

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2019

SCALPENDING EDITORE

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2019 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-32203-51-6
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Montaggio e post produzione
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: novembre 2019

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale:
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:
Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rossanna Gioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

- La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione?*
Paolo Pastres 9
- Recensione a Leo Steinberg, Michelangelo's Sculpture. Selected essays*
Tommaso Casini 55
- Abstract* 60

FONTI

- «Se sotto questa voce di disegno si comprendino le stampe»: gli Accademici del Disegno di Firenze e la disputa sollevata da un «nobile urbinata»*
Carlotta Paltrinieri 65
- Abstract* 72

INEDITI E RIPROPOSTE

- «Ho visto la fotografia e non sono alieno d'aprir trattive per l'acquisto del quadro»: Alessandro Piceller, Corrado Ricci, la monografia su Pintoricchio e la compravendita del Bartolomeo Caporali degli Uffizi*
Luca Ciancabilla 75
- Il Sassoferrato copista di Federico Zeri*
Cristina Galassi 101
- Abstract* 120

LETTERATURA ARTISTICA

- Ragioni figurative in difesa di Dante. Le lezioni sull'Inferno di Giovan Battista Gelli*
Silvia Vantaggiato 125

<i>Svelare e occultare la verità: il Sileno di Alcibiade e le imprese dell'Accademia degli Occulti di Brescia</i> Sonia Maffei	147
<i>Antonio Zanchi e le sue "invenzioni per incisioni". Il «dessegno» per la Venetia aflita del Boschini</i> Milena Bortone	169
<i>«Breve, ma veritiera Storia della vita di una nostra Pittrice»: l'elogio di Rosalba Carriera di Girolamo Zanetti</i> Chiara Piva	189
<i>«Facendo queste come la terza parte della Storia delle Arti del Disegno». Il dibattito sull'identità delle Anmerkungen über die Baukunst der Alten di Winckelmann nella querelle tra Onofrio Boni e Carlo Fea</i> Fausto Testa	219
<i>Abstract</i>	238
CRITICA E STORIOGRAFIA	
<i>Antonio Solario e gli affreschi nel chiostro del Platano a Napoli. Spunti di critica tra Otto e Novecento e problemi iconografici</i> Letizia Gaeta	245
<i>Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata</i> Michele Dantini	269
<i>Gli scritti giovanili di Nino Barbantini: una visione d'insieme, con brevi cenni sulla ricezione dei precetti ruskiniani</i> Priscilla Manfren	303
<i>Problemi di metodo: Roberto Salvini, Hans Sedlmayr, e la Scuola di Vienna</i> Giovanna De Lorenzi	327
<i>Giuseppe Raimondi critico d'arte</i> Elisa Bassetto	351
<i>Abstract</i>	377

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

<i>Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della Scuola speciale di pittura (1810-1815)</i> Silvio Mara	385
<i>Alle origini della Storia dell'arte medievale in Calabria: l'Inventario degli Oggetti d'Arte di Alfonso Frangipane tra studio e tutela</i> Simona Anna Vespari	415
<i>Maria Accascina, l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo e il sogno di un Museo delle arti decorative a Palazzo Abatellis</i> Lucia Ajello	433
<i>Abstract</i>	452
<i>Indice dei nomi</i>	456

SVELARE E OCCULTARE LA VERITÀ: IL *SILENO DI ALCIBIADE* E LE IMPRESE DELL'ACCADEMIA DEGLI OCCULTI DI BRESCIA

Sonia Maffei

Nel 1568 vengono edite a Brescia, sotto le cure di Bartolomeo Arnigio¹, le *Rime de gli Accademici Occulti*, un volume che raccoglie le composizioni poetiche di quattordici accademici, introdotte dalle loro imprese personali², illustrate e commentate da un breve testo esplicativo. L'Accademia³ era nata nel 1564 e uno dei suoi più autorevoli rappresentanti, Cosimo Lauri, nel suo *Ragionamento fatto dal Selvaggio Accademico nel nascimento dell'Accademia delli Occolti*, edito a Brescia nel 1565, la definisce «un luogo o ridotto d'huomini, dove fioriscano le buone arti e le scienze», in cui le attività culturali e civili sono finalizzate al «vero amore della Virtù», incentrate sulla «misteriosa poesia, così da pochi conosciuta e da pochi e da niuno che giudicioso sia biasmata»⁴. La prima impresa

1 Sulla figura di Arnigio, cfr. G. Malatesta Garuffi, *L'Italia accademica, o sia le Accademie Aperte a pompa e decoro Delle lettere più amene nelle Città Italiane*, Rimini, per Gio. Felice Dandi, 1688, pp. 273-274; S. Carando, ad vocem *Arnigio, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma 1962, pp. 253-254.

2 Nel vastissimo panorama di studi sulle imprese e sulle diverse definizioni teoriche del genere, a partire da Paolo Giovio, si consultino almeno: R. Klein, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «imprese» 1555-1612*, in Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, pp. 119-149; G. Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma 2002; Id., *Imagines loquentes. Emblemi, imprese, iconologie*, Rimini 2013; A. Benassi, «La filosofia del cavaliere». *Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018. Cfr. inoltre: «Con parola brieve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, atti del convegno internazionale di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2008; F. Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London 2010, pp. 24-51. Sul rapporto tra impresa e poesia, cfr. A. MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna 1998; Su quello delle imprese accademiche, cfr. R.P. Ciardi, «A Knot of Words and Things»: Some Clues for Interpreting the Imprese of Academies and Academicians, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D.S. Chambers, F. Quiviger, London 1995, pp. 37-60; interessanti anche i casi di sillogi manoscritte, sulle quali cfr. L. Teza, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli Insensati. Ritratti figurati e parlanti*, Roma 2018.

3 Sull'istituzione, cfr. I. Gianfranceschi, *L'Accademia degli Occulti*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, VII Seminario sulla didattica dei beni culturali (21 febbraio-23 maggio 1985), a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 287-292; E.A. Rivoire, *Eresia e Riforma a Brescia*, «Bollettino della Società di studi valdesi», 105, LXXVIII, 1982, pp. 37-57; 106, LXXVIII, 1982, pp. 59-90; C. Ossola, *Nei "labirinti" del "Beneficio di Cristo"*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca, C. Ossola, Firenze 1984, pp. 385-425; E. Selmi, *Lecture erasmiane nel polesine e dintorni*, in *L'utopia di cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, Atti del XXXII Convegno di studi storici (Rovigo-Fratta Polesine, 27-29 maggio 2010), a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo 2012, pp. 154 ss.

4 C. Lauri, *Ragionamento fatto dal Selvaggio Accademico nel nascimento dell'Accademia delli Occolti*, Brescia, appresso Giovan Francesco Marchetti, 1565, c. a4r. Nel testo del *Ragionamento*, Cosimo Lauri (il Selvaggio) ricorda la poesia di Petrarca e in particolare i versi «Povera e nuda vai Filosofia» del sonetto *La gola e'l sonno*, sottolineando come l'Accademia intenda concentrarsi sugli studi filosofici, da tempo trascurati: cfr. ivi, c. b1v.

scelta dagli Occulti rappresenta proprio questa virtù nascosta e segreta nel momento del suo disvelamento e del suo fulgore espressivo, come massima manifestazione dell'ingegno creativo del gruppo. Non più sottomessi bagliori e nascoste scintille, ma «il fuoco, che per forza di acciaio sfavilla fuori della pietra»⁵ costituisce il “corpo” dell'impresa che ha come motto EXILIT QUOD DELITUIT, «esce fuori il già nascosto»⁶. Commentando l'immagine, Lauri mette in evidenza il suo significato:

Per l'uscir di molte e minute scintille, possi accendere al bisogno nostro di caldo e di splendore uno assai grande e util fuoco; e questo [...] saranno [...] le vostre ingeniose, e dotte composizioni, le quali [...] tai raggi in onore di tutta nostra schiera spargeranno, che senza fallo vedrassi tanto maggior calore e splendor nascere da questo fuoco, quanto più coperto e nascosto sarà stato sotto le tepide ceneri, e da altri non imaginato e conosciuto⁷.

L'impresa compare anche nel frontespizio dei *Carmina praestantium poetarum*, una raccolta di liriche di vari poeti selezionate da Giovanni Antonio Taglietti (noto con il soprannome umanistico di Taygetus), edita da Giovan Battista Bozzola nel 1565: l'immagine mostra una mano che regge un acciarino dalla tradizionale forma lunata e lo avvicina a una pietra focaia, presso la quale sono state raccolte stoppe e materiali infiammabili. In alto, in un cartiglio, compare il motto dell'impresa (fig. 1). Nella premessa che Cosimo Lauri dedica ai lettori, l'iniziativa è inserita tra le attività dell'Accademia degli Occulti, a cui Taglietti apparteneva con il nome di Notturmo, come confermava la presenza entro la silloge dei carmi di quattro accademici: oltre al Taglietti e al Lauri, Diomede Sala (accademico Sommerso) e Simone Angelo Sospiro. Per il resto la raccolta, oltre ad includere celebri poeti neolatini come Molza o Sadoletto, noti scrittori come Benedetto Varchi e Baldassar Castiglione, figure di intellettuali enigmatici e controversi come Giulio Camillo, si caratterizza per la sua connotazione geografica, prediligendo poeti dell'area bresciana. Nelle parole introduttive di Lauri già sono presenti temi molto amati dagli Occulti, come la contrapposizione tra il nascondere e lo svelare – espressa nel binomio luce-ombra–, figurativamente presenti nell'impresa⁸. Anche se fu presto sostituita, questa prima composizione simbolica è stata spesso ricordata nei trattati: Scipione Bargagli la

5 Lauri, *Ragionamento fatto dal Selvaggio*, cit. (vedi nota 4), c. b2r.

6 Ivi, c. b2v.

7 Ivi, c. b3r.

8 Cfr. *Cosmus Laurus Accademicus occultus candidis lectoribus*, in *Carmina praestantium poetarum*, Brixiae, apud Io. Baptistam Bozolam, 1565, p. [9]: «Nam in exquirendis authoribus, qui in ea conscripserunt en Nocturni nostri exactiore cura, multa selectiorum ac praestantiorum Poetarum carmina iam pridem non nisi paucis aliquibus cognita, sordidisque, non iure tenebris latentia, nunc demum ab innumeris quibus scatebant mendis expurgata, in apertum ac diu optatam lucem exeunt».

produce e la commenta nel dettaglio⁹, così come Giovanni Ferro¹⁰, mentre Filippo Picinelli¹¹, analizzando l'uso emblematico della selce, la pone a simbolo dei segreti rivelati. La composizione è illustrata in uno dei manoscritti più ampi dedicati al genere delle Imprese accademiche, il codice settecentesco conservato alla biblioteca Casanatense di Roma, dove però è attribuita, erroneamente, agli «Accademici Oscuri» di Siena¹².

L'impresa e il motto circoscrivevano dunque l'ambito intorno a cui, a partire dal nome, gli Occulti si andavano definendo: un contenuto di conoscenza e di sapienza nascosto, che doveva essere accuratamente celato «sotto la cenere» e protetto da sguardi e giudizi impropri per poter essere svelato al momento e nell'ambiente opportuno. A questa virtù occultata e all'immagine delle scintille presenti nell'impresa fanno più volte riferimento i testi degli accademici, come leggiamo nella dedica a Girolamo Bonelli che Bartolomeo Arnigio premette alle sue *Dieci Veglie*:

Egli è ben vero che tutti nasciamo per l'errore del primo padre pieghevole al male, ma non però che negli animi non siano, fin da che gli crea Iddio disseminate alcune facultà a guisa di sementi et scintille di Vertù, benché allhora sopite et poco vevole, le quali, se con debito modo si destano et coltivano, mirabil lume et dolcissimi frutti producono¹³.

Su questo tema interessanti sono anche le allusioni all'impresa nell'*Oratione in biasimo dell'Otio* di Alberto Lolloio:

Vi prego vi essorto et vi supplico a sbandire per sempre l'otio et con l'acciaio dello ingegno, della industria et dello studio percuotere sì fortemente la viva pietra della Virtù che ne facciate sovente uscire non solamente deboli scintille, ma fiamme grandi et incendi potenti che dal veloce vento della gloriosa vostra fama in questa parte e in quella portati, in breve tempo dell'ardor loro riempiano l'universo¹⁴.

9 Edizione consultata: S. Bargagli, *Dell'impresse*, Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1594, p. 214.

10 G. Ferro, *Teatro d'impresse*, Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623, p. 18.

11 F. Picinelli, *Mondo simbolico formato d'impresse scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed erudizioni, Sacre, e Profane*, Venetia, presso Paolo Baglioni, 1678², l. 12, cap. 26, p. 436: «Per dinotare secreto scoperto serve l'impresa della pietra focaia, onde al picchio del ferro si spiccano scintille col cartellone EXILIT QUOD DELITUIT che tanto gli sopraposero gli Occulti di Brescia».

12 Roma, Biblioteca Casanatense (d'ora in poi BC), *Impresse ed Emblemata delle Accademie d'Italia*, Mss. Varia 1028, c. 148r.

13 B. Arnigio, *Le dieci veglie di Bartolomeo Arnigio, de gli ammendati costumi dell'humana vita...*, Brescia, appresso Francesco, et Pietro Maria fratelli de' Marchetti, 1577, c. A3v.

14 A. Lolloio, *Oratione del signor A. L. gentil'huomo ferrarese, Academico Occulto chiamato l'arcano, in biasimo dell'otio. A i signori Academici Occulti di Brescia*, s.l., s.e., s.d. [la dedica di Bartolomeo Arnigio ad Alfonso Cavriolo è datata al 7 maggio 1567], c. 7.

L'impresa era stata ideata (a quanto riferisce Cosimo Lauri), dall'accademico Oscuro, identificato con il letterato toscano Tommaso Porcacchi¹⁵, il famoso consulente editoriale di Gabriele Giolito de' Ferrari, ideatore, tra l'altro, di una serie di volgarizzamenti di autori greci e latini, un complesso e imponente piano editoriale storico e antiquario, focalizzato sul volgare. Già dai nomi di alcuni componenti come Porcacchi e Taglietti, entrambi editori di opere di Giulio Camillo (uno degli esponenti più eclettici del neoplatonismo rinascimentale)¹⁶, si avverte come l'Accademia si configuri fin dall'inizio come un'istituzione improntata a un ermetismo e una religiosità poco ortodossa. Lo conferma la seconda impresa che gli accademici scelsero per sostituire il simbolo della pietra focaia, immagine non più considerata adatta alle mire intellettuali dell'Accademia, perché, come ricorda Scipione Bargagli, considerata troppo poco originale¹⁷.

Il nuovo simbolo, che aveva per protagonista un sileno, si diffonde a partire dalla stampa delle *Rime de gli Accademici Occulti*, edita nel 1568: un testo che, per la precocità dei contenuti e per la complessità della struttura, può essere considerato tra i più rilevanti nel genere delle imprese accademiche¹⁸. La scelta è accompagnata da un'analisi dettagliata dei molteplici significati della composizione e dei presupposti teorici che stanno alla base dell'immagine e del motto. L'Arnigio dedica infatti al tema un trattatello specifico, il suo *Discorso intorno al Sileno, impresa degli accademici occulti*, che viene anteposto alle rime come una sorta di introduzione. Il testo contiene anche riflessioni sul genere dell'impresa, che per l'arguzia e la cultura necessarie al disvelamento dei suoi significati, appare come lo strumento ideale per rappresentare l'aristocratica raffinatezza e l'ermetismo sapienziale dell'Accademia. È questo uno degli aspetti messi in evidenza dalla definizione di impresa proposta dall'Arnigio: «una mistura mistica di pitture e parole, rappresentante in picciol campo, a qualunque uomo di non ottuso intelletto, qualche recondito senso d'una o di più persone»¹⁹. L'impresa non è solo individuale, ma usata anche da un consesso di virtuosi: «non solo ogni honorato Cavaliere [...], et ogni peregrino Ingegno, ma ciascuna Accademia ancora da molti anni in qua, si è posta a drizzarne alcuna come Indicio o Dimostramento della commune sua intenzione»²⁰. Per «operazioni rare o di mano o di lingua» – continua

15 Cfr. Gianfranceschi, *L'Accademia degli Occulti*, cit. (vedi nota 3), p. 292.

16 L. Bolzoni, *Introduzione*, in G. Camillo, *L'idea del Theatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De trasmutatione» e altri testi inediti*, a cura di Id., Milano 2015, pp. 9-16.

17 Bargagli, *Dell'impresie*, cit. (vedi nota 9), p. 213: «per averla trovata [...] ad altri comune».

18 *Rime de gli Accademici Occulti con le loro impresie et discorsi*, Brescia, appresso Vincenzo di Sabbio, 1568.

19 B. Arnigio, *Discorso intorno al Sileno. Impresa de gli Accademici Occulti*, in Ivi, c. **1v. Per un confronto con altre definizioni teoriche di imprese, cfr. Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose», cit. (vedi nota 2), pp. 72-73.

20 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno*, cit. (vedi nota 19), c. A2v.

l'Arnigio – è opportuno disporre dunque di qualche «leggiadro segno» per rappresentare «l'instituto, la mente, lo studio e il fin suo»²¹.

Seguendo queste linee guida, l'Accademia degli Occulti aveva scelto un'immagine molto suggestiva ispirata dal *Simposio* di Platone, una statuetta di Sileno con una finestra sul cuore (fig. 2):

Per il che l'Academia degli Occulti, impiegando ogni sua cura, diligenza e fatica in tener desta e monda quella divina particella, che Iddio benedetto a guisa di scintilla di fuoco ne' penetrati de' corpi nostri ci ha occultato; e volendo spiegar questo intento e concetto suo, ha eletto oltre molti d'usare per corpo d'impresa l'immagine di Sileno non naturale, ma, come si voleva da gli antichi maestrevolmente formare, in guisa ch'aprire e chiudere si poteva, perciocché nel voto del corpo suo vi riserbano rinchiuso qualche bellissimo idolo di Dio o di Dea, acciò dall'ingiurie dell'aere, della polve o del luto non si consumasse; ma nella sua intera perfezione lungo tempo durasse, la qual immagine fu già ricordata et portata dal Chiuso Academico al nostro Collegio [...] Sotto 'l velo del corpo di questo Sileno artificiale ascondiamo l'anima dell'impresa, ch'è l'intento primo di mantener la parte nostra migliore nella sua nativa forma e purissima luce, però v'aggiungiamo qual sia il fine nostro sotto letteral vestimento del motto INTUS NON EXTRA²².

L'impresa degli Occulti ha grande rilievo nel frontespizio della raccolta delle *Rime* degli Accademici: l'incisione, che si deve a Bartolomeo da Brescia (Ulmus Lulmus)²³, mostra tra le figure di Apollo e di Ercole, simboli della poesia e della virtù, proprio l'immagine di un sileno con due sportelli chiusi sul petto con due chiavistelli, in un ovale che contiene il motto dell'impresa. Nell'edizione delle rime latine del 1570 l'immagine torna con qualche piccola modifica: Sileno, sempre entro una nicchia, è ora affiancato da un satiro e una satiresa, volge lo sguardo alla sua sinistra e con un'espressione meno cupa; il motto è inoltre abbreviato in NON EXTRA²⁴. La composizione è ampiamente commentata nella letteratura d'impresе: Scipione Bargagli attribuisce l'immagine alla tradizione egizia e mostra di apprezzare di più la precedente con il simbolo della pietra

21 *Ibidem*.

22 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno*, cit. (vedi nota 19), cc. A2v-3r.

23 Cfr. A. Petrucci, ad vocem *Bartolomeo da Brescia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma 1964, pp. 696-697.

24 *Carmina Acad. Occultorum Io. Francisco Commendono card. ampliss. d. Brixiae, apud Vincentium Sabiensem, 1570*.

focaccia²⁵. Oltre a Giovanni Ferro nel *Teatro d'impresa*²⁶, anche Filippo Picinelli inserisce un commento dell'impresa nel capitolo dedicato al simbolo del sileno, rimandando correttamente al testo di Platone e ricordando un passo della *Gerusalemme liberata* di Tasso²⁷. In aggiunta alle citazioni testuali, l'impresa del sileno ha lasciato tracce visive ben oltre l'ambiente bresciano: la sua immagine è inserita nel già citato manoscritto *Imprese ed Emblemi delle accademie d'Italia* della Biblioteca Casanatense²⁸ (fig. 3). Insieme al motto INTUS ET EXTRA [*sic*], è presente un piccolo satiro, che tuttavia non mostra alcuna apertura sul petto a causa della posizione del braccio sollevata a coprirne la visuale. L'immagine ritorna in un altro manoscritto, *Imprese delle Accademie di Siena, delineate a penna e colorite, con i loro motti*, conservato nella biblioteca comunale di Siena, che riporta anche la prima impresa degli Occulti²⁹. Il simbolo aveva avuto visibilità anche fuori dal contesto librario e fu inserito in apparati effimeri. Descrivendo le composizioni che ornavano l'apparato effimero realizzato nel 1647 per la morte di Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza, il gesuita Francesco Raulino cita proprio un'impresa che ha molti punti in comune con quella degli Occulti, eletta a simbolo della «maravigliosa prudenza» del duca:

Statua di sileno con un finestretta mezzo aperta nel petto: PRETIOSA LATENT. Le statue de' sileni, come notò Alcibiade appresso Platone, non havevano fuori bella sembianza, ma aperte scoprivano dentro cose di gran pregio. Tali furono alcuni consigli di Sua Altezza de' quali la maravigliosa prudenza era solo a quelli palese, che ben adentro penetravano³⁰.

25 Bargagli, *Dell'impresa*, cit. (vedi nota 9), p. 224: «Piaciavi, Attonito, d'aprirne alquanto il parer vostro sopra l'Impresa degli Accademici Occulti di Brescia, la qual sapete essere un satiro o sileno di legno ovvero artificiato, che rappresenta uno di quelli strumenti dentro i quali, come si truova scritto costumavano gli Egiziani di tenere in accuratissima custodia gli Idoli, e le cose loro più sagre e più misteriose: il motto: INTVS, NON EXTRA».

26 In Ferro, *Teatro d'impresa*, cit. (vedi nota 10), p. 168, viene citata l'impresa del sileno e vengono commentate le critiche di Ercole Tasso ad Arnigio e alla sua definizione di «anima dell'impresa».

27 Picinelli, *Mondo simbolico*, cit. (vedi nota 11), L. l. 3, cap. 31, p. 101; cfr. T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XVIII, 30.

28 BC, Mss. Varia 1028, c. 159r.

29 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo manoscritti, *Imprese delle Accademie di Siena, delineate a penna e colorite, con i loro motti*, A. V 19, c. 503. Le imprese sono erroneamente attribuite a una accademia degli Occulti di Siena, la cui esistenza non è attestata. Si tratta probabilmente di un errore: l'attribuzione ad [un] ambito senese di imprese appartenute ad altre accademie si verifica, all'interno del manoscritto, anche in altri casi; cfr. C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, Firenze 1882, p. 342. La presenza di indicazioni errate, comuni ai due manoscritti, senese e casanatense, permette di ipotizzare che esista un rapporto diretto tra i due codici.

30 F. Raulino, *Pompa dell'esequie Celebrate al Serenissimo Odoardo Duca di Piacenza, di Parma etc., dal Serenissimo Duca Ranuccio II. L'anno 1647*, Piacenza, Per Gio. Antonio Ardizzone, [1647], p. 25.

L'immagine e il motto, con alcune varianti e diverso significato, avevano fatto la loro comparsa, prima di essere stati utilizzati dagli Occulti, nei *Symbolicarum quaestionum libri quinque* di Achille Bocchi. Nel testo, pubblicato nel 1555, compare la figura del satiro (non fenestrato) che appoggia l'indice della mano destra alla tempia accompagnato dal motto NON EXTRA AT INTUS AUDIO, per indicare la superiorità dell'armonia interiore³¹. Tuttavia, questa elaborazione simbolica legata alla musica, non aveva avuto grande seguito. Il simbolo del sileno di Alcibiade aveva invece trovato nella letteratura emblematica almeno due esempi significativi: dà il titolo a una raccolta di emblemi del poeta olandese Jacob Cats³² ed è protagonista di uno degli *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias Orozco (fig. 4), dove sono presenti due statue di sileni con il petto dotato di evidentissimi sportelli chiusi³³. Il motto MELIORA LATENT, liberamente ispirato a un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio³⁴, è anche quello che accompagna il simbolo della Zucca nella celebre impresa dell'Accademia degli Intronati di Siena.

Il motivo di tanta fortuna è dovuto non soltanto alla carica simbolica della figura creatura mitica³⁵, ma anche dal valore aggiunto dato dal simbolo dall'apertura sul cuore e le sue interpretazioni: il riferimento più diretto è infatti costituito da Platone che nel *Simposio* aveva proposto, per bocca di Alcibiade, un elogio di Socrate costruito attraverso paradossi e opposizioni. Egli aveva paragonato il filosofo alla seducente eloquenza musicale di Marsia e in particolare a «quei sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li apri in due, mostrano dentro simulacri degli dèi»:

I suoi discorsi sono pressoché identici ai sileni che si aprono in due. Chi dunque si mette a sentire i discorsi di Socrate, sulle prime li può trovare del tutto ridicoli, tali sono le parole e le espressioni di cui s'avvolgono di fuori, qualcosa come la pelle d'un satiro insolente: parla di asini con il basto, di fabbri, ciabattini e conciapelli e ha sempre l'aria di dire le stesse cose con le stesse parole. Cosicché di questi discorsi ogni inesperto o

31 A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, in aedib. novae Academiae Bocchianae, 1555, Symb. XLV, p. XCII; cfr. F. Lavocat, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève 2005, pp. 24-25.

32 J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, vitae humanae ideam, emblemate trifariam variato, oculis subiiciens*, Middelburg, Johannis Hellenius, 1618.

33 S. de Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, por Luis Sánchez, 1610, centuria III, n. 51. Il commento e i versi che accompagnano la parte figurata dell'emblema, che affrontano il tema del contrasto tra interno ed esterno, fanno riferimento a Platone e agli *Adagia* di Erasmo.

34 Ovidio, *Metamorfosi*, I, 502: «siqua latent, meliora putat».

35 Sul tema del valore simbolico della figura mitologica del satiro nelle arti figurative, cfr. Lavocat, *La syrinx au bûcher*, cit. (vedi nota 31); S. Giordano, *Una nuova lettura dell'allegorismo cinquecentesco*, "Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche", IX, XXI, 2, 2007, in particolare alle pp. 441 e ss.

sciocco potrebbe riderci sopra. Ma chi li veda aperti e vi penetri dentro, troverà innanzitutto che essi soli, fra tutti i discorsi, hanno una mente, e poi che sono i più divini e pieni di ogni immagine di virtù e tendono a ciò che v'è di più grande, anzi a tutto quanto bisogna mirare per chi vuole diventare un uomo nobile e eccellente³⁶.

La figura di Socrate è legata in modo molteplice al tema del rapporto tra interno ed esterno, apparenza e realtà, bellezza e bruttezza: il paradosso della sua bellezza nasce proprio a partire dal suo aspetto da satiro. Le riflessioni platoniche sono affascinanti e il loro valore spicca ancora di più oggi, grazie alle ricerche di Paul Zanker, che ha mostrato come la metafora del sileno legata a Socrate non fosse nata da un semplice dato fisiognomico, ma come un'identità costruita e voluta a partire dai ritratti stessi del grande filosofo, appositamente modificati per trasmettere gli aspetti trasgressivi del suo pensiero³⁷. Il tema delle riflessioni socratiche focalizzate sul binomio apparenza-verità era così diffuso in antico da diventare tipico, come mostra un passo del *De architectura* di Vitruvio³⁸. Il brano riporta un detto di Socrate, desideroso che i petti degli uomini fossero dotati di finestra e apribili in modo da vedere all'interno i loro sentimenti. Appare qui il tema importante dell'*homo fenestratus* su cui torneremo. Ugualmente in un aneddoto riportato da Cicerone si narra l'incontro con l'esperto di fisiognomica Zopiro, che vedendo il volto di Socrate lo aveva classificato come stupido, ottuso e lascivo. Il filosofo aveva risposto ironicamente che in effetti quelle erano le sue inclinazioni naturali, vinte con l'esercizio della ragione³⁹.

36 Platone, *Simposio*, 215b. Traduzione di P. Pucci in Platone, *Opere*, I, Bari, 1967, p. 720.

37 Il testo di Platone può essere collegato a un Busto di Socrate come sileno, il più antico ritratto di un filosofo conservato e realizzato a soli dieci anni dalla sua morte (399 a.C.). L'effigie, che conosciamo in più copie, era stata realizzata come elogio a Socrate, probabilmente per il santuario delle Muse nell'Accademia fondata da Platone nel 385 a.C. Un importante studio di Paul Zanker (*La maschera di Socrate*, Torino 1997) ha mostrato come alla fine del IV secolo a.C. molti sofisti fossero stati oggetto di scherno e di caricature deformi e in particolare, per Socrate, la sua assimilazione con la maschera satiresca, fosse legata specificamente al carattere sconveniente della sua attività intellettuale. In origine il paragone con Marsia, i sileni e i satiri – così come ci è stato tramandato da Platone e Senofonte –, era stato introdotto dagli avversari di Socrate: secondo gli ideali della *kalokagathia*, i tratti fisiognomici tipici del filosofo (la figura panciuta e tarchiata, il volto largo e piatto in maniera abnorme, gli occhi sporgenti, la bocca grande e le labbra tumide) non erano solo segno di bruttezza, ma anche di cattive inclinazioni, socialmente condannabili. Socrate e i suoi estimatori rovesciano il paragone, dando alla figura del sileno un'interpretazione positiva. I tratti silenici sono evidentissimi ma sono stati in parte mitigati (barba e capelli sono curati, gli occhi non sporgenti). Zanker ipotizza che il ritratto, realizzato con un'evidente trasgressione delle norme della *kalokagathia*, volesse mettere in dubbio l'intero sistema di valori della società: il tema del rapporto tra interno ed esterno evidenzerebbe dunque come il sistema dei valori della società ateniese fosse costruito sull'illusione e su immagini fallaci, legate all'apparenza esteriore dei corpi.

38 Vitruvio, *De architectura*, III, pref.

39 Cicerone, *De Fato*, 2, 10: «Socraten nonne legimus quem ad modum notarit Zopyrus physiognomon, qui se profitebatur hominum mores naturasque ex corpore, oculis, vultu, fronte pernoscere? stupidum esse Socraten dixit et bardum, quod iugula concava non haberet, obstructas eas partes et obturatas esse dicebat; addidit etiam mulierosum; in quo Alcibiades cachinnum dicitur sustulisse».

Il profondo paradosso della “bellezza” di Socrate aveva colpito e influenzato la cultura umanistica: la sua diffusione si ebbe soprattutto dopo che il discorso di Alcibiade fu reso disponibile in latino grazie alla traduzione di Marsilio Ficino contenuta nei *Platonis Opera omnia* del 1484. Un anno dopo, nel 1485, il passo venne citato nel celebre scambio epistolare tra Ermolao Barbaro e Giovanni Pico della Mirandola⁴⁰. Qui l’immagine del sileno di Alcibiade venne interpretata come metafora dello stile: esterno e interno diventavano sinonimi del rapporto tra stile e contenuto e tendevano a ribadire la prevalenza delle *res* sui *verba*, tema caro a Pico. Erasmo, che torna più volte sul *topos* sia nell’*Enchiridion militis Christiani* del 1503, sia nell’*Elogio della follia* del 1509, pare influenzato dalla lettura stilistica dal confronto incentrato con le Sacre Scritture. Il fatto che esse occultino la loro reale divinità in uno stile semplice, in una superficie quasi ridicola può essere definito come il paradosso dello stile cristiano che descrive il più sublime degli oggetti nel linguaggio più umile. Ma è soprattutto in uno degli *Adagia*, i *Sileni Alcibiadis*, che egli traccia un quadro complesso della duplicità del simbolo e della possibile attualità del contrasto socratico tra dentro e fuori, fino a stabilire una categoria silenica in cui include anche Cristo e che serve anche per denunciare i falsi sapienti⁴¹. Ugualmente Giordano Bruno fa del sileno di Socrate uno strumento ermeneutico per spiegare la crisi del proprio tempo e, insieme, della propria esperienza biografico-intellettuale⁴². Inoltre, gli influssi del passo di Platone, rilanciato dall’adagio erasmiano, si colgono in molti testi della letteratura comica volgare. Dalle riprese di Rabelais, che nel prologo del *Gargantua* usa il paradosso socratico per svelare il potere terapeutico del riso, si giunge ai poeti burleschi del Cinquecento, fino ad approdare alla letteratura paradossale⁴³.

Ma il testo senza dubbio più vicino alla formula simbolica adottata dagli Occulti è l’interpretazione che del Sileno danno i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano. Il brano

40 E. Barbaro, G. Pico della Mirandola, *Filosofia o eloquenza?*, a cura di F. Bausi, Napoli 1998, pp. 48 ss.

41 Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, a cura di E. Lelli, Milano 2013, Ad. 2201, cent. 23. Sul tema, cfr. R.L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (NJ) 1966; Erasmo da Rotterdam, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbio*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino 1980, pp. 60-119; D. Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975, pp. 42-43; C. Ossola, *Les devins de la lettre et les masques du double: la diffusion de l’anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, éd. par M.T. Jones-Davies, Paris 1979 (*Centre de recherches sur la Renaissance*, 5), pp. 125-157, in particolare alle pp. 127, 147, 151 nota 30; G. Didi-Huberman, *L’immagine aperta. Motivi dell’incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp.1-31, in particolare pp. 26 ss.

42 Cfr. F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (trad. it. di *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964), Bari 1969, pp. 23-232; M. Ciliberto, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma 1999, pp. 79-82; F. Dell’Omodarme, ad vocem *Sileno*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica di M. Ciliberto, II, Firenze-Pisa 2014, pp. 1780-1782.

43 Cfr. S. Longhi, *Lusus, il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983, pp. 123 ss. Interessanti anche le osservazioni di A. Corsaro, *Elogio del brutto... ma fino a un certo punto*, in *Extravagances amoureuses: l’amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose. L’amore oltre la norma nel Rinascimento*, Actes du Colloque international du Groupe de recherche Cinquecento plurale (Tours, 18-20 septembre 2008), sous la direction de E. Boillet, C. Lastraioli, Paris 2010, pp. 415-429.

contribuisce alla più ampia diffusione dell'immagine come simbolo dell'occultamento del divino, anche in forme imprevedute e mostruose. Sebbene la vignetta che accompagna le osservazioni di Pierio non mostri nel dettaglio la caratteristica finestra del sileno, il testo ne riprende con chiarezza l'origine platonica⁴⁴ (fig. 5):

DIVINA IN OCCULTO.

Sileni

Addentur et Sileni Cynocephalo: sunt enim et hi, ut Pausanias attestatur, ex Satyrorum grege, quos cum aetatis jam provectoris esse coeperint, Silenos appellare consueverunt, quorum hieroglyphicum erat, divinitatem in re quapiam delitescere. Erant enim Sileni, ut ex Platonicis Alcibiadis dicto colligimus, imagunculae quaedam sectiles, ita concinnatae, ut deduci et explicari possent quae ubi clausae erant, nihil aliud quam ridiculam et monstrosam quandam tibicinis speciem ostentabant: ubi vero aperiebantur, venerabile numen aliquod exerebant. Hinc Alcibiades Symposio, Socratem Silenis similem esse dicit, quod is longe alius esset interius intuenti, quam summo habitu videretur. Unde etiam Σιληνοὶ Ἀλκιβιάδου dici solet, de re quae prima fronte vilis ac ridicula videatur, interius tamen ac propius contemplanti sit admirabilis⁴⁵.

L'incisione dei *Hieroglyphica* (dove non compaiono aperture particolari sul petto del *Silenus*) e le parole di Pierio Valeriano mostrano come l'immagine adottata dagli Occulti non sia iconograficamente derivata dal testo di Platone. Nel *Simposio* infatti non è specificato dove e come la statuetta si possa aprire, né si parla di alcuna apertura nel petto. La figura degli Occulti è invece influenzata da una tradizione iconografica che ha avuto un'ampia diffusione e interessanti attestazioni nel corso del Rinascimento: la figura dell'*homo fenestratus* con il petto aperto sul cuore, legata al tema dell'amicizia e della sincerità, già presente nell'immagine di *Benivolentia, Beneficentiae filia*, nelle *Intercoenales* di Leon Battista Alberti⁴⁶. Il caso figurativo più significativo è però contenuto in uno dei cicli simbolicamente

44 Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, Michael Isengrin, 1556, Libro VI, cap. IV, c. 48v.

45 «Si possono affiancare alla figura del cinocefalo anche i sileni: questi sono infatti quelli tra i satiri che, raggiunta un'età più avanzata, per consuetudine si chiamarono Sileni. Il significato simbolico di questi era il celare la divinità in qualcosa. Infatti i Sileni, come possiamo leggere nel discorso di Alcibiade tratto da Platone, erano piccole figurine di terracotta fatte in modo che potevano essere aperte e dispiegate, le quali, quando erano chiuse, non mostravano niente altro che l'aspetto ridicolo e mostruoso di un flautista, mentre quando venivano aperte scoprivano per così dire, un nume divino degno di venerazione. Da qui Alcibiade dice che Socrate era simile ai Sileni, perché egli era di gran lunga diverso per chi guardava dentro di lui, rispetto a come appariva nel suo aspetto esteriore. Da qui si dice solitamente, "Sileni Alcibiadis" di una cosa che a prima vista sembra vile e ridicola, ma per chi la contempla al suo interno e da vicino è invece degna di ammirazione».

46 L.B. Alberti, *Intercoenales*, a cura di F. Bacchelli, L. D'Ascia, Bologna 2003, pp. 176-177: «Tertio loco mulier picta est nuda, cui quidem cordis loco ad pectus heret speculum et in manu pro speculo cor sustentat

più ricchi e complessi del Cinquecento, la *Sala dei Cento Giorni* realizzata da Giorgio Vasari su invenzione di Paolo Giovio per il Palazzo della Cancelleria a Roma, su commissione di Alessandro Farnese⁴⁷. Qui, tra le finte architetture che inquadrano una grande scena raffigurante la costruzione della basilica di San Pietro da parte di papa Paolo III, è dipinta la statua di *Sinceritas*, come specifica l'iscrizione del basamento. La figura, vestita con una tunica e un mantello classico, tiene nella mano sinistra un compasso mentre con la destra apre una finestra incisa nel petto ed estrae il suo cuore (fig. 6). Anton Francesco Doni così tratteggia la figura nella descrizione della sala, contenuta nella sua lettera a Lelio Torelli datata 21 maggio 1547: «È messo in mezzo questo quadro da due figure della Fatica e della Sincerità, il quale l'hanno figurato in questa forma: stracciasi il petto e mostra la purità del core, il quale si vede intero grande»⁴⁸.

Vasari o Giovio avevano tratto ispirazione per il simbolo probabilmente dalla letteratura classica, che presenta il tema in due diversi filoni. Le prime attestazioni risalgono a una favola esopica nella quale Momo critica Prometeo per non aver dotato l'uomo di una finestra rivelatrice dei sentimenti del cuore⁴⁹: a questa tradizione si rifanno anche altri autori classici come Plutarco⁵⁰, Babrio⁵¹, e soprattutto un passo dell'*Hermotimus* di Luciano⁵² che, come vedremo, fu molto letto e illustrato. Inoltre, la fortuna rinascimentale del tema è riconducibile anche a un'altra fonte: il *Proemio* del III libro del *De architectura* di Vitruvio nel quale, come abbiamo già detto, Socrate viene esaltato per la sua sapienza e viene riportato il suo desiderio di poter vedere uomini dotati di una finestra aperta nel petto, per mostrare a tutti i loro veri sentimenti⁵³. Il

hominis, quo in corde speculi expicta effigies est, in speculo vero ipso, quod pectori heret, tota mulieris ipsius effigies insculpta est. Huic titulus adscriptus est: Benivolentia, Beneficentiae filia» («Nel terzo dipinto si vede una donna ignuda. Al posto del cuore ha uno specchio sul petto e regge, anziché lo specchio, un cuore umano. Su quel cuore è dipinta l'immagine di uno specchio mentre nello specchio attaccato al petto è raffigurata per intero la donna stessa. Sopra questa figura si può leggere: Benevolenza, figlia di Filantropia»).

47 P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrafi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, in particolare pp. 302 ss.

48 A.F. Doni, *Lettere del Doni. Libro secondo*, Fiorenza, appresso il Doni, 1547, cc. 65v-69r.

49 Mario Andrea Rigoni riporta un passo di Eustazio di Tessalonica, che riferisce la notizia: cfr. M.A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, "Lettere italiane", XXVI, 1974, pp. 434-458, in particolare pp. 449-450. Sul tema interessanti le osservazioni di Lina Bolzoni, che cerca di declinare il simbolo non solo come condanna dell'apparenza, ma come relativo anche a esperienze in cui «visibile e invisibile si mescolano strettamente». Cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, 1995, pp. 154-164; Id., *Il ritratto doppio ovvero il sileno rovesciato*, in Id., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. 129-132. Cfr. inoltre M. T. Lanza, *La finestrina di Momo (passaggi e variazioni)*, "Misure Critiche", 1-2, 2004, pp. 27-36; A.G. Cassani, *Momo e le invenzioni "imperfette": Note aggiuntive alla favola di Esopo ZEYΣ KAI ΠΟΜΗΘΕΥΣ 'ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΜΩΜΟΣ nelle interpretazioni di Luciano, Alberti e Leopardi*, "Albertiana", XIV, 2011, pp. 191-203.

50 Plutarco, *Quaestiones conviviales*, III, I.

51 Babrio, favola 59.

52 Luciano, *Hermotimus*, 20.

53 Il tema del cuore come segno di lealtà e fede ritorna anche in Pierio Valeriano, dove un cuore sospeso con una catena al collo di un uomo indica la sua sincerità e la sua impossibilità di mentire (Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, cit. [vedi nota 44], l. XXXIV, c. 241v: *Viri probi sermo*).

brano vitruviano ispira molti scrittori e costituisce un filone peculiare rispetto agli usi amorosi della metafora del cuore di cristallo⁵⁴: si ritrova nei versi di Cesare Caporali o di Bernardino Baldi⁵⁵, nelle disquisizioni utopiche di Traiano Boccalini⁵⁶, nelle considerazioni di Marino nelle *Dicerie Sacre*⁵⁷ e in molta letteratura religiosa⁵⁸.

Anton Francesco Doni si ispira però probabilmente al affresco di Vasari quando inserisce l'allegoria tra le personificazioni che ornano il suo palazzo in onore di Petrarca descritto nelle *Pitture*, pubblicate nel 1564. Lo scrittore immagina la figura di *Realità* come «una donna che stracciandosi il petto mostra il cuore»⁵⁹. Il libro di Doni ebbe una certa diffusione, ma soprattutto divenne una delle fonti privilegiate dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove l'invenzione appare addirittura due volte, alle voci *Lealtà*⁶⁰ e *Realtà*⁶¹,

54 Su cui cfr. L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

55 Cfr. C. Caporali, *Sopra la Corte*, in Id., *Rime piacevoli... Accresciute in questa quarta impressione di molte rime gravi, & burlesche...*, Venetia, presso Gio. Battista Bonfadini, 1587, p. 83; B. Baldi, *Gli epigrammi inediti, gli apologhi e le ecloghe*, a cura di D. Ciampoli, I, Lanciano 1914, p. 51; i brani sono analizzati da M.A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), p. 455 note 45, 46.

56 T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, I, Bari 1948, pp. 329-330: «Son certo che nessuno si trova tra noi, che fermamente non creda niun altro morbo più aver corrotto il buon vivere del secolo presente, che gli odii occulti, gli amori simulati, le impietà, le perfidie degli uomini doppi, ricoperte con lo specioso manto della semplicità, dell'amore, della religione, della carità. Qua, signori miei, correte co' medicamenti de' fuochi e co' rasoi, e a questa piaga, che io vi scopro, ponete gl'impiastri corrosivi; e tutto il genere umano, che ora per li vizi che lo conducono a morte si può dir che sia diffidato da' medici, risanerà subito, e nella sincerità del procedere, nella verità del parlare, nella santità del vivere, tale diverrà quale fu ne' secoli andati, schiettissimo e semplicissimo. Il vero dunque e più presentaneo medicamento de' presenti mali, altro non è che necessitare gli uomini a vivere con schiettezza di animo, con semplicità di cuore: beneficio che dovete confessar meco, che non con altro più sicuro strumento maggiormente può conseguirsi, che con far nel petto delle persone quel finestrellino, che, come necessarissimo, Sua Maestà molte volte ha promesso a' suoi fedeli virtuosi. Perciò che quando gli uomini moderni, ora nel proceder loro tanto artificiosi, saranno forzati parlare e negoziare col finestrellino del cuore aperto, impareranno la prestantissima virtù dell'essere e non parere, e conformeranno le opere con le parole, la lingua, tanto avvezza alle simulazioni, con la verità del cuore che non sa mentire, e ognuno da sé esterminerà le bugie, le falsitati: e lo spirito infernale e diabolico dell'ipocrisia abbandonerà gli animi di molti, che da così brutto demonio si trovano oppressi».

57 G. Marino, *Pittura*, in Id., *Dicerie sacre. La strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1960, p. 89: «E veramente con ragione può dirsi ch'Iddio ci abbia il proprio cuore donato dandoci la somiglianza di questo ritratto santo [...] E se Socrate bramava il petto di cristallo perché di fuori trasparisse il cuore, in questo cuore a beneficio nostro si è adempiuto quel desiderio poiché, riposto dentro un tabernacolo cristallino, a ciascuno è lecito di mirarlo, pittura mirabile, anzi memoriale di tutte l'altre meraviglie». Cfr. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), p. 456.

58 Cfr. B. Tondi, *La virtù vilipesa, ovvero il trionfo dell'ignoranza...*, Napoli, per Lodovico Cavallo, 1681, p. 203; G.A. Velasquez, *La sensualità convinta ed abbattuta*, Napoli, presso Novello de Bonis, 1688, p. 178; G.B. Manni, *Sacro Trigesimo di varii discorsi per aiuto dell'anime del Purgatorio*, Bologna, per Giovanni Recaldini, 1673², p. 117.

59 A.F. Doni, *Pitture del Doni Academico Pellegrino*, a cura di S. Maffei, Napoli 2004, p. 150; cfr. *ivi*, S. Maffei, *Introduzione*, pp. 48 sgg.

60 C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012, p. 346: «Donna vestita di bianco che aprendosi il petto mostri il proprio core per esser ella una corrispondenza dell'animo con le parole o con l'azioni, acciò le sia intieramente prestata fede».

61 *Ivi*, p. 507: «Donna che aprendosi il petto mostri il core perché allora si dice un uomo reale quando ha le medesime cose nell'opre e nella lingua, le quali porta nel core e nell'intenzione».

entrando dunque a pieno titolo tra le raffigurazioni canoniche del vocabolario allegorico della pittura europea. Quest'ultima trova una fedele rappresentazione in uno dei disegni realizzati da Giovanni Guerra e raccolti nel cosiddetto *Taccuino Rothschild*, conservato al Département des Arts graphiques del Louvre⁶² (fig. 7).

In Ripa il simbolo torna anche alla voce *Amor verso Iddio*, anche se il dettaglio della finestra non è esplicitato⁶³, e si lega a molte allegorie che, sulla scia di definizioni antiche, illustrano i valori della sincerità e dell'amicizia in relazione al simbolo del cuore⁶⁴. A questa tradizione si ispira una personificazione presente nell'apparato effimero realizzato per la solenne entrata dell'arciduca Ernesto d'Austria a Bruxelles il 30 gennaio 1594⁶⁵: si tratta della *Sinceritas*, rappresentata da un uomo nudo con una colomba nella mano sinistra, che indica con la destra il cuore visibile dietro le sbarre di una finestra e calpesta sotto i suoi piedi alcune maschere⁶⁶ (fig. 8).

La fortuna figurativa della "finestra aperta sul cuore" si lega anche alla diffusione dell'*Hermotimus* di Luciano di Samosata, ispirato a un racconto che ha per protagonista Momo e le sue critiche alle creazioni degli dei. Il testo greco si ricollega alla favola esopica che narra la competizione tra Poseidone, Atena ed Efesto per deliberare chi tra loro avesse creato l'opera più utile: il dio dei mari aveva modellato un cavallo, Atena aveva disegnato una casa mentre il terzo aveva creato un uomo. Momo, designato come giudice della gara, indicò in tutte e tre le creazioni alcuni punti critici e, a proposito dell'opera di Efesto, osservò che sarebbe stato opportuno porre sul petto dell'uomo una finestra che consentisse di vedere i sentimenti nascosti al suo interno. La storia ha avuto anche una sua tradizione figurativa, come mostrano, ad esempio, un quadro di Maarten van Heemskerck, datato 1561, ora a

62 Louvre (DR 1136); sul pittore e disegnatore Giovanni Guerra, cfr. S. Pierguidi, «Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù». *Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma 2008, pp. 221, 259.

63 Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 60), p. 35: «Uomo che stia riverente, con la faccia rivolta verso il cielo, quale additi con la sinistra mano et con la destra mostri il petto aperto»; il testo è illustrato con un'incisione inserita a partire dall'edizione del 1611 (p. 21). L'iconografia coincide con una delle allegorie presenti nell'apparato per l'entrata del principe Alberto e di Isabella d'Austria ad Anversa, ideata da Otto van Veen, il famoso maestro di Rubens. Il complesso sistema allegorico preparato per l'ingresso dei sovrani è descritto da Jan Boch in un'opera sontuosa, ricca di illustrazioni e pubblicata nel 1602: «Divinus Amor stabat [...] sinistra pectori aperto admovens ac cor flammatum ostentans, dextrae manus indice versus caelum elevato» (J. Boch, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabelae Austriae Archiducum*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1602, p. 197). Un interessante esempio della fortuna di questa allegoria è rappresentato dalla fedelissima ripresa di Giovanni Battista Carlone nella Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato a Genova (dal 1630); cfr. C. Tosi, *Concilio di Trento, teologia mariana e tradizione francescana negli affreschi della Santissima Annunziata del Vastato*, "Laberio", XLVIII, 2, 2008, pp. 33-62, in particolare p. 60.

64 Cfr. per esempio, tra le allegorie che in Ripa hanno come attributo il cuore, Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 60), ad vocem *Sincerità*, *Amicizia*, *Concordia maritale*, *Consiglio* ecc.

65 *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum... sub ingressum sereniss. princ. Ernesti... archiducis Austriae*, Bruxellae, Johannes Mommaert, 1594, p. 26.

66 Cfr. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), pp. 345-347.

Berlino⁶⁷ e un'incisione inserita nelle *Centum fabulae* di Gabriele Faerno⁶⁸. A essa si ispira un emblema di Hadrianus Junius, dedicato alla figura di Momo: la composizione invita a riflettere sul fatto che tutto può essere sottoposto a critica e che nulla è più insondabile dell'animo umano, riprendendo così il tema della metafora socratica della finestra sul cuore. L'emblema inoltre è particolarmente interessante per noi perché mostra chiaramente sul petto dell'uomo realizzato da Efesto la griglia desiderata da Momo (fig. 9), offrendo dunque un ulteriore esempio del tema⁶⁹. A un altro ambito si collega invece un interessante disegno di Baldassare Peruzzi, che mostra un artista intento a ritrarre un uomo con il petto squarciato, nel quale è visibile una piccola figura, simile a un'animula. Si tratta della straordinaria trasposizione figurativa del *topos* che rivendica alla pittura la capacità di saper cogliere e restituire i tratti fisiognomici e l'anima del ritrattato, in competizione con la poesia⁷⁰.

Rispetto a questa tradizione la figura del *Sileno Alcibiadis* scelta dagli Occulti, pur nelle affinità iconografiche con l'immagine della *Sinceritas*, si colloca in una posizione particolare: la sua funzione simbolica è più complessa, perché contiene un'ambiguità interpretativa che oltrepassa il semplice motivo dello svelamento sviluppato da quel filone allegorico. Nella trattazione che l'Arnigio dedica all'impresa, è interessante come la lettura dell'immagine sia condotta seguendo con insistenza il paradigma della duplicità. L'ambiguità dei contenuti si rivela non solo nella polisemanticità dei concetti, ma anche nello stile, dove la simultanea predicazione di elementi contrari e la presenza di espressioni ossimoriche rivela una totale adesione ai canoni della tradizione ermetica. Infatti l'immagine del Sileno non rappresenta qui solo il simbolo di chi vuole proporre come valori fondamentali le qualità spirituali celate nell'interiorità e dunque ricercabili con lavoro accurato e profondo: «Noi nell'interna non nell'esterna forma curiamo di porre ogni studio»⁷¹, dichiara l'Arnigio. Il simbolo incarna infatti anche il diritto di «occultare gli alti misteri della verità agli occhi dei plebei e de' minuti uomini perché le preziosissime gemme della filosofia non s'aviliscano nella lordura di coloro la cui principale vita è il senso»⁷². Così compito dell'Accademia sarà «sotto il velo di favole e parabole occultare cose remote dal cieco e storto giudizio delle turbe»⁷³.

67 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inventar-Nr. 655; cfr. D. Cast, *Marten van Heemskerck's «Momus criticizing the Works of the Gods»: a Problem of Erasmian Iconography*, "Simiolus", VII, 1974, pp. 23 ss.

68 G. Faerno, *Fabulae Centum ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno carminibus explicatae*, Romae, Vincentius Luchinus excudebat, 1564; si veda ora l'edizione moderna, a cura di L. Marcozzi, Roma 2005. Per l'immagine cfr. Cast, *Marten van Heemskerck's*, cit. (vedi sopra), p. 26, fig. 3.

69 H. Junius, *Emblemata*, Antverpiae, Christophe Plantin, 1565, c. A4r: «Reprehendere proclive & animum apertum esse debere».

70 Il disegno è discusso in B. Gopnik, *Physiognomic Theory and a Drawing by Baldassare Peruzzi*, "Konsthistorisk Tidskrift", VI, 1997, pp. 133-141.

71 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno*, cit. (vedi nota 19), c. **2r.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

La scorza esterna ha dunque un valore duplice; per gli eletti essa costituisce un elemento da superare e ignorare innestando un processo che va dall'esterno all'interno, e che permette di aprire gli sportelli del sileno e giungere alla visione della divinità. Ma essa ha anche un ruolo positivo, la funzione fondamentale di proteggere e occultare i contenuti arcani e segreti dagli occhi del volgo incapace di trattare con i significati più profondi, che solo le menti più raffinate possono comprendere.

La finestra aperta sul cuore del sileno degli Occulti ha il dettaglio di due vistosi sportelli e allude dunque non solo allo svelamento della verità, ma è anche uno strumento di dissimulazione, è un *artificium occultandi* che costruisce diversi gradi di conoscenza. La riflessione di Arnigio su questo punto è molto precisa: il suo ragionamento parte dalla natura inconoscibile del divino. Alla luce inaccessibile di Dio si giustappone infatti il suo mostrarsi sotto una parvenza contraria:

Ma poggiamo al celeste mondo, e vederemo la verità delle cause di quanto materialmente sortisce qua giù star occulta ne' giri contrarii, negli aspetti e nelle congiuntioni oscure, e malagevolissime ad esser intese dagli humani intelletti. Restaci che al mondo angelico et divino penetriamo, nel quale ogni cosa che qua giù si opera è ordita, permessa, et poi, come in nuvoloso aere et fosco theatro, sotto visioni, prophetie et figure agli occhi nostri mostrata. [...] E così in molti altri luoghi quel divino uomo [Dionigi l'Areopagita] dimanda Iddio caligine rispetto al suo esser incomprendibile a tutti gli intelletti così humani come astratti et separati, essendo quel sopra essential bene, quella individua in sostanza monade, quella sovremenente causa inintelligibile et di gran lunga superiore ad ogni essentia, vita, ragione et mente⁷⁴.

La constatazione di questa insondabile verità è il fondamento del progetto dell'Accademia bresciana: «Per tutti questi essempli veggiamo come nell'oscurità stia involta et occulta la verità, così noi questo stile tenendo, non senza ragione Occulti si dimandiamo et non com'alcun a prima faccia pensar potrebbe, perché da niuno fussimo conosciuti et intesi»⁷⁵.

Non è solo il disprezzo aristocratico per la povertà degli strumenti conoscitivi e comunicativi usati dalla moltitudine, ma è una sorta di impegno insieme etico e gnoseologico che spinge gli accademici a celare lo «splendore de gli alti misteri de la verità agli occhi dei plebei e minuti uomini, perché le preziosissime gemme della Filosofia non s'aviliscano nella lordura di coloro, la cui principale vita è il senso»⁷⁶.

⁷⁴ Ivi, c. **2v.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

Linda Bisello ha proposto di leggere negli intenti dell'Accademia «l'insorgere della cautela implicita in una scelta nicodemitica, e cioè il ricorso alla *simulatio* e alla *dis-simulatio* evocate nelle edizioni censurate degli *Adagia*»⁷⁷. Se dunque il recupero della dimensione silenica erasmiana sembra da un lato legarsi alle pratiche del nascondimento religioso diffuse nell'Italia post-tridentina, il *coté* intellettuale dell'Accademia degli Occulti non disdegna di mostrare interesse per l'orfismo neoplatonico e la sapienza delle letture ermetiche, dando alla poesia e all'immagine un valore sapienziale di stampo misteriosofico⁷⁸. La stessa costruzione dell'immagine rimanda a un interesse antiquariale e grecizzante: la scelta del sileno era avvenuta a scapito di altri simboli ben più famosi figurativamente, che avevano incarnato nel Cinquecento l'idea dei possibili tesori dell'interiorità, uno tra tutti l'immagine della melagrana, usata da Massimiliano I come impresa e inserita più volte nella *Porta dell'onore* di Dürer. Stabius nella *Clavis*, che traduce in parole i significati dell'arco, mette in rilievo

la divisa o livrea con melograno dell'Imperatore Massimiliano, che sua maestà scelse in gioventù e che si deve intendere così: sebbene il melograno manchi esternamente di forma, sapore ed odore gradevole, all'interno tuttavia è della dolcezza più nobile con i gran più belli e nello stesso modo anche sua Maestà volle rendere manifeste con il tempo le sue virtù tenute nascoste⁷⁹.

Ecco perché il genere dell'impresa, per la sua arte raffinata di abbinare significati nascosti attraverso colti rimandi figurativi e testuali, diventa la cifra stilistica più appropriata per i fini dell'Accademia, come mostra la meditata struttura del volume delle *Rime*. Qui, dopo il trattatello introduttivo dell'Arnigio sull'impresa del sileno, il lettore può ritrovare molti dei temi e delle riflessioni lì proposte, nelle singole sezioni dedicate a ciascun accademico, introdotte dall'impresa individuale di ogni componente, illustrata e commentata. Tra imprese, loro spiegazione e liriche si crea un discorso unitario che propone, per ogni autore, un medaglione, una sorta di biografia intellettuale, nel quale il credo dell'Accademia si riverbera e si ripete con varianti sempre nuove. In questa studiata complessità il volume propone un progetto letterario e culturale di grande

77 L. Bisello, *Sotto il «manto» del silenzio. Storia e forme del tacere (secoli XVI-XVII)*, Firenze 2003, p. 76.

78 Sul volume, cfr. A. Maggi, *L'identità come impresa in Rime degli Accademici Occulti*, "Esperienze letterarie", XXII, 1997, pp. 47-61; E. Selmi, *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta-«teologo-mistico»*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Alessandria 2009, pp. 121-162.

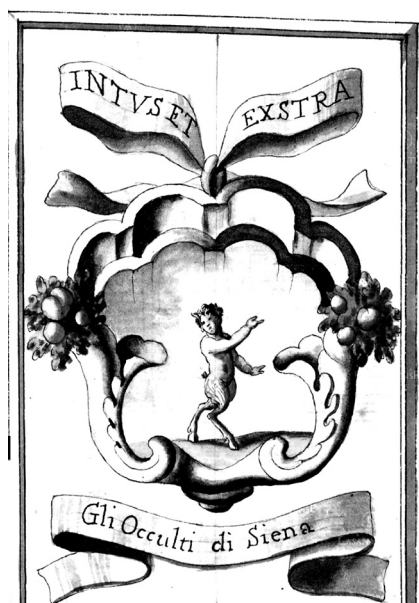
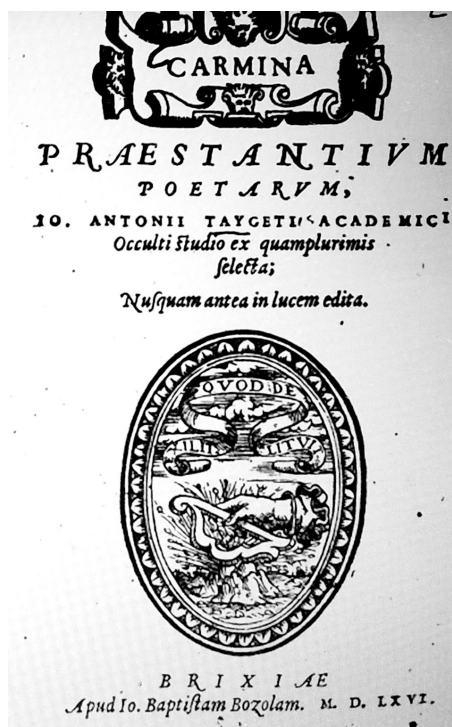
79 *Clavis*, IV 25-V, 5; Per il testo della *Clavis* nella versione tedesca di Stabius e in quella latina di Chelidonius, cfr. Th. U. Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München-Berlin 2001, pp. 399-406; per la traduzione italiana, cfr. G.M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie e derivazioni*, Firenze 2007, pp. 439-445, in particolare per questo passo, p. 443.

modernità. Anche la poesia petrarchesca, che costituisce il modello evidente delle rime, si ispessisce in una intellettualizzazione delle vicende amorose, che richiama messaggi sapienziali ed ermetici di vasta portata⁸⁰. Inoltre le imprese dei singoli accademici non solo rappresentano il ritratto interiore di ogni partecipante, ma riprendono con grande coerenza i temi esposti dall'Arnigo e ne confermano la predilezione stilistica per espressioni ossimoriche e antitesi. Le coppie oppositive dentro-fuori, luce-tenebre, moltitudine-isolamento rappresentano i nuclei concettuali di molte imprese, così come il motivo ricorrente della trasformazione, della virtù come strumento di dominio sulla realtà. La tematica silenica dell'occultamento si riverbera, per esempio, nell'impresa di Girolamo Bornato (l'Astruso) che inneggia alla difesa dell'interiorità, usando il simbolo del riccio e il motto UNDIQUE TUTUS (fig. 10). L'immagine della luce si ritrova con diverse simbologie: Antonio Taglietti, accademico Notturmo, sceglie le lucciole; Carlo da San Bonifacio usa una lucerna fornita di lamine di osso, che consentono di proteggere la luce dalla pioggia e di vedere nella notte; Tommaso Porcacchi adotta il pesce-rondine, che pur immerso nell'acqua emana la sua luce per poter vedere nelle perversità della sorte; Giulio Martinengo mostra la luna che il sole illumina progressivamente, «platonicamente» alludendo «all'anima sua»⁸¹. È così, con un raffinato intreccio di parole e immagini, che il lettore, proseguendo via via nella lettura delle rime, ricomponе il mosaico dell'Accademia, nella coralità delle singole individualità. La figura paradossale del sileno diventa così, nella sua divinità nascosta, anche il simbolo rifratto di tutti gli accademici, una *concordantia discors* che propone un raffinato e compiaciuto ermetismo⁸².

80 F. Tomasi, *Le ragioni del «moderno» nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in Id., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 18-19.

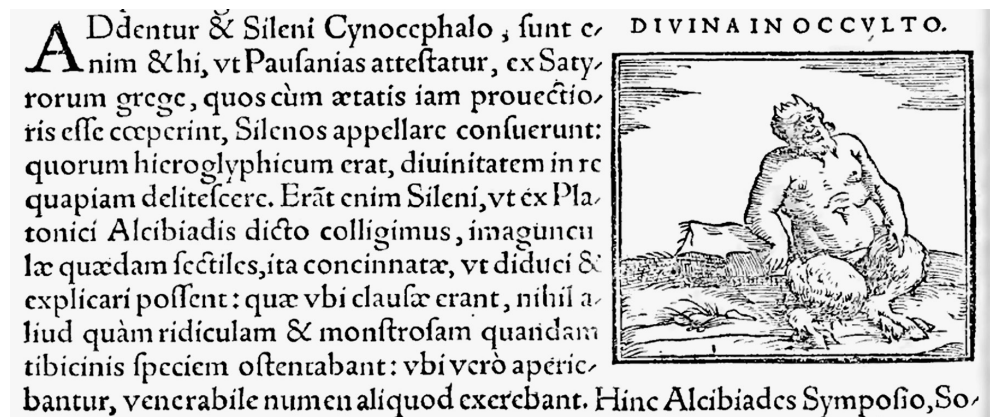
81 *Rime de gli Accademici Occulti*, cit. (vedi nota 18), c. 119v.

82 Che il volume delle *Rime* voglia rappresentare come suo intento primario un'immagine collettiva dell'Accademia e non una semplice raccolta di versi è evidente dal fatto che sono accolti nel volume anche accademici che non hanno composizioni poetiche, come Agostino Gallo o Alberto Lollio.

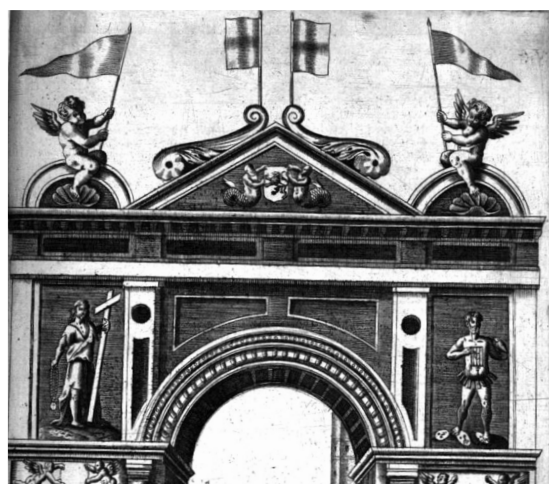


1. Prima impresa dell'accademia degli Occulti, in *Carmina praestantium poetarum*, G.B. Bozzola, Brescia 1565, frontespizio
2. Impresa dell'accademia degli Occulti, in *Rime degli Accademici Occulti*, V. da Sabbio, Brescia 1568, frontespizio
3. Impresa dell'accademie degli Occulti, in *Imprese ed emblemi delle academie d'Italia*, Biblioteca Casanatense, Ms. 1028, c.159r

4. *Emblema con sileni*, in S. de Covarrubias, *Emblemas Morales*, L. Sánchez, Madrid 1610, centuria III, n. 51



5. *Sileno*, in Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Isengrin, Basileae 1556, libro VI, cap. IV, c. 48v

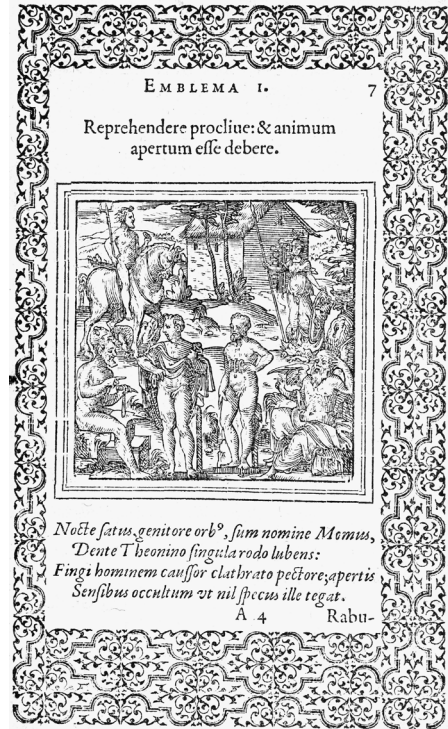


6. Giorgio Vasari, *Sinceritas*, 1546, Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento giorni

7. Giovanni Guerra, *Realità*, Taccuino Rotschild, Louvre, DR 1136

8. *Sinceritas*, particolare di uno degli archi trionfali eretti per l'entrata dell'arciduca Ernesto d'Austria a Bruxelles, in *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum, [...] sub ingressum sereniss. princ. Ernesti... archiducis Austriae*, Johannes Mommaert, Brussels 1594, p. 26

9. *Homo fenestratus*, in H. Junius, *Emblemata*, Christophe Plantin, Antwerp 1565, A4r p. 7



10. *Impresa dell'Accademico Astruso*, in *Rime degli Accademici Occulti*, V. da Sabbio, Brescia 1568



SVELARE E OCCULTARE LA VERITÀ: IL *SILENO DI ALCIBIADE* E LE IMPRESE DELL'ACCADEMIA DEGLI OCCULTI DI BRESCIA

Unveiling and Hiding the Truth: the Silenus of Alcibiades and the Device of the "Accademia degli Occulti" in Brescia

Sonia Maffei

This essay examines the devices of Accademia degli Occulti in Brescia, paying special attention to the comment of Bartolomeo Arnigio *Discorso intorno al Sileno. Impresa de gli Academici Occulti* (1568). The aim of the research is to study Arnigio's text and analyze the symbolic figure of the device of the Academy, which is engraved in the frontispiece of the book: a Silenus with two hinged windows in his breast. The figure is a metaphor taken from two texts: Plato's *Symposium* (and Erasmus' *Adagia*) and Vitruvius' *De architectura*. In Plato's text Alcibiades likens Socrates to a Silenus figure: an ugly half-man and half-animal but if you look inside, you can see a beautiful god and encrusted with jewels, a hidden treasure. On the contrary Vitruvius reflects on Socrates' statement that the human breast should be furnished with open windows, so that men do not keep their feelings concealed, but have them open to view. The recovery of the Erasmian silenic dimension seems on the one hand to be linked to the practices of religious concealment which were widespread in post-Tridentine Italy, but on the contrary the windows on the breast of Silenus refer to the gesture of revealing, thus making all his intentions clear. The device of Occulti, therefore, shows a double meaning, which is reflected in the academy's activities.