano supporre un carattere mite, affettuoso, uno di quei caratteri che quando amano si danno tutti intieri, un po' per bontà, un po' per fiacchezza.

– Ma quella sua fuga non mostrava il contrario? –

Oh! no, non era forse una bionda. Sotto una fronte bruna, contornata da capelli di lucido ebano, saettavano forse due grandi occhi nerissimi... (Capuana 1973-1974, vol. 1, 101-102)



Sin dall'inizio, la fisionomia di Emilia sembra assumere un ruolo chiave nella vicenda, poi svelato da un passaggio fulmineo, che introduce il motivo conduttore del racconto: i lineamenti della donna riproducevano in maniera impressionante quelli di Iela. «Iela! Il mio ideale, il dolce sogno della mia giovinezza! La sola donna che io abbia sempre amata anche amandone delle altre!» (Capuana 1973-1974, vol. 1, 112). Una figura femminile aurata d'angelicismo, in una sorta di riedizione della tesi, già provenzale, «della fedeltà all'unico amore nella molteplicità degli amori», affermata da Cavalcanti in *Una giovane donna di Tolosa...* e ripresa da Petrarca (Contini 1970, 166) con una punta quasi di blasfemia in *Movesi il vecchierel*.

Il motivo veniva, tuttavia, sviluppato in maniera del tutto diversa dalle modalità che Capuana avrebbe successivamente assunto nel *Decameroncino*. Soggiogato dalla somiglianza, Carlo intesseva un ambiguo legame con Emilia, che lo scrittore – con l'abilità pittorica che lo contraddistingue nei *Profili di donne* (penso allo stilnovismo incorniciato da una natura rigogliosa in *Fasma* o ancora alla bella descrizione dei giardini pubblici in *Cecilia*, esempio di paesaggio-stato d'animo) – proietta e incornicia in un ambiente idillico e sensuale allo stesso tempo. Il sovrapporsi dei due profili induceva l'uomo a spiritualizzare la conturbante Emilia e a carnalizzare l'immagine di Iela, in una sorta di coappartenenza delle immagini del doppio capaci di modellarsi a vicenda. Nel finale, però, si assisteva alla riconduzione della fuggitiva, prima aureolata dal ricordo di Iela, al ruolo, che le è proprio, di «triviale» seduttrice – «E rise di quel suo riso allegro, sonoro, che in quel punto mi parve tristamente triviale. Non c'era in esso nessun'eco della commozione profonda che doveva agitarle tutto il corpo; ma una contentezza, un appagamento, uno scoppio di soddisfazione volgare...» (Capuana 1973-1974, vol. 1, 132) –, diversissima dalla nobile Iela («inspiner of serene and pure sentiments, a memory that evolved into the cult and nostalgic longing for joyous bygone days», Traversa 1968, 11) e icasticamente racchiusa nello sprezzante «grullo» con cui si accomiatava dal protagonista. L'allontanamento dalla *femme fatale* casereccia riconduceva Carlo nell'alveo della dedizione al ricordo della donna angelo: «e su quella profonda limpidezza, oh gioia!, tornava ad apparire la soave figura della mia Iela, casta e pietosa come prima e sorridente di perdono» (Capuana 1973-1974, vol. 1, 135).

Vediamo dunque Capuana sviluppare due opposte soluzioni dello stesso tema: il motivo delle *simillimae* è declinato in *Iela* nei termini della più totale differenza spirituale delle dame fisicamente somiglianti; *In anima vili*, lo

scienziato di turno sostiene la quasi completa accostabilità, oltre che dei profili, delle emozioni, ribadendo l'idea di una "fisiognomica dell'anima", già presente nelle precedenti opere.

#### BIBLIOGRAFIA:

ANTONAZZO, ANTONINO (2020), *La copia di Paul Heyse della Giacinta di Capuana*, «Peloro», V, 1, 111-121.

BOCOLA, MARIO (2015), *Bibliografia di Luigi Capuana: 1968-2015*, con premessa di G. Oliva, Lanciano, Carabba.

BOCOLA, MARIO (2020), *Giunte alla Bibliografia di Luigi Capuana (2015-2020)*, «Studi Medievali e Moderni», vol. 24, n. 2, 357-391.

CAPPELLO, ANGELO PIERO (1994), *Invito alla lettura di Capuana*, Milano, Mursia.

CAPUANA, LUIGI (1879), *Giacinta*, Milano, Gaetano Brigola.

CAPUANA, LUIGI (1884), *Spiritismo?*, Catania, Giannotta.

CAPUANA, LUIGI (1886), *Giacinta. Nuova edizione riveduta dall'autore*, Catania, Giannotta.

CAPUANA, LUIGI (1889<sup>3</sup>) *Giacinta*, Niccolò Giannotta, Catania.

CAPUANA, LUIGI (1890), *Giacinta. Commedia in cinque atti*, Catania, Giannotta.

CAPUANA, LUIGI (1914), *La chimera del re*, «Corriere dei Piccoli», VI, 51, 20 dicembre 1914, 2-4.

CAPUANA, LUIGI (1973-1974), *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, tt.: 3, Roma, Salerno Editrice.

CAPUANA, LUIGI (1980), *Giacinta secondo la 1ª edizione del 1879*, a cura di M. Paglieri, introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori.

CAPUANA, LUIGI (1991), *Il Decameroncino*, a cura di A. Castelvechchi, Roma, Salerno Editrice [«Minima»].

CARTA, AMBRA (2015), *Le Appassionate in camera oscura*, in *Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il centenario della morte

(Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura di D. Marchese, «Annali della Fondazione Verga», VIII, 2015, 111-122.

CASAMENTO, ANTONIO (2019), *Nella «clinica dell'amore» del Dottor Capuana: Giacinta sorella di Germinie e Gervaise, Oltre la patologia e i miti*, «Italian Studies in Southern Africa», 32, 2, 89-113.

CAVALLI, ANNAMARIA (1982), *La scienza del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Pàtron.

COMOY FUSARO, EDWIGE (2009), *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi.

CONTINI, GIANFRANCO (1970), *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni.

CROTTI, ILARIA (1982), *La «Detection» della scrittura. Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore.

DE MEIS, ANGELO CAMILLO (1868), *Dopo la laurea*, vol. 1, Bologna, G. Monti.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2011), *De humana physiognomonia libri sex*, a cura di A. Paolella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DI BLASI, CORRADO (1968), *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta.

DURANTE, MATTEO (1984), *Tra la prima e la seconda Giacinta di Capuana*, in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 Ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga, 199-220.

DURANTE, MATTEO (1998), *Proposte e varianti d'editore. A proposito di alcuni luoghi dell'autografo mineolo di Giacinta*, «Annali della Fondazione Verga», 15, 7-19.

EMMI, CINZIA (2015), *La voce di Giacinta: sulla lingua del dramma eponimo*, in *Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il centenario della morte (Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura di D. Marchese, «Annali della Fondazione Verga», nuova serie, VIII, 215-225.

FARNETTI, MONICA (1988), *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi.

FOGAZZARO, ANTONIO (1992), *Fedele ed altri racconti*, a cura di F. Romboli, Milano, Mursia.

FONI, FABRIZIO (2007), *Lo scrittore e'è il medium. Appunti su Capuana spiritista*, «Atti della Accademia roveretana degli Agiati», 257, 7, 397-416.

FORNI, GIORGIO (2015), *Anomalia e sperimentazione nei "Profili di donne" di Luigi Capuana*, in *Capuana narratore e drammaturgo*, Atti del Congresso per il

centenario della morte (Catania, 11-12 dicembre 2015), a cura di D. Marchese, «Annali della Fondazione Verga», VIII, 83-100.

FORNI, GIORGIO (2019), *Capuana, Richet e la suggestione*, «Annali della Fondazione Verga», XII, 7-28.

FRIGESSI CASTELNUOVO, DELIA (2003), *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi.

GHIDETTI, ENRICO (1982), *L'ipotesi del realismo (Capuana, Verga, Valera e altri)*, Padova, Liviana.

GIABAKGI, ISABEL (2011), «Né in cielo né in terra». *Il Decameroncino di Luigi Capuana fra scienza, pseudoscienza e letteratura*, «Amedit. Amici del Mediterraneo», III, 6, 14-19.

GIANNETTI, VALERIA (1996), *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, «Lettere Italiane», 48, 2, 268-285.

GRAVINA, VALERIA (2019a), *Medici ascoltatori/narratori: i casi di Giacinta e Profumo di Capuana*, «Italian Studies in Southern Africa», 32, 2, 43-88.

GRAVINA, VALERIA (2019b), *Scienziati pazzi nel Decameroncino di Luigi Capuana*, in *Letteratura e Scienze, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, Adi Editore, n.n.

LOMBROSO, CESARE – LASCHI, RODOLFO (1890), *Il delitto politico e le rivoluzioni in rapporto al diritto, all'antropologia criminale ed alla scienza di governo*, Torino, Bocca.

LOMBROSO, CESARE (1897), *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alla psichiatria: atlante*, Torino, Bocca.

LORIA, ANNA MARIA (2007), *Luigi Capuana: Un vampiro. Fra racconto fantastico e racconto spiritico*, in AA.VV. (a cura di), *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo, Modelli di Narrativa di Consumo*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 395-412.

MADRIGNANI, CARLO ALBERTO (1969), *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza.

MAGLI, PATRIZIA (1995), *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani.

MICHELACCI, LARA (2015), *Il microscopio e l'allucinazione: Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*. Bologna, Pendragon.

MUOIO, ILARIA (2018), *Fenomenologia del naso tra Capuana e Pirandello. Il caso Roxa-Pascal*, in «Critica letteraria», a. XLVI, fasc. 1, n. 178/ 2018, 145-158.

NAY, LAURA (2009), «Anima portentosamente multipla» e «fotografie d'un soggetto unico in diverse pose»: *l'autore e i personaggi della narrativa moderna*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, XII Congresso Nazionale dell'ADI,

(Roma 17-20 settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma, 1-12.

OLIVA, GIANNI (1984), *Per un'archeologia di Capuana: «indizi» vecchi e nuovi*, in *Capuana verista*, Atti dell'Incontro di Studio (Catania, 29-30 Ottobre 1982), Catania, Fondazione Verga, 101-115.

PICONE, MICHELANGELO – ROSSETTI, ENRICA (1990) (a cura di), *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana*, Atti del Convegno di Montréal (16-18 marzo 1989), Roma, Salerno Editrice.

PULLINI, GIORGIO (1993), *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, «Lettere Italiane», 45, 1, 47-86.

PUPINO, ANGELO RAFFAELE (2000), *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma, Salerno Editrice.

RAYA, GINO (1969), *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna.

RESTA, GIANVITO (1986), *Sulla violenza testuale*, «Filologia e critica», 11, 1, 3-22.

RODLER, LUCIA (2009), *Leggere il corpo: dalla fisiognomica alle neuroscienze*, Bologna, Archetipolibri.

TENERELLI, DOMENICO (2020), *Una visita dal "di là": simmetrie oniriche tra Pirandello e Capuana*, «Sinestesieonline», 9, 28, Gennaio, 34-40.

TRAVERSA, VINCENZO PAOLO (1968), *Luigi Capuana critic and novelist*, Mouton, The Hague-Paris.

VALERIO, NICOLA (1980), *Letteratura e scienza nell'età del positivismo: Pascoli-Capuana*, Bari, Adriatica.

VERARDI, DONATO (2010), *L'organo dell'anima. Fisiognomica e fisiologia cerebrale in Franz Joseph Gall*, «Psychofenia», a. XIII, n. 22, 87-108.

ZAPPULLA MUSCARÀ, SARAH (1987), *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta, Sciascia.



## *La Semiotica del ritratto nella letteratura russa: Gogol', Tolstoj*

MARINA ARIAS

Voglio mostrare aspetti importanti della Fisiognomica come un modo per creare un'immagine artistica usando due esempi della letteratura classica russa. Voglio quindi rendere omaggio al pioniere di questa strada, il filosofo e naturalista umanista italiano Giambattista Della Porta. I suoi testi divennero la fonte delle scienze umane, le cui basi furono poste dal Rinascimento italiano. La fisiognomica aiuta a comporre un ritratto psicologico e morale di una persona sulla base del suo aspetto, presupponendo l'esistenza di una profonda connessione tra corpo e anima, esterno e interno. Il noto semiologo russo Yuri Lotman scrive della semiotica del ritratto nel suo articolo *Un Ritratto*:

Il ritratto nella sua funzione moderna è un prodotto della cultura europea del nuovo tempo con la sua idea del valore dell'individuo in una persona, che l'ideale non si oppone all'individuo, ma si realizza attraverso di lui e in lui (Lotman, 2002, 349).

Nella lunga storia della sua esistenza, la letteratura ha accumulato un ricco arsenale di varie tecniche con l'aiuto delle quali viene creata un'immagine artistica. Uno dei mezzi più importanti per caratterizzare un eroe è il suo ritratto. Il ritratto crea la prima impressione del personaggio e diventa un trampolino di lancio sul percorso per comprendere il mondo interiore di una persona. La cultura del ritratto ha una connessione diretta con i codici culturali precedenti. Questo si manifesta più chiaramente nel folklore: gli eroi positivi delle fiabe sono sempre straordinariamente belli e quelli malvagi sono brutti.

Nelle prime fasi dello sviluppo della letteratura, i ritratti abbondano di metafore, confronti, epiteti vividi. Nonostante la sua vivacità, tale ritratto non rifletteva accuratamente le caratteristiche individuali del personaggio. Questa situazione è rimasta in letteratura fino all'Ottocento. I romantici hanno abbandonato tutte le precedenti norme estetiche, ma il ritratto dell'era del romanticismo è stato creato secondo determinati canoni.

Nel Ottocento, il ritratto divenne individualizzato, trasmettendo l'originalità della natura. Un'eccellente galleria di ritratti è stata creata da scrittori classici russi del XIX secolo, l'età d'oro della letteratura russa. Ciascuno di loro ha integrato le tecniche già note con le proprie scoperte nel campo del ritratto letterario.

Nelle opere di N.V. Gogol', F.M. Dostoevskij, L.N. Tolstoj, le caratteristiche espanse sono state sostituite da ritratti, notando un singolo dettaglio, ma molto importante.

Nel romanzo *Le anime morte* di Nikolai Gogol', al quale l'autore ha lavorato diciassette anni, di cui cinque in Italia. il funzionario in pensione Pavel Čičikov vuole ottenere terra per il reinsediamento dei servi, ma non li ha. E la terra può quindi essere rivenduta. Čičikov compra servi dai proprietari terrieri nei villaggi, ma non dai vivi, ma dai morti, che sono ancora vivi secondo il censimento, fino al successivo censimento dei contadini nel paese. Infatti, non ha bisogno di servi, ha bisogno di terra che può ottenere grazie a queste anime morte.

Gogol' ha reso i suoi personaggi luminosi e unici, li ha dotati di un aspetto specifico e caratteristiche individuali. Lavater parlava della riflessione come "rafforzamento dell'esistenza" – questa affermazione può essere attribuita all'eroe del proprietario terriero Sobakevič. Sobakevič sembrava a Čičikov un orso di media taglia: «[...] медведь! совершенный медведь! Нужно же такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем» (Gogol', 1975, 386).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «[...] un orso! un autentico orso! Non ci mancava che questa strana coincidenza: si chiamava perfino Michail Semënovič».





**Fig. 17,** Piotr Boklevskij. 1895.

Il nome del personaggio è Michail. Così è chiamato l'orso nelle fiabe russe. La sua somiglianza con un orso sottolineava il fatto che era goffo, e nessuna emozione era visibile sul suo viso (l'umore e le intenzioni di questa bestia non si possono nemmeno vedere sul viso dell'orso):

Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, панталоны длинны, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги” (Gogol', 1975, 386).

Quando Čičikov guardò di sbieco Sobakeviè, costui stavolta gli parve assai simile a un orso di media grandezza. Per completare la somiglianza, portava un frac di

un perfetto color orso, maniche lunghe, pantaloni lunghi, e camminava con i piedi di traverso, calpestando continuamente i piedi altrui.

Teneva la testa leggermente inclinata, il collo non si muoveva. I tratti del viso di Sobakevič sono ruvidi, come se fossero scolpiti con un'ascia. Quando Čičikov esaminò la stanza di Sobakevic, gli sembrò che tutti i mobili fossero ingombranti:

Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, – словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!» или: «И я тоже очень похож на Собакевича!» (Gogol', 1975, 388).

Il tavolo, le poltrone, le sedie, tutto era del tipo più pesante e scomodo - insomma, ogni oggetto, ogni sedia pareva dire: «E anch'io sono Sobakevič!» oppure: «E anch'io assomiglio tutto a Sobakevič!».

Il confronto con un orso esprime l'essenza stessa dell'immagine di Sobakevič: è una persona schietta, maleducata e goffa. Nell'aspetto del proprietario terriero c'è una somiglianza con una bestia selvaggia: forza, lentezza, minaccia latente. Nonostante la pesantezza, questa è una persona molto astuta: sotto un corpo forte c'è un'anima vile di un ladro.

Il cognome Sobakevič deriva dalla parola "cane". Questa combinazione di un orso e un cane dà un senso di natura selvaggia e assertività. Il proprietario terriero non vede il senso nella cultura e nell'educazione:

Толкуют: просвещенье, просвещенье, а просвещенье – фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично. У меня не так. У меня когда свинина – всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся (Gogol', 1975, 390).

Blaterano: istruzione, istruzione, ma questa istruzione - pfui! Direi anche un'altra parola, solo che a tavola non sta bene. In casa mia è diverso. In casa mia quando c'è il maiale, via, servi in tavola tutto il maiale, se c'è montone, - porta qua tutto il montone, se un'oca - tutta l'oca!».

A cosa serve l'educazione, la fede in Dio? Tutto ciò che non genera reddito non ha valore. Cosa ha valore per il personaggio? Cibo, sonno e denaro. Sobakevič mangia molto: mezzo montone, un tacchino grande quanto un vitello e tanti piatti diversi. È difficile persino immaginarli sul tavolo, e non solo nella pancia di una persona. Mikhail Semenovich è contro i piatti stranieri. Cos'è una coscia di rana o un'ostrica rispetto alla cucina russa? Al ballo mangia solo lo storione, senza pensare che anche qualcuno potrebbe volerlo provare. Dal piatto enorme è rimasta solo una coda di pesce.

Nonostante la sua ignoranza, Sobakevič non è stupido. Lui, l'unico di tutti i proprietari terrieri, intuì immediatamente le intenzioni di Čičikov. Sobakevič si rese subito conto che poteva trarre vantaggio da questo strano accordo. Il suo compito è vendere i servi deceduti a un prezzo più alto. Questa è una persona cinica e avida. Riesce a ingannare un acquirente truffatore: ha aggiunto una donna alla lista delle anime vendute, sperando che Čičikov non si accorgesse della sostituzione.

Ha la peggior opinione di tutte le persone. Parla rudemente di tutti i governatori della città, chiamandoli truffatori, ladri, ingannatori e venditori di Cristo; sebbene lui stesso sia disonorevole:

*Я их знаю всех: это всё мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все хриstopродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья ... (Gogol', 1975, 388).*

Io li conosco tutti: sono una massa d'imbroglianti, tutta quanta la città è così: un imbroglione ne cavalca un altro e ne usa un terzo come frusta. Tutti falsi come Giuda. Là c'è un'unica persona perbene: il procuratore: e anche quello, se vogliamo dire la verità, è un porco (Sobakevič sui funzionari della città N).

Gogol' dice direttamente che nel corpo di questo proprietario terriero non c'era assolutamente anima, l'anima era coperta da un guscio spesso, come lo stesso Sobakevič nella sua casa, circondata da una spessa staccionata di legno: «[...] и хоть бы что-нибудь похожее на выражение показалось на лице его. Казалось, в этом теле совсем не было души» (Gogol', 1975, 391).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> «[...] almeno qualcosa di simile all'espressione apparve sul suo viso. Sembrava che non ci fosse alcuna anima in questo corpo».

Sobakevič ascoltava sempre come prima, a capo chino, e nulla di simile a un'espressione appariva sulla sua faccia. Sembrava che in quel corpo l'anima non ci fosse affatto.

Sobakevič, come il resto dei proprietari terrieri nel poema, è senza anima. Lo scopo principale della sua vita è l'accaparramento di denaro. Čičikov, cercando di abbassare il prezzo, ha ricordato: «Ведь предмет просто фу-фу. Что ж он стоит? кому нужен?» (Gogol', 1975, 394).<sup>3</sup> Sobakevič ha osservato a questo: «Да вот вы же покупаете, стало быть нужен» (Gogol', 1975, 394).<sup>4</sup> Non è affatto imbarazzato dall'immoralità dell'affare insolito. Vedendo la testardaggine di Sobakevič nella contrattazione, Čičikov pensò a lui: «Экой кулак!» (Gogol', 1975, 394).<sup>5</sup> Quando Čičikov ha dato soldi a Sobakevič, ha notato una nota leggermente strappata: «Бумажка-то старенькая! – произнес он, рассматривая одну из них на свете, - немножко разорвана, но между приятелями нечего на это глядеть» (Gogol', 1975, 397).<sup>6</sup> Era molto insoddisfatto del comportamento di Sobakevič: «за дряннь взял деньги!» (Gogol', 1975, 397).<sup>7</sup> Sobakevič è l'immagine di uno tipo di proprietari terrieri russi, che è caratterizzato da acume negli affari e rapidità, una mente pratica. Ma Gogol' dubita che una tale persona possa rinascere alla vita spirituale: «Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь» (Gogol', 1975, 396).<sup>8</sup>

Il maestro riconosciuto dell'analisi psicologica non solo nella letteratura russa, ma anche mondiale è L.N. Tolstoj. Tra le tecniche preferite dallo scrittore per caratterizzare gli eroi, un ritratto gioca un ruolo speciale. Nei ritratti degli eroi di Tolstoj, tutto è mutevole, mobile. Il ritratto serve come mezzo per trasmettere le dinamiche della vita mentale dell'eroe. L.N. Tolstoj utilizza diversi tipi di descrizioni dell'aspetto dei personaggi. Uno di questi è la fissazione di alcune caratteristiche distintive. Tali sono le menzioni degli occhi radiosi della principessa Marja, che trasformano completamente il suo brutto viso, il labbro superiore all'insù con i baffi della «piccola principessa». Un'altra variante del ritratto è il desiderio di catturare il minimo movimento del viso, dello sguardo, del sorriso. La capacità di cambiare è un tratto molto

<sup>3</sup> «Questa merce non è altro che fuffa. Che cosa vale? A chi serve?».

<sup>4</sup> «Ma lei la vuol comprare, dunque serve».

<sup>5</sup> «Che *kulak!* [pugno]».

<sup>6</sup> «Questo biglietto è vecchiotto! – disse esaminandone uno alla luce. – È un po' strappato, ma fra amici non è il caso di guardare a queste cose. *Kulak, kulak!* – pensò fra sé Čičikov, – e birba per giunta!»

<sup>7</sup> «aveva preso del denaro per della roba».

<sup>8</sup> «No, se uno è un *kulak*, non lo si può sciogliere in mano aperta!».

importante che uno scrittore conferisce solo ai suoi personaggi preferiti. Citerò ancora una volta Yuri Lotman a questo proposito:

Può sembrare abbastanza strano, ma la dinamica è una delle dominanti artistiche del ritratto. Ciò è reso evidente quando si confronta il ritratto con la fotografia. Quest'ultimo strappa davvero un momento statico al mondo in movimento che riflette. La fotografia non ha passato e non ha futuro, è sempre nel presente. Il tempo del ritratto è dinamico, il suo "presente" è sempre carico di memoria del passato e previsioni del futuro (Lotman, 2002, 349).

Parlando del ritratto, abbiamo tutte le ragioni per evidenziare i momenti della sua dinamica. Sulla tela del soggetto, le dinamiche sono distribuite in ampi spazi e, per così dire, sfocate, mentre il ritratto ce lo porta a fuoco, il che rende il suo dinamismo più nascosto, ma potenzialmente anche più efficace.

Tolstoj sapeva notare il riflesso dell'interno nell'esterno. Il termine "gesto" compare già negli antichi scritti di Cicerone e Quintiliano sulla retorica. Della Porta è stato il primo a studiare sistematicamente la relazione tra le espressioni facciali, le caratteristiche del movimento di una persona e i suoi tratti caratteriali. Un ruolo estremamente importante nello sviluppo del pensiero scientifico è stato svolto dall'opera fondamentale di Charles Darwin *Sull'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, pubblicata nel 1872. Lo scienziato è stato il primo a proporre l'idea che il comportamento corporeo di una persona riflette il suo stato interno.

A questo proposito, passiamo all'analisi del ritratto della «piccola principessa» Bolkonskaja – la moglie del principe Andreij, il protagonista del più grande romanzo di Lev Tolstoj *Guerra e pace*. È noto dall'aspetto di Lise Bolkonskaja che questa è una giovane donna bella e attraente. Un labbro superiore corto e sbattuto e denti bianchi adornano il suo bel viso: "Что делать? Красива!" (Tolstoj, 1968, vol, I, 1, § XXV, 153).<sup>9</sup>

Lise ha una «faccia da scoiattolo»:

<sup>9</sup> «Che vuoi farci? È bella, ecco» (il vecchio Bolkonskij, vol. I, 1, § XXV).

Вдруг сердитое-беличье выражение красивого личика княгини заменилось привлекательным и возбуждающим сострадание выражением страха...» (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 59).

A un tratto la rabbiosa espressione da scoiattolo del bel visino della principessa lasciò il posto a un'attraente, compassionevole espressione di timore» (vol. I, 1, § VI).

Тон ее уже был ворчливый, губка поднялась, придавая лицу не радостное, а зверское, беличье выражение..." (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 58).

Ormai la sua voce aveva un tono querulo. Il piccolo labbro le si era sollevato dando al volto un'espressione non gioiosa, ma ferina, da scoiattolo... (vol. I, 1, § VI).

Quando il principe Andrei parte per la guerra nel 1805, la donna è costretta a stabilirsi a Lysye Gory, la tenuta dei Bolkonskij. Lise ha difficoltà a sopportare una vita di campagna noiosa e isolata:

Ты не забудь, что она воспитана и выросла в свете" (княжна Марья о Лизе) (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § XXV).

Non dimenticare che è stata educata ed è cresciuta in società (dice la principessina Mar'ja su Lise: vol. I, 1, § XXV).

А ты подумай, André, для молодой и светской женщины похорониться в лучшие годы жизни в деревне, одной... для женщины, привыкшей к лучшему обществу... (княжна Марья о Лизе) (Tolstoj, 1968, vol. 1, 1, § XXV, 148).

Ma pensa, André, che cosa vuol dire, per una donna giovane e di mondo, seppellirsi qui, passare i migliori anni della vita in campagna, sola... per una donna abituata alla migliore società" (dice principessina Mar'ja su Lise: vol. I, 1 § XXV).

...это глупое общество, без которого не может жить моя жена, и эти женщины..." (Болконский о Лизе) (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 61).

E questa società stupida, senza la quale mia moglie non può vivere, e queste donne... (Andrej Bolkonskij su Lise: vol. I, 1, § VI).

La piccola principessa Lise Bolkonskaja è una donna dolce, gentile e allegra, sembra una bambina:

– Eh bien, mon cher, votre petite princesse est très bien, très bien, – сказал виконт, усевшись в карету с Ипполитом. – Mais très bien. – Он поцеловал кончики своих пальцев. – Et tout-à-fait française (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § V, 55).

– Eh bien, mon cher, votre petite princesse est très bien, très bien, - disse il visconte sedendosi in carrozza con Ippolit. «Mais très bien». Si baciò la punta delle dita. «Et tout-à-fait française (Il visconte Mortemart su Lise, vol. I 1, § V).

Ах, André! Quel trésor de femme vous avez [Ах, Андрей! Какое сокровище твоя жена], — сказала она, усаживаясь на диван против брата. — Она совершенный ребенок, такой милый, веселый ребенок. Я так ее полюбила. (княжна Марья о Лизе) (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § XXV, 148)

Ah, André! Quel trésor de femme vous avez [Ah, Andreij! Che tesoro è tua moglie], - - disse, sedendosi sul divano di fronte al fratello. - È una bambina perfetta, una bambina così dolce, allegra. L'ho amata così tanto (la principessina Mar'ja su Lisea: vol. I, 1 § XXV).

La principessina Bolkonskaja è una donna sorridente e allegra: «Княгиня, как всегда, говорила улыбаясь и слушала смеясь» (Tolstoj, 1968, I, 1, § V, 54).<sup>10</sup>  
Bolkonskaja è una donna loquace:

Княгиня говорила без умолку [...] (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § XXIII, 140).

La principessa parlava senza posa [...] (vol. 1, 1, § XXIII).

Княгиня, толстенькая, румяная, с работой в руках, сидела на кресле и без умолку говорила [...] (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § XXV, 152).

La principessa, grassoccia, accesa in volto, col suo lavoro tra le mani, era seduta in poltrona e parlava senza posa [...] (vol. I, 1, § XXV).

<sup>10</sup> «Come sempre la principessina parlava sorridente e ascoltava ridendo" (vol. I, 1, § V).

Nel suo tempo libero, Lise è impegnata nel ricamo. Essendo incinta, porta con sé il suo ricamo:

– Charmant, – прошептала маленькая княгиня, втыкая иголку в работу... (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § III, 43).

Charmant,» mormorò la giovane principessina, infilando l'ago nel ricamo... (vol. I, 1, § III).

Маленькая княгиня, переваливаясь, маленькими быстрыми шажками обошла стол с рабочей сумочкой на руке [...] — J'ai apporté mon ouvrage [Я захватила работу], — сказала она, разворачивая свой ридикюль и обращаясь ко всем вместе (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § II, 38).

La principessina a passi brevi e rapidi fece il giro del tavolo con la borsa da lavoro al braccio [...] «J'ai apporté mon ouvrage» disse, slacciando il suo ridicule e rivolgendosi a tutti insieme (vol. I, 1, § II).

Молодая княгиня Болконская приехала с работой в шитом золотом бархатном мешке (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § II, 37).

La giovane principessina Bolkonskaja era venuta con un lavoro di cucito dentro una borsa di velluto ricamata in oro (vol. I, 1, § II).





Fig. 18, Mikhail Bachilov. 1868.

Lise è una donna meravigliosa e una moglie fedele, con la quale non puoi preoccuparti del tuo onore, secondo suo marito Andrej Bolkonskij. Tuttavia, il principe Andrej si rammarica di averla sposata: «Но, Боже мой, чего бы я не дал теперь, чтобы не быть женатым!» (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 60).<sup>11</sup>

Lise e Andrej Bolkonskij sono entrambi infelici nel matrimonio, secondo il principe Andrej e suo padre, il vecchio Bolkonskij: «Вон Лиза за Андреем (лучше мужа теперь, кажется, трудно найти), а разве она довольна своей судьбой?» (Tolstoj, 1968, vol. I, 3, § IV, 283).<sup>12</sup>

Lise soffre perché suo marito la tratta peggio di sei mesi fa. Prima del matrimonio il rapporto era diverso:

<sup>11</sup> «Ma, mio Dio, che cosa darei, ora, per non essere sposato!» (vol. I, 1, § VI).

<sup>12</sup> «Guardate Lise: ha sposato Andrej (e oggi sarebbe difficile trovare un marito migliore), ma è forse contenta del suo destino?» (il vecchio principe Bolkonskij su Lise: vol. I, 3, § IV).

– Я тебе давно хотела сказать, André: за что́ ты ко мне так переменялся? Что́ я тебе сделала? [...] – Ты обращаешься со мной, как с больною или с ребенком. Я всё вижу" (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 59).

– Volevo dirtelo da molto tempo, André: perché sei così cambiato con me? Che cosa ti ho fatto? [...] – Mi tratti come una malata o una bambina. Vedo tutto, io (vol. I, 1, § VI).

Una volta durante la gravidanza, Lise fa il brutto sogno di morire durante il parto. Per questo motivo, la donna ha molta paura dell'imminente nascita di un bambino. Sfortunatamente, l'incubo di Lise si avvera: la donna muore durante il parto nel 1806. Proprio in quel giorno, il principe Andrej torna improvvisamente dalla prigionia francese. Dopo essere stato ferito e catturato, pensa alla moglie in modo diverso: ora vuole una vita familiare con lei e con il nascituro. Proprio allora, per la prima volta nella sua vita, Bolkonskij chiama affettuosamente Lise "tesoro", ma è in condizioni molto gravi e non capisce ciò che sta accadendo. La stessa notte, Lise muore di parto, lasciando il figlio Nikolenka al marito:

Я вас всех люблю, я никому зла не делала, за что́ я страдаю? Помогите мне», – говорило ее выражение. Она видела мужа, но не понимала значения его появления теперь перед нею. [...] Она вопросительно, детски-укоризненно посмотрела на него. «Я от тебя ждала помощи, и ничего, ничего, и ты тоже!» сказали ее глаза. Она не удивилась, что он приехал; она не поняла того, что он приехал. Его приезд не имел никакого отношения до ее страданий и облегчения их (Tolstoj, 1968, vol. II, 1, § IX, 401).

Vi amo tutti, non ho fatto del male a nessuno, perché soffro? Aiutami", ha diceva disperata. Vedeva suo marito, ma non capiva il significato del suo aspetto ora di fronte a lei. [...] Lo guardò interrogativa, puerilmente di rimprovero. «Mi aspettavo aiuto da te, e niente, niente, e anche tu!" dissero i suoi occhi. Non era sorpresa che fosse venuto; non capiva che era arrivato. Il suo arrivo non ha nulla a che fare con la sua sofferenza e il suo sollievo» (vol. II, 1, § IX).

Il viso adorabile e infantile della defunta Lise sembra chiedere a coloro che lo circondano: "Cosa e perché mi hai fatto questo?" Dopo la morte di Lise, la famiglia Bolkonskij erige un monumento in marmo raffigurante un angelo sulla sua tomba.

Tolstoj individua un dettaglio nel suo aspetto angelico: una faccia di scoiattolo capovolta. Mai un solo pensiero serio è balenato in questi occhi luminosi, non una sola domanda sul significato della vita è volata da questa faccia dolcemente sollevata. Questo adorabile fiore della serra dovrebbe rallegrare la vita del principe Andrej Bolkonskij. Il principe Andrej è un uomo pensante; è abituato a soffermarsi di fronte a ogni fenomeno della vita, a essere consapevole di ogni impressione, e quest'uomo è il marito di un grazioso angelo-bambino. Come sia successo, l'autore non ce lo dice. Probabilmente, come ogni mortale, fu portato via dalla giocosa civetteria di una bella ragazza, dalle sue chiacchiere e risate infantili. Il lettore li trova sei mesi dopo il matrimonio. L'intimità con una persona come il principe Andrej non ha portato assolutamente nulla alla piccola principessa. È gravato dalla vita con lei, in cui non c'è spazio per le sue forze, sogni di gloria, di imprese, e lei gli chiede di non andare in guerra: avrebbe potuto fare una brillante carriera come aiutante di campo senza partenza per l'esercito! La loro discordia porta il principe Andrej a riflessioni dolorose:

Отец мой прав. Эгоизм, тщеславие, тупоумие, ничтожество во всем-- вот женщины, когда они показываются так, как они есть" (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 61).

Mio padre ha ragione: egoismo, vanità, meschinità, nullità in tutto e per tutto: ecco le donne quando si mostrano per quel che realmente sono" (vol. I, 1, § VI).

Consiglia a su amico Pierre:

Никогда, никогда не женись, мой друг; вот тебе мой совет, не женись до тех пор, пока ты не скажешь себе, что ты сделал все, что мог, и до тех пор, пока ты не перестанешь любить ту женщину, которую ты выбрал, пока не увидишь ее ясно, а то ты ошибешься жестоко и непоправимо. Женись стариком никуда не годным... А то пропадет все, что есть в тебе хорошего и высокого. Все истратится по мелочам" (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 60).

Non ti venga mai in mente di sposarti, mio caro; questo è il mio consiglio, non prender moglie finché non avrai potuto dire a te stesso che hai fatto tutto il possibile per evitarlo, finché non avrai smesso d'amare la donna che hai scelto, finché non la vedrai come in trasparenza, altrimenti sbaglierai crudelmente e senza alcun rimedio. Sposati da vecchio quando non sarai buono a nulla...

Altrimenti andrà perduto tutto ciò che in te è buono ed elevato. Tutto si disperderà in piccolezze» (vol. I, 1, § VI).

Il confronto con uno scoiattolo, questo animale apparentemente innocuo, pignolo, piccolo e mobile della famiglia dei roditori, determina la personalità e il carattere della piccola principessa. Il principe Andreij parla della sua insignificanza con disperazione:

Но свяжи себя с женщиной – и, как скованный колодник, теряешь всякую свободу. И все, что есть в тебе надежд и сил, все только тяготит и раскаянием мучает тебя. Гостиные, сплетни, балы, тщеславие, ничтожество – вот заколдованный круг, из которого я не могу выйти» (Tolstoj, 1968, vol. I, 1, § VI, 61).

Ma se ti legghi a una donna, sei come un forzato con la palla al piede: perdi ogni libertà. Le speranze e le forze che hai in te non fanno altro che opprimerti e torturarti con l'amarezza del pentimento. Salotti, intrighi, balli, vanità, nullità: ecco il cerchio magico dal quale io non posso uscire" (vol. I, 1, § VI).

Lise è terribilmente limitata. Si prepara ad essere mamma, questo potrebbe aprirle un altro mondo di sensazioni, speranze, pensieri, trasformarla da bambina in donna. Ma questo non accade. La piccola principessa morì, lasciandosi dietro la reputazione di angelo volante, che una giovane e graziosa donna defunta lascia sempre.

Questo esempio mostra che concetti e opposizioni come vita vera/falsa, angelo/bestia, naturale/animale, spirituale/umano, occupano un posto centrale nell'antropologia artistica di Tolstoj. Tutte queste sono definizioni tolstojane da varie opere e trattati. Per falsa vita, lo scrittore intende l'essere senza spirito di una persona. Sulla vera via, non è il "bene" egoistico, corporeo che si rivela, ma lo spirituale. Tuttavia, dice Tolstoj,

la razza umana non sarà mai divisa in due campi: alcuni - animali selvaggi, e altri - santi. Infatti, dovunque era, ed è: l'intero genere umano sta su stati graduali nella perfezione spirituale, e tra i selvaggi e i santi ci sono molti passaggi intermedi, tutti avvicinandosi alla perfezione dell'amore (Tolstoj, 1952, 57, 14).

Una persona nel pieno senso della parola nel mondo di Tolstoj può essere definita solo un eroe che cerca, lotta per il miglioramento spirituale. Tolstoj afferma «la fede nel principio divino sia nella natura che nell'anima umana, considerando la realizzazione dell'ideale morale una possibilità reale» (Alekseeva, 2010, 80). Entrambi questi esempi mostrano la richiesta di spiritualità nella letteratura russa, che non può essere soddisfatta dalla società circostante. Sebbene nel primo caso stiamo parlando di un orso proprietario terriero maleducato e ignorante, e nel secondo - di un'affascinante giovane donna scoiattolo, dall'aspetto simile a una francese, l'assenza di un principio spirituale, l'assenza di un'anima è inerente a entrambi i personaggi. Entrambi sono incapaci di rinascere nella vita spirituale. Quindi, il genere del ritratto è all'intersezione di varie possibilità per rivelare l'essenza di una persona attraverso l'interpretazione del suo aspetto esteriore.

#### BIBLIOGRAFIA

ALEKSEEVA, GALINA (2010), *Amerikanskie dialogi L'va Tolstogo*, Tula, Izdatel'skij Dom «YAsnaya Polyana».

GOGOL', NIKOLAJ (1975), *Povesti. P'esy. Mertvoye dushi*, Moskva, Hudozhestvennaya literatura. [Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мертвые души. Москва, Художественная литература].

LOTMAN, YURIJ (2002), *Portret*, in LOTMAN, YURIJ, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (Seriya «Mir iskusstva»), Sankt-Petersburg, Akademicheskij proekt.

TOLSTOJ, LEV (1952), *Izbrannye dnevniki 1895-1910 g.*, in TOLSTOJ, LEV, *Polnoe sobranie sochinenij: v 90 t.* T. 57. Moskva, Hudozhestvennaya literatura.

TOLSTOJ, LEV (1968), *Vojna i mir*, Moskva, Hudozhestvennaya literatura. [Толстой Л. Война и мир. Москва, Художественная литература].

<https://vuzlit.ru/>



## *Il palcoscenico, la lingua civile della Verità*

CLEMENTINA GILY REDA

Lo studio del cosmo ha sempre appassionato l'uomo, in tutte le latitudini. Un firmamento stellato suscita interessi tanto complessi che in esso hanno trovato il loro palcoscenico le possibili interpretazioni del mondo e delle forze che vi operano. Unite alle fantastiche figure sovrumane, ci sono i racconti e le ipotesi, lo spunto per la morale e la scienza, corredate di paragoni e attente alle relazioni imprevedute.

Il Rinascimento vi ambienta anche perciò le domande sulla nuova era che era in principio, chiara nella rinnovata ansia di sapere ma anche di capire bene il mondo dell'arte, con le fantasmagorie di tecnica e bellezza, che rivela profondità, oltre l'apparenza d'immagine piacevole: risponde a domande derivanti dalle scoperte recenti, superando le storie del millennio, d'un tratto divenute vecchie. Partendo dal cielo, Copernico toglieva il drappo che copriva la porta del futuro, indicando con l'immagine della rivoluzione astronomica il moto della Terra – un'immagine, per ora, ma subito chiara, non sempre accettata. Se il moto prevale sulla stabilità, viene meno la ricerca dell'inizio del tempo, in principio è il divenire: oggi ciò non stupisce, dopo mezzo millennio, ma allora fu il lampo del futuro.

Questa immagine come un terremoto smosse le colonne della cultura; la cosmologia tolemaica era la struttura del mondo della cultura, ma anche del metafisico, basti pensare al disegno dell'oltretomba di Dante. Quando il Sole si sposta al centro del sistema astronomico, è lontano dalla Luna, l'altro lume del cielo; inoltre mette la Terra con gli Dei dell'Olimpo, Mercurio, Venere, Marte, Giove, Saturno, Plutone ... che più che un consesso di volontà da cui sperare, sono pianeti che girano intorno al Sole... Il mondo dell'uomo perde il filo, così chiaro nell'antropocentrismo della storia dantesca del Natale del mondo, che orientava tutto alla nascita di Roma e del Cristianesimo. Molti preferiscono continuare con l'uomo tolemaico e il suo edificio di cultura, altri accettano la novità e tirano le somme, aiutando il futuro a cambiare pagina,

come sempre. Nei momenti di crisi, com'è anche questo nostro che nell'arte bene il suo sconcerto, riflettere sulla scelta radicale che lo genera, è opportuno, per capire i *semplici*, gli elementi del moto.

Giovan Battista della Porta e Giordano Bruno scrivono di argomenti analoghi, frequenti nella cultura contemporanea, ma con diverse opinioni; farli dialogare partendo da singole affermazioni, ridà vita al problema, risolto a lor modo pur partendo dagli stessi discorsi rinascimentali. Benché siano oggi diverse le bibliografie e gli intenti, il confronto risulta interessante, nel suo smuovere le acque cercando luce, visto che alcuni problemi richiedono ancora riflessione.

\*

Molto grande è nel '500 l'attenzione all'astronomia-astrologia, allora un tutt'uno, l'argomento su cui conviene puntare il riflettore perché il tema interessa larghe aree del mondo culturale, molto diverse. Oggi l'astrologia è tanto distinta dall'astronomia ch'è difficile fare confusione: ma restano le contaminazioni ogni volta che la fantasia giunge a colmare lo spazio tra le osservazioni per elaborare ipotesi. Non sono più Dei, ma gli Armageddon e altri imprevedibili cosmici seguitano a legare il cielo e la terra, quando occorre lo sguardo d'insieme, o si spiegano le teorie ai non specialisti. Un arco problematico ampio, che si sviluppa lentamente perché l'uomo si spiega bene nella storia, nel racconto: ma chi si orienta, giunge alla meta.

Dinanzi alla rivoluzione copernicana, Giordano Bruno l'accetta e l'insegna in Europa; Giovan Battista della Porta<sup>1</sup> preferisce innovare gli esperimenti restando nella tradizione cosmica tolemaica, basata su Aristotele e condivisa da San Tommaso, spesso cita esempi di Tolomeo: pur non essendo pedissequo, è un Accademico mentre Bruno irride i Pedanti nel suo teatro (Bruno 1582).<sup>2</sup> Così porta avanti la scienza tradizionale pur in modo critico, Bruno medita l'infinito sulle tracce di Cusano, va verso la filosofia dialettica di due secoli dopo, dove infatti trovò lettori come Jacobi e Schelling. Specie quest'ultimo, col suo dialogo *Bruno*, trattò il tema attuale della dialettica

<sup>1</sup> Il riferimento bibliografico alle opere di Giovan Battista della Porta è all'edizione nazionale citata, come molti altri testi e notizie, in <https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/studi-dellaportiani/> e ben documentata con i testi in formato digitale delle diverse edizioni storiche. Nel sito c'è anche la *Bibliografia*, a cura di Alfonso Paoletta, 2022.

<sup>2</sup> L'opera di Bruno a cui faccio riferimento è *Il Candelaio*, apparso a Parigi nel 1582. Un'edizione del testo bruniano fu curata da Giovanni Aquilecchia con note di Giovanni Gentile (Bruno/ Aquilecchia 1985).



speculare (Schelling 1994),<sup>3</sup> che diede motivo alla riabilitazione di Giordano Bruno in Italia, suscitando una *bagarre* per gli ancora difficili rapporti con lo Stato della Chiesa (Spaventa 1861).<sup>4</sup>

\*

Focalizzando la diversità sul tema dell'astrologia, la specularità dei due autori mostra somiglianze e differenza come binari di un confronto che ha del contrappunto, costruisce nella diversità punti di vista stimolanti. L'astrologia allora elaborava proprio nel versante astronomico il nuovo tema ereticale, la Terra in movimento è l'affermazione che non contesta solo una teoria scientifica, ma la stessa idea metafisica e morale del mondo, non più finalizzato all'uomo ed al fine delle supreme virtù morali. Un castello di cristallo, dice chi lo contesta, che è però capace di ordine. Il Rinascimento troverà, di nuovo, la risposta nell'Amore, concepito ora come Bellezza, nell'antica triade Bello-Vero-Bene che ritorna sempre nelle crisi, la capacità di inventare, come nella retorica, valori fondati nel sentimento di solidarietà che lega gli uomini non afflitti dalla Contesa, capaci di rinascita di un mondo nuovo dall'antico e i suoi valori costituenti. I quadri del Rinascimento mostrano gli Dei ed Eroi dell'Olimpo, l'ultima persistenza della tradizione dona i suoi argomenti al nuovo stile dell'espressione di alta cultura, in un nuovo valore che si attribuisce alla scrittura d'immagini, che non è più solo poetica e poetica. Di qui, il conseguente pregio della mano, della tecnica, della figura dell'artista.

Anche i due filosofi napoletani studiano le immagini, al punto di lasciare anche patrimoni figurativi da esaminare, oltre gli scritti: e anche qui emerge la diversità dello stile di pensiero. Bruno s'impegna in scritture simboliche e rivolte alla macchina della memoria ermetica;<sup>5</sup> della Porta tende ad una lettura efrastica e allegorica, una scrittura d'immagini allusiva, come nella tradizione e poi in Cesare Ripa. Le immagini del Rinascimento protagoniste, però, sono proprio le armoniche conquiste dello sfumato e del disegno prospettico, le

<sup>3</sup> La dialettica speculare è un tema della scuola idealistica (Gily Reda 2011, 247-260).

<sup>4</sup> Erano già passati molti anni, Spaventa era critico del papa per motivi politici, ma solo con l'unità rese pubblica questa sua tesi celebre che poneva Bruno come base della riscoperta dell'infinito.

<sup>5</sup> Bruno compie una ricerca di logica simbolica che fa il salto dalla sfragistica all'impostazione di un alfabeto simbolico simile a quello delle lingue parlate, una guida del cammino. Per questo e altri argomenti (Gily Reda 2019-2021).

novità del tempo, che illustrano la bellezza delle figure celesti, l'anima delle costellazioni e dell'astrologia.

\*

Ma di astrologia non si occupa la fisiognomica di cui scrive della Porta, e nemmeno se ne occupa Bruno. Entrambi invece fanno riferimento a questa larga parte della cultura popolare e scientifica impregnata di Dei e di pronostici e riflessioni sui caratteri umani dettati dalle stelle. Di fisiognomica aveva parlato Aristotele, scienza della rispondenza dei comportamenti all'aspetto fisico, seguendo le somiglianze per giungere alla tendenza dell'anima, tendenze perenni che consentono di regolarsi sui comportamenti futuri di ognuno. Come l'anello di Gige, questa è una delle più costanti ambizioni degli uomini, sapersi occultare e conoscere di più l'azione degli altri, equivale ad agire per la propria fortuna. Certo giudicare a colpo d'occhio può indurre comportamenti razzistici, si obietta oggi – ma chi non lo fa? L'errore viene se si basano conclusioni sulla prima impressione, ma è inevitabile averla; quindi, è rilevante che sia esatta.

Della Porta nella fisiognomica aveva insistito sul disegno delle piante (della Porta 1608), nella fisiognomica umana creò immagini speculari di uomini ed animali, traendone relazioni e i significati simbolici permanenti che la sfragistica pregiava, l'autorità per il leone, il branco per il lupo e via dicendo (della Porta / Paolella 2013).

L'apparenza non va sottovalutata, Bruno parla dell'importanza della *superficie*, della Porta vede la fisiognomica andare dall'apparenza all'intuizione, se si affina e potenzia l'attenzione ai caratteri generali e particolari. La *Coelestis Physiognomonica* di Giovan Battista della Porta è la teoria completa di argomentazioni e notizie che vuole salvare dalla recente condanna della Chiesa il patrimonio di osservazioni accumulate dall'astrologia.<sup>6</sup> Sui saperi astrologici s'è abbattuta la condanna della Chiesa, avverte in prima pagina della Porta:

Ma poiché per comandamento de' superiori, è stata tolta via dalla scienza de i cattolici [...] trovai che l'astrologia non è se non una finta e imaginaria scienza; e quanto ha in essa di verità, non l'ha d'altronde che dalla sola e mera fisonomia.  
(della Porta / Paolella 1996, 189)

<sup>6</sup> L'opera era pronta nel 1594, fu pubblicata a Napoli nel 1603.

Ecco la confutazione dell'astrologia; che i cattolici eviteranno di insegnare anche per via dell'astronomia, diventata una nuova fonte di eresie. Lo stesso della Porta fu indagato a Roma nel 1574, con una breve indagine e condanna; da ciò aveva ricavato una lezione di prudenza a lui molto utile, visto che, adolescente, non aveva esitato a narrare di aver parlato con una strega, che gli aveva dato formule per gli unguenti del Sabba e aveva anche raccontato del suo 'volo' demoniaco (della Porta / Meldi 2019).

C'è da aggiungere, dice della Porta, che se questa fosse davvero una scrittura stellare, come farebbe l'astrologo a considerare la data di nascita? Il quadro natale di un nuovo bambino non è condizionato dal suo venire alla luce, ma dal suo essere concepito, o dal suo primo movimento nel ventre della madre, che per Chiesa cattolica si fissa in quaranta giorni. Già questa è una domanda cui non c'è risposta, su cui non si edifica, mancando di certezza indubitabile; quindi c'è la crisi della previsione cosmica, destinata a rinforzare la tesi. Nel tema natale c'è il segno zodiacale, li ascendenti e mille altre evenienze e transiti: come rendere forte il temperamento di tutto ciò? Troppe incertezze per farne scienza.

Trasformare il positivo del sapere astrologico in fisiognomica, riprendendo Aristotele per collegare forma e materia nella teoria dell'uomo, insistendo sulle corrispondenze: volti, corpi, stelle, sono l'ossatura dell'osservazione dei comportamenti nel corso dei secoli, come ha fatto l'astrologia. Questo il progetto di della Porta, raccogliere nella fisiognomica sensazioni, intuizioni, collegamenti le reazioni spontanee e meditate alla fisionomia altrui, quella simpatia ed antipatia apparentemente non giustificata, ma spesso esatta, delle apparenze che suscitano fiducia o sfiducia.

Il nome la dice *scienza del fisico*, quindi legame delle intuizioni in categorie e corrispondenze da vagliare. Come nella sapienza popolare i proverbi, esprimono conoscenza ma non scienza sistematica, i detti preclari sono anche enciclopedie, elenchi retorici: l'astrologia nel raccogliarli li intreccia alle stelle, pianeti, e costellazioni, come fa la memoria per ricordare: ma lasciando larghe confusioni sugli elementi del giudizio. Questa mancata sistematicità però consente di capire l'importanza del giudizio: si può sbagliare seguendo le indicazioni di un indovino, della Porta era ritenuto per le sue sapienze scientifiche che prevedevano con scienza. La comune credulità pensa che le maggiori capacità di prevedere siano diretta deriva dalle stelle, mentre sono dovute all'approfondimento e al saper scegliere la strada. Tutti desiderano predire il proprio futuro e capire quello altrui, questo campo arato dal desiderio di potere è ben noto al malversatore che vuole impadronirsi delle

chiavi dei segreti. Ma «quel che essi attribuiscono alle stelle [...] noi diciamo che avviene dalle qualità» e dalle situazioni storiche così messe in luce. Ecco perché si formulano giudizi erronei, che risultano invece veri se il giudice li formula con scienza e costante attenzione. Ecco come l'astrologia ha accumulato un patrimonio considerevole che fa gola al malversatore, ma che in sé ha valore di scienza e va conservato.

Quindi

quelle cose che gli astrologi hanno contemplato e osservato in lungo spazio di tempo e con lungo ordine di anni ed è determinato nei loro dogmi, se avessero alzati gli occhi al cielo, in breve momento di tempo, potevano conseguir lo stesso dallo aspetto stesso, dal sito, movimento e quantità delle stesse. (della Porta / Paoletta 1996, 326)

Sapere umano, quindi, non divinazione, è l'arte, le verità emerse meritano di vivere. Quel che conta nel giudizio cui si conclude ogni singolo episodio, è cambiare il nesso che unisce le figure osservate, dagli Dei alle stelle le storie traggono più che altro l'idea del collegamento col firmamento. Perché questa finzione ha correato l'intero del metodo rigoroso, capace di piacere al palato dei sapienti, dei religiosi e dei comuni mortali costruendo una cultura di certezze spirituali e morali. La costruzione operata dalle scritture arcane come l'egizia resta nel fascino dell'Ermetismo diffuso nel Rinascimento che la riteneva scrittura d'immagini, come sarà fino a Napoleone e Champollion – una scrittura per crasi figurale. Quando fu sconfitta dalla parola di Theuth generò una terribile perdita della memoria, scomparve la sapienza capace di edificare piramidi e dominare millenni di storia; ne soffrì anche la memoria di sé perdendo la memoria primaria, fatta di immagini in figura e parole. La tramanda il profeta Ermete, che si diceva coevo di Mosé, per ridare spazio alla memoria tramite le immagini, per il loro metodo efficace di crasi invece che di sintesi, d'accostamento non di chiusura chimica. Questa differenza logica di metodi, lineare o circolare, della parola e delle immagini, è stata oggetto di tante discussioni nei secoli seguenti, fino a dare una configurazione nova all'estetica, la scienza della sensazione – queste riflessioni compiono le prime scelte in questa visione d'insieme, a volte con una carica di luce ch'è bene ricordare dando peso ai frammenti più chiari. Perciò della Porta raccoglie notizie affastellandole, c'è chi dice in un insieme confuso, nella forma che procede dagli Elenchi di Aristotele all'Enciclopedia che sta per nascere. È il metodo delle sillogi antiche della cultura presocratica, o delle raccolte di brani

celebri che ce la trasmettono: che se non sono davvero a caso ma raccolgono somiglianze, mostrano la loro efficacia, tanto che la retorica insegna a creare nuovi discorsi consultando elenchi di Topici – Vico argomenterà l'originalità di questo sapere basato sulla ripetizione nei libri della Topica (Franchini 1975). Nell'astrologia, il piano di scrittura è il firmamento.

Questo spazio consente non solo le singole discussioni, correzioni e polemiche, ma anche di dare un occhio alle «qualità elementari dalle quali vien formato il corpo dell'uomo» – si presenta così la scienza diversa di cui si è in cerca, e attraverso essa «distruggere in altro modo la varietà dell'astrologia» non cassandola ma trasformando la raccolta in fisiognomica, la nuova scienza che non scrive nelle stelle, lasciando da parte la questione della predestinazione; sviluppa le capacità di previsione che si costruiscono non dalla divinazione, l'illusione desunta dalla «positura delle stelle (dove) antivede le cose da venire». È lo sforzo di sapere che trova nella tradizione e nell'osservazione trova le risposte utili per i nuovi esempi di un altro *temperamento*, che fa emergere nuovi nessi, i collegamenti che ambiscono alla visione sistematica, da essa sono guidati a misurare le cose diversamente, cambiando non le osservazioni ma il loro senso.

\*

Il senso dell'operazione è la costruzione della nuova scienza del mondo dell'uomo, come oggi fanno la storia (che non è più semplice cronaca ma interpretazione) e le scienze umane: nascita comune, l' '800. Il metodo di costruzione tramite vocabolari ed elenchi, diverso dal sistema, conduce lo scricchiolare delle tradizioni ai nuovi spazi di scrittura dei costumi, scegliendo uno spazio diverso dalle stelle, che aveva il pregio di essere siderale, onnipresente, incredibilmente stabile. L'immagine stessa delle relazioni tra cielo e terra, consentiva l'osservazione dei tipi umani al di là delle differenze spatio temporali e di forme fisiche, mentali e sociali. Il firmamento contiene la complessità e la ordina con le stelle. È il fine rinascimentale ricomporre la tradizione dagli scossoni del nuovo, per non perdere l'importante acquisto dell'analisi dei costumi che salva l'importanza del giudizio umano.

La scienza tende a risultati divini, permanenti, ma i giudizi sul futuro che ognuno desidera non possono esserlo, non c'è solo il giudizio universale, c'è quello estetico, potremmo dire dopo due secoli, oppure storico, il giudizio di Kant e di Vico insomma – il sapere analogico basato sulla somiglianza e sulla ripetizione. Chi piantona questi saperi, l'astrologia, deve superare la sua

configurazione mitica, diremmo oggi, e diventare scienza affinando il suo metodo, è la via del futuro in larga parte già compiuta. Come nella letteratura il metodo comparatistico, il metodo speculare ha il pregio di far comparire nuovi spiragli di luce e di consentire rapide occhiate, senza distrarsi troppo. Ma sono riflettori potenti.

Si tratta di un campo misto, occupato da sapienze che non si pensano tali, l'arte, i proverbi, le massime, le leggi giuridiche, spazi che praticano giudizi che non pretendono all'eterno, ma affermano il mondo dell'uomo – una decisione che non è azione morale, ma non è indifferente al mondo dell'uomo, se istituisce il mondo della storia. Se non ci sono verità assolute scritte nelle stelle, non perciò non ci sono verità nella storia dell'uomo: ed è questa la vera chiave della logica moderna, il giudizio, che nel Romanticismo sarà il nuovo fondamento dei saperi. In della Porta compare il giudizio nella critica dell'astrologia, che diventa il sapere basato sull'esperienza dell'uomo nell'ordine degli elenchi, nel rifiuto del dogmatismo nell'astrologia. Il suo indirizzo ebbe successo, altre fisiognomiche perseguirono il suo stesso scopo. Una sorta di biblioteca mnemonica segna la fine e l'inizio passando per la superficie delle società, la loro apparenza fisica: l'infinito che si morde la coda e fa ricominciare il cammino è simbolicamente proprio il conoscere dell'infinito, cioè l'altro modo di conoscere oggetto del Romanticismo.

Ecco come nasce da intuizioni meditate con lentezza, senza tema di attuare nuove ripetizioni, dell'estetica, della ricerca della bellezza e della percezione, che approfondisce e perfeziona con nuove storie e nuove osservazioni. Di fronte alla linearità delle cause del veloce metodo logico lineare, questo sapere è circolare, ripetitivo, ipotetico e problematico, ma affronta gli argomenti difficili del sapere: inizia così nel '500 l'autocoscienza di questo altro conoscere, anche grazie a quel collegamento improprio con le stelle, stabili nel quadro del divenire, atte a serbare i segreti delle generazioni che si avvicendano: senza un ordine non si può, l'enciclopedia del '700 sceglierà l'alfabeto, il più comune anche oggi. Simile invece è la funzione di impalcatura ordinatrice – senza, c'è quell'apparenza di confusione che mostra l'importanza del vaglio nel campo aperto del giudizio. Trovare il filo conduttore è il segreto della nuova cultura, l'astrologia trasformata in fisiognomica eviterà l'esoterismo necessario all'astrologo, che deve stupire e acquistare solidità con attività profetiche. Ma le statistiche e altri metodi riempiranno subito lo spazio dell'illusione necessaria.

\*

Prima di cambiare oggetto, occorre continuare il confronto speculare passando a Giordano Bruno. Anche per lui il discredito accademico derivato dalla reazione della Chiesa ha fatto breccia, tanto più che la rivoluzione copernicana fa uscire la componente astrologica dall'astronomia, relegandola al senso di una letteratura, conoscenza sì ma non scienza esatta. Bruno insegna scienza astronomica, ma trae da filosofo le conseguenze della caduta del mondo tolemaico ed aristotelico, critica la dottrina delle quattro cause per credere nel Principio che dall'interno governa il mondo pur senza essere panteismo,<sup>7</sup> non punta come della Porta sui tipi astrologici, osserva le Statue della morale disegnate nel cielo degli Dei coi loro influssi sul mondo dell'uomo: un vero corteo delle virtù.

Capire il mondo della morale è chiedersi se quelle virtù sono ancora attuali - Bruno ha vissuto nell'Europa traversata dalle guerre di religione, constatando l'impossibilità di una morale 'di guerra', che rende impossibile la vita operosa - è il tempo in cui nasce il giusnaturalismo. Ospite delle Corti investito da questa intima missione di pace, agisce in esse ricavandone sconforto: perciò il primo compito dell'intellettuale gli appare quello di rifondare il mondo dei valori. Medita l'astrologia come il palcoscenico adatto a chiarire il nuovo mondo dei Valori defunti nella notte di San Bartolomeo, un nuovo dialogo di forza spirituale e convincente come lo è il Teatro, nei colti e nell'inclita. Ogni costellazione, ogni Dio, ogni stella sta in cielo, come il mito racconta, per le sue gesta terrene, li si cita per ammaestrare, dall'alto del cielo.

Gli dei dell'Olimpo sono in consesso, nel firmamento de *Lo Spaccio della Bestia trionfante*, il dialogo che piacque al Deismo di Toland, che ne regalava copie, ed a Jacobi che lo citava come esempio di panteismo.<sup>8</sup>

Giordano Bruno scrive dell'Olimpo come il teatro del mondo, facendosi leggere da Marlowe e Shakespeare. Parla alla Corte di Elisabetta, culla dei

<sup>7</sup> È riconosciuto come panteismo, che crede nella legge del mondo, non nel miracolo. La metafisica è chiarita in *De la causa Principio et Uno*, la sua astronomia nella *Cena delle Ceneri*, la sua teologia nell'*Universo Infinito e Mondi*, pubblicati col titolo di *Dialoghi italiani* da Giovanni Gentile ed editi da Aquilecchia nel 1985.

<sup>8</sup> Nel primo dialogo, *La cena delle ceneri*, compare la celebre immagine della nave sul mare e del suo nocchiero, il Mondo e Dio: la frase che rifiutò di abiurare tra tante che giustificò. Dio è parte della nave, come timoniere ne decide le sorti, partecipa alla sua sorte, ma non s'identifica con essa e non è l'esistenza del piccolo mozzo o della vedetta che sta sull'albero: loro agiscono da sé, possono aiutare o disfare. È insomma responsabilità di ognuno la salvezza della nave, nulla è predestinato: ma Dio è con tutti e ne sostiene la direzione finale. Quindi, non si parla con l'albero, come fa il mago, ma si sa che tutto il mondo è in qualche modo anche divino. Gli altri dialoghi morali sono lo *Spaccio*, *La cabala del cavallo pegaseo* ed *Eroici Furori*, nell'edizione cit. dei *Dialoghi* (Bruno / Aquilecchia 1985).

poeti elisabettiani, che parlano italiano, è portato a corte dal futuro Lord Brooke, il Lord Cancelliere di Elisabetta e di Giacomo I, il figlio di Maria Stuarda – il suo nome era Fulke Greville ed allora era poeta. È l'amico che porta Bruno a Richmond ne *La Cena della Ceneri*, non ancora nella reggia di Hampton Court ma nella casa del Conte di Leicester, Philip Sidney, favorito della regina. Bruno è già nel mondo dell'arte – nel *Candelaiio* pubblicato a Parigi, il protagonista Giò Bernardo è pittore, Bruno colma di poesie i *Dialoghi*: e nello *Spaccio* sono assunte in cielo le Muse con la madre Mnemosyne. Quale migliore apoteosi della logica diversa che inizia a comparire superando la logica di Aristotele? È un sapere lento, basato sulla ripetizione, che illumina i poemi e la pittura del Rinascimento.

Invece per parlare con i dotti Bruno scrive in latino e non traduce, compone di scienza, logica, morale, metafisica – vede la comunicazione in modo organico, teatro e poesia figurano diversamente le idee, il teatro filosofico, diverso da quello di della Porta, è una scelta ben argomentata (Bruno 2009). Ma entrambi sono maestri d'intrigo e personaggi comici. In Bruno sono ridicoli i Pedanti, gli Accademici, come fu della Porta: ma il persistere nel parlare ai dotti scrivendo in latino, dimostra che conserva la speranza di trovare ascolto negli studiosi.

Più che la fisionomia, degli Dei conta l'identità, quella che risulta dalle storie contrastanti che circolano conservandola, ognuno sceglie quel che pare confacente, tutte le pennellate insieme sono l'identità complessa che mal si adatta a un altro Dio. Perciò si moltiplicano e non sono tutti chiari nel dire come Venere la Bellezza e Marte la boria guerresca. Ma per costruire la Statua sul palcoscenico occorre uno sfondo di somiglianza, l'elemento identificativo, la *physique du rôle*, Venere non può essere brutta – l'elemento identificativo a be vedere però è la sua eleganza, lo stile, la compostezza coerente del personaggio – ciò la fa Statua, simbolo della virtù che rappresenta: è aperto il dialogo sulla morale, che non è più stella fissa ma anima della conversazione divina.

Ecco il percorso della rifondazione, rivedere la morale significa rifare la veste della Statua, cambiare se si deve. Nel concreto, Giove scaccia alcuni Dei e ne sceglie altri, come le Muse, come la Verità che va al posto della Stella Polare. Ecco come si discute di astrologia – la gran parte dei valori sono significati in costellazioni elette al cielo dal mito, come Leda famosa per il Cigno, sostituita dalla Penitenza perché come il cigno vola basso, appesantita dal suo peso come nella storia che ormai nessuno ricorda più. È anche la virtù vera di Ercole, uno degli eroi positivi, reso tale non dalla forza ma dal voler



ostinatamente e diligentemente pagare la sua colpa di assassino della sua famiglia. Già l'accorgersi del delitto commesso, è cosa preziosa, gli arroganti sono ovunque e generano guerra. Un tema tornante.

L'astrologia passa dal telaio di osservazioni socio antropologiche sull'uomo, com'era in della Porta, a canovaccio per discutere della morale sulla scena del mondo<sup>9</sup>. Nel tempo della contesa mortale delle due regine, Bruno si intromette nelle corti con la sua idea di pace e rifondazione morale! Viene da tremare, eppure scampò alla bufera – ma il suo eroico intento ve lo espone di nuovo. Ambasciatore di pace era già stato Pico della Mirandola con le sue 900 tesi sulle somiglianze tra le religioni, tesi proposte a Roma, con un gesto che anticipava quello di Lutero: ma le tesi non si discussero mai e Pico morì di veleno a trent'anni. Forse per questo motivo Bruno aveva scelto una strada diversa – come anche Lutero – le vie del dialogo sono sempre ardue.

Le virtù sono l'aspetto profondo della fisionomia umana, non l'apparenza, che cambia; la Statua consente di ragionare sul solido, sul ruolo suggerito con alcuni elementi che rappresentano tutto. In teatro la maschera è la parte che il mondo assegna, aspetto dell'identità che tutto collega; l'uno-nessuno-centomila che ognuno fugge la follia nel riconoscimento che delinea l'identità – l'eleganza dell'io sta nello sforzo di coerenza che suggella il soggetto. Si adombra il problema dell'interrelazione dell'io col suo mondo, entrata in crisi nella società multiculturale: il teatro lo concentra su poche tavole di legno, il luogo perfetto per valutare dai gesti a traccia dei valori – è la scienza dei costumi.

Gli Dei sono i valori solidificati in Statue: Venere o Marte, non si sbaglia: ma hanno ancora diritto ancora a stare lassù? Il problema è posto da Giove al Consesso degli Dei riunito per l'occasione. La discussione vivace inizia con Giove Giudice, Momo sempre all'erta, Sofia celeste e terrena in dialogo con Mercurio, il messaggero divino, che porgono gli asserti filosofici della teoria, cominciando dalla medietà, che qualifica la virtù nella misura, che sarà anche l'ultima lezione degli *Eroici Furori*, con la parabola dei ciechi. Poi, la Verità diventa protagonista, sostituendo la stella polare dell'Orsa minore, mentre il posto dell'Orsa maggiore resta subito libero: occorre un principe del mondo per occuparlo in modo conveniente, nel 1583 Bruno spera sia Elisabetta, poi penserà ad Enrico IV. La Regina Vergine era in Europa quella che più aveva

<sup>9</sup> L'opportunità di una riflessione morale oggi è stata messa in luce da Howard Gardner (Gardner 2011) – cito questo autore perché fu negli anni '70 il più noto fautore delle intelligenze multiple da educare nella scuola, mostrando così di apprezzare la varietà e lo spirito critico senza reprimere il pensiero diverso. Il richiamo ai valori stabili è perciò una riflessione sincera.

da guadagnare con la pace, con Maria Stuarda prigioniera e l'Armada come prossima minaccia. Il palcoscenico di Bruno vuole influire sulla possibilità della pace, evitando la violenza: lo dimostra il ragionamento sull'arroganza spagnola, di cui il suddito napoletano dell'Impero, il frate Bruno, aveva fatto esperienza diretta. Nello *Spaccio*, Marte reclama il posto di Cassiopea, per darlo alla *mia bellicosa Ispagna ... Boriosa altera e maestrata*. La Iattanza, l'arroganza, dà importanza alla persona, che perciò ama mostrarsi magnanima e dotata di fermezza, impone rispetto: «l'onte non sono indegne d'esser vendicate da questa orribil punta ch'ha soluto domar uomini e dei». Giove accetta, ma spostando la cattedra in Terra: lo spazio nel firmamento è per la Semplicità, che occupava la destra del corteo di Cassiopea – che simula lo splendore del volto divino – mentre la Dissimulazione era a sinistra – che vada con Cassiopea e la Iattanza, ma torni talvolta in cielo, per aiutare la Semplicità come *Prudenza e scudo della Veritate*. Quando Saulino, il protagonista che sente il racconto della Sofia celeste di questo banchetto divino, che ha nome dalla madre di Bruno, Fraulissa Saulina, chiede perché la Semplicità è simile al volto di Dio, Sofia risponde – perché non può che mostrarsi com'è, senza ingigantirsi né dissimularsi. Perciò come Dio *non intende se stessa che negativamente*, è in sé solo *absolutissimo e semplicissimo lume*.

Una parentesi: specularmente, va ricordato che della Porta studia i *semplici*, e quando parla di Marte mostra l'equilibrio con cui tratta la medietà della virtù, posta nel doppio influsso dei pianeti sull'uomo: 7 pianeti danno 14 impressioni, 7 buone e 7 cattive, che seguono quelle delle stelle fisse, del Sole, della Luna. Così

Marte essendo felice dà un'eccellente indole di capitano e imperatore; ma essendo deietto lo fa temerario, precipitoso, iracondo e che mora di morte violenta». (della Porta / Paoletta 1996, 203)

L'elenco di della Porta ricava dall'astrologia il quadro di Marte con chiarezza: il valore della mediazione si mostra in Giove, nella virtù del temperamento. Bruno ne ha parlato in apertura del dialogo, perché nella morale il medio è il fine da perseguire, il segreto delle virtù che si presentano al Soglio di Giove col proprio Corteo, tra cui la virtù media guadagnando l'

inclinazione a' buoni costumi o alla giustizia: così dal temperamento caldo e umido, ch'è il miglior di tutti, non avviene altra inclinazione che alla giustizia,

virtù più d'ogni altra nobile, la quale abbraccia tutte le virtù. (della Porta / Paolella 1996, 217)

Ma questo, ribatte Bruno, non deriva *già dalla stella di Giove*, che l'impersona (Bruno / Aquilecchia 1985, 217), ma dal ruolo che lo pone arbitro e autore della decisione di ripensare l'Olimpo. Gli Dei manifestano i fulcri d'azione da cui s'immagina l'itero da porre in riflessione, ciò è una guida del pensare verso il futuro.

I due filosofi napoletani sono scienziati di diversa indole, scienziato aristotelico della Porta, nel senso che è convinto che 'non tutto è versato nei soli numeri'; filosofo scienziato Bruno, che concorda in ciò, ma poi sviluppa piuttosto i concetti rigorosi del mondo dell'uomo, il modo della percezione e delle Idee, lui che confessò di aver abbandonato il giovanile epicureismo per l'importanza delle Idee corroborate di studio della natura. La comune storia culturale pone legami rinascimentali evidenti, nella comunità scientifica capace di dialogo forse più della società dei mezzi di comunicazione, troppo disorientata per allacciare nuovi orientamenti, tanto solidi da resistere ai pericoli del mondo umano.

Anche allora la questione dell'astronomia astrologia scelse la via della coartazione e complicò il cambiamento, che andò nella linea della scienza esatta, evitando lo sviluppo della scienza umana che allora pareva prendere la via odierna, nella direzione del sapere dell'arte e dell'umanesimo invece. Ma l'indagine del tema oggi consente di vedere come allora si iniziasse il discorso sul conoscere per similitudine, sul tema dell'analogia che poi fu rilanciato da Kant, e che ancora richiama la teoria al suo lavoro. È un vero patrimonio di saperi *altri*, la cui assenza sarebbe il vuoto dell'attenzione a tutto quel che non è numerabile, proprio mentre anche l'aritmetica scopre i frattali. Entrambi i filosofi meditano il mondo dell'uomo e della storia – come la si intende nell'800, non la cronaca del '500. Che è anche mondo delle scienze umane che elaborano metodi rigorosi ed esatti per evitare l'accumulo di esempi dell'enciclopedia, che resta il metodo per esplorare l'ignoto, nelle storie individuali, nella cultura, nella cibernetica.

Il vaglio delle conoscenze della scienza umanistica richiede tempo, ma non è spreco, dirà Rousseau che il tempo perso è guadagnato nella cultura. della Porta e Bruno agiscono nel senso dell'acume nel meditare la tradizione, il *wit*, l'*agudeza*, l'*ingegno*, dirà Vico. Sono i nomi con cui in breve giro d'anni si presenterà l'altra conoscenza, erede dei fasti dell'intelletto, che da sempre si è proposto come alternativa e completamento della ragione discorsiva.

\*

La somiglianza speculare risponde al tempo specie in tema di magia naturale, la definizione della scienza, che comprende le conoscenze esatte ma non si esaurisce in esse, le qualità della fisica classica le evitano l'eccesso di velocità. Non si può in brevità trattare l'argomento ma si può darne cenno, avendo già trattato il tema a proposito di Bruno, che definisce la magia naturale in 10 significati (Bruno 2000, 161-167) il primo per definire la voce divina che parla nelle cose con parole nuove ogni giorno, le sensazioni da ascoltare con attenzione; perciò, i popoli dissero Mago il Sapiente. 2. «Il mago viene considerato colui che compie cose mirabili con la sola unione di principi attivi e passivi, come fanno medicina e alchimia, ciascuna nel proprio genere: è questo il genere di magia comunemente ritenuto naturale»; 3. Prestigiatore, abilità ed illusionismo; 4. Antipatia e Simpatia degli enti, e «questa è la magia naturale propriamente detta»; 5. Magica è anche l'aggiunta di parole canti e numeri, che è magia matematica oppure occulta; 6. Di qui si sviluppa anche l'invocazione di presenze, (teurgia); 7. Allo scopo di vera e propria divinazione come nell'esempio della Pizia; 8. Uso di formule e oggetti legati alla capacità d'incanto per influire sulle altrui decisioni; 9. Profezia di auguri, aruspici, geomanti, profeti. Poi il termine si usa anche purtroppo per definire il commercio con gli spiriti maligni, e questo è ciò che dicono e credono i *Bardocuculli del Malleus Maleficarum*.

Tre punti in particolare vanno sottolineati qui, i primi due, la definizione della *Magia naturale*, termine polisenso che non basta distinguere dalla magia nera, anche la bianca merita attenzione critica. Infatti, l'esclusione del mondo dei sentimenti nel sapere, come fa il pensiero cartesiano-galileiano con l'esattezza aritmetica, si rende difficile anche la geometria (fine '700, le geometrie non euclidee) e la fisica (inizio '900, la relatività e la quantistica). Nonostante il nome 'magia', essa è la stessa scienza naturale rivendicata da Bacone, che Vico prosegue esplicitamente usando lo stesso titolo *Novum Organum (Scienza Nuova)* per il titolo del suo libro capitale: ma pensando alla storia più che alla scienza.

Vista la definizione, va chiarito il terzo punto importante, l'illusione del prestigiatore, e il quarto, l'Antipatia e Simpatia degli Enti, da vedere insieme perché dicono bene qualcosa che anche oggi risulta difficile a capire. L'importanza dell'intero va ripristinata dopo il processo analitico, perché la verità dell'uomo è di appartenere a due mondi, tra certezze e rischio, e se non può superare la sua condizione di uomo deve però riconoscerla senza strappi, perché può raggiungere un sapere importante.

Le due opere dal titolo simile iniziano allo stesso modo, cito della Porta: racconta dei Magi sapienti che

i Greci li hanno chiamati filosofi, gli Indiani gimnosofisti, gli Egiziani sacerdoti, i Babilonesi, gli Assiri e i Caldei profeti e i Galli druidi e bardi [...] (come)

Zoroastro in Persia, Numa Pompilio tra i Romani, Ermete in Egitto, Buda tra i Babilonesi, Abari presso gli Iperborei. (della Porta / Meldi 2019, 23-24)

La 'teurgia', che evoca fantasmi e demoni, nasce da *curiosità malsana*. Invece

l'altra parte è la magia naturale che tutti onorano, perché non è altro che la filosofia naturale, o la scienza suprema ... perciò Plotino ha chiamato il mago 'ministro della natura'.

L'esercitano medici ed esperti scienziati, essere *artefici* e *sapienti* richiede di essere matematici e filosofi insieme – e, aggiunge della Porta, la ricchezza non guasta, se consente di incrementare facilmente il sapere. Bisogna credergli: come altrimenti togliersi la curiosità di un esperimento come questo, che descrive nella *Magia naturale*:

Chiudete ermeticamente le finestre di una stanza ... quindi con un succhiello praticate in un'imposta un solo forellino in forma di cono con il vertice verso il sole e la base aperta verso l'interno della stanza, la quale dovrà avere le pareti imbiancate o tappezzate di lenzuoli candidi. / In tal modo, proiettate sullo schermo bianco, vi appariranno tutte le persone che passano per la via e le potrete veder procedere con la testa in basso. Inoltre più le cose saranno lontane dal foro, più le immagini si mostreranno grandi. / Se poi si fa colpire il raggio che giunge dal forellino su una lente capace di concentrarlo in un sol fascio prima di proiettarlo sullo schermo, regolando la distanza della lente con l'allontanare o con l'avvicinare più o meno il braccio, tutte le immagini appariranno circonfuse d'azzurro, ma sempre rovesciate perché vicine al centro della lente. Allontanandole invece da tal centro, si ingrandiranno e appariranno dritte. (della Porta / Meldi 2019, 158)

La camera oscura così descritta è già in cantiere, dopo le notizie che danno per più antica l'idea base. È una delle tante intuizioni e nozioni pratiche che si possono trovare nel testo apprendendo utili consigli per andare alla scoperta di altri esperimenti e soluzioni. Si parla di minerali, medicine, fenomeni fisici come distillazione e calcinazione, afrodisiaci, cure di bellezza, gastronomia, come conservare i fiori. Lo stimolo dell'interesse alle scienze della natura si serve, come nella *Fitognomica*, la scienza delle piante e dei *semplici*, delle immagini. Dai luoghi ben temperati per la coltivazione alla conoscenza delle stelle con «il dottissimo Ermete» si sente la guida dell'occhio divino che accosta e tempera le «similitudini delle cose e di ciò che si può operare per loro mezzo» (della Porta / Meldi 2019, 46).

Qui si coglie l'importanza del terzo significato, la prestidigitazione: che dimostra l'illusione che sa dare la magia nell'essere frutto di completezza. La magia si rende coerente e affascina, se ben conosce l'intero: la conoscenza dell'illusionista completa l'azione centrale di mille particolari, e ha l'abilità di coordinare tutto e di completare l'opera fino al successo, ripetendo con destrezza. La sceneggiatura e la scenografia renderanno l'idea credibile e quindi possibile oggetto di riflessione. In scena tutto va accordato. Il Mago capisce ogni particolare e lo fa funzionare con competenza, regolando le luci e il tono di voce. È la magia del teatro che dà il successo grazie al *temperamento* finale.

Il ruolo del mago è di essere l'esperto del collegamento, capire cosa mostrare e cosa nascondere nel gioco degli incastri. Il segreto delle originalità del mondo si presenta a chi insiste a ripetere e considera le diverse forze in campo temperandole, invece di scartarle. Così la visione dei sapienti si oppone a quella delle armi, la magia mostra il fascino del mistero e ne precisa il campo, a vantaggio della scienza o delle cattive intenzioni visto che si eccede tanto per la comoda protezione che dà l'illusione al malversatore. Bisogna perciò sapere le diversità degli zodiaci e delle costellazioni con tutte le loro storie, impararne il senso nel ripetere le parabole, scegliendo il significato giusto ora. Grande l'importanza del vaglio, del giudizio ma anche della sola capacità critica, per non credere a tutte le retoriche, preferire la conoscenza che sperimenta e ripete nella memoria. La vera capacità del Mago è il nesso da porre tra le diversità, che costruisce nuovi saperi.

Ed ecco le *similitudini delle cose* che emergono dai risultati, a volte per semplice contatto – come nel caso citato da della Porta: la salatura, che si genera dal contatto – oppure nel caso di Bruno, l'espedito dei pastori per avere animali pezzati: pongono nel pascolo stoffe pezzate. Del pari accade con l'imitazione per l'uomo, con l'addomesticamento per gli animali. È la «mutua comunicazione delle cose e del loro operare, totale e parziale» (della Porta / Meldi 2019, 45, 37) che porta i Greci a porre attenzione a concordanze e discordanze di simpatia e antipatia come la calamita e il ferro. Tutto si giustifica per Empedocle, che entrambi citano, con le opposte forze di amicizia e discordia, per intendere il moto delle cose, perché «il simile si riscontra tra gli astri». La meta vista tra le stelle, *de-sidera*, dà significato alla morale con la forza del fine, la motivazione dell'azione. Nell'elaborazione conta l'analitica quanto l'analogia – ed è qui, su questo mistero che lavora la curiosità scientifica rinascimentale, che sempre più apprezza e studia il mistero che accade, la comparsa del sapere dell'estetica. La verità compare in figure che

muovono alla scoperta dell'analogia, il sapere iniziato con Kant che vede nell'estetica il punto comune della filosofia della percezione e della bellezza, che si individuano nella capacità di delineare fini (il giudizio teleologico, il *come se* di Kant).

Sono collegamenti importanti, che dimostrano come il Rinascimento possa ancora insegnare tanto - nel problema siamo ancora in attesa di un equilibrio culturale. Possibile nella congiunzione della filosofia e della filologia, camminando nella diversità delle lingue del discorso per temperare i dati della complessità in molteplice visione, che mostri le ipotesi e le domande. Qui, nel rapporto speculare tra i protagonisti del Rinascimento, ci sono ad esempio temi come il rapporto di saperi matematici (non solo aritmetici) ed umanistici, la memoria come *ars reminiscendi*<sup>10</sup> o macchina della memoria simbolica, l'estetica delle immagini, la nuova identità elegante. Tutti discorsi ancora bisognosi di progresso.

Intanto abbiamo visto nascere elementi della conoscenza alternativa dell'estetica e del giudizio storico, da cui si afferma l'importanza del vaglio critico e insieme della totalità della percezione del campo nella sua interezza. Perciò nel titolo si lanciava il richiamo alle attuali corti di giustizia, dove si affida una parte importante come la decisione della colpa penale a giurie di cittadini senza alcuna competenza specifica.

Il giurato si affida all'altrui capacità di fornire resoconti coerenti sull'evento e sulle regole dell'organizzazione della giustizia. È un tema affrontato dalla cultura, oggi anche filmica, che bene argomenta lo sconcerto e la responsabilità di affrontare la prova.

La veridicità di ognuno è del tutto dubbia, eppure su queste morbide colonne e sull'osservazione fisiognomica, il giurato esprime giudizi di colpevolezza che possono portare a morte l'imputato. Non più la scrittura nella pietra di Mosé, o la Legge del diritto romano ereditata dagli uomini tutti. Si affida alla convinzione di persone la cui competenza non è nemmeno richiesta il diritto del popolo di riconoscersi come capacità di giudicare. Senza entrare nei percorsi giuridici e morali, si deve concludere che è tempo di richiamare l'intellettuale al suo dovere di giudicare e proporre nuove ipotesi di coerenza, quando distrugge le antiche.

Nella fattispecie, il cinismo intellettuale di oggi va richiamato a sostituire la forza della filosofia alla debolezza dello *storytelling* che ha inficiato il mondo

<sup>10</sup> Per questa e le altre opere in ed. fotostatica vd. <https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/studi-dellaportiani/>

della comunicazione pubblica. Ragionare di Rinascimento, nei versanti indicati, maturati nei secoli successivi ma inadatti all'oggi, è una strada che può dare molte sorprese.

## BIBLIOGRAFIA

BRUNO, GIORDANO (1985) *Dialoghi italiani*. 1 *Dialoghi metafisici*; 2 *Dialoghi morali*, 2 voll., nuovamente ristampati con note di Giovanni Gentile, 3<sup>a</sup> ed. a cura di G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO, GIORDANO (2009) *Opere mnemotecniche*, 2 voll., Milano, Adelphi.

BRUNO, GIORDANO (2000) *De magia naturali*, in *Opere magiche*, Milano, Adelphi, 160-320.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1608) *Phytognomonica / io. Baptistae / Portae neapol. / octo libris contenta; / in quibus nova, facil- / limaque affertur methodos, / qua plantarum, animalium, metallorum; rerum denique / omnium ex prima extimae faciei inspectione quibus / abditas vires assequatur. / accedunt ad haec confirmanda / infinita propemodum selectiora secreta, summo labore, temporis / dispendio, / et impensarum iactura vestigata, explorataque. / nunc primùm ab innumeris mendis, quibus passim neapolitana / editio scatebat, vindicata; cum rerum & verborum in / dice locupletissimo / Francoforti, / apud Nicolaum Hoffmannum, impensis Ionæ Rhodii.*

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della Fisionomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1966) *Coelestis Physiognomonica*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2019) *La Magia naturale*, a cura di Diego Meldi, Firenze-Milano, De Vecchi.

FRANCHINI, RAFFAELLO (1975) *Interpretazioni da Bruno a Jaspers*, Giannini, Napoli.

GARDNER, HOWARD (2011) *Verità, bellezza, bontà. Educare alle virtù nel ventunesimo secolo*, Milano, Feltrinelli.

GILY REDA, CLEMENTINA (2011) *Specular Phenomenology: Art and Art Criticism*, «Collingwood and British Idealism Studies», vol. 17, 247-260.



GILY REDA, CLEMENTINA (2019-2021) *Il Rinascimento di Giordano Bruno*, 3 voll. (1. omonimo; 2. *Per Ercole*; 3. *Le ombre e le luci*), Napoli, Stamperia del Valentino.

SCHELLING, FRIEDRICH W.J. (1994) *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E. Guglielminetti, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

SPAVENTA, BERTRANDO (1861) *Prolusione alle lezioni di Storia della filosofia nell'Università di Bologna*, in SPAVENTA, *Opere*, a cura di G. Gentile, raccolte e aggiornate da Italo Cubeddu e Simona Giannantoni, «Classici della Filosofia», 3 voll., Firenze, Sansoni, 1972.

SPAVENTA, BERTRANDO (1909) *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza.



## ABSTRACTS

### **Prof. ALFREDO PERIFANO**

Ordinario di Letteratura Italiana, ha insegnato fino a quest'anno accademico all'Università di Besançon (Francia) e si può considerare uno dei maggiori studiosi ed esperti di alchimia medievale e rinascimentale. Ha pubblicato diversi saggi anche sull'alchimia dellaportiana.

**TITOLO:** *L'alchimista senza alchimia tra medioevo e rinascimento: il volto di una "passione".*

L'opposizione tra due tipi d'alchimia la vera e la falsa si materializzava, tra Medioevo e Rinascimento, attraverso un'immagine ricorrente e significativa: quella dei "veri filosofi" che praticano la vera alchimia e quella dei sofisti e falsari che praticano la falsa. Ma sofista poteva essere anche un alchimista il quale, non riuscendo a realizzare l'opus a causa della sua incapacità a comprendere e a mettere in pratica quanto detto dalle *auctoritates* della disciplina, diveniva preda di quella malinconia, così intensamente rappresentata nella nota incisione di Dürer che poteva condurlo fino alla pazzia o alla morte. Una passione fatale che trova le sue radici in un quadro concettuale che questa relazione vuole mettere in evidenza.

**PAROLE CHIAVE:** alchimia, Rinascimento, Medioevo, metallogenia.

The opposition between two types of alchemy, the true and the false, materialized, between the Middle Ages and the Renaissance, through a recurring and significant image: that of the “true philosophers” who practice true alchemy and that of the sophists and forgers who practice false. But a sophist could also be an alchemist who, failing to realize the opus due to his incapacity to understand and put into practice what was said by the *auctoritates* of the discipline, fell prey to that melancholy so intensely represented in the famous engraving by Dürer that he could lead him to madness or death. A fatal passion that finds its roots in a conceptual framework that this relationship wants to highlight.

KEYWORDS: Alchemy, Renaissance, Middle Ages, metallogeny.

**Prof.ssa ÉVA VÌGH**

Ordinario di letteratura italiana presso l’Università di Szeged (Ungheria), socio fondatore e vicepresidente del “Centro Internazionale di studi “G.B. della Porta”, una delle maggiori studiosse della Fisiognomica di della Porta avendo pubblicato diversi saggi, anche in volume, in ungherese e in italiano.

**TITOLO: *L’Invidia in letteratura, in arte e in fisiognomica (dellaportiana).***

La raffigurazione di uno dei vizi capitali, l’invidia, sin dai versi di Ovidio viene delineata quasi invariabilmente nella letteratura, nelle arti, e in modo specifico nella fisiognomica. Ora miro a trattare della rappresentazione iconografica e allegorica di questo vizio con l’aiuto di alcuni esempi invero espressivi e in un panorama plurisecolare. Nel corso dell’indagine presto

attenzione ovviamente anche all'implicazione morale di questa emozione tramite i segni fisiognomici riccamente illustrati nella *Fisonomia* di Della Porta.

PAROLE CHIAVE: invidia e letteratura, invidia e arte, invidia e fisiognomica.

The depiction of one of the deadly sins, envy since Ovid's verses is almost invariably outlined in literature, in the arts, and specifically in physiognomy. Now I aim to investigate this vice within a centuries-old panorama in its iconographic and allegorical representation, obviously also paying attention to the moral implication of this emotion through the physiognomic signs richly illustrated in Della Porta's *Fisonomia*.

KEYWORDS: envy and literature, envy and art, envy and physiognomy.

#### **Prof. ALFONSO PAOLELLA**

Filologo, semiologo, socio fondatore e segretario del “Centro Internazionale di studi “G.B. della Porta”, nonché membro della Commissione per l’“Edizione Nazionale delle opere di G.B. della Porta”, ha curato le edizioni della *Humana Physiognomonica*, della *Coelestis Physiognomonica* e del *De aeris trasmutationibus* oltre a pubblicare diversi saggi sul nostro autore.

#### **TITOLO: *La fisiognomica tra credenza e scienza.***

In questo lavoro si intende dimostrare che la Fisiognomica, sebbene sia ritenuta da molti studiosi una “pseudoscienza” in senso neopositivistico, essa abbia una sua validità antropologica e culturale. Tuttavia si sta avviando da molti ricercatori il tentativo di dare uno statuto scientifico alla materia con l’ausilio di strumenti provenienti da altre scienze quali la semiotica, la linguistica, la psicologia, la sociologia, le neuroscienze, ecc. Senza dubbio esse

offriranno un'analisi meno arbitraria, discutibile e, certamente, più sicura dei rapporti interpersonali.

PAROLE CHIAVE: Fisiognomica, scienza, pseudoscienza, antropologia, topoi.

With this contribution it is intended to demonstrate that Physiognomics, considered by many scholars as a "pseudoscience" in the neo-positivistic sense, has anthropological and cultural validity. However, many researchers are trying to give a scientific status to the subject, with the help of tools from other sciences such as semiotics, linguistics, psychology, sociology, neuroscience. They will undoubtedly offer a less arbitrary questionable and, certainly, more secure analysis of interpersonal relationships.

KEYWORDS: Physiognomy, science, pseudoscience, anthropology, topoi.

**Dott.ssa TERESA ESPOSITO**

È ricercatrice presso l'Istituto "Rubenianum" di Anversa (Belgio) e socio fondatore del "Centro Internazionale di studi "G.B. della Porta".

**Titolo: *Ricerche fisiognomiche nel taccuino di Rubens e nella Physiognomonica di Della Porta.***

Gli studi di fisiognomica contenuti nel taccuino, ormai perduto, di Rubens sono una significativa testimonianza dell'impatto che la 'quaestio physiognomonica', riavvivata da Giovan Battista della Porta alla fine del '500, ha avuto sul giovane artista nordico agli inizi del secolo successivo. Nel corso di questo breve intervento alcuni disegni ed appunti del maestro fiammingo,

giunti a noi attraverso delle copie manoscritte, saranno per la prima volta discussi ed analizzati in relazione al trattato dellaportiano.

PAROLE CHIAVE: fisiognomica, Rubens, della Porta, appunti, disegni.

The physiognomy studies contained in Rubens' notebook, now lost, are a significant testimony of the impact that the 'quaestio physiognomonica', revived by Giovan Battista della Porta at the end of the 16th century, had on the young Nordic artist at the beginning of the following century. During this brief intervention, some drawings and notes by the Flemish master, which have come to us through handwritten copies, will be discussed and analyzed for the first time in relation to the Portian treatise.

KEYWORDS: physiognomy, Rubens, della Porta, notes, drawings.

**Prof.ssa RAFFAELLA DE VIVO**

Filologa, ha curato per l'Edizione Nazionale delle opere di G.B. della Porta il *Claudii Ptolomaei Magnae Constructionis Liber primus, il De munitione libri tres* oltre alla pubblicazione di saggi su diverse opere del nostro autore, in particolare sulla distillazione e sulle fortezze. È socio fondatore del "Centro Internazionale di studi "G.B. della Porta".

**TITOLO: *Emozioni ed immagini della donna nella letteratura classica e nella Physiognomia di della Porta.***

Nella *Humana Physiognomonica* Giambattista Della Porta presenta un ricco catalogo di immagini femminili ancora in auge nel suo tempo, legati al tradizionale modello di donna debole e fragile per natura, che si distingue solo in casi eccezionali o quando assume connotati maschili. Grazie ad un continuo

richiamo alle fonti classiche, letterarie e filosofiche, Della Porta si conferma come attento conoscitore ed interprete della realtà che indaga per immergersi nella profondità di ciò che è dentro di essa e che determina le azioni, la virtù e il vizio negli uomini.

PAROLE CHIAVE: Donna, Corpo, Virtù, Bellezza, Lussuria.

In *Humana Physiognomonia* Giambattista Della Porta presents a rich catalog of female images still in vogue in his time, linked to the traditional model of a woman who is weak and fragile by nature, which is distinguished only in exceptional cases or when she assumes masculine connotations. Thanks to a continuous reference to classical, literary and philosophical sources, Della Porta confirms himself as an attentive connoisseur and interpreter of the reality he investigates to immerse himself in the depth of what is inside it and which determines the actions, virtue and vice in men.

KEYWORDS: Woman, Body, Virtue, Beauty, Lust.

### **Prof. GIANNI ANTONIO PALUMBO**

Il prof. Palumbo insegna Metodologia della critica letteraria all'Università di Foggia ed è esperto di letteratura italiana; ha pubblicato per l'Edizione Nazionale delle opere di della Porta" il III volume della *Villa* e in collaborazione con Luigia Laserra, il vol. I (ed. diretta da F. Tateo). È socio fondatore del "Centro Internazionale di studi "G.B. della Porta".

**Titolo:** *Fisiognomica e rappresentazione delle emozioni nell'opera di Luigi Capuana.*

Teorico del Verismo, al contempo affascinato da fenomeni parapsicologici, al punto d'essere indotto a scrivere l'interessante volume *Spiritismo?*, Luigi Capuana ha prestato notevole attenzione nella sua



produzione alla fisiognomica e alla rappresentazione delle emozioni, anche con precisi riferimenti di carattere culturale. Il contributo di Palumbo scandaglia alcune delle sue opere maggiori, come il romanzo Giacinta, e soprattutto la produzione novellistica, soffermandosi in particolar modo sulla curiosa opera del Decameroncino, incentrata sull'ars narrandi del medico affabulatore Maggioli.

PAROLE CHIAVE: Capuana, verismo, Giacinta, novella, spiritualismo, Decameroncino.

Luigi Capuana, theoretician of Verism, was at the same time fascinated by parapsychological phenomena, represented for example in Spiritismo? In his production, Luigi Capuana paid considerable attention to the physiognomy in order to represent the emotions. Palumbo's essay explores some of his major works, such as the novel Giacinta. The paper investigates Capuana's short stories, focusing in particular on the Decameroncino, an odd work characterized by the ars narrandi of Maggioli, a doctor storyteller.

KEYWORDS: Capuana, realism, Jacinta, short story, spiritualism, Decameroncino.

### **Prof.ssa MARINA ARIAS**

dottore in filologia, ricercatore capo presso l'Istituto di letteratura mondiale Gorki dell'Accademia Russa delle Scienze si è interessata di letteratura ed arte utilizzando la fisiognomica soprattutto nella letteratura francese e russa tra '700 e '800.

**Titolo:** *La Semiotica del ritratto nella letteratura russa: Gogol', Tolstoj.*

L'articolo è dedicato al problema della semiotica del ritratto nella letteratura russa su un vivido esempio dell'uso di motivi animali nella

creazione di immagini di eroi. Nelle opere dei due classici della letteratura russa, Gogol e Tolstoj, osserviamo come le associazioni con gli animali nel ritratto dei personaggi indichino una natura umana non sviluppata, i limiti della personalità e, in definitiva, la mancanza di prospettive per lo sviluppo delle migliori qualità umane, come l'umanità e la spiritualità.

PAROLE CHIAVE: semiotica, Lotman, letteratura russa, Gogol, Tolstoj.

The article is devoted to the problem of the semiotics of the portrait in Russian literature on a vivid example of the use of animal motifs in creating images of heroes. In the works of the two classics of Russian literature, Gogol and Tolstoj, we observe how associations with animals in the portrait of characters indicate an undeveloped human nature, the limitations of the personality, and ultimately the lack of prospects for the development of the best human qualities, such as humanity and spirituality.

KEYWORDS: semiotics, Lotman, Russian literature, Gogol, Tolstoy.

Prof.ssa CLEMENTINA GILY REDA

Estetica ed Educazione all'immagine Università di Napoli Federico II. È socio fondatore del "Centro Internazionale di studi "G.B. della Porta".

**Titolo: *Il palcoscenico, la lingua civile della Verità.***

Giambattista Vico ricordando la lezione della memoria: Giordano Bruno e Giovan Battista della Porta, due figure speculari, permettono di meditare il Rinascimento nel suo modello di indagine di una rigorosa scienza delle azioni umane, basata sugli opposti ma intesi come simile-dissimile e ripetizione.

PAROLE CHIAVE: astrologia, geocentrismo, dialettica, specchio, divinazione, magia, sensazione.

Philologists not only preserve tradition, but innovate philosophy, as Giambattista Vico said, as the Art of Memory. Giordano Bruno and Giovan Battista della Porta are two specular figures that allow us to fathom the complexity that the Renaissance already presents as a model of investigation for a rigorous science of human actions, based on the logic of opposition as similar-dissimilar and repetition.

KEYWORDS: astrology, geocentrism, dialectical, looking, glass, divination, magic, sensation.

ISBN 978-88-947296-0-3



9 788894 729603