

## Prologo

Dalla costa meridionale della Turchia si può scorgere l'isola di Cipro, la cui bellezza induce spesso i marinai a cercare di sbarcarvi, naufragando però sulle sue infide scogliere. Lungo la spiaggia sono disseminati i resti di innumerevoli imbarcazioni, «alcune sono ridotte a meri relitti e per metà coperte dalla sabbia; altre mostrano la poppa e altre ancora la prora, qua una chiglia, là un fasciame». «Sembra –, continua Leonardo da Vinci – il giorno del giudizio in cui dovrebbe avvenire la resurrezione delle navi morte, tanto elevato è il loro numero»<sup>1</sup>.

Leonardo non aveva mai visitato Cipro, ma sapeva che era l'isola di Venere, la dea dell'amore, e che vi erano presenti attrattive e insidie della dea. Sul retro della pagina l'artista ne descrive il giardino: un prato in cima a una roccia con un laghetto, una piccola isola con fitti boschi e acque che fluiscono dentro vasche di granito, porfido e serpentina. Era forse questo giardino, colmo di fiori profumati, che i marinai intravedevano attraverso le onde. Un antico epigramma descriveva i naufraghi vittime di Venere «nudi e indigenti ... alla deriva nel mare aperto». Ogni desiderio è destinato al naufragio, come ebbero a dire taluni commentatori; la vita degli amanti sfortunati, aggrappati alla loro sofferenza, scossi dalla tempesta, è un susseguirsi di disastri<sup>2</sup>.

Rivolgendosi al re di Cipro nel prologo della *Genealogia deorum gentilium*, un trattato monumentale sugli dèi pagani scritto più di un secolo prima degli appunti di Leonardo, Boccaccio cercò di spiegare il proprio progetto. Rimettere insieme quanto resta degli dèi è come raccogliere i frammenti di un grande naufragio, dispersi lungo una vasta spiaggia; l'autore stesso è come un marinaio inesperto il quale si avventura al largo con una piccola imbarcazione per raccogliere questa strana messe dalle sponde del Mediterraneo. Boccaccio traccia la rotta di questo viaggio nel corso del libro, mentre la sua fragile prora procede attraverso «il mare di errori» tramandato dall'antichità. Trasportato dalle correnti verso le coste di Egitto, Siria e Cipro, egli costeggia Pafo, la città di Venere, quando, proprio mentre ne descri-

ve le grazie, si scatena una tremenda tempesta. Tra onde tumultuose, violente raffiche di vento e nell'oscurità totale, ormai stremato, chiede aiuto al Cristo, che una volta aveva calmato le acque salvando Pietro dalla tempesta. L'uragano si placa e Boccaccio salpa da Cipro per continuare il viaggio<sup>3</sup>. Se non fosse stato per quella disperata richiesta di aiuto, la sua piccola imbarcazione sarebbe stata tra quelle che Leonardo ci presenta semisommerse nella sabbia.

Il modo in cui lo scrittore si rappresenta salvato dalle acque insidiose del paganesimo in realtà non era nuovo, visto che l'immagine del naufragio era infatti già stata associata all'idolatria. Tertulliano aveva terminato il proprio trattato sull'argomento con l'immagine potente della nave della Fede che procede tra «le scogliere e le insenature, i bassi fondali e gli stretti dell'idolatria». Tale nave, con le vele gonfiate dallo Spirito di Dio, procede «senza pericoli se cauta, sicura se attenta e vigile». Coloro che cadono in mare, invece, si perdono in abissi incommensurabili da cui non riescono a emergere; quelli che si arenano vanno incontro al «naufragio senza rimedio», e coloro che vengono presi in un vortice non riescono a respirare «perché le onde li soffocano e ogni corrente li risucchia nell'Ade»<sup>4</sup>.

Era proprio in questo mare che si era verificato il naufragio dell'antichità, dato che, come chiarisce sant'Agostino, il giudizio di Dio su Roma era stato una condanna inflessibile della sua idolatria e licenziosità. Quando Boccaccio presenta il risultato del suo sforzo al mecenate, egli intreccia abilmente tutti questi motivi: allineando il naufragio dell'antichità e quello dell'amore, egli trasforma il mondo del paganesimo in un'isola inaccessibile seducente e pericolosa come quella del re per il quale scrive.

Nel 1430, Poggio Bracciolini e il suo amico Antonio Lusco osservarono dal Campidoglio a Roma le desolate rovine che li circondavano. Non vi era sicuramente miglior esempio della mutevolezza e crudeltà della fortuna. Dell'antica città che era stata il centro del mondo rimanevano solamente poche misere tracce. I costruttori di Roma avevano probabilmente immaginato che una tale metropoli avrebbe resistito a tutte le calamità, e invece anch'essa era divenuta vittima della Fortuna, che decide l'ascesa e il declino di tutti i regni<sup>5</sup>.

L'attribuire il naufragio dell'antichità alla dea Fortuna, modificava impercettibilmente il contesto all'interno del quale esso veniva visto. Per Orazio la Fortuna era la «signora dell'oceano», poiché, come aveva detto Cicerone, «quando ci sospinge una brezza favorevole giungiamo in porto e quando essa ci soffia contro naufraghiamo»<sup>6</sup>. Il Petrarca e

molti altri fecero propria l'immagine e dalla metà del Quattrocento in poi la dea della Fortuna è spesso personificata come una donna nuda sul mare. Essa somiglia addirittura alla stessa dea Venere, ma è posta instabilmente su di una barca, una palla o persino un delfino e regge una vela. L'altra immagine comune della Fortuna deriva da Boezio, il quale la rappresentò con una ruota che gira, mentre spodesta i re e innalza gli umili. E nel Medioevo una variante della dea Fortuna era spesso rappresentata da quattro figure aggrappate a una ruota che gira o dall'iscrizione: «Regnerò, regno, ho regnato, sono senza regno»<sup>7</sup>.

Nella *Fortuna*, il primo degli arazzi del Cinquecento conosciuto come *Los honores*, le due immagini sono unite. La ruota della fortuna è al centro con il fortunato che percorre fiducioso il mare sul lato ascendente della ruota stessa, mentre dall'altro lato lo sfortunato annega nelle acque turbinate della tempesta e i marinai si gettano in mare, abbandonando le navi che affondano. Diversamente da altri arazzi di questa serie, questo presenta figure tutte tratte dalla mitologia e dalla storia, un'indicazione che, mentre la storia cristiana aveva una direzione e uno scopo, solo la Fortuna aveva governato il mondo pagano.

Nel prologo alle *Vite* degli artisti rinascimentali, Vasari attribuisce la fine della civiltà romana al girare della ruota della Fortuna. L'immagine suggerisce che col proseguire di tale moto, le arti che si erano prima perdute sarebbero state riportate alla vita e il suo ottimismo era largamente condiviso. Dal Quattrocento in poi si pone infatti l'accento in modo nuovo sulla capacità degli individui di controllare il proprio destino. Alberti depreca coloro che si ritengono in balia delle onde burrascose della dea della Fortuna, mentre devono, a suo avviso, biasimare solo sé stessi; Marsilio Ficino osservava che talvolta sia la tempesta che l'accortezza del capitano possono condurre la nave nel porto, a riprova di come intelligenza e fortuna vadano spesso d'accordo. Più energicamente Machiavelli sostiene che la dea della Fortuna è una donna che si sottomette alla volontà di coloro che la dominano<sup>8</sup>.

Al centro della navata, nella cattedrale di Siena, c'è un pavimento di marmo degli inizi del Cinquecento disegnato da Pinturicchio che ritrae un'allegoria in cui un gruppo di persone su di un'isola si mette in viaggio su un tortuoso sentiero verso la figura della Sapienza, saldamente seduta fra due filosofi antichi. Sotto c'è la dea della Fortuna in posizione eretta, con un piede su di una palla in un'isola e l'altro su di una barca il cui albero è stato spezzato dai venti che gonfiano la vela che essa afferra sopra la testa (fig. 1). La dea della Fortuna sembra aver trascinato sull'isola queste persone, che ora devono voltarle le spalle e salire il monte della Sapienza. Un uomo però si volta a

Figura 1. Paolo Mannucci su cartone di Pinturicchio, *Allegoria del colle della Sapienza*, particolare della *Fortuna*, mosaico pavimentale, 1505.



contemprarla; piuttosto che percorrere faticosamente il pendio, verso il quieto riposo da lei offerto, egli sembra intenzionato a sfidare la sorte salpando con lei ancora una volta<sup>9</sup>.

Poggio e il suo amico non furono i primi a contemplare le rovine antiche. C'è, come una volta sostenne Lucrezio, un certo piacere nell'assistere a un naufragio al riparo della spiaggia<sup>10</sup> e il naufragio nell'antichità non faceva eccezione. Secondo i successivi osservatori cristiani esistevano due risposte a tale spettacolo: un acuto senso della sconfitta dovuto alla distruzione di Roma stessa e una legittima soddisfazione per il trionfo sulle forze del male rappresentate dal paganesimo.

Esse potevano coesistere, come accade nelle due poesie di Ildeberto di Lavardin (1056-1134), una delle quali esprime rimpianto per la grandezza passata della città, mentre l'altra ne celebra la sottomissione al vero Dio e il subentrare del dominio spirituale a quello temporale<sup>11</sup>. Tuttavia, col passare del tempo, fu il primo sentimento a prevalere. Il poeta quattrocentesco Fazio degli Uberti dipinse Roma lamentando la scomparsa dei suoi grandi, bellissimi e nobili monumenti<sup>12</sup>.

In questi primi lamenti l'accento è posto sia sulla perdita di libri e conoscenze tecniche, sia sulla distruzione delle statue, fonte di un rammarico che si specchia, ad esempio, nel modo in cui Alberti constata

come Vitruvio fosse l'unico scrittore di architettura sopravvissuto al «grande naufragio»<sup>13</sup>. Tuttavia, man mano che le antichità venivano rivalutate, si tendeva a vedere la distruzione degli idoli pagani come un errore disastroso, anche se scusabile. Il Vasari lamentava che nello sforzo di estirpare tutto quanto potesse aver dato origine a false credenze, il cristianesimo aveva gettato via tutte le statue meravigliose dei falsi dèi e causato alle arti una tale rovina da far perdere a esse ogni punto di riferimento.

La metafora del naufragio implica che gli idoli del mondo pagano erano periti in un'unica devastante tempesta e anche nel tardo Medioevo era largamente diffusa l'idea che proprio ciò fosse accaduto. Secondo lo scultore Ghiberti, la conversione dell'Impero al cristianesimo agli inizi del IV secolo avrebbe causato un tale odio per l'idolatria da portare alla distruzione di tutte le statue, i dipinti e le biblioteche del mondo antico<sup>14</sup>. In realtà c'era voluto molto tempo perché ciò si verificasse: nonostante i ripetuti saccheggi subiti da Roma da parte dei barbari provenienti dal Nord, alla fine del V secolo la maggior parte dei monumenti e delle sculture della città antica, incluse ottanta statue dorate e sessantaquattro statue d'avorio di idoli pagani, si trovavano ancora in essa. Molti degli edifici sopravvissero per un altro millennio, venendo gradualmente eliminati, a causa della riutilizzazione dei loro materiali per nuovi progetti da parte di successive generazioni di costruttori, un processo, questo, che fu accelerato dalla rinascita della città nel Quattrocento<sup>15</sup>. A questo punto, tuttavia, le statue degli dèi ormai non esistevano più. Nessuno sapeva veramente cosa fosse accaduto a esse, sebbene gli scrittori medievali ne attribuissero abitualmente la distruzione a papa Gregorio Magno alla fine del VI secolo; egli infatti, «per far sí che i semi dell'eresia non si moltiplicassero, causò la distruzione di tutte le teste e degli arti appartenenti alle statue dei demoni»<sup>16</sup>.

Alcune statue giacevano nel punto stesso in cui erano cadute e furono solo un po' per volta ricoperte con la terra, mentre altre vennero probabilmente sotterrate da cristiani zelanti o forse da pii pagani. In ogni caso, nel tardo Medioevo l'idea che gli dèi antichi non fossero propriamente caduti, ma fossero stati sotterrati era ormai diventata un luogo comune. Così quando li si riesumava accidentalmente, talvolta li si sotterrava di nuovo per paura del potere demoniaco che ancora possedevano. Ghiberti racconta la storia di una statua con un delfino, probabilmente raffigurante Venere, rinvenuta a Siena, su cui era inciso il nome dello scultore greco Lisippo. Collocata sopra a una fontana pubblica, fu oggetto di generale ammirazione fino a che i se-

nesi non perdettero una battaglia contro i fiorentini. Convintisi che fosse stata la loro venerazione per questa statua indecorosa ad aver causato la sventura, essi dunque la spezzarono e la sotterrarono in territorio fiorentino in modo tale da trasferire la sfortuna ai nemici<sup>17</sup>.

Esisteva una stretta connessione fra l'atto materiale della sepoltura e la sua utilizzazione metaforica. Al termine della *Genealogia*, Boccaccio riesce finalmente a giungere in porto con la propria nave. Il suo instancabile viaggio lo ha portato ad avvicinarsi a coste rocciose e a tutte le isole esistenti; alla fine è pronto al ritorno sulla terraferma. Ma per prima cosa deve assicurare la nave con corde e ancore e proteggerla dagli agenti esterni. Per far ciò deve difendere il proprio lavoro dalla critica. Egli non ha tentato di far risorgere gli antichi dèi; essi non sono addormentati, ma morti e sotterrati per sempre, insieme alle loro turpi depravazioni, «schiacciati sotto il peso dell'eterna, irremovibile dannazione»<sup>18</sup>. Un secolo o due piú tardi, se qualcuno avesse slegato la nave del Boccaccio e l'avesse spinta nel mare aperto ancora una volta, sarebbe stato cosí sicuro di ciò?

<sup>1</sup> Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano 2002.

<sup>2</sup> FULGENZIO, *Mythologiarum libri tres*, 2.1.

<sup>3</sup> G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium* [1360], in ID., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano 1964, VII-VIII, 3, proemio; 4, proemio.

<sup>4</sup> TERTULLIANO, *De idolatria*, 24.1.

<sup>5</sup> P. BRACCIOLINI, *Historiae de varietate fortunae* [1448], Bologna 1969, pp. 5 sgg.

<sup>6</sup> ORAZIO, *Carmina*, 1.3.5; CICERONE, *De officiis*, 2.6.

<sup>7</sup> BOEZIO, *De consolatione Philosophiae*, 2.1; H. R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge (Ma) 1927.

<sup>8</sup> F. KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 9 (1979), pp. 1-27.

<sup>9</sup> Cfr. A. WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike* [1932], Berlin 1999, p. 242.

<sup>10</sup> LUCREZIO, *De rerum natura*, 2.1-4.

<sup>11</sup> R. KRAUTHEIMER, *Rome: Profile of a City*, 312-1308, Princeton 1980, pp. 200-1.

<sup>12</sup> T. BUDDENSIEG, *Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature*, in JWCI, 28 (1965), pp. 44-65: p. 50.

<sup>13</sup> L. B. ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)* [1450], a cura di G. Orlandi, Milano 1966, II, p. 441.

<sup>14</sup> L. GHIBERTI, *I commentari* [1452-55], a cura di C. Morisani, Napoli 1947, p. 32.

<sup>15</sup> M. GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989.

<sup>16</sup> BUDDENSIEG, *Gregory the Great* cit., p. 47.

<sup>17</sup> GHIBERTI, *I commentari* cit., p. 56.

<sup>18</sup> BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium* cit., 15, proemio, e 11.