

Francesco Santi

MANTELLI, PENNE E ASTUTI PIUMATI.
COPRIRE LE PROTUBERANZE ED ESIBIRLE
NELLA STORIA DEL POTERE (SEC. XII-XVI)

L'insegnamento di Michail Bachtin e la posizione storiografica del tema

Non posso cominciare il mio discorso senza un riferimento al *Rabelais* di Michail Bachtin. Tutti noi abbiamo ben presenti le sue pagine dedicate a *L'immagine del corpo*, che sottraendo l'analisi del grottesco alle esclusività della critica estetica restituiva al loro significato storico le straordinarie protuberanze dei corpi giganteschi di Gargantua, Pantagruelle e dei loro inesauribili soci¹. Quello che più colpisce nel discorso del Bachtin è il rapporto che egli pone tra il canone del corpo bizzarro (tutto naso, ventre, genitalità) e il controllo della terra: l'assetto tradizionale dello spazio è messo sottosopra dai corpi vitali della sua invenzione; apparentemente disordinati, essi evocano in sé stessi gli abissi e sembrano non tollerare confini al loro espandersi; in maniera inaspettata fecondano la natura e producono la storia. E siccome all'assetto tradizionale spazio (e all'ordine dello sguardo che lo proteggeva), corrispondeva un potere, i corpi protuberanti diventano una critica di quel potere, anzi il segno del suo tramonto e dell'affermarsi di un altro sguardo. La storia di microcosmo e macrocosmo ha, in *Rabelais*, un capitolo inatteso: il corpo dell'uomo e le sue enormità si confonde con il corpo della terra, in una reciproca attrazione, secondo esigenze che ricordano anche la magia rinascimentale. Privo di ogni residuo di spiritualismo, il corpo difforme contemplato da *Rabelais* documenta che solo i movimenti della materia regolano il mondo; il corpo dell'uomo è anzi il laboratorio in cui questi movimenti hanno il loro maggiore incentivo.

1. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, che leggo nella trad. it. di M. Romano, Torino 1979 (ed. orig. 1965), in part. 332-404.

Noi siamo divenuti un po' sospettosi a proposito delle visioni troppo statiche del potere e il tema della cultura popolare non ci entusiasma come entusiasmava quando uscì il libro del Bachtin, nel 1965. L'idea della omogeneità del potere ci convince meno che le dinamiche delle sue successioni, delle complicità tra vittima e carnefice, delle intersezioni e dei meccanismi di incentivo, tutti elementi che ci appaiono essenziali a comprendere il potere moderno. In parte utilizzando le idee del Bachtin (amplificandole) e in parte sovvertendole (mostrando un più incessante rovesciamento dei ruoli), vorrei brevemente parlarvi di penne e di mantelli. Non parlerò di penne e di mantelli in generale (due temi enormi, che meriterebbero da soli un convegno di *Micrologus*), parlerò della loro concorrenza: dei mantelli come ciò che copre le necessarie protuberanze che formano il corpo umano (I); delle penne come la più orribile tra le protuberanze possibili (II), e poi del loro potere di diventare nuovo mantello (III). Mi vorrei soffermare su alcuni casi, letterari o meno, recuperabili negli ultimi secoli del Medioevo, salvo qualche riferimento strutturale, per così dire, per costruire un modellino che esprima l'idea di Bachtin, in maniera un pochino più movimentata. Il tema mi piace, anche perché tutti voi senz'altro conoscerete testi o immagini su mantelli e penne, che sono rimasti fuori dal mio schema e quindi potrà esserci una discussione². E mi scuserete, spero, se la mia esposizione somiglierà più ad un progetto di ricerca che non a una monografia.

Mantellare. La funzione del mantello con qualche emergenza del secolo XII

Mantello da fermo

Il mantello è senz'altro un grande simbolo del potere. Inutile ricordare la quantità delle fonti bibliche e classiche che rivendicano

2. In effetti la discussione durante il convegno di Lugano nel quale fu per la prima volta presentato questo testo, fu abbondante e piacevole. Ho cercato di tenerne conto, integrando informazioni nelle note. Il mio testo resta uno schema di lavoro, che mi sembra tuttavia in sé utile a comprendere il rapporto tra la storia dei poteri e le esigenze e regole di autorappresentazione; esse hanno nel controllo del corpo sovrano e del suo rapporto con il territorio dominato, un punto decisivo; quello che poi si vorrebbe concludere, si vedrà, è che nella fenomenologia del mantello e delle penne, si rappresenta anche il ruolo nuovo delle scienze moderne, la loro esigenza di sovranità.

questo ruolo. Basterà evocare il *pallium* di Elia nel secondo capitolo del quarto libro dei Re, ovvero la clamorosa dichiarazione di Isaia III.6, per sapere che chi ha il mantello (*vestimentum*) *princeps est noster*. E siccome il potere si detiene distribuendolo, nella lessicografia medievale noi constatiamo il moltiplicarsi di espressioni che si riferiscono al mantello, ognuna delle quali corrisponde a forme e a momenti dell'autorità. La verifica può essere immediata nel lessico di Ugucione da Pisa³. Non mi addentro in questioni di nomenclatura. Voglio solo ricordare un episodio del secolo XII, che dà evidenza alla coscienza del significato del mantello. Una buona sintesi della tradizione di questo simbolo la si trova infatti in un brano del *Chronicon Beneventanum* di Falcone, che racconta come nel 1122 il duca Guglielmo si recasse dal conte Ruggero di Sicilia, per chiedere protezione contro Giordano, a sua volta conte di Ariano. Guglielmo – *precibus multis lacrimisque* – gli chiese soccorso contro la prepotenza di Giordano, che a Nusco lo aveva circondato con i suoi cavalieri e dopo averlo caricato di insolenze gli aveva detto: «Mantellum tuum ego curtabo!»⁴. Il mantello strappato è la fine del potere, che precipita nella derisione; è una ferita che si infligge al corpo stesso del potente a cui il mantello appartiene.

Nello stesso tempo il mantello sembra avvolgere o riflettere il mondo affidato alla protezione del sovrano, il mondo che in lui si riconosce. Si può così rintracciare nel lungo periodo un'esegesi nascosta del versetto di Sapienza XVIII.24, nel quale si legge «in veste enim poderis quam habebat, totus erat orbis terrarum». L'ermeneutica di questo testo biblico opera nella cultura politica la trasformazione del mantello in una carta geografica e la storia del tessuto ce ne dà un campionario. Il caso più clamoroso è forse rappresentato dal mantello del re Ruggero II di Sicilia (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna), per il quale disponiamo di una ricca interpretazione dovuta al Lipinski: il suo mantello dell'incorona-

3. Per una varia casistica cfr. Ugucione da Pisa, *Derivationes*, ed. E. Cecchini, G. Arbizzoni, S. Lanciotti, *et al.*, Firenze 2004, I-II, XLV-264*, 1311 (Edizione nazionale dei testi mediolatini 11. Serie I 6), in particolare si vedano *clamis* (C.283), *mantellus* (M 146.67), *pallium* (P 7.5), con i rispettivi derivati.

4. Falcone di Benevento *Chronicon Beneventanum. Città e feudi nell'Italia dei Normanni*, ed. trad. comm. E. D'Angelo, Firenze 1998, CLXXX-321 (Fondazione Ezio Franceschini. Per verba. Testi mediolatini con traduzione, 9), in part. 68 [1122.I.6].

zione richiama i popoli sui quali il potere normanno si applica, mischiando nella sua complessa simbologia elementi arabi, bizantini e cristiani⁵. Se poi il potere è imperiale, allora meriterà un mantello come quello che il duca Ismahel (Melo) di Bari volle donare ad Enrico II il Santo, uno *sternenmantel*: un manto di stelle che copre il corpo del re, come il cielo copre il mondo⁶. Se il mantello dell'imperatore copre il mondo, sarà bene che diventi la sua tenda, come sembra evocare Alessandro di Paris, nel *Roman d'Alexandre*⁷: la tenda di Alessandro segna l'estendersi del suo potere e «non ci fu mai una tenda migliore fino alla fine dei tempi»: per l'appunto in essa «tutti e quattro i lati furono fatti senza cuciture», per essere *inconsutilis* come la *tunica* di Cristo (Io. XIX.23). La descrizione della tenda di Alessandro rappresenta un esercizio eminente della tradizione romanzesca e spesso questa tenda somiglia ad uno *sternenmantel*, nel quale l'imperatore contempla il firmamento, che è il senso della terra.

Mantello in movimento

Queste osservazioni ci stanno un po' allontanando dalle protuberanze ma ci consentono di precisare un aspetto: il mantello è segno decisivo del potere perché consente di nascondere le protuberanze che segnano il corpo naturale, trasformandolo in un simbolo perfetto, vera trappola di *callidus auceps*. Si tratta però di un segno complementare rispetto alla corona e allo scettro, che sono vere e proprie protuberanze simboliche, segni materiali dello spirituale protuberare presunto nel re, la cui testa è sole nel cielo dello *sternenmantel*, luce del mondo, e lo scettro saetta. La complementarità del man-

5. A. Lipinski, «Le insegne regali dei sovrani di Sicilia e la scuola orafa palermitana», in *Atti del Congresso internazionale di studi sulla Sicilia normanna*, Palermo 4-8 dicembre 1972, Palermo 1973, 162-94, ma anche G. M. Cantarella, *La Sicilia e i Normanni. Trionfo di un mito*, Bologna 1989, 133-37 in part.

6. M. Schuette, S. Muller-Christensen, *The Art of Embroidery*, London 1964. Cfr. anche Adalberto di Utrecht, *Vitae Heinrici et Cunegundis Impp.*, ed. G. Waitz, MGH SS 4, Hannover 1841, rist. 1982, 787-811, in part. 805 n. 22 su Ismahel di Bari.

7. Alexandre de Paris, nel *Roman d'Alexandre*, I, 1958-60: «Car tuit li quatre pan furent fet sanz costure». Si veda il testo in *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, intr. P. Dronke, a c. di M. Liborio, con P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, Milano 1997 (Fondazione Lorenzo Valla), ci interessa la parte VI: *L'aura e le ombre di Alessandro*, a c. di P. Boitani, in part. 450 e note 669, con osservazioni sulla tenda *imago mundi*.

tello accanto alla corona e allo scettro è necessaria, perché mentre essi rappresentano il sovrano soprattutto nel suo momento statico, il mantello è fatto per muoversi e la sua efficacia simbolica si realizza nell'agitazione del movimento e nella solennità delle processioni. Il mantello è fatto perché con un enorme strascico segni il territorio e, ancora di più, perché crei la grande figura, fiammeggiante, del sovrano mentre cavalca. Che la cavalcata sia un segno di legittimazione lo sappiamo da Tito Livio⁸ e dall'XI secolo la cavalcata annuale del signore sulle proprie terre è un rituale consolidato: si può notare in più che la cavalcata sembra fatta per esibire il mantello, come ad esempio la cavalcata di Guglielmo II di Sicilia, quale ce la descrive Alessandro di Telese⁹; qui tutto gioca a rappresentare la splendida bellezza del re *formosus*. Il mantello rende appunto il re *formosus*, privo di asprezze e di protuberanze, protetto prima che da un'armatura, dalla perfezione della sua stessa immagine.

Non possiamo non ricordare che anche il papa per manifestare la sua regalità si avvarrà nel suo cerimoniale del rito della *immantatio*: la «clamide purpurea» è il segno della partecipazione del papa alla tradizione imperiale e risale alla *Donatio Constantini*, che la ricorda tra i doni di Costantino a Silvestro. Agostino Paravicini Bagliani ha mostrato la connessione del rito alla cavalcata d'insediamento, uso documentato effettivamente e con sempre maggiore insistenza dopo il pontificato di Gregorio VII. La sua importanza, come mostra la strategia dei colori impiegata sempre più coscientemente, rivela che l'*immantatio* e la successiva cavalcata sono l'elemento rituale a cui verrà affidato il compito di «rendere visibile il legittimo accesso alla dignità pontificia»¹⁰. Gli elementi della ritualità imperiale sono reinterpretati nella strategia del corpo papale e questo ci introduce al rapporto complesso tra potere sacro e mantello, un mantello in cui sono tenute insieme le contraddizioni.

8. Sulla cavalcata di legittimazione cfr. Tito Livio, *Historiae*, XXXV, 36, 7-8.

9. G. M. Cantarella, *Principi e corti. L'Europa del secolo XII*, Torino 1997, 35, in part. sulla cavalcata di Ruggero II, per cui cfr. Alexandri Telesi *Ystoria Rogeri regis Sicilie Calabrie atque Apulie*, ed. L. De Nava, Roma 1991 (FSI 112), II.4-6, a 25-26.

10. A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 117-19 e Id., *Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma 1998, 76-77 con la discussione sugli affreschi duecenteschi della basilica dei Quattro Santi Coronati al Celio, con le *Storie di Silvestro I e Costantino*, in cui per la prima volta si rappresenta la cavalcata papale. Ma anche questo è un capitolo enorme, fino alla straordinaria cavalcata d'insediamento di Leone X, nel 1513.

L'ambiguità del mantello sacro

Il rapporto tra la sacralità e il potere non è sempre così pacifico come nel gioioso momento della cavalcata. Qualche volta il santo per manifestarsi tale deve privarsi del mantello e mostrare il proprio corpo irsuto, soggiacendo alla derisione. I casi di auto-spogliamento potrebbero essere numerosi (a proposito del *manteau partagé* Paul Devos ha ricordato anche le tradizioni legate a Isaia, monaco Palestinese, e a Gregorio il Taumaturgo)¹¹, ma basterà qui il caso dei casi, cioè quello di san Martino che, tagliando in due parti il suo mantello, cessa di essere *formosus* e diventa *deformis*, cioè privo del limite che è condizione della bellezza¹². Di fronte a lui alcuni si inginocchiano e altri deridono. In effetti il corpo irsuto di Martino indica una dimensione dello spirito che può opporsi al potere (corrispondendo al segno cristico della privazione del mantello nella scena della Passione, di Matteo XXVII. 27-31) o che può instaurare un altro potere. Ma nel tempo post-cristico, nel tempo della Chiesa, ha fatto bene Martino a rendersi ridicolo? Martino è *deformis* e poi *vultu despicabilis, veste sordidus, crine deformis*: può rappresentare il perfetto cristiano? I padri stessi sono in conflitto a giudicare quel gesto e Girolamo è senz'altro critico («non enim unam iussit scindi et

11. P. Devos, «Le manteau partagé. Un thème hagiographique en trois variantes», *Analecta Bollandiana*, 93 (1975), 157-65. Si veda anche U. Longo, «L'abito e il corpo dei religiosi nelle fonti agiografiche. Il mantello come simbolo di identità», *Przeegląd Historyczny*, 99 (3/2009), 197-215, in part. 200-4 (ringrazio della segnalazione Luigi Canetti). In particolare sulla reliquia del mantello di Martino, cfr. H. Leclercq, «Chape de saint-Martin», in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, 1, coll. 381-90. Nel dossier deve anche essere inserito il corpo nudo di Francesco d'Assisi, che si spoglia del tutto per essere rivestito dal mantello del vescovo: «Depositis et proiectis omnibus vestimentis, [Franciscus] restituit ea patri. Insuper et nec femoralia retinens, totus coram omnibus denudatur. Episcopus vero animum ipsius attendens, fervoremque ac constantiam nimis admirans, protinus exsurrexit et inter brachia sua ipsum recolligens, pallio quo inducto erat contextit eum»: Tommaso da Celano, *Vita prima* VI.15 (ed. E. Menestò, S. Brufani *et alii*, Assisi 1995, 290).

12. Sulpicio Severo, *Vita sancti Martini*, a c. di F. Ruggiero, Bologna 2003, 3.2: «Interea de circumstantibus ridere nonnulli, quia *deformis* esse truncatus habitu videretur» Martino ha una strategia di autorappresentazione complessa e insolita, contestata dai contemporanei, anche dai confratelli che dicevano «indignum esse episcopatu hominem vultu despicabilem, veste sordidum, crine *deformem*» (*Vita Martini* 9.3).

dividi, quod multi popularis aurae causa faciunt, sed alteram non servari»¹³.

Un caso parallelo a quello offerto dal mantello diviso di Martino, lo troveremo molto più tardi nella documentazione storica dell'Ordine dei carmelitani: nel soggiorno in Terra santa, per iniziativa delle autorità arabe, i frati del monte Carmelo avrebbero dovuto rinunciare al mantello bianco, veste da loro riferita all'insegnamento di Elia, ma nell'Islâm prerogativa dei satrapi musulmani. Invece del mantello bianco, essi avevano dovuto impiegare un mantello a strisce, che quando l'Ordine dei Carmelitani comincia a diffondersi in Europa risulta ridicolo e disdicevole: a deliberare il ripristino del mantello bianco sarà il Capitolo generale dell'Ordine a Montpellier nel 1287, ma le resistenze soprattutto Premonstratensi, richiederanno successivi pronunciamenti papali, fino a quello di Bonifacio VIII, del 1295¹⁴.

Le incertezze sull'opportunità spirituale di mostrare protuberanze dismettendo il mantello o assumendone di strani, irsuti di strisce, ci

13. Hieronymus, *Commentarius in Esaïam*, ed. M. Adriaen, Turnhout 1959-1963 (CCSL 73-73A) 58, 7: evidente è il riferimento a Luca III.11: «Qui habet duas tunicas det non habenti».

14. Benedikt vom Kreuz (= B. Zimmermann), *Adnotationes ad capitula generalia*, in *Monumenta historica carmelitana*, Lérins 1907, 220-22. Sia nel capitolo di Londra del 1281 sia in quello di Pavia del 1284 la questione del mantello fu sollevata; finalmente nel Capitolo di Montpellier si poté recepire l'intervento di Onorio IV, favorevole alla trasformazione dell'abito, per la mediazione del cardinal Gervasio de Clinchamp, cardinal prete di S. Martino ai Monti (1281-1287), infatti «lectio data est litterarum apostolicarum Alexandri IV super electione prioris generalis et auctoritate capituli generalis, «necnon binarum litterarum Gervasii presb. cardinalis S. Martini in Montibus, quibus confirmabatur vivae vocis oraculum Honorii IV de mutatione pallii». Nelle lettere del cardinale Gervasio si ricorda che «exposita per nos coram Honorio IV ex parte vestra petitio continebat quod ex varietate coloris quam gestatis in vestris clamydibus seu mantellis non modicum vobis et Ordini vestro detrimentum et scandalum generatur, ex eo quod panni sic varii sine difficultate a vobis inveniri non possunt, ipsaque varietas in religioso habitu plurimorum qui eam minus pie considerant, animos scandalizat». (Cfr. anche *Bullarium Carmelitanum*, Romae 1715, I. 36 e 45). Felip Ribot, nel *De peculiaribus gestis religiosorum carmelitarum*, sostiene che il mantello a strisce era stato imposto ai Carmelitani da re Humar d'Arabia, per distinguerli dai religiosi musulmani e perché il bianco era segno di nobiltà. Il mantello a strisce in Europa risultava però ridicolo e disdicevole. Dal punto di vista occidentale la questione è toccata anche da Longo, «L'abito e il corpo dei religiosi», 211-13. Sulle strisce si veda anche M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova 1991 (*L'étoffe du diable: une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris 1991), *passim*.

porta a quel punto della storia del mantello dal quale possiamo cominciare la storia delle penne, fastidioso protuberare, ovvero alternativa suprema al mantello.

Protuberare pennuto o piumato (pteronofobia e pteronofilia)

Quale è la protuberanza massima che si oppone al mantello? Il colmo dell'irsuto è appunto vedere il proprio corpo cosperso di penne. Certo anche il manto dell'uccello è splendido e sembra vantare un potere sul mondo, segnando il confine tra il cielo e la terra, ma questo confine lo abbiamo immaginato finora segnato dalla sinuosa striscia di porpora e nella descrizione dei peli del corpo umano si rifugge l'analogia con la penna. Il mantello si appoggia sul corpo e lo addolcisce, la penna ne dovrebbe nascere, rendendolo frastagliato e orribile. Si potrà subito osservare che il potere, quando è imperiale (quando cioè avoca a sé un diritto universale e sacro), cerca di familiarizzare con le penne dell'aquila ovvero con quelle degli angeli annunzianti, ma ciò si farà con accorto gioco retorico e sempre si ha orrore della *penna* suscitata sul corpo. Una via d'uscita, vedremo, consisterà nel trasformare la *penna* in *piuma*, e di ciò abbiamo forse un segnale linguistico nell'italiano, che fugge l'uso intransitivo con la particella pronominale per lo spaventoso verbo *impennare* (= ricoprirsi di penne), mentre può accenderlo – quell'uso – per il dolce *impiumare*¹⁵. Coprirsi di penne è dunque stravolgere l'ordine, magari mischiando il potere col sacro (cosa sempre più sconveniente in Occidente); *impiumare* può aprire invece ad un ordine diverso e forse ad una rivoluzione nel cuore del potere, rappresentando un *altro* suo modo per divenire sacro (in Occidente).

Impennare

Che essere cosparsi di penne sia orribile punizione non è difficile provarlo: la tradizione antica, vuole che l'ambizione del volare sia pagata e parodiata nel trasformarsi delle gambe in zampe di uccello e delle braccia in ali non volute: per avere un segno riassuntivo è

15. S. Battaglia, G. Barberi Squarotti (adiuv.), *Grande dizionario della lingua italiana VII Grav-Ing*, Torino 1972: le voci *impennare* e *impiumare* sono rispettivamente a 435 e a 485.

inevitabile il richiamo alle Sirene («*quae partem superiorem muliebrem habebant, inferiorem autem gallinaceam*»). Tutti i mitografi ci insegnano che il loro mantello pennuto e il loro volo fu frutto della punizione di Demetra/Cerere, che accusò le figlie di Melpomene e di Achelao di non aver protetto Persefone: le due (o tre) fanciulle alate restano nella memoria di tutti per essere condannate a cercare colei che quando non c'è neanche può essere trovata; sono cosparse di penne queste cercatrici che portano un dolcissimo volto, per accentuare la propria disgrazia nell'incompiuta trasformazione¹⁶. In Ovidio sono soprattutto i re e le regine a trasformarsi in uccelli, disperati o meritevoli di orribile punizione, e questa è una delle direzioni che il mito acquista: è il re ingiusto e dissacratore a confondere il suo mantello nelle piume. Su questa strada sono anche tentato di forzare la mano di Jean Wirth, perché nei capitelli della Collegiata di Sant'Orso ad Aosta (datati al 1133) vorrei credere che il re Nabucodonosor, tiranno crudele, sia rappresentato per l'appunto cosperso di penne, come le sirene e come i fratelli traditori del patriarca Giuseppe: non è inconsueta del resto per lui l'associazione all'aquila, con un riferimento ad Ezechiele XVII. 3-12, dove troviamo quella che viene utilizzata come ordinaria descrizione del re idolatra: «Un'aquila grande di vaste ali, di membra molto estese, *plena plumis*... ecco, il re di Babilonia è giunto a Gerusalemme, ha preso i re e i principi e li ha trasportati con sé in Babilonia»¹⁷.

Altro segno di questa connessione tra la penna e la sovversione del retto ordinamento lo troviamo forse in un caratteristico miracolo di punizione, dovuto a Rosa da Viterbo, vissuta tra 1233 e 1252. La giovane terziaria è capace di predicare al popolo della sua città e nella tradizione agiografica è significativamente coinvolta nella polemica contro Federico II. La santa giusta che predica contro il re ingiusto incorre però nel sospetto, per il furto di un pollo, a causa di un'accusa mossale da una popolana che vuole incrinare la sua credibilità: è Dio a dire chi è il ladro, perché sul volto dell'accusatrice compaiono inaspettatamente penne di polo¹⁸.

16. A testo Igino, *Fabulae*, CXXV *Odyssea*, (ed. M. Schmidt, Jena 1872, 108); ma cfr. anche Apollodoro, *Epitome*, VII, 34; Ovidio, *Met.* V, 552; Pausania IX, 34, 3.

17. J. Wirth, «La représentation de la peau dans l'art médiéval», *Micrologus*, 13 (2005), 131-53, 135.

18. Una vicina, che aveva rubato una gallina ai genitori, negava il furto: Rosa chiese al Signore che facesse apparire sulla sua guancia destra qualche

L'iconografia potrebbe darci altre testimonianze di questo rapporto tra il vizio e le penne¹⁹, ma l'evidenza della connessione dell'impennare maledetto con la cattiva sovranità la troviamo in una tipologia di fonti ancora differente, ma che credo utilizzabile, per quanto difficile da datare. Penso al caso avvenuto a Suibhne, secondo il racconto *Buile Shuibhne*. Suibhne è re di Dalaradia (Dál nAraidí) nell'Ulster²⁰; in lui l'orribile protuberare delle penne è la conseguenza di un'offesa rivolta a san Ronan Figh. Prima di recarsi nel luogo dell'adunata per la battaglia di Magh Rath, egli maledice la Chiesa e offende il santo, che per questo gli scaglia una maledizione: «Uccello sarai con gli altri uccelli ... così possa patire tu, o Suibhne, in preda a delirio senza sosta». Normalmente si associa questo testo al dossier dedicato alle tradizioni sciamaniche, ma intanto io vorrei notare, come la moglie di Suibhne cerchi di trattenerlo per il mantello e l'impeto del re irato contro la Chiesa, provoca la rottura della fibula d'argento che quel mantello trattiene. Noi sappiamo che questo è l'inizio della fine. La descrizione della trasformazione non è eccezionale, ma vale la pena rileggerla: iniziata la battaglia lo strepito delle armi ha una ripercussione in cielo e Suibhne, prova uno straordinario tremore e turbamento e terrore; vuole lasciare i luoghi di sempre e cercarne di nuovi e allora «le sue dita furono percorse da un fremito, le sue gambe vacillarono, il suo cuore palpò più

penna dell'animale e fu esaurita; la donna, colpita dal fatto straordinario, confessò la colpa. Cfr. *Processo di canonizzazione*, Viterbo, Monastero di Santa Rosa, s. n. e Biblioteca Comunale degli Ardenti, II B 5,23 (cfr. BHL 7339-48). Per le fonti agiografiche e di storia del culto e per l'elenco dei miracoli di Rosa cfr. E. Piacentini, *Il libro dei miracoli di Santa Rosa da Viterbo*, Viterbo 1991, 293, tavv. 100.

19. La tradizione iconografica associa la follia alle penne sulla testa. A parte il caso più noto della *Stultitia* giottesca, vizio pennuto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, si ricorderà nella seconda metà del sec. XIV, i resti della rappresentazione della *Follia*, con l'uomo con penne sul capo, negli affreschi della Casa Minerbi a Ferrara. Analogo tratto avrà l'immagine del folle nel mazzo dei tarocchi Visconti-Sforza.

20. J. G. O'Keeffe, *Buile Shuibhne (The Frenzy of Suibhne). Being the Adventures of Suibhne Geilt. A Middle-Irish Romance*, Ed., with Translation, Introduction, Notes and Glossary, London 1931, 38-198. Del testo abbiamo una trad. italiana *La follia di Suibhne*, a c. di U. Rapallo, Milano 1979, dove cfr. anche *Nota critica* di E. Salvaneschi, 119-47 in cui si ricorda la storia affine di san Moling Myrddin Wilt gallese; in trad. inglese in *CELT. The Corpus of Electronic Texts. The Free Digital Humanities Resource for Irish History, Literature and Politics*, University College Cork (www.ucc.ie/celt/published/T302018/index.html: ultima visita 16 dicembre 2010).

celermente e i suoi sensi furono soggiogati, la sua vista offuscata, le sue armi caddero nude dalle sue mani ed egli, per mezzo della maledizione di Ronan, scomparve alla maniera di qualsiasi uccello, in preda a una pazzia e a un magico delirio» volerà per il resto della vita, di albero in albero, cantando al mondo, ma «ognuno vede che non ho belle forme». È anche di rilievo al fatto che Suibhne incontri nel suo svolazzare un altro folle tramutato in uccello, il cui nome è Fer Caille. Anche lui è folle per una maledizione che sembra avere un oscuro rapporto con una questione di mantelli e con l'offesa del primato di un sovrano: quando Suibhne gli chiede come sia divenuto folle, costui ricorda infatti di aver chiesto a Eochaidh Aincheas, suo signore, di concedere a lui e a tutti quelli del seguito di trovarsi nel luogo dell'adunata «indossando un vestimento di seta, di modo che nell'apparato e nel fasto tutti avessero un segno di riconoscimento»; questa richiesta inopportuna procura anche contro Fer Caille tre gridi di maledizione e da allora egli continuò a «girovagare e a svolazzare».

Impiumare

Bisogna però a questo punto riconoscere che affini a quelle di Suibhne sono le storie irlandesi di san Moling e quelle del gallese Myrddin Wilt: con loro è evidente che le penne potrebbero diventare piume, per essere il segno di un altro ordine: alla pteronofobia può succedere la pteronofilia. Siccome procedo per fendenti, dirò allora subito dell'altro pennuto, che tutti abbiamo sulla punta della lingua e che afferma un potere nuovo: come *irsuto* uccellatore si presenta Merlino nella continuazione del *Merlino*, secondo il così detto *Ciclo Vulgato* (1215-1230 ca.)²¹. Senza riconoscerlo, re Artù, re Ban e re Bohor lo incontrano nella foresta. Egli appare grossolano e miserabile («ot uestu cote et surcot de burel et caperon si fu chains dune coroie neuee de mouton et seστοit gros et lons et noirs et hirechies si samble bien cruel et félou»), immerso negli uccelli che ha ucciso e che tiene legati alla cintura (attaccati «par les cols a sa coroie»), come una sorta di Papageno; nonostante il suo aspetto, si presenta

21. *Lestoire de Merlin II The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, edited from Manuscripts in the British Museum, a c. di H. O. Sommer, Washington 1908, 122.

libero e autorevole di fronte ai sovrani: rappresentando un altro potere, rimprovera Artù, dichiarandosi più ricco di lui e più generoso. Per vedere Merlino pienamente pennuto bisogna connettere questo testo alla conclusione della trilogia di Roberto di Boron, facendo un passo in dietro e tornando al così detto *Libro del Graal*, perché qui il mago trova il suo ultimo ritiro, la gabbia o meglio il così detto *esplumoir*, oscuro neologismo che richiama indubbiamente il munirsi del mantello meraviglioso degli uccelli, per vivere fino alla fine del mondo nel loro altro mondo che domina il nostro, sul suo confine. La cavalcata celeste disponibile a Merlino, non è più accessibile ai potenti: l'itinerario del santo irsuto è compiuto, ma ora confina con la magia²².

Breve parentesi sui difficili compromessi. Il benefico sarcasmo di Rabelais

Merlino comincia a mostrare una possibilità per le piume. Ci vorrà un lungo periodo perché questa possibilità maturi. Prima di procedere a mostrare come ciò avvenne, vorrei dedicare una breve parentesi a Rabelais, utile a rappresentare preliminarmente la difficoltà per i poteri antichi a praticare la nuova strada. In effetti, con quanto fin qui detto, un brano famoso del *Gargantua* ci appare un po' più trasparente. Evocando antiche *Navigationes*, Rabelais immagina l'incontro con prelati pennuti (*Pappagallo, Cardingalli, Vescogalli, Pretegalli, Clerigalli e Monegalli*), avvenuto nella misteriosa *Isola Sonante*. Gli atteggiamenti e i colori delle penne degli uccelli che la abitano sono quelli caratteristici degli ordini clericali, dando luogo all'immagine di creature ridicole e contraddittorie, incapaci di dismettere del tutto l'abito che rappresenta il loro tradizionale potere²³. La polemica anticlericale continua, ma diventa più raffinata; ci vuol dire forse che anche il papa e i cardinali avrebbero voluto diventare pennuti, per volare nei cieli in cui possono volare i

22. È dedicata all'*esplumoir* (gabbia di Merlino, sua metamorfosi) l'ultima pagina di Roberto di Boron, *Le roman du Graal. Manuscrit de Modène*, a c. di B. Cerquiglioni, Paris 1981 (Bibliothèque médiévale 10/18). Numerose le interpretazioni dell'espressione, la maggiore probabilità è che si riferisca al piumaggio degli uccelli (cfr. *Il libro del Graal*, a c. di F. Zambon, Roberto di Boron, Milano 2005, 342-43).

23. Si veda F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle* V.1-6, che leggo nella trad. it. a c. di M. Bonfantini, Torino 1953, 722-34.

merlini, i papagheni e gli arlecchini, con un sapere nuovo, ma il loro desiderio resta incompiuto perché non riescono a rinunciare alla striscia di clamide purpurea che a ciascuno tocca e che un antico *Pappagallo* aveva ricevuto da Costantino. I clerico-pennuti diventano ridicoli – secondo Rabelais – nell'avvicinare due cose non avvicinabili: vogliono volare come un Suibhne convertito, splendere irsuti come Martino, ma non lasciano il loro vecchio mantello imperiale: «Essi non lavorano né coltivano la terra: tutta la loro occupazione è nel godersela a cinguettare e cantare»²⁴. Non si possono tenere due mantelli e le loro piume risultano una contraffazione, per tornare ad essere orribili penne, pur nella raffinatezza²⁵.

Tecnologie piumate

Merlino ci ha dunque portato dalla cultura politica dei mantelli, all'immaginazione della letteratura, ai sogni della magia, per farci comprendere che lo sguardo sul pennuto può trasformarsi. Ma per il riscatto piumico si potrà trovare una vera strategia e poi una vera e propria ideologia? Ovvero come potrà diffondersi e trovare fortuna questa riscossa della penna in piuma? Per vedere aperto un nuovo orizzonte si dovrà attendere un lungo tempo dalle prime uscite di Merlino²⁶, e solo all'inizio del Cinquecento noi incontriamo dav-

24. Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*, V.6, 733. Ricordo che il V libro fu pubblicato postumo. Non tocco qui la problematica connessa alla Sala del Pappagallo in Vaticano (oggi detta Sala dei Palafrenieri o Sala dei Chiaroscuri nelle fonti antiche *secunda camera paramenti superior* o *camera pappagalli*), della leggendaria custodia in essa di un pappagallo e della rappresentazione di molteplici pappagalli (andata quasi completamente perduta). Posta nella zona semi-privata dell'appartamento del papa in Vaticano, realizzata negli anni di Leone X, con interventi di Raffaello e Paolo da Udine, fu oggetto di vari interventi successivi e poteva essere nota a Rabelais. Cfr. T. Weddigen, *Raffaels Papageienzimmer. Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Berlin u.a. 2006, 335, in part. 201-14 per le decorazioni che ci interessano.

25. A proposito della satira del volo, dell'associazione all'uccello, volta a decostruirne la forza trasgressiva, si può anche richiamare – ma siamo già all'inizio del secolo XVII –, l'episodio di Bertoldino («misero Icaro») sollevato in volo dalle gru (ripresesi da una sbornia); gru che Bertoldino si era legato alla cintura, secondo quanto si legge nel capitolo *Bertoldino viene portato in aria dalle gru e tratto nella peschiera* in G. C. Croce, *Bertoldo e Bertoldino*, ed. P. Camporesi, Torino 1978 (Milano 1993).

26. Si è notato in Federico II una diversa sensibilità, in relazione al suo interesse per la falconeria e per la scienza. A noi interessa qui cogliere la trasfor-

vero segni forti e convergenti di un diverso e significativo sentore per piume e penne: dal Nuovo Mondo ne giungono di straordinarie ed esse (dopo il denaro) sono il simbolo più volatile e contagioso dell'immensa sua novità, magari associata al ricordo di antichissimi miti²⁷; in parallelo, con Sandro Botticelli e con Tiziano Vecellio, la piuma inaugura la sua presenza nelle acconciature femminili e con un'impertinenza seducente, bizzarra e lievemente selvaggia, battezza le nuove veneri²⁸. Non seguiremo però questi segnali, pur impor-

mazione del simbolismo quando è pienamente sicura di sé, e ciò non toglie importanza al caso di Federico. Si è voluto porlo in un rapporto con Dante, che in effetti mi sembra difficile. Cfr. per questo D. Boccassini, *Il volo della mente. Falconeria e Sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna 2003, 554 tavv. LVI (Memoria del tempo 24). Ricordo che in particolare Dante aspetta le *penne giuste*, ma evita il *folle volo* (Inf. XXVI.125).

27. Non posso qui addentrarmi nella problematica connessa ad una nuova mentalità circa le piume, connessa all'arrivo di manufatti dal Nuovo Mondo e alla primissima conoscenza che gli europei ebbero dei suoi abitanti. A parte i resoconti di Marco Polo (con le enormi piume dei grifoni dell'isola di Madagascar sottratti alla leggenda da *Il Milione*, cap. clxvii, ed. D. Ponchiroli, Torino 2005³ (1954¹), 200, piume che risultano grandi come vele) e a parte le prime sorprese di Colombo a San Salvador, è l'inizio del Cinquecento che vedrà nelle penne un segno essenziale della differenza del Nuovo Mondo, dell'avvenuta rottura di una tradizione iconica e dell'esito di una travolgente scoperta scientifica. A Lugano ci si soffermò a discutere su questo, citando in particolare il così detto *Penacho de Moctezuma*, documentato a Siviglia nel 1519 e conservato a Vienna al Museum für Völkerkunde. Queste fonti sono in effetti pertinenti al mio discorso e mi sembra che il loro significato non contraddica la linea generale dell'ipotesi che presento. Ringrazio C. Bologna e i colleghi che parteciparono alla discussione, per le loro osservazioni su questo punto. Per un approfondimento si veda anche D. Heikamp, *Mexiko und die Medici-Herzöge in Mythen der Neuen Welt zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, ed. K. Heinz, Kohl-Berlin 1982, 126-46; più di recente sul tema è da ricordare il progetto, dedicato a *Imágenes en vuelo. Europa, Mexiko und die Globalisierung der Bilder in der Frühen Neuzeit*, dir. da G. Wolf presso il Kunsthistorisches Institut (Firenze), con D. Fane e A. Russo. Di G. Wolf, si veda anche «Ananas und Tiara: zur 'Gregorsmesse von Auch'», in *Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur*, ed. E. Futscher, S. Neuner, W. Pichler, München 2007, 333-47. Ringrazio la Dr. I. Bähr del Kunsthistorisches Institut per queste ultime tre segnalazioni. Per il cenno agli antichi miti si ricordi anche che Giordano Bruno, *Spaccio de la bestia trionfante*, Dial. III, 2, parla – giustificando la religione degli Egizi – dell'uso di portare sul cappello alcune piume sul cappello, assomigliandosi a volatili: «Quanti sono che per mostrar quanto hanno de l'uccello, del volatile, e far conoscere con quanta leggerezza si potrebbero sollevare a le nubi, s'impiumano il cappello e la barretta?».

28. Note sono le rappresentazioni femminili del Botticelli (*Ritratto di Simonetta Vespucci*, 1480-1485, oggi allo Stadel Museum di Francoforte) e del Tiziano (*Ritratto di dama con cappello e piuma*, oggi a San Pietroburgo, a L'Hermemitage,

tanti: per prendere la strada che più rapidamente può portarci dentro i meccanismi di un nuovo simbolo, sul crinale tra poesia e scienza, voglio piuttosto seguire la pista che parte dalle maghe di Scizia e ne porta il ricordo nelle corti italiane.

Magia, stregoneria e penne

La Scizia – come è noto – è piena di penne, soprattutto nelle zone dell'estremo suo Nord, presso le regioni abitate dagli Iperborei, dove – si dice – le piume continuamente cadono dal cielo. Così si racconta. Molti – i più, penso – possono intendere il racconto alla maniera di Erodoto (spiegando che parlando di *piume* e di *penne* in realtà ci si vuole riferire ai *fiocchi di neve*, che in quelle regioni scendono abbondanti)²⁹. Ovidio – pur con qualche incertezza – aveva

ca. 1530). È chiaro che il tema della piuma nell'acconciatura e nell'abbigliamento femminile corrisponde ad una vasta problematica (dovremmo occuparci dell'abbigliamento femminile con piume nel mondo inglese nella seconda metà del XVIII, vederne gli esiti fino al suo momento pienamente glorioso con la regina Maria Antonietta; la sua crisi in Ancien Régime e il suo senso in Goya, in quadri come il ritratto dell'Infante Maria Josefa, 1800-1801). Tutto ciò richiederebbe un discorso a sé (ricordando quanto detto *supra* sulle penne in testa nella rappresentazione della follia): non mi sembra però fuori contesto evocarlo qui. Per un piccolo catalogo di cappelli con piume, si ricordino P. P. Rubens, *Le Chapeau de Paille. Portrait of Susanna Lunden (?)* (1622-1625) e É.-L. Vigée Le Brun, *Self-Portrait in a Straw Hat* (dopo il 1782), entrambi a Londra, nella National Gallery, ma anche l'eruzione di piume rosse di Th. Lawrence, *Julia, Lady Peel*, (1827), a New York, The Frick Collection (per cui cfr. «Permanent collection Sir Thomas Lawrence's Julia, Lady Peel», *The Frick Collections. Members' Magazine*, (2008), 12-15, che leggo in www.shopfrick.org). È ora uscito il volume *I soverchi ornamenti. Copricapi e acconciature femminili nell'Italia del Quattrocento*, di E. Gnignera ed. Protagon Editori 2010, che non ho potuto vedere.

29. Erodoto, *Storie* IV.31: «Quanto alle piume di cui l'aria secondo gli Sciti sarebbe piena e che impedirebbero sia di inoltrarsi nel paese sia di spingere lo sguardo nell'interno, la mia opinione è la seguente: a Nord di queste regioni nevica in continuazione, un po' meno d'estate che d'inverno, ovviamente. Ora, chi ha già visto da vicino la neve cadere fitta fitta, sa cosa voglio dire: i fiocchi di neve sono simili a piume. E poiché l'inverno là è quello che è, le regioni settentrionali di questo continente non sono abitabili. Credo dunque che gli Sciti e i loro vicini descrivano la neve come piume per paragone. E questo basti sulle regioni dette le più remote del mondo». Ricordo che per le *Storie* di Erodoto si disponeva non solo della trad. lat. del Valla, ma anche del volgarizzamento di Matteo Boiardo ristampato a Venezia nel 1533. (Di esso si attende ora l'ed. critica di E. Fumagalli, prevista come IX volume dell'Edizione Nazionale dell'Opera di Matteo Boiardo. Per una presentazione si veda E. Fumagalli, «Il volgarizzamento di Erodoto», in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, I, Padova 1998, (Medioevo e Umanesimo, 98), 399-428.

lasciato però aperte altre strade, anche perché egli aveva notizia che in Scizia si trova pure un fiume, immergendosi nel quale gli uomini escono pennuti e felici; per lui quelle penne potevano rimandare alla travolgente fecondità della materia (e in effetti le associa al tema degli insetti che nascerebbero nella putrefazione)³⁰. In una terra dove si trova un fiume che munisce naturalmente di penne – dove sarà meglio immergersi dicendo qualche formula magica – è poi ovvio che vi siano addirittura maghe che sanno fabbricare un unguento, che fa crescere le penne sul corpo: «S'ungon le membra, e fansi augei con l'ali». Traduco *Metamorfosi* XV.359-60, con Giorgio Sabino, perché evidenzia come questa preoccupazione che le piume del cielo di Scizia fossero proprio piume e che le sue maghe sapessero aggiustarle sul corpo avrà una certa fortuna nell'età moderna, quando i commentatori di Ovidio non mancano di ricordare che le donne Sciite «ancora oggi sono note per la magia»³¹.

Sappiamo che si trattò soprattutto della fortuna di una paura, e sappiamo da Carlo Ginzburg che i voli delle maghe rappresentano la continuazione di un'interdizione contro coloro a cui era stato strappato il mantello³². Difficile era considerare la fecondità sciita in fatto di penne, senza confonderla con l'iperborea abbondanza di neve ovvero senza riscrivere un capitolo del famoso interdetto. Su di essa tenta però un suo discorso Ludovico Ariosto, nell'*Orlando furioso*, con l'invenzione dell'ippogrifo³³. Il suo cavallo-pennuto costituisce un vero riscatto e un'altra possibilità per il mondo dell'orribile protuberare; infatti il nuovo animale è rappresentato come amabile e splendida creatura ed esso risulta risorsa decisiva nel viaggio salvifico che dovrà restituire l'intelletto ad Orlando. Per quanto non basti a portarci sulla Luna, l'ippogrifo basterà ad arrivare al Paradiso Terrestre, per trovarvi il divino carro di Elia, destinato alla mèta. L'ippogrifo copre – si noti – tutta la parte *naturale* del viaggio, giungendo a quel Paradiso Terrestre dove Dante aveva insegnato che

30. *Met.* XV. 356-74.

31. Daniel Crispinus, *Interpretatio Ovidi*, London 1751, 451. Per G. Sabino, gli Scizi «s'ungon le membra, e fansi augei con l'ali», cfr. *Interpretatio Ovidi*, a c. di Georgii Sabini Ovidi, Lipsiae 1621, II. 353).

32. C. Ginzburg, *Storia notturna, Una decifrazione del sabba*, Torino 1989, 201.

33. Leggo l'*Orlando Furioso*, nell'ed. di C. Segre, Milano 1976 (I Meridiani): il testo resta quello dell'ed. precedente del Segre (Milano, 1964), molto arricchito è il commento.

non si può arrivare per forza naturale. L'Ariosto insiste sul fatto che, per quanto l'animale fosse nelle disponibilità del mago Atalante, esso non era frutto di magia, ma opera della natura. Esso infatti

non è finto il destrier, ma *naturale*,
 ch'una giumenta generò d'un Grifo:
 simile al padre avea la piuma e l'ale,
 li piedi anteriori, il capo e il grifo;
 in tutte l'altre membra pareva quale
 era la madre, e chiamasi ippogrifo (*Orl. Fur. IV.18*)

Può esserci veramente una creatura così? L'Ariosto vuole farlo credere e per questo ce ne dà anche le coordinate geografiche dicendoci che gli ippogrifi, sono rari ma tipici dei monti Rifei:

... nei monti Rifei vengon, ma rari,
 molto di là dagli aghiacciati mari. (*ivi*)

Con queste parole si evoca il mondo glaciale, abbondante di penne, e si ritorna in Scizia, con nuove aspettative. Per quanto infatti sia difficile identificare con precisione *i monti Rifei* (che potrebbero corrispondere agli Urali), si sa senz'altro che essi aprono per l'appunto la parte più settentrionale della Scizia e superandoli si trova probabilmente la terra degli Iperoborei, come si poteva ricavare da Aristotele e da Plinio³⁴. L'ippogrifo è dunque rarità di Scizia, viene dalla terra delle piume, sulla quale Ovidio poteva informare l'Ariosto. Ovidio è un compagno di viaggio essenziale anche per lui³⁵, e non ci sorprenderà che proprio dalla geografia fantastica di Ovidio, egli recuperi una Scizia non solo nevosa, ma anche veramente piumata, dove è anche *naturale* che nascano gli ippogrifi, appunto nella terra abitata dalle maghe che trasformano gli uomini in semi-uccelli.

34. *Historia naturalis* IV, 88, che colloca i monti Rifei e la regione chiamata *Pterophoros*, nell'estremo Nord, in una parte del mondo condannata all'oscurità e al gelo; eppure al di là di quelle montagne, vivono gli Iperoborei, popolo fortunato per la longevità e per i leggendari prodigi. Quanto all'abbondanza di penne, Plinio tiene l'opinione di Diodoro. *L'Orlando furioso* parla dell'*Iperborea Scizia* a X, 71.

35. Innumerevoli potrebbero essere i richiami ma si ricordi qui *Met. IV*, 785-86 e *Met. VI*, 675-730 (in part. 713), con la storia di Borea e Oritiia e dei loro figli.

Chiediamoci che cosa significava fare questa bella pubblicità alla maggior patria delle piume. Non si trattava solo di divertire con tradizioni letterarie e forme fantastiche un po' rielaborate. La piuma è ora simbolo di modernità e di virtuosità tecnica e l'Ariosto usa l'ipogrifo per giocare con un'attualità che siamo abituati a trascurare; leggendo l'*Orlando*, spesso dimentichiamo l'interesse per la scienza del suo autore e soprattutto dei suoi ascoltatori. Dimentichiamo che tra le più appassionate nel suo pubblico c'era Isabella Gonzaga (speriamo con una piuma nell'acconciatura)³⁶; presso di lei (tra le primissime ad essere informate dell'*Orlando*), l'Ariosto era regista invitato di commedie, come ci ricorda subito una lettera di Geronimo da Sestola diretta proprio a Isabella, il 15 febbraio del 1532, nella quale si parla, appunto con invidia, delle rappresentazioni che presso di lei si svolgono *per il governo che ne deve haver hauto messer Lodovico Ariosto*³⁷. Ebbene, alle orecchie di quel pubblico, l'insistenza sulla *naturalità* della generazione del cavallo-pennuto e il suo volo, a che cosa facevano pensare? L'incrocio naturale di un grifone (una specie

36. Si sa della meticolosa strategia ritrattistica di Isabella, purtroppo però nei molti esemplari rimastici mai la marchesa compare con piuma. Ricordo però che il suo ritratto preferito fu quello dovuto al Tiziano (molto noto e senz'altro senza piume), composto intorno alla metà degli anni Trenta del XVI secolo; nello stesso periodo (intorno al 1530) il Tiziano (tra i primissimi) dipinge una piuma sulla testa di una bellissima donna, per ora non riconosciuta (il quadro è a San Pietroburgo, a L'Hermemitage, vedi *supra*). Le esigenze ritrattistiche portarono Isabella addirittura a far distruggere un suo ritratto dovuto ad Andrea Mantegna, che non le pareva la rappresentasse. Molto noto è poi il ritratto fatto da Leonardo, ma si ricordino anche i lavori di Gian Cristoforo Romano (un busto e varie medaglie), di Giulio Romano (l'identificazione con Isabella in questo caso non certa), di Lorenzo Costa e di Giovanni Francesco Caroto, dell'Anonimo di Ambras. A Rubens deve un ritratto postumo. Si veda per la committenza di Isabella, L. Ventura, «Isabella d'Este: committenza e collezionismo», in *Isabella d'Este. I luoghi del collezionismo. Mantova. Palazzo Ducale*, Modena 1995, 47-70, in part. 67.

37. Si legga il documento in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. cit. a c. di C. Segre, xlv-xlvi. Si ricorderà che la prima notizia del poema risale precisamente ad un incontro di Ludovico Ariosto con Isabella; il poeta era allora al servizio del cardinal Ippolito d'Este, che il 30 gennaio 1507 lo invitò a felicitarsi con la sorella Isabella che aveva appena partorito il figlio Ferrante: il 3 febbraio, Isabella scrive al cardinal Ippolito che «il dicto messer Ludovico ... mi ha adduta gran satisfacione havendomi, cum la naratione de l'opera ch'el compone, facto passare questi due giorni, non solum senza fastidio, ma cum piacere grandissimo», ivi, xxxiv-xxxv. Si può dire che l'*Orlando furioso* – che Ariosto aveva *grosso modo* iniziato due anni prima – è poi cresciuto sotto gli occhi di Isabella e per le sue orecchie.

di falco) e un cavallo se da un lato evocava la natura nella Scizia di Ovidio, dall'altro lato faceva pensare alla pratica d'incrocio tra animali di specie diversa, che proprio negli allevamenti di Isabella Gonzaga erano sistematicamente tentati (*nec spe et nec metu*), per ottenere cani, gatti e cavalli speciali³⁸. La teoria di questi accoppiamenti particolari (anche giustificata dalla convinzione che in natura, da qualche parte, si compissero da soli) è ben documentata nell'opera dei maghi e dei naturalisti dell'epoca e in questo senso basterà ricordare il caso appena un poco più tardi di Giovanni Battista Della Porta, che nel suo *Magia naturalis* (o meglio *De miraculis rerum naturalium*, 1562) darà un lungo elenco delle possibilità di impensate unioni, soprattutto tra uccelli, recependo una tradizione di pratiche già ben affermate. Anche quando si parla di volo, il nuovo pubblico della poesia non pensa soltanto che Ovidio (quanto al volo), ha battuto Dante, e l'Ariosto lo ha scoperto; pensa all'affermarsi di nuove tecniche di controllo dello spazio e potrà presto pensare che nel *De miraculis* lo stesso Della Porta ha anche saputo spiegare come si costruisce una macchina volante. La chiama *Draco volans*, ovvero *Sydrus cometae*, e ci assicura della sua capacità di spiccare il volo, con tanto di lampada luminosa. Dopo aver dato tutte le spiegazioni su come si costruisce l'apparecchio (con indicazione delle misure e dei materiali che lo rendano agile e più leggero dell'aria), il Della Porta precisa l'intento di chi lo fabbrica:

Aelurum aliqui uel catulum ligant ac per aera immissas auscultant uoces. Hinc auspicari poterit ingeniosus principia quonam pacto et homo volare possit, ingentibus alis cubito et pectori deligatis, eas autem a pueritia paulatim iactare assuescat, loco semper sublimiori. Quod si quispiam id mirum putaverit, aspiciat ea quae Archytam Pythagoricum commentum esse atque fecisse traditur: plerique enim nobilium Graecorum et Favorinus Philosophus memoriam ueterum exequentissimus, Simulachrum columbae e lino ab Archyta ratione quadam disciplinaque machanica factum uolasse. Ita erat scilicet liberamentis suspensum et aura spiritus inclusa atque occulta concitum³⁹.

38. Per questo riamando a F. Santi, «Cani e gatti grandi battaglie. Origini storiche di un conflitto ancora aperto», *Micrologus*, VIII, 1 (2000), 31-40, tavv.

39. Per il *draco volans* cfr. G. Porta, *Magia naturalis*, Francofurti 1591, XX, cap. 10, 668.

Ricordando l'interesse per Ovidio e per le paradossali unioni naturali apprezzate dal pubblico dell'Ariosto si dovrebbe allora ricordare anche la memoria ovidiana di altri racconti. Quella delle unioni tra animali di specie diversa era anche stata l'arte di Dedalo, che aveva costruito una forma bronzea di vacca, per permettere a Pasifae, moglie di Minosse, di accoppiarsi con un toro, generando il mostruoso Minotauro (nel quale «foedumque patebat adulterrimum») ⁴⁰. Lo stesso Dedalo era poi fuggito dal labirinto costruito per la custodia del mostro, con l'invenzione di un'altra impensata fusione creaturale: dall'ingegneria genetica del bronzo, Dedalo era passato a quella che avrebbe generato l'uomo-uccello, questa volta senza contaminazione alcuna: le ali erano state infauste per il figlio, il temerario Icaro, ma ben funzionanti per il loro creatore. Il Medioevo non aveva dato grande soddisfazione all'architetto evidentemente malvagio ⁴¹; nei casi migliori, moralizzando Ovidio, la sua storia era servita a proclamare la virtù della *mediocritas*: il volo se non è infame e osceno, è metafora della vita: si salva chi sta nel giusto mezzo, come fece Dedalo. Il nuovo tempo darà invece un credito diverso alle sue ali e ben lo comprendiamo avvicinandosi all'ippogrifo dell'Ariosto (naturale e sciita), alle acconciature del Tiziano, alle macchine e agli incroci del Della Porta, agli interessi di Isabella d'Este: poesia e scienza mostrano sentimenti nuovi per gli alati e per il volo, e un loro nuovo rapporto con l'uomo. La piuma è divenuto il simbolo di un nuovo universo mitico, dando la parola a nuovi attori e rendendo lecite nuove pratiche.

L'Europa si avvia così a superare del tutto la paura delle penne. Non si dica che infine abbiamo fatto la storia del volo: abbiamo fatto la storia del ritorno in società di una terribile protuberanza, del suo

⁴⁰. *Met.* VIII.155-56.

⁴¹. Il volo di Dedalo e di Icaro risulta un chiaro *exemplum* di arroganza, che si chiude nella morte per il figlio e nella disperazione per il padre: nessuno avrebbe potuto violare il cielo e persino Alessandro (che era andato dappertutto, con successo) in cielo non c'era stato, se non per un attimo e a bassa quota: il suo svolazzo finisce male e serve solo a battersi il petto e a pentirsi di aver osato troppo, secondo Leone Arciprete, *Il romanzo di Alessandro III*, 27, 4-5 (ed. F. Pfister, Heidelberg 1913, 126-27, ora in *Alessandro e il Medioevo occidentale*, nella sez. IV *Alessandro e altri mondi*, a c. di C. Bologna, 368, comm. 637-43 con bibliografia): Alessandro racconta «Cogitavi cum amicis meis, ut instruerem talem ingenium, quatenus ascendere caelum»: anche qui i grifoni hanno un ruolo essenziale: essi poi cadono perché «la potenza divina oscura il loro sguardo».

affermarsi come simbolo di innovazione. Prima di questa trasformazione, chi voleva sottrarre il mantello al potere, soccombeva nella deformità di un corpo eccezionalmente irsuto; chi minacciava l'equilibrio tra il sacro e il potere, crollava nella follia del volare, come un uccello disperato e orribile. Quando Suibhne ci ha accompagnato da Merlino, un'altra storia si è intravista e se la magia pura e semplice della Scizia, finiva nella persecuzione, mascherata in poesia e introdotta in scienza essa poteva continuare discretamente a giocare con le piume: dalla Scizia viene qualcosa di amabile, amabile e naturale, naturale e magico, magico e ingegneristico e scientifico: il *folle volo* si può sognare, variopinto e luminoso. Una nuova luce illumina un'altra forma del potere, che non dovrà più coprirsi per forza con il mantello: potrà coprirsi di penne e volteggiare sicuro.

Conclusione

Un punto di decisivo capovolgimento nella storia del mantello s'incontra certo quando Rabelais insegna che anche la protuberanza può divenire enorme vela per straordinari viaggi, anche aerei, compiendo una magnifica sostituzione: la vela è l'antimantello per eccellenza. Il Bachtin può spiegare il fatto che la protuberanza possa funzionare come vela, leggendolo come segno evidente dell'affermarsi di un nuovo ordine, riflesso in un nuovo corpo che porta altrove: è il momento in cui la storia del protuberare nel magnifico laboratorio della materia si afferma⁴². La reazione – riaffermando invano la staticità del canone corporeo classico – non sarebbe più riuscita a debellare il contagio della nuova idea. In Rabelais, Bachtin riconosceva una partecipazione al gusto dei filosofi del Rinascimento, che «esercitano *in parte* un'influenza diretta» sulla costruzione del *Gargantua* e che insegnano la possibilità della modernità. Essi avevano però attribuito un ruolo importante alla magia naturale, che invece Rabelais non prenderebbe sul serio. Questa conclusione del Bachtin rende il quadro incompleto e in parte equivoco. Se noi invece ci facciamo accompagnare da Rabelais alla maggiore protuberanza, la più schifosa penna che cresce sul braccio, per vederla diventare splendida piuma, scopriamo che è invece proprio nell'accordo tra maghi natu-

42. Bachtin, *L'opera di Rabelais*, 398-404.

ralisti e poeti che si apre la strada del protuberare, verso il volo variopinto e scientifico degli uccelli. Con questo riferimento, il nuovo corso si colloca nel concreto andirivieni del potere: nel protuberare non vediamo solo una *replica gioiosa e popolare* alla *paura cosmica*, ma l'articolarsi delle forme del potere e del sapere, e anche comprendiamo che l'alternativa offerta all'Europa, pronta a divenire moderna e progressiva, è pure ambigua. Possiamo intravedere tra le penne e oltre il mantello, i nuovi poteri dell'età elettrica e il loro stile, quello che infine mi interessava vedere.

ABSTRACT

The mantle is an essential symbol of power from sources of sec. XII (Benevento Falcone, Alessandro Telese); alternative to the hairy body, marked by bumps. From here the study introduce the theme of the feather, as a major bump, which grows on the body of those who wrongly took over the mantle (Buile Shuibhne). The body feathers, however, has a story: the feather becomes the mantle of one who turns to a new power, marked by technology and natural science: the representation of the new state is followed in poetic texts, which have their original figure in the Merlin fowler, but that manifest themselves fully until the beginning of the sixteenth century. The study begins with some consideration of Michael Bakhtin about the grotesque body in Rabelais and its significance in the transformation of forms of power; among other things, allowing more precise understanding of same texts of Ariosto.

Francesco Santi
Università degli Studi di Cassino
frsanti@conmet.it