

UN SOGNO E L'AMORE: NOTA SU DUE PICCOLI DIPINTI GIOVANILI DI RAFFAELLO*

ALESSANDRA TARABOCHIA CANAVERO

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Dipartimento di filosofia
Largo A. Gemelli, 1
I-20123 Milano
Italia
alessandra.tarabochia@unicatt.it

Two allegorical paintings by Raphael—*Knight's Dream* or (*Scipio's Dream*) and the *Three Graces*—should be considered as bearers of a single message. The three classical life styles, i.e., intellectual, active and voluptuous, symbolized by a book, a sword, and a small branch of myrtle, which two young women show to the sleeping knight, are not incompatible, but reconcilable, as Marsilio Ficino writes to Lawrence the Magnificent. All this is seen by the knight in his dream. The dream, as *vacatio animae*, is the site of possibility and conciliation. The three Graces show this in the reality, with their ideal dance, expression of the harmony of the opposites, fulfilled by love.

INTRODUZIONE

Gli storici dell'arte ritengono che Raffaello abbia dipinto *Il sogno del cavaliere (o di Scipione)*, e *Le tre Grazie*, poco più che ventenne, durante il

* Questo contributo costituisce la ripresa e l'approfondimento di una lezione tenuta a Milano l'11 dicembre 2001 nell'ambito del ciclo "Il sogno dall'antichità al Rinascimento", organizzato dall'Istituto Studi Umanistici F. Petrarca. Un grazie quindi innanzi tutto a Luisa Secchi Tarugi, presidente dell'Istituto, per avermi offerto l'opportunità di affrontare questo tema. Ringrazio poi i colleghi e gli amici che a vario titolo mi hanno aiutato in questo approfondimento. In ordine rigorosamente casuale: Franco Bacchelli, Maurizio Mamiani, Paola Carusi, Lorenzo Ferro e Giacomo Garzilli, Dario Sacchi, Marco Bussagli, e Alessadro Pontremoli. Devo molto anche a Domenico Pezzini, Virgilio Melchiorre, Vittorino Andreoli, e a Ruggero Pierantoni. Un ringraziamento particolare infine a Maria Benzoni e alle mie figlie Giulia e Silvia, che mi hanno seguito e incoraggiato nelle varie fasi del lavoro di stesura.

suo primo soggiorno fiorentino, tra il 1504 e il 1505, per il giovane Scipione di Tommaso Borghese, nato nel 1493, e, poiché hanno le stesse dimensioni (cm.17×17) e sono stati per lungo tempo insieme (prima, cioè fino al XVII secolo, alla Galleria Borghese e poi nella collezione di sir Thomas Lawrence,¹ mentre ora sono conservati rispettivamente alla National Gallery di Londra, e al museo Condé di Chantilly), ritengono che siano stati pensati e dipinti in *pendant*, forse come parti di un dittico (Chastel), o più probabilmente, visto che sono quadrati e le figure sono in scala diversa, per essere collocati a una certa distanza l'uno dall'altro, o di fronte, o addirittura come il fronte e il retro di una medaglia (già Panofsky, e poi Wind),² e che, quindi nell'interpretare l'uno non si può non tener conto dell'altro.

In questo mio tentativo di “capire” questi due piccoli quadri ho cercato di mantenere per quanto possibile distinti i tre livelli di significato che Panofsky riconosce in ogni opera d'arte, come nella maggior parte dei gesti della nostra vita quotidiana: *soggetto primario o naturale, soggetto secondario o convenzionale, significato intrinseco o contenuto*.

Panofsky propone l'esempio di un conoscente che, per strada, lo saluta togliendosi il cappello, compiendo cioè un gesto che ha significato solo nel mondo occidentale, a partire dal tardo medioevo, essendo retaggio dell'abitudine degli uomini d'arme di alzare la visiera dell'elmo per mostrare le loro intenzioni pacifiche e la loro fiducia nelle pacifiche intenzioni degli altri. Per “capire” un disegno o un quadro, un basorilievo o una statua occorre quindi innanzi tutto descrivere *il soggetto primario o naturale*, cioè “le pure forme”, identificando dapprima configurazioni di linee e colori come rappresentazioni di oggetti naturali, esseri umani, animali, piante, case, utensili ecc., successivamente le loro mutue relazioni come eventi e infine cogliendo certe qualità espressive come il carattere doloroso di una posa o di un gesto, oppure l'atmosfera casalinga e tranquilla di un interno; scoprire poi *il soggetto secondario o convenzionale* cioè “il mondo di temi specifici o concetti espressi in immagini, storie e allegorie, che gli antichi teorici dell'arte chiamavano *invenzioni*”, riconoscendo per esempio che una figura virile con un coltello rappresenta

¹ J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle: *Raphael: his Life and Works*, 3 voll., London 1882–85, vol. I, 1882 : 202, nota; 209, nota.

² La datazione risale a R. Longhi: ‘Percorso di Raffaello giovine’, *Paragone* VI, n. 65, 1955 : 8–23. Per il resto cfr. E. Panofsky: ‘Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neuen Kunst’, *Studien der Bibliothek Warburg* 18, 1930 : 142–143; A. Chastel: *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme Platonicien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959 : 252; E. Wind: *Misteri pagani nel Rinascimento*, tr. it., Milano: Adelphi, 1971 : 103–104.

san Bartolomeo, che un gruppo di figure sedute a una tavola apparecchiata in un certo ordine e in certi atteggiamenti rappresenta l'Ultima Cena; e, infine, cogliere il *significato intrinseco o contenuto*, cioè il mondo dei valori espressi dall'artista e il messaggio.³

Per quanto possibile, ho scritto, perché

dobbiamo tener presente che le categorie nettamente distinte [*sc.* i significati sopra elencati] si riferiscono in realtà ad aspetti di un solo fenomeno, precisamente l'opera d'arte nella sua unità. Sicché nel lavoro concreto i metodi per accostarsi all'opera, che qui figurano come tre operazioni di ricerca senza rapporto l'una con l'altra, si fondono in realtà in un organico e indivisibile processo.⁴

Per i primi due strati di significato, che Panofsky chiama “fenomenici”, ho considerato separatamente i due quadri, nel cercare poi di coglierne il messaggio li ho considerati insieme.

“*IL SOGNO DEL CAVALIERE*”:
SOGGETTO PRIMARIO O NATURALE

Cominciamo dunque con il descrivere quello che vediamo nel primo dipinto, integrando, ove sia il caso, le pure e semplici immagini con qualche deduzione immediata, ricavata dall'esperienza comune.

In primo piano, tre figure: un giovane cavaliere e due giovani donne.

Sotto un'esile pianta d'alloro, collocata al centro della scena, il giovane — che sia cavaliere lo deduciamo immediatamente da alcuni particolari del suo abbigliamento — dorme sdraiato per terra, ma con il busto appoggiato a uno (al suo?) scudo. Dorme tranquillo, con la testa reclinata sulla spalla destra. Doveva essere molto stanco (per un lungo viaggio? per un torneo?), quando si è addormentato, perché ha ancora gli schinieri, e non si è tolto nemmeno l'elmo, ma ormai si è riposato ed ora il suo volto ci appare con lineamenti distesi, sereni.

La sua figura, come abbiamo detto in primo piano, occupa dunque la parte inferiore del quadro: la testa a sinistra, i piedi a destra (di chi guarda: d'ora in poi, salvo indicazione contraria, destra e sinistra saranno riferite a chi guarda).

In piedi ai lati, di pochissimo arretrate, le due giovani donne lo guardano, e per guardarlo chinano leggermente il volto, tanto che non vedia-

³ E. Panofsky: *Il significato nelle arti visive*, tr. it., Torino: Einaudi, 1999 (3a ristampa): 31-36.

⁴ *Ibid.*: 44.

mo i loro occhi abbassati, e gli mostrano (o gli offrono?) quello che hanno in mano: quella di sinistra un libro e una spada, l'altra un ramoscello di mirto fiorito.

L'abbigliamento delle due giovani si accorda ai loro "doni": la prima ha un abito di taglio severo, come una tunica, e di colore scuro, e in testa un semplice copricapo di stoffa annodato ai lati, quasi un cuffia, da cui tuttavia escono i lunghi capelli castani; la seconda ha una veste rossa e una sopravveste celeste piuttosto ampia e drappeggiata, che trattiene all'altezza della vita con la mano libera, assieme alla lunga collana di corallo che le si incrocia sul petto, e tra i capelli biondi, legati sulla nuca da un leggero nastro svolazzante, ancora una collana di corallo e fiori di mirto.

Lo sfondo è campagna. E anche qui, nel panorama, pur non essendo soluzione di continuità, l'esile fusto dell'alloro ci aiuta a distinguere due paesaggi: a sinistra, dietro la giovane vestita più severamente, una strada, per la quale vediamo allontanarsi tre cavalieri, porta a un piccolo borgo e poi sale tra i colli, fino a una roccia, al cui fianco si erge un castello, turrato; dietro alla giovane in più leggiadre vesti un pontile coperto si protende in una placida distesa d'acqua, che si insinua poi a perdita d'occhio tra due serie contrapposte di montagne sempre più lontane e sfumate.

Il paesaggio alle spalle delle due giovani donne illustra e commenta dunque splendidamente le loro proposte: da un lato un cammino impegnativo, un'erta salita, dall'altro una dolce vallata.

Le rade fronde dell'alloro hanno come sfondo il cielo, sereno. Celeste in alto, dorato nella parte più bassa a destra, dietro le montagne lontane.

Di riflesso, perché la luce proviene da sinistra, e si diffonde a illuminare tutta la scena, senza creare forti contrasti di luci e ombre. Siamo tra colline—e Raffaello è nato e vissuto tra colline—e si può pensare che sulla sinistra, "fuori scena", una collina, appunto, impedisca ai raggi del sole, non molto alto sull'orizzonte, di colpire i tre personaggi in primo piano, ma non alla sua luce di raggiungerli.

Torniamo alle due figure femminili, soffermiamoci in particolare sul loro atteggiamento nei confronti del giovane cavaliere, che risulta per lo meno strano, cioè difficilmente spiegabile, se si pensa che i tre siano sullo stesso piano, appartengano allo stesso mondo.

Perché mostrare od offrire qualcosa a uno che dorme?

Pure, è evidente che le due donne sono, o meglio, intendono entrare a far parte della vita del giovane addormentato e sperano che questi prenda in considerazione i loro doni.

Tutto si spiega invece perfettamente se si pensa che il giovane, nel sonno, stia sognando e che l'oggetto del suo sogno siano le due figure femminili tra cui lo vediamo dormire.

“*IL SOGNO DEL CAVALIERE*”:
SOGGETTO SECONDARIO O INVENZIONE

Passando al secondo livello di significato, quello convenzionale, troviamo innanzi tutto una conferma all'ipotesi che la scena raffiguri un sogno, o meglio un sognante e un sognato.

L'alloro infatti non è solo la pianta della fama e della gloria: secondo una credenza popolare, ha la proprietà di far sognare il vero: il giovane cavaliere vede in sogno la sua verità e la sua gloria.⁵

E' poi abbastanza facile vedere nel libro, nella spada e nel rametto di mirto fiorito i simboli di una vita dedicata rispettivamente allo studio e alla contemplazione, all'impegno civile e politico, alla ricerca e al godimento della bellezza sensibile, cioè a una vita contemplativa, attiva e voluttuosa.

Erwin Panofsky, partendo dagli oggetti che tengono in mano, ha pensato che le due giovani donne rappresentino la Virtù, che si realizza in una vita in cui, secondo l'ideale dell'umanesimo, l'impegno civile, che non escludeva il mestiere delle armi, poteva, e quindi doveva essere conciliato con lo studio delle *humanae litterae*,⁶ e la Voluttà, che si esaurisce nella ricerca e nel godimento dei piaceri dei sensi.⁷ E ha visto in

⁵ La credenza che l'alloro avesse proprietà di far sognare il vero era assai diffusa anche a livello popolare: già nel Trecento la si trova in J. Passavanti: 'Trattato de' sogni', in: F. Polidori (ed.): *Lo specchio della vera penitenza*, Firenze, 1863: 325-355, in particolare p. 333. Secondo L. Ebreo: *Dialoghi d'amore*, a cura di S. Caramella, Bari 1929: 141, Apollo, protettore dei vaticini, viene raffigurato con una corona d'alloro perché chi dorme con il capo cinto di questa pianta sogna cose vere. L'Alciati infine, nel suo *Emblematum libellus*, Venezia 1546, c. 19r, illustra l'immagine del *laurus* con questa didascalia: "Praescia venturi laurus fert signa salutis: / Subdita pulvillo somnia vera facit." Cfr. F. Gandolfo: *Il "Dolce Tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, prefazione di E. Battisti, Roma: Bulzoni, 1978: 20, nota 5.

⁶ Panofsky: *Hercules...*, *op.cit.*: 81-83, e cfr. l'ormai classico E. Garin: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari: Laterza, 1965, in particolare le pagine dedicate a Coluccio Salutati, Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini pp. 47-62.

⁷ Per questioni di "genere" ritengo più adatto questo termine latinizzante e un po' desueto ai "maschili" Piacere e Vizio, che tradizionalmente vengono contrapposti alla Virtù (Ignavia, che pure è stato usato da alcuni nel contesto dell'episodio di *Ercole al bivio* — cfr. *infra* la traduzione del racconto di Senofonte di A. Maspero riportata in appendice — mal si addice alla leggiadria e alla grazia della figura di Raffaello).

questa “invenzione” una riproposizione di un tema classico: *Ercole al bivio*, tema vivo letterariamente anche durante il Medio Evo, ma presente nelle arti figurative solo a partire dagli inizi del XV secolo.

In effetti Ercole è un eroe in cui convivono qualità opposte: forte, buono e coraggioso, è capace di grandi e generose imprese, ma è anche gran gozzovigliatore, facile all'ira e incline alla dabbenaggine, tanto da lasciarsi travolgere dalla follia, e cadere facilmente nell'inganno e nei lacci d'amore.⁸ E', insomma, un eroe “diviso” tra vizio e virtù e bene dunque è figura dell'ambiguità dell'uomo, e in particolare dell'uomo incerto sulla scelta da fare, allettato da un lato dalla piana e piacevole via del vizio e stimolato, dall'altro, alla scelta dell'ardua via della virtù, come si racconta nell'aneddoto narrato dal sofista Prodicò e tramandato da Senofonte nei *Memorabilia*.⁹

Nella sua ormai classica ricostruzione della storia iconografica di questo tema, Erwin Panofsky parte proprio dal “nostro” *Sogno* e ritiene che Raffaello per l'“invenzione” del suo quadro abbia potuto ispirarsi a una incisione “gotica”, in cui si vede un cavaliere in armi che dorme sdraiato per terra a un bivio, a forma di Y,¹⁰ da cui si dipartono due strade, che conducono a due colli, sulla cima dei quali ci sono, rispettivamente a destra e a sinistra, la Virtù e la Voluttà.

L'incisione illustra un passaggio della prima edizione (1497) della *Stultifera navis*, la *Concertatio Virtutis cum Voluptate*, in cui si fa riferimento ad Ercole, al famoso episodio, trasponendolo in sogno,¹¹ ed è immediatamente seguita da una *Obiectio Voluptatis*, che in molti punti riprende quasi alla lettera alcuni versi dei *Punica* di Silio Italico.¹²

La *Stultifera navis* è la traduzione latina della *Narreschift*, la fortunata opera di Sebastian Brant, che vide la luce a Norimberga l'11 febbraio 1494. Scritta in dialetto alsaziano (Brant era nato a Strasburgo e lì morì il 10 maggio 1521, a 63 anni) ebbe ventisei edizioni e numerose traduzioni (in basso tedesco, in latino, in francese, in olandese) e rifacimenti.

⁸ Sulla ambiguità della figura di Ercole cfr. anche A. Anzi: *La ragione e l'appetito. Il mito di Ercole in “Antonio e Cleopatra” di William Shakespeare*, Milano: Mads Edizioni, 1987.

⁹ Senofonte, *Memorabilia*, II, i; in appendice è riportata la traduzione di A. Maspero: *Deti memorabili di Socrate*, Milano: Sonzogno, 1906.

¹⁰ Panofsky: *Hercules...*, *op.cit.*: 155.

¹¹ Ho potuto consultare via internet, nel catalogo *on line* della Biblioteca Nazionale di Parigi, Sebastian Brant, *Salutifera navis: narragone projectionis numquam satis laudata navis/ per Sebastianum Grant...; per Jacobum Loecher, ... in latinum traducta...*, [s.l.] per Jacobum Zachoni de Romano, 1488 [i.e. 1498?]: la *Concertatio Virtutis cum Voluptate* e l'incisione sono ai ff. CXXIXr–CXXXr.

¹² Silio Italico, *Punica*, XV, vv. 18 sgg.; cfr. Panofsky: *Hercules...*, *op.cit.*: 70–75, ha trascritto in parallelo i due testi, evidenziando le corrispondenze.

In latino, come del resto in francese, ebbe due versioni: la prima ad opera di un giovane allievo di Brant, Jacobus Locher, detto il “Filomuso”, la seconda dell’umanista e tipografo fiammingo Josse Bade von Assche (latinizzato in Badius Ascensius, 1462–1535).¹³

L’incisione con “Ercole” che sogna di essere a un bivio si trova, abbiamo detto, nella traduzione latina di Jacobus Locher, pubblicata a Basilea, presso Johann Bergman, il 1 marzo 1497, che ebbe poi numerose riedizioni.

Panofsky riproduce anche altre due incisioni, tratte da altre due edizioni dello stesso anno, quella di Norimberga, presso Georg Stuchs, e quella di Strasburgo, presso Johann Grüninger. La prima è speculare a quella dell’edizione di Basilea, la seconda è ancor più simile al quadro di Raffaello, in quanto Ercole, sempre in veste di cavaliere, dorme e sogna solo le due donne, non il bivio.

La prima edizione della *Stultifera navis* è, abbiamo detto, del 1497; Raffaello dipinse *Il sogno* nel 1504–5, meno di dieci anni dopo, e viene spontaneo chiedersi se e come abbia potuto avere tra le mani questo incunabolo e sotto gli occhi questa xilografia.

Gli anni non sono certo molti, ma che questa traduzione fosse già nota in Italia è molto probabile. A quell’epoca le Alpi non costituivano, come ci vien fatto di pensare, un grosso ostacolo alla circolazione non solo delle idee, ma anche dei libri: molti erano i giovani che d’Oltralpe venivano a formarsi in Italia (soprattutto agli studi umanistici e giuridici, ma anche nelle arti) e rimanevano poi in contatto con i loro maestri e compagni di studio o di bottega, e i mercanti italiani di libri andavano spesso a rifornirsi a Basilea, Strasburgo, Lione, Norimberga, Parigi...

In particolare per quel che ci riguarda, a riprova di questi contatti e di questi commerci c’è il fatto che in appedice alla *Stultifera* è pubblicato un epigramma di Tommaso Beccadelli di Bologna, dottore *utriusque juris* e, invero modesto, poeta, in lode della *felix Germania*, splendida per la fioritura di poeti, filosofi e scienziati, tra cui naturalmente spiccava il Brant. E’ dunque abbastanza plausibile che questa edizione sia giunta subito in Italia, magari come dono del Brant al Beccadelli.

¹³ Su Sebastian Brant, la *Narrenschiff* e la *Stultifera navis* la bibliografia, già abbastanza ampia, è si è arricchita recentemente, nella ricorrenza del V centenario della pubblicazione dell’originale alsaziano della fortunata opera. Si veda quindi R. Beck: ‘Cinq centenaires ou Brant cinq siècles plus tard’, *Recherches médiévales* 44/45, 1994: 43–58, e il catalogo della mostra tenutasi a Basilea dal 15 aprile al 25 luglio 1994: *Sébastien Brant, 500e anniversaire de La nef des folz: 1494–1994 = Das Narren Schyff, zum 500jährigen Jubiläum des Buches von Sebastian Brandt*, Bibliothèques Universitaires de Bâle et de Fribourg-en-Brisgau, Basel: C. Merian, 1994.

Anche per André Chastel il quadro di Raffaello ha per soggetto la scelta che un giovane è chiamato a compiere tra due modi antitetici di vivere: quello che mira alle soddisfazioni terrene, e quello che tende a beni più alti.¹⁴

Tema assai sentito, e per dir così “di moda” in quegli anni a Firenze tra i letterati e gli artisti, cui erano familiari, oltre ai *Memorabili* di Senofonte, i *Punica* di Silio Italico (scoperti da Poggio Bracciolini a Fulda nella primavera del 1417¹⁵ e, come abbiamo visto, ben noti agli umanisti d’Oltralpe), e il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone.

E Chastel, anzi, non esclude che sia stato proprio il racconto che Scipione Emiliano fa del suo sogno a ispirare il soggetto di questo quadretto “augurale” per il giovane Scipione Borghese.

Incentrando la sua interpretazione sui tre “doni” più che sulle due giovani donne che li offrono, Edgar Wind vede nel libro, nella spada e nel fiore “i tre poteri che sono nell’anima dell’uomo: intelligenza, forza e sensibilità o (come li chiamava Platone) mente, coraggio e desiderio.”¹⁶ Abbandona quindi il riferimento all’apologo di Prodicò e interpreta tutta la scena alla luce dello schema platonico della vita tripartita, così come viene presentato da Marsilio Ficino in una lettera a Lorenzo de’ Medici — in cui peraltro, ispirandosi probabilmente a un capitolo delle *Mythologiae* di Fulgenzio,¹⁷ l’argomentazione è svolta interpretando allegoricamente, in senso morale, un altro episodio mitologico: il giudizio di Paride.¹⁸

La posizione [del cavaliere] indica che egli è più incline alla virtù, ma il fiore fa parte anch’esso del suo sogno; e in questo il giovane segue la morale del Ficino, per il quale la *triplex vita* era un soggetto consueto di meditazione. “Non esistendo ragionevoli dubbi” scrisse a Lorenzo de’ Medici “che vi siano tre tipi di vita, quella contemplativa, quella attiva e quella voluttuosa

¹⁴ Chastel: *Art et humanisme...*, *op.cit.*: 252.

¹⁵ Cfr. A. Petrucci: “Bracciolini”, “Poggio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971: 641; Panofsky: *Hercules...*, *op.cit.*: 77–78.

¹⁶ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 101.

¹⁷ Fulgenzio: *Mythologiae*, II, i; il tema della vita tripartita è anche in Plutarco, *De liberis educandis*, 10 (*Moralia*, 8a).

¹⁸ Possiamo osservare che l’episodio del giudizio di Paride interpretato allegoricamente in senso morale non è una novità. La variante che riconosce nella scena del Giudizio di Paride la descrizione di un sogno, che deriva dal racconto dei fatti di Troia di Darete Frigio, si diffuse nei paesi d’oltralpe attraverso il *Roman de Troie* di Benoit de Sainte More e in Italia attraverso il riassunto che di questo poema fece da Guido delle Colonne. Cfr. G. De Tervarent, *Les énigmes de l’art. L’héritage antique*, vol. III, Paris 1946: 15–20, citato da Gandolfo: *Il “Dolce Tempo”...*, *op.cit.*: 18.

(*contemplativa, activa, voluptuosa*). E tre sono le strade verso la felicità che gli uomini hanno scelto: la saggezza, la potenza e il piacere (*sapientia, potentia, voluptas*).” Percorrere una qualsiasi di esse a spese delle altre è ingiusto, secondo Ficino, e persino blasfemo. Paride scelse il piacere, Ercole la virtù eroica, Socrate la saggezza più che il piacere: tutti e tre furono puniti dalle divinità che avevano disprezzato, e al loro vita finì in sventura. “Il nostro Lorenzo, invece, istruito dall’oracolo di Apollo, non ha trascurato nessun dio. Egli le vide tutte e tre [cioè le tre dee che erano apparse a Paride] e tutte e tre egli adorò, ciascuna secondo i suoi meriti; per la qual cosa ricevette la saggezza da Pallade, al potenza da Giunone e da Venere la grazia, la poesia e la musica.”¹⁹

Wind colloca dunque il messaggio del quadro in un orizzonte non più umanistico, ma decisamente “platonico”.²⁰

E’ sempre comunque una esortazione morale, un’indicazione per una scelta di vita che però, quasi paradossalmente, non implica una scelta. Le possibilità sono tre, e non si tratta di sceglierne una, rinunciando alle altre due: Ercole, che eroicamente sceglie la virtù, trascurando la sapienza e il piacere, non è più il modello da seguire. Né, d’altra parte, è da imitare Paride, e neppure Socrate.

Quello che il giovane cavaliere è invitato a fare è forse ancora più impegnativo: non deve scegliere tra la Virtù e la Voluttà, né se dedicarsi allo studio, o alle armi o al piacere, e scegliendo una cosa, rinunciare all’altra o alle altre, quanto piuttosto cercare di armonizzarle tutte.

Il libro, la spada, il mirto fiorito non si escludono reciprocamente: “il fiore fa parte anch’esso del suo sogno.”²¹

Chastel, abbiamo visto, ricorda tra le fonti letterarie che possono aver ispirato Raffaello (o in ogni caso contribuito a creare la sensibilità al tema della scelta morale) il *Somnium Scipionis*; Panofsky, da parte sua, ha rilevato le somiglianze fra il “sogno” della *Stultifera navis* e quello di Raffaello, ma né l’uno né l’altro si sono poi soffermati sul fatto che questo dipinto rappresenta un sogno.

¹⁹ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 102.

²⁰ Le virgolette sono opportune, in quanto, si sa, il “platonismo” di Marsilio Ficino e con lui del Rinascimento italiano ed europeo non è puro, ma non necessaria: l’esortazione a conciliare la vita di piacere con la vita di pensiero è già nel *Filebo* 20d–23b.

²¹ Cfr. nota 19. Vale la pena ricordare come l’ideale di armonia qui proposto, formulato per lo più in termini di *musica humana*, rimanga a lungo valido tra i “platonici”. Lo ritroviamo per esempio ampiamente esposto e illustrato ancora da Robert Fludd nella prima parte del primo trattato del secondo volume della sua monumentale e ripartitissima *Utriusque cosmi historia*, 5 voll., Oppenheimii et Francofurti 1617–1619, su cui cfr. P. J. Ammann: “The musical theory and philosophy of Robert Fludd”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* XXX, 1967: 198–227, in particolare pp. 206–209.

Su questo aspetto di sofferma invece Francesco Gandolfo, che ricorda come il sogno sia, tradizionalmente, il luogo adatto per ricevere ammonizioni, consigli, esortazioni, soprattutto di ordine morale e riguardanti la vita futura o per trovarsi in una situazione e davanti a figure che hanno un altro, più importante significato, oltre a quello che appare immediatamente.

[Per] questa sua formulazione compositiva il dipinto si colloca nel vivo di una tradizione letteraria che utilizza il motivo del sogno, e più in particolare figure allegoriche o personaggi isolati ad esso connessi, come un espediente retorico con il quale trattare argomenti di particolare peso sul piano filosofico e morale. In altri termini il sogno viene assunto come struttura portante, del tutto esterna e indifferente all'argomento trattato, come formula per creare una condizione rarefatta e irreali entro cui calare la propria tematica, al fine di assicurarle il peso di una condizione rivelatoria e illuminante.²²

Ma riguardo alla forma del sogno faremo, più avanti, ancora alcune osservazioni.

A questo punto conviene fermarci un attimo a riflettere su un problema che riguarda non solo questo quadro, ma più in generale tutte le arti figurative: il problema del tempo, problema che deriva dalla strutturale differenza tra parola e immagine.

La parola — lo ha scritto e descritto in maniera insuperabile Agostino di Ippona — ha inizio e fine, si distende nel tempo, e nel tempo le parole si succedono una all'altra, anzi, solo grazie al suo scorrere possono susseguirsi: le singole parole, le singole sillabe, i singoli suoni vengono pronunciati e sentiti necessariamente uno dopo l'altro: “[...]remeavimus ad strepitum oris nostri, ubi verbum et incipitur et finitur.”²³

L'immagine, invece, in un certo senso non è nel tempo: si coglie tutta insieme, e anche insieme ad un'altra, o a molte altre. E così accade anche quando si guarda un quadro, immagine composta di tante immagini, o in ogni caso scomponibile in parti, su cui potremo poi anche soffermarci singolarmente (ma occorre in questo caso notare che l'ordine della successione dipende da noi: siamo noi a stabilire quale immagine guardare prima e quale dopo e, anche, per quanto tempo): lo si vede necessariamente tutto insieme. *L'omnia simul*, uno dei motivi

²² Gandolfo: *Il “Dolce Tempo”...*, *op.cit.* : 21; che più avanti (pp. 26–27) ricorda, accanto al sogno come espediente letterario, il sogno rivelatore di stampo ermetico e cabalistico.

²³ *Confessiones*, IX, 10, 24 e XI, *passim*.

su cui tradizionalmente è stata fondata l'eccellenza della vista, la sua superiorità sugli altri sensi, è anche un limite insuperabile.²⁴

Una storia è costituita da una serie di eventi, poco importa se esteriori o interiori, che si sono susseguiti, svolgendosi uno dall'altro nel tempo, e per questo può essere narrata e ascoltata, scritta e letta in un racconto, che, come il suo oggetto, si distende nel tempo.

Ma trasferire una storia in un quadro o in un disegno (o in un basorilievo, o in una statua...) significa passare dalla dimensione della successione a quella della simultaneità.

E' possibile? E se sì, come?

Leggiamo quello che ha scritto a questo proposito Gombrich, citando e commentando Lord Shaftesbury, che curiosamente affronta il problema proprio facendo l'esempio della storia di *Ercole al bivio*.

Il primo capitolo di *A Notion of the Historical Draught, or Tablature of the Judgement of Hercules* si apre con l'affermazione che "questa Favola, o Storia, si può rappresentare in vario modo, a seconda dell'Ordine del Tempo":

Nel momento in cui le due Dee (la Virtù e il Piacere) accostano Ercole; Ovvero quando ha inizio la loro Contesa; Ovvero quando la Contesa è già assai avanzata, e la Causa della Virtù sembra vincente.

Nel primo caso occorrerebbe rappresentare Ercole sorpreso dall'apparizione delle due Dee; nel secondo lo si dovrebbe mostrare incuriosito e perplesso; il terzo, infine, ci vedrebbe testimoni di come egli "si tormenta, e con tutta la Forza della sua Ragione tenta di padroneggiarsi." Shaftesbury considera anche una quarta possibilità, consistente nel rappresentare "l'Istante o Momento [...] in cui Ercole è interamente conquistato dalla Virtù." Egli la scarta, tuttavia, in quanto priva di efficacia drammatica, e inoltre perché in un quadro su questo tema "il Piacere [...] deve di necessità apparire contrariato, o di cattivo umore: una Condizione che mal s'addice al suo Carattere."

E' palese che ogni Maestro di Pittura, scelto che abbia il preciso Istante o Punto del Tempo secondo il quale egli intende rappresentare la propria Storia, non potrà, successivamente, trarre partito da altra Azione se non da quella immediatamente presente, e legata al singol Istante ch'egli descrive.²⁵

²⁴ Cfr. A. M. S. Boezio: *Philosophiae consolatio*, V, 4, 26-32 e V, 6 e Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 14, a. 13, commentati da G. Spinosa: 'Visione sensibile e intellettuale: semantica della visione medievale', *Micrologus* V, 1997: 119-134.

²⁵ E. H. Gombrich: *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it., Torino: Einaudi, 1985: 37-38.

E, in effetti, siccome nel racconto di Senofonte le proposte delle due donne si succedono, mentre nel quadro si vedono, si devono vedere insieme, gli artisti si sono cimentati nel mostrarci la Virtù e la Voluttà impegnate entrambe ad allettare Ercole, ed Ercole nel dubbio, facendoci tuttavia capire che la sua decisione sarebbe stata a favore della Virtù. Perché Ercole è sveglio. E da svegli bisogna scegliere.

Nel quadro di Raffaello — come del resto nella xilografia — il cavaliere, invece, dorme, e sogna. E tutto assume una dimensione nuova. Non ha ancora compiuto la sua scelta, vede in sogno come potrà essere la sua vita, come potrà decidere che sia la sua vita, ma non è ancora giunto per lui il momento di decidere, di scegliere.

Tutto è ancora possibile.

“LE TRE GRAZIE”:

SOGGETTO PRIMARIO O NATURALE

Passiamo ora all’altro quadro.

Anche se ne conosciamo il soggetto convenzionale, quello che vediamo non è certo più facile da descrivere, né meno misterioso nella sua apparente semplicità.

Al centro della scena, dunque, tre figure femminili, disposte due di fronte e una, quella al centro, di spalle.

A prima vista sembrano indistinguibili, mentre in realtà ciascuna di esse è caratterizzata da piccoli particolari. Sono tutte nude, tranne quella a sinistra, che ha i fianchi cinti da un velo leggero e, inoltre, non ha alcun gioiello al collo, ma una collana di corallo tra i capelli, lunghi sulle spalle, legati all’altezza della nuca. Quella dal lato opposto ha al collo una collana di corallo, alla quale è appeso un gioiello abbastanza grosso e i capelli, acconciati come la compagna, sono invece adorni di una piccola treccia. Quella di centro infine ha i capelli accuratamente raccolti in una crocchia sulla nuca e tutta l’acconciatura è arricchita dai giri di una lunga collana di corallo che finisce sul collo, con un piccolo ciondolo pendente all’inizio della schiena.

Ciascuna Grazia tiene in una mano, e guarda, una piccola sfera di metallo e appoggia l’altra mano sulla spalla della compagna alla sua sinistra, in modo che, a prima vista, sembra che tutte insieme formino un cerchio, o in ogni caso una figura regolare.

In realtà non è così. Raffaello, tenendo conto della visione frontale, ha costruito la scena secondo un preciso, rigoroso gioco di simme-

trie, uguaglianze e specularità. Sofferamoci su questo aspetto più in dettaglio.

Simmetrica è, in ciascuna figura, la posizione delle braccia, che sono leggermente piegate: una per appoggiare la mano sulla spalla della compagna, l'altra per tenere la piccola sfera più o meno all'altezza dei seni: lo vediamo bene nella figura centrale, che, lo ricordiamo, è di spalle. Ma simmetriche, rispetto all'asse centrale della composizione, che coincide all'incirca con la spina dorsale della figura centrale, sono anche le due figure di fronte, che, quindi, non fanno con la stessa mano la stessa cosa (tengono la piccola sfera con la mano esterna e poggiano la mano interna sulla spalla di una compagna).

La figura centrale, poi, è uguale, per posizione, a quella di sinistra, e risulta quindi speculare rispetto a quella di destra.

E così ciascuna Grazia è, per la sua posizione, in un rapporto diverso con ciascuna delle altre due e le coppie di rapporti sono tutte diverse: uguaglianza e simmetria, uguaglianza e specularità, specularità e simmetria (la Grazia di sinistra ha la sua uguale in quella di centro e la sua simmetrica in quella di destra; la Grazia centrale ha la sua uguale in quella di sinistra e la sua speculare in quella di destra; la Grazia di destra infine ha la sua speculare in quella di centro e la sua simmetrica in quella di destra).

Ancora: se immaginiamo di guardare il gruppo dall'alto, vediamo che le tre piccole sfere sono sempre all'esterno e che le tre fanciulle formano un triangolo che non è equilatero, ma ha un lato più lungo, quello formato dalle spalle e dal braccio sinistro della fanciulla di sinistra, mentre gli altri due lati sono costituiti solo dalle braccia della fanciulla di destra e di quella centrale, i cui corpi rimangono all'esterno. Queste due figure, dunque, sbilanciano dalla loro parte tutta la composizione.

Osservando frontalmente il gruppo invece, tutta la composizione appare più equilibrata, anche se in realtà, come abbiamo appena visto, è sbilanciata verso destra, dove ci sono due piccole sfere e, quindi, sono rivolti gli sguardi delle due fanciulle che le tengono in mano.

Due parole sullo sfondo, molto più semplice che nell'altro quadro: un paesaggio collinare, a più piani, sfumati dal bruno all'azzurro-grigio, e un cielo sereno.

La linea di confine tra le colline e il cielo, più o meno all'altezza della vita delle tre fanciulle, degrada leggermente da sinistra verso destra. E da destra entra pianamente in scena, tra le colline, il lembo di un lago, in cui penetra una sottile lingua di terra.

Asimmetrico dunque, e leggermente sbilanciato verso destra, come già nell'altro dipinto fa da eco alle figure in primo piano.

Da destra viene anche la luce dorata che inonda tutta la scena. E' una luce ferma, eppure viva: avvolge quietamente i corpi delle tre fanciulle, ma è capace di creare riflessi e ombre.

Non vuole farsi notare, ma non può non farsi notare.

Dove brilla e dove non arriva: un riflesso puntiforme su ciascuna delle tre piccole sfere, tre brevi zone più scure sul terreno bruno.

E così, mentre ci rendiamo conto che il sole è alto sull'orizzonte, notiamo anche che nessuna delle tre Grazie ha tutti e due i piedi poggiati per terra. Uno, quello dalla parte della mano che tiene la piccola sfera, è saldamente poggiato per terra, l'altro invece è in parte sollevato: il peso, come l'attenzione di ciascuna Grazia, è tutto dalla parte della piccola sfera e i piedi, che stanno sollevandosi, riescono a darci l'idea del movimento, che non sappiamo se c'è stato, ma siamo certi ci sarà.

Ma anche per quel che riguarda la "postura" delle tre fanciulle le cose non stanno come sembra a prima vista: è evidente che il gruppo non è, o meglio: forse non è stato e certamente non sarà fermo, ma non sta per iniziare o continuare una danza, almeno una danza reale.

Intendo dire: Raffaello non sembra abbia avuto intenzione di descrivere un passo di danza dell'epoca. Come ha fatto invece Botticelli nel gruppo della sua "*Primavera*", in cui è stato possibile riconoscere un passo ben preciso: il "semplice"²⁶ (sembra infatti che Botticelli abbia preso appunti: abbia cioè fissato su un "taccuino" una serie di posture reali, che poi ha riutilizzato componendole liberamente).

Ma è certo che Raffaello ha voluto farci vedere una "danza": una danza celeste, divina, ideale... Da contemplare.

Se poi si considerano i piedi che stanno sollevandosi, è evidente che le tre fanciulle infatti non si muoveranno in cerchio, ma andranno ciascuna nella direzione della piccola sfera che tengono in mano e guardano (quella di destra si muoverà senz'altro verso destra, quella centrale, con un leggero movimento di torsione, la seguirà, mentre quella di sinistra, che sta sollevando il piede destro, andrà verso sinistra): c'è dunque, anche da questo punto di vista, uno sbilanciamento verso destra.

²⁶ Cfr. A. Francalaci: 'Le tre Grazie della "Primavera" del Botticelli: la danza fra allegoria e realtà storica', in AA. VV., *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. Mamone, num. monogr. di *Medioevo e Rinascimento*, VI/n.s., III, 1992: 23-38.

“LE TRE GRAZIE”:
SOGGETTO SECONDARIO O INVENZIONE

Le tre Grazie, si sa, hanno avuto una grande fortuna nell'antichità, e forse ancor più nel Rinascimento:²⁷ per capire il significato del gruppo di Raffaello, ci sarà utile “ripassare”, seguendo Edgar Wind, perché e come sono state tradizionalmente “legate”, e considerare alcuni gruppi coevi.

“Perché le Grazie siano tre, perché siano sorelle, perché esse si tengano allacciate per mano”, viene spiegato nel *De beneficiis* attraverso il triplice ritmo della generosità, il quale consiste nel dare, nell'accettare e nel restituire. Poiché *gratias agere* significa “rendere grazie”, i tre momenti devono essere intrecciati in una danza, come lo sono appunto le Grazie (*ille consortis manibus in se redeuntium chorus*); perché “l'ordine del beneficio richiede che esso sia elargito con la mano, ma che ritorni al donatore”, e benché “vi sia una più alta dignità in colui che dà”, il circolo non deve essere mai interrotto.

Servio aggiunse a questa un'altra morale che, a giudicare dalla frequenza con cui fu ripetuta — per esempio da Fulgenzio e Boccaccio [...] — deve essere stata considerata eccezionalmente appropriata: “Che una di loro sia rappresentata di spalle, mentre le altre due ci stanno di fronte, è perché per ogni beneficio elargito da noi si suppone che ce ne vengano restituiti due.”²⁸

Conviene anche leggere come le descrive e le “spiega” Cesare Ripa nella sua *Iconologia*:

Tre fanciullette coperte di sottilissimo velo, sotto il quale appariscano ignude, così le figuravano gli antichi greci, perché le Gratie tanto sono più belle & si stimano, quanto più sono spogliate d'interessi, i quali sminuiscono in gran parte in esse la decenza, & la purità. Però gl'Antichi figuravano in esse l'amicitia vera.

²⁷ Basti considerare, consultando l'indice dei nomi alla voce *Grazie*, le pagine di Aby Warburg raccolte da Gertrud Bing in *La rinascita del paganesimo antico*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1996 (ed. or. tedesca: *Gesammelte Schriften*, Leipzig–Berlin: Teubner, 1932). La fortuna del gruppo non è venuta meno nei secoli successivi: cfr. J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990*, with the assistance of C. Rohmann, 2 voll., New York & Oxford: Oxford University Press, 1993, *ad vocem Graces*, vol. I: 474–480.

²⁸ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 35–36, che cita: Seneca: *De beneficiis*, I, iii; Fulgenzio: *Mythologiae*, I, i, *ad finem*; Boccaccio: *Genealogia deorum*, V, xxxv; Servio: in *Vergilli Aeneidem*, I, 720: “[...] ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent, ideo conexae quia insolubiles esse gratias decet: Horatius ‘segnesque nodum solvere Gratiae.’ Quod vero una aversa pingitur, duae nos respicientes, haec ratio est, quia profecta a nobis gratia duplex solet reverti.”

Sono vergini nude, perché la gratia deve essere sincera, senza fraude, inganno, & speranza di remunerazione. Sono abbracciate, & connesse tra loro, perché un beneficio partorisce l'altro, & perché gli amici devono continuare in farsi le Gratie. Sono giovani, perché non deve mai mancare la gratitudine, né perire la memoria della gratia, ma perpetuamente fiorire, & vivere. Sono allegre, perché dobbiamo essere così nel dare, come nel ricevere il beneficio. Quindi è che la prima chiamasi Aglia dall'allegrezza, la seconda Thalia dalla viridità, la terza Eufrosine dalla diletatione.²⁹

Nella tradizione classica dunque le Grazie, nude e congiunte, illustrano la liberalità, costituita secondo alcuni (Servio) da due momenti contrapposti: il dare e il ricevere; secondo altri (Crisippo, Seneca) descritta da un movimento circolare: del dare, dell'accettare e del restituire.

Presso i filosofi "platonici" invece le tre Grazie "danzano", e con la loro danza, esprimono il triplice ritmo della generosità divina e, quindi, della realtà e, in questo senso, sono immagine, anzi specchio vivente dell'universo.

Basta ricordare che i doni che gli dei dispensano agli esseri inferiori sono concepiti dai neoplatonici come una specie di effusione (*emanatio*) che produceva un rapimento vivificante, o conversione (detta da Ficino *conversio*, *raptio* o *vivificatio*), mediante il quale gli esseri inferiori venivano richiamati in cielo e si ricongiungevano con gli dei (*remeatio*). Manifestatatisi dunque la generosità divina nel triplice ritmo di *emanatio*, *raptio* e *remeatio*, era possibile riconoscere in questa successione il modello divino di ciò che Seneca aveva definito come il circolo della grazia: dare, ricevere, restituire.³⁰

Così nel sistema "platonico" ficiniano la centralità di amore—mediatore tra gli uomini e gli dei—porta con sé quella di Venere e delle sue ancelle.

L'immagine delle Grazie, congiunte dal nodo della carità reciproca (*segnesque nodum solvere Gratiae*),³¹ offriva una figura perfettamente appropriata a illustrare il ritmo dialettico dell'universo di Ficino. [...] Forse perché Platone aveva consigliato a Senocrate di "sacrificare alle Grazie,"³² Ficino le venerava in quanto triade esemplare, archetipo su cui apparivano modellate tutte le altre triadi della dottrina neoplatonica. Sia che si trattasse

²⁹ C. Ripa: *Iconologia, ad vocem Gratie*. Cito dalla *Edizione pratica* a cura di P. Buscaroli, con prefazione di M. Praz, Milano: TEA, 1992: 168–169.

³⁰ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 48–49.

³¹ Orazio: *Carmina*, III, xxi, 22.

³² Diogene laerzio: *De vitis philosophorum*, IV, 6, ripetutamente citato da Ficino, *Opera*, ex Officina Henricpetrina, Basileae MDLXXVI: 721, 765.

della triade logica *species-numerus-modus*, o della triade teologica Mercurio-Apollo-Venere, o della triade morale *Veritas-Concordia-Pulchritudo*, ciascuno di questi gruppi era governato dalla legge della *emanatio, raptio e remeatio*, e Ficino non esitava perciò a paragonarle tutte, di volta in volta, alle Grazie, usando queste espressioni: “quasi Gratiae tres se invicem complectentes”, oppure “quasi Gratiae tres inter se concordēs atque conjunctae”, o “tamquam Venus tribus stipata Gratiis.”³³

Le incontriamo dunque spesso, con vari nomi, nelle pagine di Marsilio Ficino³⁴ e, anche, sul retro di alcune medaglie di Niccolò di Forzore Spinelli, detto Fiorentino, coniate sullo stesso modello tra il 1470 e il 1490. Qui ci interessano in modo particolare quelle di Pico della Mirandola (che risale con tutta probabilità ai primi anni del soggiorno fiorentino di Pico, tra l'84 e l'85),³⁵ di Giovanna degli Albizzi, sposa di Lorenzo Tornabuoni (conciata forse proprio in occasione delle nozze, celebrate nel 1486), e di Maria Poliziana (forse la sorella del Poliziano, spesso ricordata dal poeta nelle sue lettere familiari).³⁶

³³ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 50; i passi di Ficino sono in *Opera*, *op.cit.*: 1561, 1536, 1559.

³⁴ Oltre alle triadi ricordate sopra, Wind accenna ad una lettera su Pico a Roberto Salviati e Gerolamo Benivieni intitolata *De tribus gratiis et concordia*, in cui le tre Grazie “statim nascente Pico”, abbandonata Venere, accompagnano Pico sotto la guida di Giove, Apollo e Mercurio “prima quidem ab initio formavit animum, secunda statum animo confirmavit et corpus, tertia fortunae denique iubet parere consilio, et qua colit animum, tres animo gratias imprimis adhibuit, sapientiam, eloquentiam, probitatem, sic enim Phoebus, Mercuriusque Iuppiter decreverut” (*Opera*, *op.cit.*: 890). Ficino parla anche più volte di Giove, Sole e Venere come delle tre Grazie celesti (in una lettera a Lorenzo de' Medici, scritta a Careggi il 18 ottobre 1481, *Opera*, *op.cit.*: 845–846, e nel terzo libro *De vita*, capp. V, VII, X, XIX, *Opera*, *op.cit.*: 536–537, 540, 542–543, 559). Cfr. A. Tarabochia Canavero, ‘Le tre Grazie celesti di Marsilio Ficino’, in: *Il sacro nel Rinascimento. Atti del convegno. Chianciano-Pienza 17–20 luglio 2000*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze: Franco Cesati editore, 2002: 425–431.

³⁵ Su questa medaglia, oltre alle pagine di Wind, si veda il recente contributo di P. Castelli, *Scientiae plenitudo. Bellezza e rapimento divino nella medaglia di Pico*, in *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, catalogo della mostra, Mirandola 15 dicembre 2001–17 febbraio 2002, a cura di M. Scalini, Firenze: Pagliari Polistampa, 2001: 35–43.

³⁶ Cfr. E. Tea: ‘Le fonti delle Grazie di Raffaello’, *L'arte* XVII, 1914: 41–48: 43–44; G. F. Hill: ‘Notes on Italian Medals, XXIV, 1: Maria Poliziana’, *Burlington Magazine* XXXI, 1917: 99; J. Hill Cotton: ‘Iconografia di Angelo Poliziano’, *Rinascimento* II, 1951: 264–265. Le medaglie di Pico della Mirandola, Giovanna Tornabuoni e Maria Poliziana sono, rispettivamente la n° 998, la n° 1021 e la n° 1003 in G. F. Hill: *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, 1930. Sono tutte riprodotte e descritte anche nel catalogo della mostra sopra citata, rispettivamente nelle schede n° 6: 84–85, n° 9: 90–91, n° 8: 88–89, a cura di B. Tomasello. Le tre Grazie sono raffigurate anche in altre tre medaglie attribuite allo Spinelli: nel catalogo di George Francis

Sul retro di queste medaglie le Grazie sono disposte classicamente: le due laterali di fronte e quella centrale di spalle: le due Grazie laterali tengono con la mano esterna delle spighe di grano (quella a sinistra) e un ramoscello di olivo (quella a destra),³⁷ la Grazia centrale appoggia la mano sinistra sulla spalla della compagna di sinistra e volge il viso alla compagna di destra, ma non ha niente nella mano destra, allungata comunque verso destra. Tutte e tre hanno i piedi saldamente poggiati a terra: il gruppo sarebbe perfettamente simmetrico e statico se non fosse per la Grazia centrale, il cui volgersi verso la compagna di destra introduce una leggera asimmetria ed esprime così il movimento interno alla triade dialettica.

Mentre sulla medaglia di Maria Poliziana, in alto sopra la testa delle tre Grazie, c'è scritto semplicemente *CONCORDIA*, lungo il bordo delle medaglie di Pico e di Giovanna Albizzi corrono i nomi delle Grazie. Non sono gli stessi: *Pulchritudo – Amor – Voluptas* sono le Grazie di Pico; *Castitas – Pulchritudo – Amor* quelle di Giovanna.

Wind “legge” le due triadi: nel primo caso una definizione platonica dell'Amore: “L'Amore è la Passione suscitata dalla Bellezza”, un motto adatto per un uomo; nel secondo una definizione platonica della Bellezza: “La Bellezza è Amore unito a Castità”, che è la risposta di una donna, e spiega come, in entrambi i casi, la Grazia centrale svolga la funzione di collegamento propria del termine medio della triade dialettica:

[...] come la Grazia *Amor* nella medaglia di Pico, *Pulchritudo* compie anch'essa una conversione. Come in quella l'Amore si volgeva dalla Bellezza verso il Piacere, così in questa, la Bellezza si volge dalla Castità verso l'Amore.³⁸

Torniamo al gruppo di Chantilly. Secondo Edgar Wind qui le Grazie sono *Castitas*, *Pulchritudo* e *Voluptas*: sebbene a prima vista sembri che

Hill la n° 1008, di Bianca Riaria (molto più piccola di tutte le altre, con la scritta, naturalmente abbreviata: *In te Domine speravi, non confundar in aeternum*, cfr. *Ps.* 70, 1), la n° 1047, di Johann Greudner (la scritta è *Castitas-Pulchritudo-Amor* e Hill p. 271, nota: “The reverse, apart from the fact that its design and motto are unsuitable to the person, is from its appearance clearly a recast from another medal, probably the Giovanna Albizzi”), la n° 1050, di Raffaello Martino Gothalanus (con la scritta: *In hoc Gratiae Musas provocarunt*).

³⁷ Le spighe di grano e il ramoscello d'olivo, che sostituiscono il classico arbusto di mirto sacro a Venere, sono attributi della Concordia. Cfr. B. Tomasello: *Medaglia di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni. Scheda*, n° 9, cit.

³⁸ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 91–92.

la Bellezza mantenga l'equilibrio tra Castità e Piacere,³⁹ in realtà, siccome l'accento è spostato decisamente verso destra, la Bellezza spinge la Castità verso il Piacere.

In effetti Raffaello ha seguito la tradizione e ha dipinto le sue Grazie nude e una di schiena e due di fronte, ma per quel che riguarda il modo in cui "si legano" ha apportato delle modifiche a prima vista leggere, in realtà significative, e che vanno tutte nella stessa direzione: a favore del dinamismo. E' intervenuto decisamente sulla staticità e sulla simmetria del gruppo, sia modificando la postura di tutte e tre le fanciulle, che, come abbiamo visto riesce a darci l'idea del movimento, sia sfruttando al meglio la tradizionale leggera asimmetria della Grazia centrale, che viene ad avere un ruolo veramente determinante nel conferire unità dinamica a tutto il gruppo: con la sua acconciatura (la lunga collana di corallo le orna i capelli, come alla compagna di sinistra, e il collo, come alla compagna di destra), e con la sua posizione, uguale alla compagna di sinistra e speculare rispetto a quella di destra.

Sembra dunque che in questo gruppo manchi *Amor*. Ma non possiamo dimenticare quello che ha scritto Pico: "l'unità di Venere si manifesta nella trinità delle Grazie":⁴⁰ *Amor* è il tutto, ed è rappresentato da tutte e tre.

Poco importano, infine, i nomi, se è comunque chiaro che qui le tre Grazie, più che la liberalità, illustrano l'amore, non solo come principio di armonia e di unità,⁴¹ di movimento e di vita, ma anche in quanto desiderio di perfezione, di una perfezione che va ricercata uscendo da sé, perché si trova al di là del mondo finito.

La tensione al trascendente, che nella medaglia di Pico è propria della sola Grazia centrale, *Amor-raptio* che volge le spalle al mondo degli uomini,⁴² si ritrova qui in tutte e tre le Grazie, nei loro sguardi, che non si incontrano, [non si legano,] legando ancor più le fanciulle tra loro, come accade per esempio nel gruppo della "Primavera" di Botticelli, ma sono rivolti all'esterno, alle piccole sfere illuminate dal sole...

Consideriamo ora gli attributi di queste tre Grazie, che ci confermano il loro stretto rapporto con la dea dell'amore.

³⁹ Così traduce Edgar Wind *Voluptas*.

⁴⁰ Pico: *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei*, n. 8 (citato da Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 47, e nota).

⁴¹ Sulla danza come espressione dell'amore che conduce o riconduce ad unità cfr. A. Tarabochia Canavero: 'Lo strano nodo', in AA. VV., *La persona e i nomi dell'essere. Studi di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, a cura di F. Botturi, F. Totaro, C. Vigna, 2 voll., Milano: Vita e Pensiero, 2002: 475-492.

⁴² Cfr. Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 57-59.

Innanzitutto le collane di corallo, ornamento comune alle tre fanciulle e alla giovane donna a destra del cavaliere addormentato. Non è certo un caso: il corallo, che si riteneva fosse un albero pietrificato,⁴³ e per questo anello di congiunzione tra il mondo vegetale e quello minerale, per il suo colore rosso era accostato da un lato al sangue, e quindi collegato in generale alla vita e più in particolare alla passione di Cristo, dall'altro all'oro, il più nobile ed "temperato" dei metalli, che manda riflessi rossastri. Lo troviamo quindi nell'arte sacra come attributo del Bambino e anche della Madonna (per esempio in alcuni quadri di Piero della Francesca e del Mantegna); mentre in ambito profano, ce lo ricorda a più riprese Marsilio Ficino nel terzo dei suoi libri *De vita*, è sacro a Giove, a Venere e al Sole, cioè alle tre Grazie celesti.⁴⁴

Più complesso è il discorso sugli oggetti che le tre Grazie tengono in mano e guardano assortite, che finora ho chiamato piccole sfere, come immediatamente appaiono.

Panofsky e Wind ritengono che siano delle mele d'oro, Chastel propone successivamente due interpretazioni diverse: anch'egli vi riconosce in un primo momento delle mele, le mele d'oro delle Esperidi, in seguito delle palle, simbolo d'immortalità. In ogni caso tutti e tre concordano nel vedervi la ricompensa alla scelta eroica compiuta dal giovane cavaliere (o Scipione che dir si voglia).

Offrendo questi doni d'amore le Grazie ristabiliscono l'equilibrio nei confronti delle esigenze imposte a Scipione dal suo sogno eroico: invece dei due doni dello spirito contro uno dei sensi, esse portano due doni piacevoli contro uno di moderazione.⁴⁵

Nell'iconografia tradizionale Aglae, Talia ed Eufrosine tengono in mano degli strumenti musicali o, in quanto ancelle di Venere, un ramoscello fiorito di mirto o di astragalo, o una rosa o anche i pomi d'oro del giardino delle Esperidi.⁴⁶

⁴³ Cfr. per esempio Marbodo di Rennes: *Liber de gemmis*, § XX: *De corallo*, P.L. 171, col. 1753AB. Secondo Marbodo il corallo è un albero finché vive nel mare, divelto diventa pietra. Tra le sue varie proprietà Marbodo ricorda che è particolarmente salutare per le gestanti, ma assai utile anche in agricoltura.

⁴⁴ Secondo Ficino il corallo è una pietra dal carattere gioviale (*De vita*, III, 1); è legato a Venere (*Ibi*, III, 2), efficace rimedio contro l'atrabile in quanto legato a Giove e Venere (*Ibi*, III, 12), e sacro infine alle tre Grazie celesti (*Ibi*, III, 14). Cfr. A. Tarabochia Canavero: *Le tre Grazie celesti...*, cit.

⁴⁵ Wind: *Misteri...*, *op.cit.*: 105–106. Cfr. anche Panofsky: *Hercules...*, *op.cit.*: 144–145 e Chastel: *Art et humanisme...*, *op.cit.*: 252 e 269.

⁴⁶ Tra le numerose fonti letterarie e iconografiche che Edgar Wind cita a sostegno della sua interpretazione: P. Virgilio: *Bucoliche*, III, 64; L. G. Gyraldus: *Historia deorum*

Come, per fare un esempio dei tempi di Raffaello, le Grazie raffigurate nell'affresco di Francesco Cossa dedicato ad aprile, nella sala dei mesi di Palazzo Schifanoia.⁴⁷ Qui, in verità, le mele sono ben quattro: le due Grazie laterali, di fronte e perfettamente simmetriche, hanno una mela ciascuna, nella mano esterna, la Grazia centrale, in primo piano di spalle, ne tiene una in ciascuna delle due mani. Le mele sono, in proporzione, più piccole delle piccole sfere delle Grazie di Raffaello, tanto che, mentre queste le tengono quasi appoggiate, in un certo senso le sostengono sul palmo della mano, le Grazie di Ferrara riescono a stringerle in mano. Nell'affresco del Cossa poi le due Grazie laterali guardano ciascuna la loro mela; quella centrale, che evidentemente non può guardarle tutte e due, guarda diritto davanti a sé ed è anche l'unica che, avendo il piede destro leggermente sollevato, sembra muoversi verso le altre due, ferme e leggermente arretrate. E' evidente che queste Grazie, semplicemente contrapposte e rigorosamente simmetriche, anche se assistono al trionfo di Venere, illustrano la liberalità.

Ma, di fatto, è difficile vedere in questi tre oggetti sferici e dalla superficie levigata tre mele, se pur stilizzate: sono troppo perfettamente sferici e levigati. Raffaello era giovane, ma non certo alle prime armi e, se avesse voluto, non avrebbe avuto problemi a farci vedere delle mele. . .

La seconda ipotesi di Chastel è senz'altro più plausibile. Soprattutto se teniamo conto che anche la sfera è, seppur molto più raramente, un attributo di Venere: in una incisione di Nicoletto da Modena, conservata oggi al British Museum e che sembra si debba far risalire proprio alla prima decade del '500, vediamo una Venere con in mano una piccola sfera, in tutto simile a quella delle tre Grazie di Chantilly.⁴⁸

Chastel, abbiamo visto, parla di palle (*boules*): credo sia meglio parlare di sfere: la sfera è nello spazio quello che il cerchio è nel piano, simbolo, ancor prima che di immortalità, di perfezione. E, come abbiamo accennato, forse non è fuori luogo pensare che è proprio per questo

gentilium, Sintagma XIII: Venus, in Id. *Opera omnia*, I, 1696, col. 387 e V. Cartari: *Immagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia 1647: 274 (Wind cita dalla versione latina del 1687: 219). A proposito di quest'ultima "immagine" si può osservare che Venere è "con tre pomi d'oro in una mano & una palla nell'altra" (corsivo di chi scrive).

⁴⁷ Gli affreschi, voluti da Borso d'Este, sono stati eseguiti negli anni 1469-1470. Cfr. M. Bertozzi: *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno: Sillabe, 1999.

⁴⁸ Cfr. A. M. Hind: *Early Italian Engraving*, 7 voll., New York & London 1938-1948, VI, pl. 667. Su tutta la questione è assai utile G. de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève: Librairie Droz S. A., 1997, che considera l'incisione di Nicoletto da Modena a p. 75.

che le tre fanciulle guardano assortite, quasi contemplanò questi oggetti misteriosi e lucenti.

E li offrono al nostro sguardo.

Perfetti, da contemplare: la felicità è nella contemplazione di ciò che è perfetto.

Perfettamente uguali, di metallo, evidentemente pesanti, dello stesso peso.

Il peso delle tre fanciulle è dalla parte delle piccole sfere: andranno in quella direzione, verso il sole... *pondus meum amor meus...*⁴⁹

“IL SOGNO DEL CAVALIERE” E “LE TRE GRAZIE”: SIGNIFICATO INTRINSECO

Come ha osservato giustamente Panofsky:

In un'opera d'arte la “forma” non può essere disgiunta dal “contenuto”: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo, dev'essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo.⁵⁰

Per cogliere dunque il senso di questi due piccoli quadri dobbiamo soffermarci anche sulla loro “forma”: in questo caso la luce e la struttura compositiva.

Conviene partire dalla luce. Perché Raffaello ha scelto il mezzo più semplice, più naturale per farci capire quello che gli studiosi hanno affermato sulla base di elementi esterni (come il formato, le affinità stilistiche ecc.): che i due quadretti rappresentano due momenti di una “storia” e che prima viene il “sogno” del cavaliere e poi la “danza” delle Grazie.

Nel *Sogno* proviene da sinistra e siccome, come abbiamo già notato, i raggi del sole colpiscono direttamente il castello, ma non raggiungono, a valle, il cavaliere e le due giovani donne, capiamo che il sole non è molto alto sull'orizzonte. (Notiamo tra parentesi che questa “illuminazione” relativamente indiretta e in un certo senso imprecisa, indeterminata è, in fondo, se non l'unica, la migliore possibile se i tre personaggi non sono, come di fatto non sono, sullo stesso piano e quindi potrebbero, al limite, essere illuminati da due fonti luminose diverse.)

Nell'altro quadro proviene da destra e dalla posizione del riflesso sulle piccole sfere e dalla lunghezza dell'ombra dei piedi che stanno sollevandosi capiamo che il sole è decisamente alto sull'orizzonte.

⁴⁹ Agostino: *Confessiones*, XIII, 9, 10.

⁵⁰ Panofsky: *Il significato...*, *op.cit.*: 168.

E' ragionevole pensare che nel primo caso il sole stia sorgendo e sia "già" abbastanza alto, nel secondo sia "ancora" molto alto, perché ha iniziato da poco a calare.

La luce ci suggerisce dunque non solo l'ordine dei quadretti, ma anche come, con tutta probabilità, immaginando che il sole descriva dinanzi a noi il suo arco, dovevano essere disposti: il sogno del cavaliere a sinistra, la "danza" delle Grazie a destra.

A definire il "passaggio" dal primo quadretto al secondo può aiutarci il confronto tra le due strutture compositive.

Osserviamo ancora una volta le due figure femminili ai lati del cavaliere addormentato: sono sì diverse, assolutamente diverse nell'abbigliamento e nei doni, ma hanno nei confronti del giovane lo stesso atteggiamento composto, raccolto.

Sono perfettamente consapevoli di sé, ma non rivali: non si pongono in concorrenza, non si contendono il giovane: lo guardano entrambe pensose, offrendogli in silenzio ciò che le rappresenta, in fondo: se stesse.

Sono figure, per quanto possibile, simmetriche (la lunga collana di corallo che la fanciulla di destra tiene in mano potrebbe quasi essere il suo secondo "dono"...); simmetriche, ma non antitetiche: come gli angeli che reggono, ai due lati, i drappi dietro le Madonne in trono, in tante pale del Perugino, del Pinturicchio, di Raffaello stesso.

Come angeli...

Raffaello insomma non ci presenta qui una contrapposizione, ma una composizione, in cui regna sovrano l'equilibrio. (Notiamo tra parentesi che nella xilografia della *Stultifera* invece la contrapposizione, che deve portare a una scelta di esclusione, c'è, ed è resa visivamente dal bivio).

Se è lecito descrivere con una immagine la struttura compositiva di questo quadro, potremmo ricorrere a quella di una bilancia, in cui il cavaliere è l'asse e le due giovani donne, ciascuna su un piatto, hanno esattamente lo stesso peso, per cui tutto è perfettamente in equilibrio.

Che cosa esprime questo equilibrio?

Esprime indecisione? O ha qualche altro significato?

Per rispondere a queste domande dobbiamo riprendere il nostro discorso sulla forma del sogno.

Abbiamo visto come, se questo quadro è una riproposizione della storia di Ercole al bivio, ricorrendo alla forma del sogno, Raffaello abbia felicemente risolto il problema del "rappresentare una storia", e in particolare una storia come questa. In sogno si può vedere il proprio passato

e il proprio futuro, si può ascoltare un ammonimento, un rimprovero, una esortazione, un consiglio... vedere oggetti su cui è possibile far cadere la scelta, ma non scegliere. Il cavaliere dorme, e sogna: non ha ancora scelto e l'equilibrio della composizione, che non ci fornisce elementi per intuire quale sarà la sua decisione, bene esprime lo stato di equipollenza e di sospensione.

In altri termini, più tecnici: utilizzando la forma del sogno Raffaello ha fissato il momento della possibilità, che precede la scelta che determina il passaggio all'attualità, il momento cioè in cui tutti i possibili *ancora* coesistono e il cavaliere li può vedere, perché non è ancora avvenuta la scelta che, cadendo su un possibile, lo rende attuale e toglie all'altro, o a tutti gli altri, la possibilità di diventare a loro volta attuali.

Ma se è vero, come ritiene Wind, che la scelta di esclusione non ci sarà, allora la forma del sogno era l'unica possibile.⁵¹ E, in questo caso, Raffaello ha fissato il momento non della possibilità che precede la scelta che determina il passaggio all'attualità, ma della possibilità in sé, che precede l'attualità.

Perché il cavaliere non ha ascoltato, una dopo l'altra, due perorazioni contrastanti, due proposte entrambe possibili, ma reciprocamente escludentesi, non ha visto, come l'Ercole addormentato della *Stultifera*, un bivio, ma, all'ombra dell'esile pianta di alloro, ha visto le due giovani donne presentargli insieme quelli che potremmo chiamare tre progetti di vita, e come poteva essere la sua vita con il libro in una mano, la spada nell'altra, guardando un ramoscello di mirto fiorito.

In altri termini, più tecnici: il giovane cavaliere non ha visto la compresenza di possibili tra cui scegliere, perché si escludono, ma che i possibili possono stare insieme. Cioè la possibilità della compresenza.

In questo caso quello che Raffaello ha voluto farci vedere con gli occhi del cavaliere è il livello di possibilità di qualcosa che può, così come si presenta in sogno, diventare reale. E la forma del sogno è dunque, in questo caso, inevitabile perché solo in sogno si può vedere — e rappresentando un sogno si può far vedere — la possibilità della conciliazione, di conciliare ciò che è proposto per essere scelto.⁵²

⁵¹ Così come accade per il racconto del sogno con cui si concludono i *Saggi di teodicea* di Leibniz. Cfr. R. Diodato: 'Narrazione e teodicea. Nota su un racconto di Leibniz', in AA. VV., *Vigilantia silentiosa et eloquens. Studi di filosofia in onore di Leonardo Verga*, a cura di F. De Capitani, Milano: Franco Angeli, 2001: 63–76.

⁵² Il sogno è "luogo" della possibilità e della conciliazione in quanto *vacatio animae*: l'anima, libera dai vincoli del corporeo, si dilata e diventa in qualche modo partecipe del divino, si apre cioè alla mente di Dio e "vede" i suoi pensieri; ma anche in quanto frutto dell'immaginazione, facoltà media tra senso e intelletto, organo del possibile quale

Abbiamo già visto, ne *Le tre Grazie*, la “centralità” della figura centrale.

Ora, confrontando i due quadri dal punto di vista della struttura compositiva, ci rendiamo ancor meglio conto di quanto siano importanti, in entrambi i casi, le due figure centrali. Il cavaliere addormentato è, diciamo per forza di cose, fermo tra le due giovani donne ai suoi lati, ferme in equilibrio; la Grazia centrale raccorda le due compagne che tendono ad andare in direzioni opposte. Sono dunque proprio queste figure [centrali], per il modo diverso in cui ciascuna si rapporta alle altre due, a determinare la differenza tra le due scene, a definire cioè il passaggio dal “sogno” alla “danza”: grazie—mi sia concesso il bisticcio di parole—alla Grazia centrale l’equilibrio statico della simmetria si risolve nel dinamismo dell’armonia. Armonia dei contrari.

Armonia dei contrari è l’amore che le tre Grazie manifestano nella loro “danza” e che realizza quindi quello che è stato visto possibile in sogno.

Solo con un sogno ci si poteva preparare a vedere questa armonia.

Solo in sogno si poteva “vedere” il miracolo dell’amore.

I due piccoli quadri sono davvero le due facce di una stessa medaglia, che ci mostrano due momenti, se ancora vogliamo chiamarli così, della storia, tutta *sui generis*, della conciliazione: da un lato la possibilità e la staticità della simmetria; dall’altro l’attualità e il dinamismo interno dell’armonia.

luogo della libertà. Per accostarsi a questo complesso intreccio di temi nell’età di Raffaello, in sé e nelle tradizioni che lo costituiscono, si possono vedere, oltre al già citato volume di F. Gandolfo: ‘Il “dolce tempo”’, AA. VV., *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale. Roma 2-4 ottobre 1983*, a cura di T. Gregory: *Lessico Intellettuale Europeo XXXV*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1985, in particolare i contributi di A. Bausani, ‘I sogni nell’Islam’, pp. 25-36; M. Fattori: ‘Sogni e temperamenti’, pp. 87-109; T. Gregory: ‘I sogni e gli astri’, pp. 111-148; J. Le Goff: ‘Le christianisme et les rêves (IIe-VIIe siècles)’, pp. 171-218; F. Michellini Tocci: ‘Teoria e interpretazione dei sogni nella cultura ebraica medievale’, pp. 261-290; E. Garin: ‘Phantasia e imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi’, in AA. VV., *Phantasia—Imaginatio. V Colloquio Internazionale. Roma 9-11 gennaio 1986*. Atti a cura di M. Fattori & M. Bianchi: *Lessico Intellettuale Europeo XLVI*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1988: 3-20; M. Calvesi: *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma: Officina Edizioni, 1980; T. Katinis: ‘L’inferno interpretato da Marsilio Ficino. Lettura del capitolo X del libro XVIII della Theologia platonica’, *Colloquium Philosophicum. Annali del Dipartimento di Filosofia, Università degli Studi Roma Tre IV*, 1997/1998: 187-201; S. E. Kruger: *Il sogno nel medioevo*, tr.it., Milano: Vita e Pensiero, 1996; N. Tirinnanzi: *Umbra naturae: l’immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000; C. Vasoli: ‘Ficino, la profezia e i sogni, tra gli angeli e i demoni’, *La parola del testo III*, 1999: 147-163. Dal punto di vista teoretico V. Melchiorre: *L’immaginazione simbolica*, Bologna: Il Mulino, 1972, in particolare le pagine 13-23 e 81-85, dedicate alla funzione dell’immaginario e al nesso possibilità-libertà.

In realtà, ce ne rendiamo finalmente conto, sono “attimi”, liberi dal tempo,⁵³ e quindi perfettamente adatti ad essere rappresentati e visti nei “limiti” di un quadro: perché sono due realtà, meglio: due modi— di essere e di vivere-, due luoghi della libertà, in cui il tempo non vale, il sogno e l’amore.

APPENDICE

Senofonte: *Detti memorabili di Socrate*, libro II, capitolo I, tr. it. di A. Maspero, Milano: Sonzogno, 1906, pp. 38–40.

E quel savio uomo di Prodicò in un suo libro sopra Ercole, il quale scritto egli suole mostrare a gran gente, nella stessa maniera intorno alla virtù dichiara il suo sentimento, così dicendo presso a poco, per quanto io mi ricordi. Dice dunque che Ercole, dopo che dalla puerizia si appressava alla pubertà, nella quale età i giovani divenuti padroni di sé medesimi danno indizio, se siano per procedere nella lor vita per la via della virtù, o per quella dell’ignavia, uscito fuori e giunto in un luogo tranquillo, si pose quivi a sedere, dubbioso a quale delle due strade dovesse incamminarsi. E che gli comparvero due donne di vantaggiosa statura, ed a lui s’appressarono, una di onesto e liberale sembante, il cui corpo da una natural pulizia, gli occhi dalla verecondia, e il gesto dalla modestia adornati e di candido manto vestita.

L’altra poi nutrita alla grassezza e delicatezza, e di colore talmente abbellita, che pareva più bianca e più rubiconda di quel che fosse in effetto, e di forma sì fatta, che sembrava più alta di quel che fosse naturalmente, con gli occhi aperti e in una tal veste, che per essa massimamente la venustà traluceva, che frequentemente sé medesima contemplava ed osservava se altri la rimirasse, e spesse volte la propria sua ombra riguardava. Quando poi furono ad Ercole più vicine, quella che ho nominata in primo luogo, procedé avanti col medesimo passo. L’altra poi volendola prevenire, corse ad Ercole e dissegli: io ti vedo, o Ercole, dubbioso per quale strada tu t’incammini alla vita. Ora se amica tua mi farai, io ti condurrò per una giocondissima ed agevolissima via;

⁵³ “Attimo” è la corruzione di “atomo”, che, come è noto, deriva da ‘a’ (alpha privativo) e dalla radice di ‘temno’ (tagliare, delimitare), da cui deriva anche ‘tempo’. L’‘a’ di attimo nega quindi quella che, secondo l’etimologia della parola, è la caratteristica essenziale del tempo: la sua divisibilità. Cfr. Beda il Venerabile: *De divisionibus temporum liber*, II: *De atomis*, PL XC, col. 654B–D, che cita Isidoro di Siviglia: *Ethymologiarum sive Originum libri XX*, XIII, ii.

né vi sarà alcuna soavità che tu non gusti, e diverrai [felice] senza sperimentare verun travaglio. Perché primieramente tu non avrai pensiero alcuno di guerre, né d'affari; ma continuamente anderai indagando qual più grato cibo o bevanda tu possa trovare, o di che o per la vista o per l'udito o per l'odorato o pel tatto tu prenda diletto, di quali amori godendo, tu grandissimamente ti rallegri; come tu possa più morbidamente dormire, e come tutte queste cose senza la minima fatica conseguisca. Che se qualche volta ti venga sospetto di penuria di quelle cose, donde ti vengano questi piaceri, non temere che io ti conduca a procurartele per mezzo di fatiche e di travagli di corpo e d'animo, ma ti servirai dell'altrui fatiche, né ti asterrai di cosa veruna, dalla quale tu possa qualche guadagno ritrarre. Imperocché a' famigliari miei do la facoltà di ricavare da qualunque parte il proprio utile.

Ed Ercole tali cose ascoltando: donna, le disse, qual è il tuo nome?—E quella: gli amici miei, disse, mi chiamano Felicità; ma quelli che mi hanno in odio, per darmi un più brutto nome, mi appellano Ignavia.

Intanto l'altra donna fattasi avanti, ancor io, disse, o Ercole, a te ne vengo, che ho i genitori tuoi conosciuto ed ho nella educazione il tuo naturale imparato. Onde ho speranza che se procederai per quella strada che a me ne conduce, sarai nelle belle ed onorate azioni uomo egregio, ed io comparirò di maggiore onore fornita e pe' belli fatti più illustre. Né già io ti ingannerò mettendo avanti al mio discorso i preamboli della voluttà. Anzi con tutta verità io le cose ti rappresenterò così come le han disposte gl'iddii. Perché de' veri beni e preclari niente hanno agli uomini senza fatica e applicazione conceduto gl'iddii. E se tu vuoi che gl'iddii ti siano propizj, è necessario che tu gli onori: se desideri di esser in onore appresso la tua città, bisogna che tu le rechi utile: se desideri d'essere per la tua virtù da tutta la Grecia ammirato, conviene che faccia ogni sforzo per beneficarla. E se vuoi che la terra ti porti frutti abbondanti vuolsi che tu la coltivi, se credi di dovere pe' bestiami arricchirti, è necessario che di quelli abbi cura: se brami accrescere gli averi tuoi con la guerra, e vuoi gli amici tuoi render liberi, e soggiogare gl'inimici, è necessario che tu impari le arti della guerra da chi n'è perito, ed in quel modo che conviene farne uso, in esse ti eserciti. Se poi vuoi essere robusto di corpo, bisogna che tu l'avvezzi ad essere ministro dell'anima, e colle fatiche e col sudore tenerlo esercitato.

E l'Ignavia ripigliando il discorso: vedi, Ercole, disse, che difficile e lunga strada a' godimenti questa donna ti mostra. Io all'incontro ti condurrò alla felicità per una via facile e breve.

E la Virtù: oh disgraziata, disse, che cose ha' tu di buono? o qual notizia ha' tu di dilette, che per conto loro non vuoi far niente? che non aspetti l'appetito delle cose soavi, anzi te ne riempi, prima che tu le desideri; che mangi prima di aver fame; bevi prima d'aver sete; e per mangiar con gusto vai ricercando cuochi ed inventori di salse, e per bere con piacere ti procuri de' vini dispendiosi e vai in giro cercando la neve per l'estate; per dormire soavemente non solo ti provvedi di morbide sarge, non ancora appresti i letti, ed ai letti medesimi fornisci i sostegni; perché tu non desideri dormire per fatiche che tu abbi sofferto, ma perché non hai che far niente. Fai poi forza ai piaceri venerei prima d'averne bisogno, e v'impieghi ogni studio velendoti de' maschi come di femmine: e così gli amici tuoi istruisci, svergognandoli la notte, e nella più util parte del giorno nel sonno opprimendoli. Ed essendo tu immortale, se' ributtata dagli dei e dagli uomini d'onore avuta in dispregio. Tu non odi mai quel che ad udirsi è sopra ogni altra cosa giocondissimo, cioè la propria lode: né vedi ciò che a vedersi è vaghissimo; perché tu non ha' mai veduto di te un'azione onorata. Chi è mai quegli che possa alle parole tue prestar fede; che nel tuo bisogno di alcuna cosa ti soccorra; o chi uomo di senno può aver coraggio di essere del seguito tuo? quelli che sono giovani hanno deboli i corpi; divenuti vecchi, sono nell'animo privi di senno: allevati da giovani nella lautezza e lontani da ogni fatica, squallidi la vecchiezza travagliosamente trapassano: gravati per le azioni che far debbono presentemente, ed avendo in gioventù per tutte le più piacevoli cose trascorso, le cose dure alla vecchiezza riservano. Io converso co' dei, converso co' valenti uomini, e senza me non si fa cosa né divina né umana. Sono e dagli dei e dagli uomini onorata degli onori che mi convengono. Sono agli artefici nelle lor fatiche amorevol compagna, fedel custode delle case a' loro padroni, a' servi benevola soprastante, ajutatrice egregia nelle fatiche in tempo di pace, ferma alleata in tempo di guerra, ed ottima compagna dell'amicizia. Hanno poi i miei amici senza alcuno impaccio nel mangiare e nel bere il lor godimento, perché aspettano, finché gliene venga loro appetito. A loro sopravviene il sonno più dolce che agli oziosi non viene, né lasciandolo s'inquietano, né per quello le debite faccende tralasciano. Godono i giovani delle lodi, che loro danno i vecchi, e degli onori esultano i vecchi, che sono attribuiti loro da' giovani. Con piacere si ricordano de' loro antichi fatti e si compiacciono nell'eseguire le azioni seguenti, grati per causa mia agl'id-dii, cari agli amici, onorati nelle loro patrie. E quando è venuto il loro destinato fine, non giacciono nell'oblio senza onore, ma con perpetua memoria celebrati fioriscono. Tali, o Ercole, figlio di forti genitori, sono

le cose che tu sopportando, potrai quella felicità conseguire che da tutti viene come beatissima celebrata.

Marsilio Ficino sulle tre vie (e vite) per la felicità

Pallas, Iuno, Venus, vita contemplativa, activa, voluptuosa. Marsilius Ficinus Laurentio Medici viro magnanimo, S. D.

Tres esse vitas, nemo ratione vivens dubitat, contemplativam, activam, voluptuosam. Quoniam videlicet tres ad felicitatem vias homines elegerunt, sapientiam, potentiam, voluptatem. Nos autem sapientiae nomine quodlibet liberalium artium studium, religiosumque octium intelligimus. Sub appellatione potentiae auctoritatem in gubernationem civili pariter atque militari, divitiarumque affluentiam et splendorem gloriae, negotiosamque virtutem comprehendere putamus. Sub voluptatis denique cognomento quinque sensuum oblectamenta et laborum curarumque declinationem, contineri non dubitamus. Primam igitur poetae Minervam, Secundam vero Iunonem, Tertiam denique Venerem nominaverunt. Tres olim apud Paridem de pomo aureo, id est, de palma et victoria certaverunt. Consultante videlicet Paride secum, quam e tribus potissimum ad felicitatem viam eligeret, elegit denique voluptatem, cum vero sapientiam spreverit, et potentiam, merito imprudenter felicitatem sperans, incidit in miseriam. Duae tantum occurrere traduntur Herculi, Venus scilicet atque Iuno. Hercules neglecta Venere, animosam sub Iunone virtutem est secutus, neque tamen inter mortales propterea felix, perpetuo certaminum labore vexatus, sed hunc tandem exequat victoria coelo, huic denique superata tellus sidera donat. Duae quaque Philebo cuidam obviae, voluptas atque sapientia, de victoria contenderunt, atque eo iudice, Venus Palladem superavisse visa est. Sed paulo post Socrate rectius decernente, Minerva victoriam reportavit. Spreta vero Venus simul atque Iuno Socratem tandem sub falsis iudicibus agitatum, morte damnarunt. Laurentius denique noster Apollinis oraculo doctus, nullum posthabuit superiorum. Tres enim vidit, tres quoque pro meritis adoravit. Quamobrem et a Pallade sapientiam et a Iunone potentiam, et a Venere gratias posesimque, et Musicam reportavit. XV Februarii MCCCCXC. (*Opera*, 919–920)

Marsilii Ficini expositio de triplici vita et fine triplici

P. O. Krisyteller: *Supplementum ficinianum*, 2 voll., Firenze: Leo Olschki, 1937, v. I, pp. 80–86.

Paris regis orientalis filius in silva pascit bestias, idest animus a Deo creatus in confusa elementorum materia fovet sensus. Huic tres dee: Pallas, Iuno, Venus se offerunt tanquam iudici de forme prestantia inter se certantes. Paris declinavit ad Venerem, unde orta sunt prelia Martis. Profecto pro triplici vite genere scilicet contemplative, active, voluptuose tria se nobis offerunt velut fines: sapientia, imperium, voluptas. Plurimi corporis voluptatem sectantur, plerique imperia, pauci sapientiam, et qui hec duo, etiam quodammodo gratia voluptatis. Sed voluptuosus voluptatem in sensu ponit, activus in imaginatione, contemplativus in mente.