



Giuseppe Arcimboldo, Vertumno, Skoklosters Slott, Styerlzen (Stoccolma). L'artista nacque a Milano nel 1527. Dal 1562 lo si ritrova a Vienna, come pittore e ritrattista di corte, a servizio di due imperatori del Sacro Romano Impero: Massimiliano II e poi a Praga, Ro-

dolfo II, entrambi grandissimi collezionisti di «meraviglie d'arte, natura e scienza». Al suo ritorno a Milano, ormai in tarda età, l'Arcimboldo dedica a Rodolfo II un ultimo capolavoro, il suo ritratto in veste di Vertumno, divinità pagana che governa su tutte le stagioni.

Arcimboldo, l'inventore di grilli e di chimere

Un'analisi storico-sociale ambienta, riscopre e spiega le fantastiche allegorie del pittore cinquecentesco della magia simpatica

di Corinna Ferrari

Tutto è sorprendente, in Arcimboldo, e sfiora il paradosso. Se le sue straordinarie invenzioni non hanno mai mancato di eccitare la curiosità e la meraviglia, una sconcertante trama di negligenze e di malintesi si è venuta nondimeno addensando, col tempo, intorno alla sua opera.

La vicenda di Arcimboldo è stata appartata e preziosa: le sue opere furono create per dei re, e per i gusti insoliti di una corte amante delle eccezioni e dei portenti, e le poche tavole che ci sono rimaste (molte andarono disperse in varie vicissitudini, tra cui il Sacco di Praga del 1648 ad opera degli Svedesi) sono state per lungo tempo custodite in collezioni regali (in quelle degli Asburgo di Germania e di Spagna e nel Tesoro di una regina colta e straordinaria come Cristina di Svezia); ma preziosa soprattutto dal punto di vista intellettuale, perché il complicato intarsio della sua pittura è stato, non certo l'esito fortuito di una pur fervida immaginazione, ma l'azzardo di un gusto erudito, la fantastica elaborazione e l'audace sintesi di temi, motivi e simboli propri della cultura cinquecentesca e cortese. Un gioco d'alta società, forse, ma di raffinate allusioni, che richiedeva una certa complicità per schiudersi al sorriso.

Per un'ironia della sorte, proprio il successo delle sue *Teste Composte* contribuì alla diffusione di tutta una serie di modeste e anonime imitazioni che, nel ricalcarne la formula, ne appiattirono l'immagine e la svuotarono di significato. Le opere di Arcimboldo si confusero nella «maniera» arcimboldesca, e la letteratura artistica, dal canto suo, quando non le ignorò completamente, le menzionò come semplici scherzi, curiosità da relegare nell'informe sottospecie dei capricci e bizzarrie. Ultimo paradosso, i surrealisti che hanno riportato alla luce la sua opera dopo un lungo periodo di oblio, l'hanno rivista in chiave onirica, come un'oscura proiezione dell'inconscio. Non certo l'opera di Arcimboldo, semmai i motivi che ne determinarono la rimozione nella mentalità e nel gusto delle epoche successive sarebbero degni di una tale interpretazione. In realtà, già nel '600 la cultura aveva subito una ra-

dicale trasformazione; i «geroglifici» di Arcimboldo erano pienamente visibili sulla tela, ma il velo si era ormai spostato dall'opera allo sguardo: un'attenzione completamente diversa non era più in grado di leggerli, di riconoscerli. Proprio al contrario di quanto avviene nelle sue *Teste Composte*, dove mirabilmente consiste una doppia prospettiva, vicina e lontana (da vicino vedo tutto un intrico di fiori, frutti o animali, da lontano mi appare il volto sorridente o austero di un uomo), la visione d'insieme aveva impedito una lettura ravvicinata. Le *Teste* di Arcimboldo rimanevano Spettri, piuttosto sarcastici.

La persona fisica di Giuseppe Arcimboldo (o Arcimboldi, come dir si voglia), nacque, invece, a Milano nel 1527. Le tracce scarsissime e modeste che ci rimangono del suo primo periodo milanese non ci permettono di comprendere come mai a un certo punto «il grido della sua fama volò sino nell'Alemagna e pervenne alle orecchie di Massimiliano d'Austria, che lo fece richiedere al suo servizio» (Paolo Morigia). Sta di fatto che l'Arcimboldo è, dal 1562, a Vienna; come pittore e ritrattista di corte, regolarmente stipendiato, servirà almeno due imperatori del Sacro Romano Impero, Massimiliano II e poi, a Praga, il suo successore, Rodolfo II.

Molto si è favoleggiato sulle singolari figure di questi due imperatori, e soprattutto sul carattere melanconico, saturnino di Rodolfo II, detto «il Solitario di Praga» per le profonde crisi di depressione che lo attanagliavano; più verosimilmente, ossessionato dai consueti intrighi di palazzo, che insistentemente minacciavano la sua esistenza (di qui il suo interesse per il «bezoar», rarissima concrezione calcarea che si forma nella cistifellea di alcuni ruminanti, a cui si attribuiva la virtù di neutralizzare i veleni).

Nuovi e gravi problemi assillavano gli Asburgo nella seconda metà del Cinquecento: scismi religiosi, pressioni controriformistiche, le defezioni dei principi tedeschi, per lo più protestanti, la lotta

contro i Turchi, i «barbari» che avevano spinto il loro assedio fino alle porte di Vienna. Sono le profonde inquietudini degli anni della più acuta crisi di transizione da una mentalità e un ordinamento tardo-medioevale a quello che sarà il futuro assetto moderno. La persistenza, ancora fortissima, di una cultura magica e alchemica, l'amore per l'ermetismo, la cabala, le pratiche occulte si mescolavano, in un connubio molto speciale (e affascinante), alla curiosità per la più audace sperimentazione scientifica, che avrebbe sovvertito tutto il sistema dei valori tradizionali, e per le avventurose spedizioni nel Nuovo Mondo, riserva «meravigliosa» di tesori e conoscenze ancora da scoprire. Rodolfo II proteggeva con appassionata partecipazione le ricerche astronomiche di Ticho Brahe e di Keplero, ma non esitava a interpellarli per continui e complicati oroscopi, in cui decifrare i più minuti indizi del proprio destino. Maghi e scienziati, artisti e divinatori, umanisti e negromanti, filosofi e ciarlatani si avvicendavano nella sua corte; vi si infiltrò persino la setta rosacroc, attraverso uno dei suoi prmissimi affiliati, l'alchimista Michael Maier, l'autore dell'*Atalanta fugiens*.

Massimiliano II e Rodolfo II furono naturalmente, al pari dei re di Francia e di Spagna, grandissimi collezionisti, ma di stampo «praghese»: nella loro *Kunst- und Schatzkammer* erano raccolte le più straordinarie meraviglie dell'arte, della natura e della scienza: quadri rinascimentali e manieristi, incisioni allegoriche e prospettiche, sofisticati strumenti di ottica e di precisione, meccanismi automatici, quadrati magici finemente intarsiati, preziosi talismani, insieme a una stupefacente rassegna dei più strani incidenti di natura, di tutto quanto eccedesse la norma e la misura: frutti mostruosi e rocce in forma di animali, bestie pietrificate e piccoli rettili dall'aspetto diabolico, feti malformati e figure di nani, giganti, bambini irsuti. Nel mistero delle forme anomale e aberranti si ricercavano forse i principi nascosti che presiedono alla trasformazione delle cose, le tracce segrete attraverso cui approdare a una nuova forma di conoscenza.

In questa corte e per questa corte Ar-

cimboldo lavorò per circa venticinque anni. Onorò Massimiliano II con le sue opere più celebri, i due cicli allegorici delle Quattro Stagioni e dei Quattro Elementi, ed eseguì, come *amusement* per la corte, una serie di ritratti, apprezzatissimi, in cui erano raffigurati vari personaggi dell'immediata cerchia dell'imperatore, composti con gli strumenti caratteristici della loro professione (il Bibliotecario, il Giurista, il Cuoco).

Quando le sue Teste Composte sono anche reversibili, il processo di identificazione tra il mestiere e i suoi prodotti, è portato alle estreme conclusioni, entra in corto circuito: capovolte, le fattezze del cuoco e dell'ortolano spariscono, e diventano come in un gioco di prestigio leggermente terrificante, il piatto stesso di arrosti e di legumi da loro preparato.

Come consigliere e coordinatore della vita artistica di corte, Arcimboldo profuse tutto il suo estro inventivo nell'immaginare e concertare le messinscene per quelle grandi occasioni di « animazione simbolica » collettiva che erano le feste, le parate, i tornei. I suoi prodigiosi attrezzi (navi che simboleggiavano le nazioni, i continenti, gli elementi della terra) e le sue strabilianti mascherate (costumi che rappresentavano le arti liberali, le figure mitologiche, le nobili imprese) venivano a comporre le fantastiche allegorie viventi, attraverso cui si

esprimevano, e si imprimevano nella memoria degli spettatori, i sogni, le aspirazioni e i progetti della dinastia regale.

La sua larga cultura e il suo ingegno versatile lo portarono a cimentarsi anche in imprese di ingegneria e a lui si deve l'invenzione di un particolare metodo colorimetrico di trascrizione musicale, che consentiva di suonare uno strumento chiamato « *perspektivlaute* » (suono prospettico) secondo una partitura di tonalità cromatiche. La sua ricerca di una corrispondenza tra i suoni e i colori si ispirava alla teoria pitagorica dell'armonia tra i numeri e i suoni, iscritta nell'infinita armonia dell'universo, che con le sue inflessioni neoplatoniche (leggere le cifre in cui è scritto tutto il mondo) e nelle sue più estese applicazioni (dall'armonia tra i numeri e lo spazio scenico a quella tra la musica e l'architettura) aveva permeato tutta una corrente del pensiero quattro e cinquecentesco.

Nell'arte apologetica, tutti i doni della natura, della cultura e dell'arte confluivano nell'esaltazione dell'immagine centrale e radiosa del principe. Quanto più ampia era la gamma delle corrispondenze che l'autore rintracciava nel complesso ordine del mondo, tanto più ricco era l'omaggio che egli tributava al suo signore. Un documento esemplare di questa attitudine e una fondamentale chiave di lettura dei cicli delle Quattro Sta-

gioni e dei Quattro Elementi di Arcimboldo, ci sono forniti da un poema — recentemente riportato alla luce ed esaminato da Thomas da-Costa Kaufmann nel suo saggio « *Arcimboldo's imperial allegories* » — scritto intorno al 1570 da Giovan Battista Fonteo, poeta di corte e collaboratore artistico di Arcimboldo, per commentare e interpretare le sue famose « tavole cesaree ». Attraverso le allegorie delle Quattro Stagioni e dei Quattro Elementi l'Arcimboldo aveva inteso un sorprendente panegirico visivo per celebrare il potere di Massimiliano II, sommo rappresentante di un impero imperituro (eterno nel tempo, così come eternamente si rinnovano i cicli delle stagioni) e universale (l'imperatore è il Dominus Mundi, il supremo governatore di tutti i regni della natura, della terra, dell'acqua, dell'aria e del fuoco). Nella pittura di Arcimboldo e nei versi del Fonteo si esprimeva una visione sincretica del mondo che, dalle lontane origini caldaiche ed ermetiche, si era profondamente radicata nella cultura del loro tempo, una forma di quella « Magia simpatica », secondo l'espressione usata da Pico della Mirandola, che vedeva l'universo come un unico « grande legame », nel quale i vari ordini che lo compongono, vegetale, animale, umano e cosmico « comunicano » tra loro in una trama sconfinata di analogie e di corrispondenze.

Giuseppe Arcimboldo, Le 4 stagioni. Da sinistra a destra: « Inverno », Kunsthistorisches Museum, Vienna; « Primavera », Real

Academia de San Fernando, Madrid; « Estate », Kunsthistorisches Museum, Vienna; « Autunno », Museo del Louvre, Parigi.



Le Stagioni corrispondevano agli Elementi, attraverso la loro comune partecipazione alle quattro qualità fondamentali della natura (freddo-umido per l'Inverno e l'Acqua, caldo-umido per la Primavera e l'Aria, caldo-secco per l'Estate e il Fuoco, freddo-secco per l'Autunno e la Terra). E infatti nei dipinti di Arcimboldo le quattro coppie delle Stagioni e degli Elementi « si guardano » e addirittura si interrogano a vicenda (sui doni con i quali rendono omaggio al loro Signore) in un dialogo immaginato dal Fonteo nel suo poema.

La catena inarrestabile delle corrispondenze si estende dalle qualità primarie, dalle Stagioni e dagli Elementi alle quattro età dell'uomo, ai quattro temperamenti principali, ai moti dell'anima, alle caratteristiche dei pianeti.

Nell'unità inscindibile della triade corpo-psiche-scrittura, ogni essere è un segno, è un'impronta che rimanda ad altri segni. Se si pensa all'interesse con cui la fisiognomia, scienza allora praticatissima, cercava di riconoscere in ogni espressione della persona umana non solo la manifestazione del temperamento, delle virtù e dei vizi, degli umori predominanti del corpo, ma anche tutta una serie di analogie, che andavano dalle rassomiglianze delle espressioni emotive con l'aspetto degli animali all'influsso degli astri sul carattere e la complessione del-

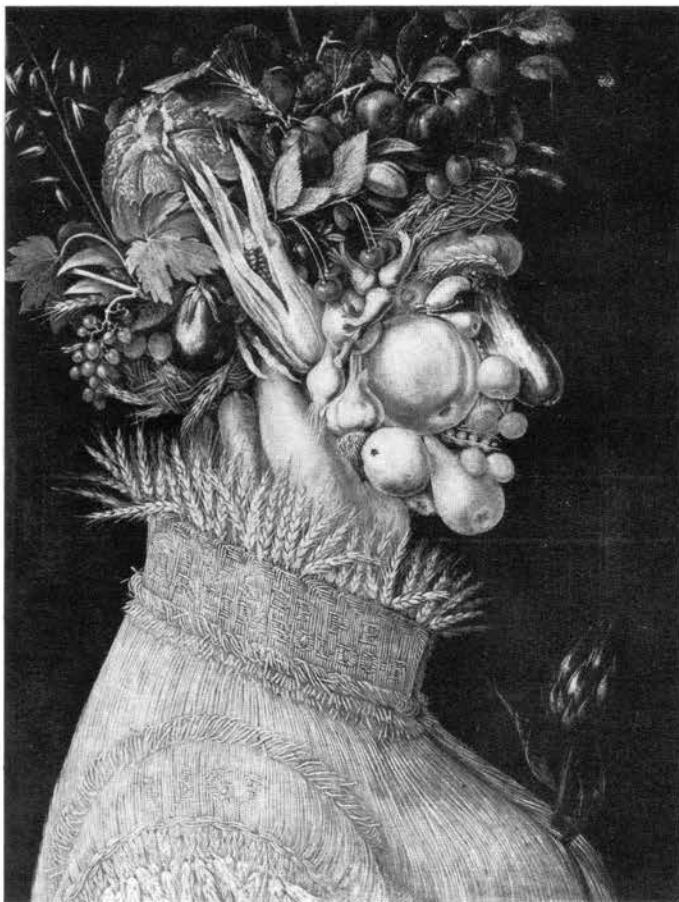
l'individuo, sembra del tutto naturale che le Stagioni e gli Elementi di Arcimboldo si incarnino nel volto di un uomo, ora giovane, poi adulto, maturo e infine anziano, e che questi volti risultino composti da fiori, frutti, spighe e tronchi d'albero, animali, uccelli e pesci. Il Comanini, amico e commentatore di Arcimboldo, nelle lunghe pagine dedicate alla decifrazione dell'allegoria della Terra, aveva ravvisato in ogni animale un simbolo delle virtù umane e giustificato con motivazioni fisiognomiche la loro collocazione in una particolare zona del volto (ad esempio l'elefante, animale timido, simbolo della vergogna, era collocato nella guancia).

E il Fonteo prosegue, in centinaia e centinaia di versi, nella vertigine della sua *ars inveniendi*, inoltrandosi nel mondo della mitologia e della storia: stagioni ed elementi vengono accostati alle divinità pagane, alle nazioni (l'inverno rappresenta la Germania, la primavera l'Italia, l'estate la Spagna, l'autunno la Francia) in un intreccio allegorico fitto di allusioni e di riferimenti alle vicende contemporanee: la figura del fuoco, con i suoi strumenti bellici, la pistola, il cannone, il mortaio per la polvere da sparo, e il bagliore delle sue fiamme, allude chiaramente al divampare della guerra contro i Turchi, che proprio nell'anno in cui il dipinto era stato composto cono-

sceva una delle sue fasi più aspre e drammatiche. E nello « spozalizio » tra le Stagioni e gli Elementi si celebrava il trionfo della politica matrimoniale, tradizionalmente perseguita dagli Asburgo come strategia di dominio universale.

La magia non tendeva solo a ritrovare delle somiglianze nell'ordine del mondo, a legare il simile con il simile. Andava ben oltre, perché era una visione dinamica del mondo, una pratica trasmutativa, interessata alla trasformazione delle cose, alla loro metamorfosi. Le somiglianze erano sì ricercate, ma (questa è la cosa più importante) tra elementi appartenenti a domini *diversi* della natura e del sapere, e l'attenzione della magia si appuntava proprio su quelle fasi critiche, oggi si direbbe catastrofiche, in cui gli esseri trapassano da un ordine a un altro ordine differente. Di qui il suo interesse per i « mostri », i fenomeni « abnormi » che partecipano contemporaneamente a più ordini della natura.

Il Fonteo, parlando delle « eccellenze » in cui si distinguevano gli artisti delle epoche antiche nelle varie forme della pratica pittorica, aggiunge alla lista il nome di Arcimboldo, pittore eccellente « nell'invenzione di grilli e di chimere ». Le chimere, si sa, sono fantastici animali con la testa leonina, il dorso caprino e la coda di serpente, ma i grilli cos'erano? Erano un tipo di pittura, in



Erwin Meyer



Joseph Zito

voga nell'antichità — di cui abbiamo notizia attraverso una citazione di Plinio, nella sua *Naturalis Historia*, che attribuiva la sua invenzione al pittore Antifilo, di origine egizia — che rappresentava, con intenti spesso caricaturali, e in quadri per lo più di piccolo formato, grottesche figure di forma mista, animale e umana insieme. Il Fonteo soggiunge che Arcimboldo aveva personalmente esteso la sua nozione dei grilli alle figure composte dagli oggetti e dagli strumenti pertinenti al soggetto rappresentato.

Val la pena di ricordare che un altro genere di pittura antica, scoperto nel Cinquecento, aveva influenzato non pochi pittori del tempo, tra cui naturalmente l'Arcimboldo: le « grottesche ». Con questo termine si indicavano quelle pitture, per lo più affrescate, che decoravano le volte e le pareti degli edifici sotterranei, riportati alla luce durante i frequenti scavi archeologici, che si erano succeduti dalla fine del Quattrocento a tutto il Cinquecento, in seguito al ritrovamento di importanti resti architettonici e tesori dell'arte dell'antichità romana, come la Domus Aurea di Nerone. In queste decorazioni erano disposte, con molta leggerezza e fantasia, curiose figurine umane, animali stravaganti, forme vegetali miste, insieme a dettagli ornamentali della più varia estrazione. Un tipo di pittura che aveva suggerito agli

artisti del tempo una maggiore libertà compositiva, affrancata dalle normative di una rappresentazione a schema, sia per il soggetto rappresentato, sia per l'organizzazione dello spazio pittorico, e una nuova possibilità di elaborazione fantastica, ma non astratta; e difatti molti artisti ne avevano tratto ispirazione per le loro opere (le Logge di Raffaello e del suo discepolo Giovanni da Udine, le « grottesche » del Pinturicchio, di Filippo Lippi, e di molti altri ancora).

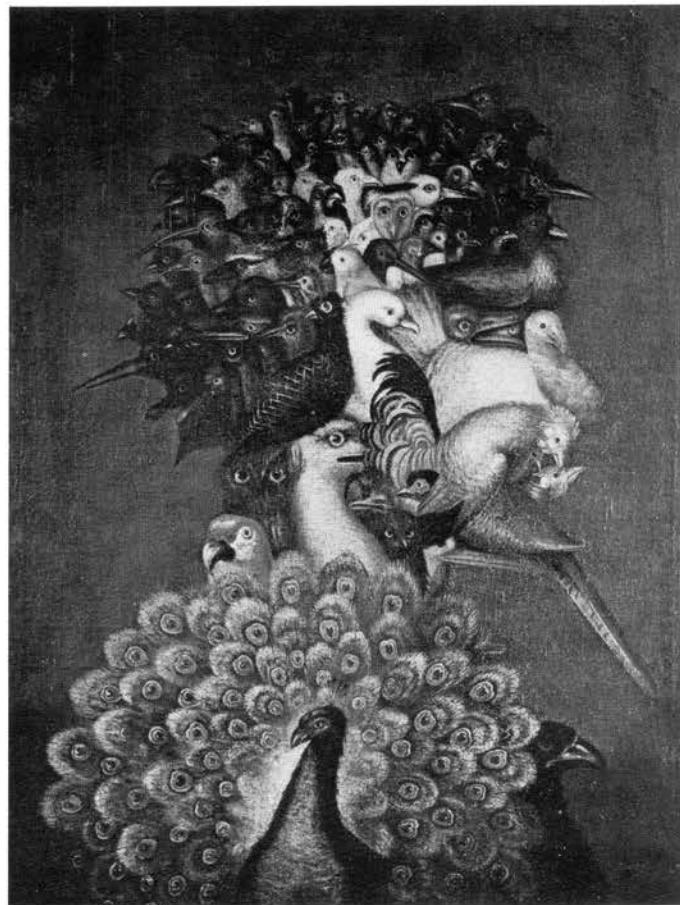
Naturalmente Arcimboldo non mancò di darne una sua versione « moderna » in alcuni disegni, di carattere decisamente pratico, da lui stesso definiti « grottesche » di nuovo tipo, che aveva eseguito per illustrare la lavorazione della seta, allora poco conosciuta in Germania, al consigliere economico di Rodolfo II, e destinati ad adornare non più le « grotte », ma le pareti dello studio di questo alto funzionario.

La pittura di Arcimboldo è precisa, puntigliosa, netta anche nel più minuzioso dettaglio, assolutamente concreta, in breve naturalista. Ma di un naturalismo cifrato, vero crittogramma fitto di significati traslati, che non si potevano intendere senza un'adeguata chiave di lettura. Il Comanini aveva definito Arcimboldo « Il dotto Egizio ». Se si scorrono le pubblicazioni dell'epoca, si rimane colpiti dall'impressionante numero

di trattati dedicati ai « geroglifici », oltreché agli emblemi e alle « imprese » (insegne allora diffusissime, composte da un'immagine e da un motto che sintetizzava il proposito personale o la norma fondamentale cui si attenevano i loro titolari), dallo *Hieroglyphica* di Horapollon, autore di origine egizia, tradotto nel giro di pochi anni, intorno al 1550, in almeno quattro lingue, al divulgatissimo trattato sui geroglifici e le lettere sacre degli Egizi di Paolo Valeriano (1556), all'*Emblemata* dell'Alciati (1547), al *Dialogo sulle imprese militari e amorose* del Giovio, per non citare che pochi nomi. Quale tipo di raffigurazione si prestava meglio dei geroglifici egizi a comunicare determinati contenuti in una forma al tempo stesso inequivocabile e velata, a rivelare e insieme nascondere messaggi esoterici rivolti, ancor più che alla vista, alla perspicacia intellettuale e alla cultura iniziatica di chi li osservava? Vere e proprie lettere figurate, che si potevano combinare per formulare una sorta di scrittura criptica, ma pienamente enunciata, i geroglifici erano considerati l'alfabeto per eccellenza del discorso ermetico. E con un complicato intreccio di geroglifici l'Arcimboldo aveva composto la grande scrittura aulica e cifrata dei suoi cicli allegorici. Anche nei ritratti dei personaggi della corte, l'Arcimboldo aveva ereditato dagli egizi il modo di rap-

Giuseppe Arcimboldo, « I 4 elementi ». Da sinistra a destra: « Acqua », Kunsthistorisches Museum, Vienna; « Aria », coll. privata,

Basilea; « Fuoco », Kunsthistorisches Museum, Vienna; « Terra », coll. privata, Vienna. L'artista dedicò i due cicli allegorici a Massi-



presentare con l'organo (ad esempio l'occhio) la funzione (visiva), e l'aveva elaborata come rappresentazione della funzione attraverso i suoi strumenti.

La precisa iconografia imperiale dei cicli delle Quattro Stagioni e dei Quattro Elementi è desunta anche dall'araldica medioevale e dalla tradizione degli emblemi: sterpi, fiori, frutti, pesci, uccelli, corna e ceppi infiammati vengono a formare una corona regale intorno alle teste delle Stagioni e degli Elementi; il pavone e l'aquila imperiali appaiono sul petto della figura dell'Aria, il Toson d'oro e l'aquila bicipite su quello del Fuoco, il leone (insegna dei re di Boemia, titolo detenuto dagli imperatori asburgici) e il Toson d'oro su quello della Terra.

Stessi simboli iconografici che ritroviamo nelle incisioni eseguite dal Dürer negli anni, tra il 1512 e il 1519, in cui era stato pittore alla corte di Vienna, per l'*Arcus Triumphalis* in onore di Massimiliano I. Anche allora queste incisioni, dense di figure allegoriche e messaggi cifrati (l'imperatore ammantato nella sua stola, fornito di tutti i doni della natura, forma eterna e incorruttibile, padrone del globo terrestre, imperatore romano, che accentra su di sé tutte le virtù, simboleggiate da altrettanti animali, grande guerriero, vincitore del re di Francia, rappresentato dal gallo) erano state commentate e interpretate nel *Mysterium der*

Aegyptischen Buchstaben (« Mistero dell'alfabeto egizio ») composto dal poeta di corte, astronomo e storico Giovanni Stabio. Se nel mantello dorato che avvolge la figura dell'Inverno di Arcimboldo possiamo riconoscere, disegnato nella paglia intrecciata, il segno dell'acciarino, che è l'« impresa » personale degli imperatori d'Asburgo, nell'*Arcus Triumphalis* del Dürer è riprodotto il motto che lo completa: « Ante ferit, quam micat » (prima colpisce, poi risplende). Sempre sul manto dell'Inverno, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, è disegnata la M dell'imperatore Massimiliano II. In altre varianti di questi cicli, che l'Arcimboldo aveva eseguito, per incarico dell'imperatore, come doni o pegni di fedeltà da inviare ad altri membri della dinastia regale, come agli Asburgo di Spagna, o ai principi elettori legati alla casa regnante, al posto della M troviamo lo stemma del loro destinatario, ad esempio le due spade incrociate (« *Sachs* ») dei principi di Sassonia.

Al suo ritorno a Milano, ormai in tarda età, l'Arcimboldo dedica al suo imperatore Rodolfo II un ultimo capolavoro, il suo ritratto in veste di Vertumno. In questa divinità pagana delle trasmutazioni, che governa su tutte le stagioni, travestendosi indifferentemente e contemporaneamente in ognuna di esse, si celebra la sintesi e il trionfo dei prece-

denti cicli delle Quattro Stagioni. La metamorfosi completa chiude su se stessa il suo ciclo. Rodolfo II « Strana e difforme imago, ch'el riso ha su le labbra, che lampeggia per gli occhi, e tutto 'l volto imprime di novella allegrezza », come recitano le rime del Comanini, nel bagliore del suo sorriso, nel momento estatico della compresenza e della consonanza di tutte le forme del reale, realizza finalmente l'unità della diversità, promette un'armonia di là del tempo e delle vicende.

Se Arcimboldo è riuscito a velare l'intrico delle sue allegorie in una forma « spiritosa » e ricca di humour, ancor meglio. La « facetudo », l'arguzia erano segni di uno spirito fine e acuto, il garbato indice del saper vivere, il « sale » della conversazione dotta e cortese (Pontano, *De Sermone*). L'arte del sottinteso, un modo elegante e squisito di celare con lo scherzo argomenti seri (M. Maier, *Lusus serius*) e di proporre con leggerezza nessi intellettuali nascosti e imprevisi. E il riso (a cui proprio il Fonteo aveva dedicato, sempre in quegli anni a Vienna, una preziosa disquisizione) suggellava finalmente la « simpatia » della comprensione intellettuale, nella liberazione emotiva di un'intima consapevolezza: che il segreto del dominio sull'ordine oscuro dell'esistenza, risiede nella felicità di una raggiunta sapienza. □

miliano II, presso la cui corte si fermò per 25 anni. Esegui inoltre per la stessa corte una serie di ritratti, in cui erano raffigurati vari

personaggi della cerchia dell'imperatore, composti con gli strumenti caratteristici della loro professione (bibliotecario, giurista, cuoco).

