

[Recepción del artículo: 04/07/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 04/12/2011]

DUE CICLI FIGURATIVI NEI CODICI DI LUDOVICO LAZZARELLI TWO FIGURATIVE CYCLES IN THE CÓDICES OF LUDOVICO LAZZARELLI

MARIA PAOLA SACI
mpsaci@gmail.com

RESUMEN

Questa comunicazione presenta l'analisi dell'apparato figurativo di alcuni codici autografi delle opere di un umanista italiano, Ludovico Lazzarelli (San Severino Marche 1447-1500); la tesi è che parte delle decorazioni e delle miniature in essi presenti siano state concepite – e talvolta eseguite – dall'Autore stesso, nell'ambito di una concezione del testo e della pagina del manoscritto miniato come un unicum. L'esposizione di questo caso particolare vuole costituire l'avvio di un più ampio discorso sul rapporto tra testo e immagine e sui rapporti tra cultura figurativa e conoscenze filosofiche, letterarie, religiose in età medievale e umanistica.

PAROLE CHIAVE: Ludovico Lazzarelli, Umanesimo, manoscritti miniati, rapporto testo-immagini.

ABSTRACT

This article is an analysis of some Ludovico Lazzarelli's (San Severino Marche 1447-1500) illustrated manuscripts. It is likely that the author is responsible on their decoration and illuminations as part of a conception of the text and of the illuminated page of manuscript as a unicum whole. This example could be useful to study the relationships between text and image in the Renaissance and to understand the links among textual imagery and Literature, Philosophy and Religion between the Middle Ages and the Early Modern period.

KEYWORDS: Ludovico Lazzarelli, Humanism, illuminated manuscripts, relationship between text and image.

Credo sia esperienza comune, studiando su codici e manoscritti, finire con l'essere così affascinati dall'oggetto stesso che ci passa tra le mani da avere la tentazione di trascurare il

testo a vantaggio del codice-contesto che ce lo tramanda. Questa tentazione si fa ancora più acuta quando sappiamo, o riteniamo, che il codice sia di mano dell'autore stesso; allora la sua aura non è più dovuta soltanto alla antichità, all'eventuale pregio estetico, all'unicità, quanto all'illusione che quell'oggetto, materialmente formato dal nostro autore, possa rivelarci la 'autentica' chiave di lettura dell'opera, il segreto dell'autore; se il codice, poi, e' illustrato questa convinzione si fa più intensa, come certamente molti di voi avranno sperimentato.

E' quanto è accaduto anche a me con i codici dei quali parlerò, con l'avvertenza che questi autorevoli testimoni si sono rivelati talvolta reticenti o sibillini, creando più dubbi di quanti ne abbiano sciolti.

Ciò che comunque mi spinge ad affrontare questo tema è l'ipotesi, suffragata da osservazioni e scoperte, di essere di fronte ad un autore non solo copista ma anche illustratore delle proprie opere e, dunque, ad un caso, se non unico interessante, di stretto rapporto tra testo ed immagini, secondo modalità che erano possibili, in fondo, prima della definitiva affermazione della stampa e, paradossalmente, lo ridivengono oggi, grazie ai programmi di editing del personal computer. Il rapporto tra l'autore e il prodotto della sua fatica intellettuale è 'fisico' e diretto e, in teoria, potrebbe fare a meno totalmente della mediazione di tutte quelle figure professionali che, dal 1454 fino a pochi anni fa, ci sono parse ineliminabili per consentire al prodotto di un processo creativo individuale di raggiungere un pubblico. Naturalmente finalità e mezzi di un intellettuale medioevale o di un umanista del primo'400 sono ben diversi dai nostri, ma crediamo che guardare al passato anche con l'occhio del presente e osservare le soluzioni scelte nel passato possa essere utile per inquadrare anche i nuovi eventi problemi, fornirci spunti e chiavi di lettura più originali del presente, pur consapevoli del rischio di cadere nell'anacronismo.

Nel caso in questione è probabile, poiché Lazzarelli si definiva *inops*, che una delle ragioni della costante autografia delle sue opere e di parte dell'apparato decorativo dei codici, sia da attribuirsi alle difficoltà di pagare copisti e miniatori professionisti; eppure dalle fonti biografiche, costituite come vedremo da due biografie scritte da suoi stretti parenti, apprendiamo della passione di Ludovico per il disegno e la pittura, un talento coltivato evidentemente da abile e avvertito dilettante, che consentì al nostro umanista, ancora molto giovane, di affrontare una complessa opera di carattere mitografico, spinto dal fascino esercitato su di lui da alcune belle immagini di divinità trovate per caso.

La vita di Ludovico Lazzarelli è piuttosto oscura e alquanto intricati gli itinerari da lui percorsi; per limiti di tempo –e perché esulerebbe dal nostro argomento specifico–ridurrò al minimo le informazioni sulla vita e le opere che non analizzeremo direttamente, rimandando chi fosse interessato alla ricostruzione che ne ho dato in *Ludovico Lazzarelli. Da Elicona a Sion*¹–.

¹ SACI, M. P., *Ludovico Lazzarelli da Elicona a Sion*, Roma, 1999. Per un ampio e articolato quadro della vita e delle opere del nostro autore vedi: KRISTELLER, P. O., "Marsilio Ficino e Lodovico Lazzarelli. Contributo alla diffusione delle idee ermetiche nel Rinascimento", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II, 7 (1938) ora in: *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Storia e Letteratura, Roma, 1969, pp. 221-248. In seguito KRISTELLER tornò sull'argomento con l'articolo *Lodovico Lazzarelli e Giovanni da Correggio, due ermetici del Quattrocento e il manoscritto Il.D.I.4 della Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo*, in *Studi e ricerche nel 150 anniversario della fondazione*, Viterbo 1960; ora in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Storia e Letteratura, 1969 e in "Ancora per Giovanni Mercurio da Correggio" ora in *Studies*, pp. 249-257. Inestimabile il contributo di

Le fonti cui si è accennato sono due vite, una in latino, opera del fratello Filippo, dedicata a Angelo Colocci², che ci è pervenuta³ l'altra, in italiano del nipote Fabrizio, perduta e nota solo per alcuni passi riportati da fonti indirette.

Ludovico Lazzarelli nacque a s. Severino Marche nel 1447, compì i propri studi in patria e successivamente a Padova e a Venezia; tornò nell'Italia centrale, nelle Marche e in Abruzzo, in qualità di istitutore presso nobili famiglie, per giungere poi a Roma ai tempi di Sisto IV e della seconda Accademia romana di Pomponio Leto, della quale partecipò; lo troviamo in seguito a Napoli, vicino alla Corte Aragonese di Ferdinando e del figlio Alfonso prima, di Carlo VIII d'Angiò in seguito, ma più che altro di nuovo impegnato nell'attività di istitutore. Da qui, siamo nel 1495, si perdono tracce sicure: esistono ragioni per ipotizzare che sia tornato per breve tempo a Roma, sappiamo di un progetto di stabilirsi a Milano, di certo vi è solo il suo ritorno presso il fratello Filippo, nella sua città natale, dove morì nel 1500. Fu uno scrittore prolifico, e le sue opere riflettono interessi e attitudini molto vari come è caratteristico degli umanisti: i classici latini e greci, l'ebraismo, la mitologia, la religione, l'ermetismo, l'alchimia, l'astrologia, fino ad un poemetto allegorico-didattico sulla coltivazione del baco da seta.

Tra tutta questa vasta produzione ci soffermeremo solo su due opere: *De deorum gentilium imaginibus* e *Fasti christianae religionis* perché sono quelle in cui il rapporto tra testo e immagini è originale e organico, infatti la prima nasce dalle immagini stesse e dà vita ad un ciclo iconografico completo e nella seconda le immagini che accompagnano il testo ne costituiscono parte integrante e non occasionale decorazione. Ciò non esclude che anche le altre opere abbiano alcune illustrazioni significative e un apparato di frontespizi, iniziali minate, e miniature utili per confermare la supposizione che Ludovico Lazzarelli concepisse – e talvolta anche realizzasse – da solo il programma illustrativo e decorativo delle proprie opere, ma testo e decorazione sono concepiti in maniera più tradizionale e usuale.

Bisogna considerare che le opere di Ludovico Lazzarelli rimasero, per la maggior parte, inedite e sono tramandate da un ristretto numero di manoscritti, si direbbe che solo il *De*

Eugenio Garin nel promuovere l'attenzione sull'ermetismo umanistico e su L. Lazzarelli come esponente di quella tradizione filosofica; si vedano ad esempio: GARIN, E., *Umanesimo italiano*, Bari, 1952 e Id., *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, 1992, ad indicem. Recentemente alcune opere di Lazzarelli hanno trovato editori moderni: BRINI, M. ha parzialmente pubblicato "Crater Hermetis, Epistola Enoch, Vademecum" in *Testi umanistici sull'ermetismo*, a cura di GARIN, E., BRINI, M., VASOLI, C. e ZAMBELLI, C., Roma, 1955; MORESCHINI, C. in *Dall'Asclepius al Crater Hermetis: studi sull'ermetismo latino tardo-antico e rinascimentale*, Pisa, 1985 ha pubblicato il *Crater Hermetis*, che aveva avuto una prima edizione a stampa a cura di Lefèvre d'Étaple, Parigi, 1505; BERTOLINI, M. ha curato la prima edizione a stampa corredata di apparato critico di L. Lazzarelli, *Fasti Christianae Religionis*, Napoli, 1991. Salvo diverso avviso citeremo i *Fasti* da questa edizione. La prima edizione moderna del *De deorum gentilium imaginibus* è a cura di O'NEAL, W. J., *A Critical Edition of De gentilium Deorum Imaginibus by Ludovico Lazzarelli, first edited text with introduction and translation by William J. O'Neal*, New York, 1991; poi anche CORFIATI, C., *Ludovico Lazzarelli. De gentilium deorum imaginibus*, Messina, 2006. E' in corso di pubblicazione l'Edizione nazionale delle opere di L. L., già pubblicato il volume *Opere ermetiche*, SACI, M. P., MORESCHINI, C. e TRONCARELLI, F. (cur.), Edizione Nazionale delle opere di Ludovico Lazzarelli, Pisa-Roma, 2009, comprendente *Crater Hermetis, Epistola Enoch, Prefazioni del codice di Viterbo, Bombyx*.

² Tra gli innumerevoli studi dedicati a questo mecenate ed editore di testi segnaliamo, per la qualità degli interventi, gli *Atti del convegno su Angelo Colocci*, Jesi, 1969.

³ *Vita Lodovici Lazarelli Septempedani Poetae laureati per Philippum fratrem eiusdem ad Angelum Colotium*, San Severino Marche, Biblioteca Comunale, ms. 3, 1-21.

Patavini Hastiludii abbia conosciuto, vivente l'autore, una certa diffusione; le altre, anche le maggiori, e note all'interno di circoli dotti e importanti come l'Accademia romana, sembrano aver circolato poco e quasi soltanto in copie di mano dell'autore. Lazzarelli cercava, dunque, di provvedere da solo alla diffusione delle proprie opere, allestendo anche le copie di dedica di maggior rilievo, prassi comune, del resto, anche ad altri umanisti che non potevano pagare copisti, decoratori, miniatori.

A riprova di ciò la maggior parte dei codici che ci sono pervenuti non sono di lusso; confrontati con i preziosi prodotti coevi che venivano offerti a re, papi e signori delle fastose corti del tempo appaiono, viceversa, alquanto modesti ed artigianali, sia dal punto di vista della scrittura che della illustrazione, prodotti medi, dignitosi, interessanti ma non certo lussuosi, con le eccezioni del codice dei *Fasti* conservato alla Beinecke Library, n. 391, e degli Urbinati latini 716 e 717 della Biblioteca Vaticana.

Lazzarelli è un copista esperto, anche se non professionale, e capace di utilizzare diversi tipi di scrittura: la più "formale" è una minuscola umanistica libraria, usata per le copie di dedica, mentre una scrittura corsiva, in cui si mescolano elementi della libreria umanistica e della gotica corsiva, è impiegata per le correzioni e la prima stesura o per le copie destinate ad amici.

La *facies* generale della scrittura, la costanza delle forme grafiche, dei legamenti, dei "vezzi" in manoscritti di epoche lontane sia nella scrittura corsiva che in quella posata confermano la nostra ipotesi. Esempio a questo proposito la riscrittura in un inchiostro più scuro e in caratteri corsivi di un brano che si trova alle cc.64v.-65r. del ms. Beinecke 391 dei *Fasti* in cui si vede come gli elementi corsivi non modifichino l'aspetto grafico generale e come essi si trasformino trascolorando in quelli della scrittura posata della stessa mano: si osservi la "g" che si presenta normalmente con l'occhiello aperto e sbilanciato verso destra ma, alla riga 5 (regis), assume invece la forma tipica della "antiqua tonda" che ritroviamo alla riga 9 (gemina) ed è normale nella versione posata della scrittura di Lazzarelli. Altri elementi in comune sono la "d" con l'occhiello aperto verso l'alto; la "s" che si presenta alternativamente in forma maiuscola e in forma minuscola in fine di parola; la "r" con vistoso attacco inferiore; la "l" che a volte ha l'asta composta di due tratti leggermente sfalsati e ritoccati in modo da ricomporli.

Un altro elemento identificativo che ci consente di riconoscere la mano dell'autore nei codici è l'alfabeto maiuscolo che si presenta in due versioni: una che arieggia la capitale quadrata che ritroviamo uguale nelle intitolazioni, quasi sempre inserite in finte lapidi marmorizzate; l'altra, di aspetto più corsiveggiante, che si ritrova negli incipit dei 16 libri dei *Fasti*, sia nella minuta che nel codice di dedica. In quest'ultimo caso va sottolineato che la somiglianza non riguarda solo le singole lettere ma anche il modo di tracciare i nessi, ad esempio nei gruppi "ri" e "li" la vocale è sempre piccola e rialzata rispetto al rigo.

I codici che prenderemo in considerazione sono quelli che presentano dei veri "cicli" illustrativi che si ripetono, identici nel contenuto iconologico, pur se diversi nella qualità del segno, da un testimone all'altro.

La questione di un Lazzarelli illustratore della propria opera non era mai stata sollevata in questi termini ma, come per la scrittura, appare evidente che anche nelle miniature e nelle decorazioni molti elementi si ripetono, simili anche nei difetti, a distanza di molto tempo, mentre, d'altra parte, la qualità delle miniature cambia sensibilmente da un manoscritto all'altro, tanto da poter escludere che una stessa mano vi abbia lavorato. Nonostante ciò innegabilmente

certe fisionomie si ripresentano a distanza di anni in opere diverse. Queste costanti vanno interpretate senza forzare la realtà, visto che sotto il profilo qualitativo esiste una netta differenza tra i disegni dei *Fasti* del Vaticano latino 2853 e le miniature dei *Fasti* di Yale, come tra i due gli urbinati e il ms. del *De deorum gentilium imaginibus* di San Severino⁴.

Ipotizziamo che Lazzarelli lavorasse da solo alla progettazione della parte figurativa, all'ideazione dei cicli illustrativi, pur affidando ad artisti esperti la realizzazione dei codici di dedica. Dunque egli pensava al codice nel suo insieme, come ad un'unità di testo, decorazioni e illustrazioni. Una maniera di concepire la pagina e tutto il codice come un'unità integrata, al di fuori di qualsiasi gerarchia tra le parti. Una concezione 'multimediale' del codice, se l'espressione non è troppo azzardata. D'altra parte, accennando brevemente ai temi delle opere che maggiormente presentano questa caratteristica, vedremo che la scelta stessa dei temi e il modo di affrontarli preludono e legittimano questo modo di procedere da parte dell'Autore, ma anche la nostra interpretazione.

DE DEORUM GENTILIIUM IMAGINIBUS

Il *De gentilium deorum imaginibus* è tramandato da due manoscritti oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana, gli Urbinati latini 716 e 717, pergamenei; da due manoscritti della Biblioteca Comunale di San Severino Marche, contrassegnati dai numeri 135 e 207, originariamente parti di uno stesso codice, cartacei e incompleti, da un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms. Nuovi Acquisti 272, cartaceo e unico senza illustrazioni. Tutti risalgono al xv secolo e sia gli Urbinati che i codici di San Severino sono autografi e illustrati.

E' un'opera, di carattere mitografico, composta a Venezia entro il 1471 e dedicata a Federico duca di Urbino dal quale, ci dice Filippo, Lazzarelli "*condignus munus accepit*". L'ispirazione nacque nella città lagunare dall'aver trovato "appresso de un merzaro certe belle figure tutte insemi reducte in un volume", come ci testimonia l'altro biografo, il nipote Fabrizio⁵. Queste 'belle figure' altro non sono che i cosiddetti Tarocchi del Mantegna, quell'opera tanto famosa e la cui interpretazione fu tanto tormentata, ma che oggi sappiamo non essere di Mantegna e neppure Tarocchi⁶. Come è noto esistono in realtà due serie di queste incisioni, la

⁴ Nel corso di colloqui privati sia il prof. Walter Cahn che il prof. Enrico Parlato, autorevoli storici dell'arte, hanno confermato la differenza di stile e di livello delle miniature citate.

⁵ Il passo è riportato in una nota all'edizione di *Il Quadriregio* di Federico Frezzi curata da BOCCOLINI, G. B., Foligno, 1725, tomo II, p. 273, questi, a proposito della forma 'insemi', ringrazia P. Bernardo Gentili per avergli comunicato una frase, presa da una Vita di Ludovico Lazzarelli in volgare, e dunque non quella di Filippo, che si riferisce al ritrovamento da parte del nostro Autore "appresso de un merzaro certe belle figure tutte insemi reducte". Anche Mariano Ruele, carmelitano e arcade, bibliotecario di S. Maria Transpontina nella prima metà del XVIII secolo, vide la Vita in volgare, che attribuì a Fabrizio e ne riferisce il contenuto.

⁶ Il gioco dei Tarocchi era definito anche *Ludus triumphorum*, con incerta derivazione dai trionfi dei generali romani, dai *Trionfi* allegorici di Petrarca o dai carri carnascialeschi. Della veramente sterminata bibliografia su questo tema citeremo qui solo i titoli strettamente pertinenti al nostro oggetto in quanto tengono conto anche dell'opera di Lazzarelli. Sul problema delle illustrazioni degli Urbinati Latini e della loro derivazione dai cosiddetti Tarocchi del Mantegna, vedi DONATI, L., "Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti 'Tarocchi del Mantegna'", *La Bibliofilia*, LX (1958), pp. 48-129. Vedi anche CIERI VIA,

E e la S, la E , cronologicamente precedente (circa 1460) di mano di un artista di area veneta o più probabilmente ferrarese, la S, considerata di una decina di anni successiva e attribuita ad un artista più vicino alla cultura figurativa dell'Italia centrale.

Si tratta di cinque gruppi –ciascuno contrassegnato da una lettera– di dieci immagini numerate da 1 a 50, interpretate oggi come: le condizioni umane (E o S), Apollo e le Muse (D), le arti e le scienze (C), geni e virtù (B), pianeti e sfere (A).

Lazzarelli ebbe la serie completa sotto gli occhi? Probabilmente sì, ma scelse solo le immagini che gli servivano per la sua opera di carattere mitografico: 23 immagini tratte dai gruppi D, B e A alle quali ne aggiunse quattro, assenti dai Tarocchi ma necessarie al suo progetto: Giunone, Mercurio, Plutone e la personificazione della Vittoria che chiude il ciclo. Figure di sua concezione ma eseguite esattamente nello stile dell'anonimo artista dei due cicli dei Tarocchi.

Molto si è discusso e si discute sul loro significato ed uso; a giudicare da quanto dice Ludovico nel *De deorum* questa *Pieris alma cohors* era caduta nelle mani dei *pueros* e degli *indoctos*, cosa che è stata interpretata nel senso che i *simulachra deorum*, insieme alle altre immagini, servissero come gioco educativo e configurassero una specie di summa, ad uso degli indotti, di ciò che è in terra e in cielo.

Lazzarelli annuncia di voler ridare, attraverso quest'opera, dignità alle immagini degli dei, cioè alle figure del mito e al loro significato simbolico per l'arte e la poesia, contro coloro che disprezzano sia le immagini degli antichi dei, avvilendole a gioco per gli incolti e per i fanciulli, sia i poeti stessi, seguaci delle Muse. Lazzarelli vuole riportare alla luce il significato profondo di quelle divinità pagane che coincide, nello spirito umanistico, con la poesia stessa, e con i suoi sacerdoti, cui spetta di spiegare il senso riposto e religioso delle immagini mitologiche.

Dunque l'intenzione dell'opera è unire insieme la difesa delle *figurae* degli dei e la difesa della dignità della missione dei poeti: immagini e parola: *Priscorum formas sequor et simulachra deorum/ Pictores tabulis nunc ego signo sonis (De deorum, 1, 7-8)*.

Partendo da tali presupposti e così chiaramente enunciati non stupisce l'attenzione prestata alle *figurae*, né l'entusiasmo nell'affrontare la duplice fatica, poetica e artistica.

C., "Ipotesi di un percorso funzionale e simbolico nel palazzo ducale di Urbino", *Il simbolismo sapienziale nelle immagini allegoriche tra '400 e '500*, Roma, 1982, in cui si mettono in relazione i due mss. vaticani con le scelte iconografiche e simboliche operate all'interno del Palazzo Ducale. STANKO KOKOLE nel suo saggio "Cognitio formarum and Agostino di Duccio's Reliefs", *Quattrocento adriatico. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman*, Florence, 1994, p. 186, mette in relazione il ciclo iconografico dell'opera di Lazzarelli con il tempio Malatestiano di Rimini, in particolare con la cosiddetta Cappella dei Pianeti, i cui rilievi vengono attribuiti ad Agostino di Duccio, e il cui ciclo iconografico dovrebbe risalire a Basinio da Parma e al suo *Astronomicon*, nonché al *De Deorum imaginibus libellum*; a quest'ultimo lo accosta anche LEVENSON, J. A., "Masters of the Tarocchi", in LEVENSON, J. A., OBERHUBER, K., SHEEHAN, J. L., *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, pp. 81-89 in particolare pp. 82-85; lo studioso nota come sia i cosiddetti Tarocchi del Mantegna che il *De deorum gentilium imaginibus* derivino forme e attributi delle divinità dal testo medievale del *Libellus*, pur discostandosene in qualche caso o, come accade per il Maestro della serie S dei Tarocchi, non interpretando correttamente il testo. Inoltre, sulla scorta delle osservazioni di Donati, nota che nel *De Deorum* compaiono le figure di Giunone, Nettuno e Plutone e la Vittoria, disegnate nello stile dei Tarocchi ma assenti dal ciclo che conosciamo e discordanti dalle descrizioni del *Libellus*, formulando l'ipotesi che le quattro figure aggiunte siano frutto di un'invenzione dell'autore, mentre l'ipotesi di Donati era che il poeta avesse avuto accesso ad una serie più ampia, dalla quale anche gli stessi Tarocchi del Mantegna dipenderebbero. Vedi anche MELONI, M., "Ludovico Lazzarelli umanista settempedano e il Gentilium deorum imaginibus", *Studia Picena*, 66 (2001), pp. 91-173.

In realtà dietro a questa scelta tematica non ci sono solo le immagini ma tutta una tradizione mitografica che dal medioevo era giunta all'umanesimo e all'origine della quale troviamo, ovviamente, gli autori classici, primo tra tutti Ovidio e le sue *Metamorfosi*, il testo-guida per gli intellettuali del medioevo alla ricerca di una conciliazione tra mondo antico pagano e simbolismo cristiano. Sarebbe qui troppo lungo e complesso affrontare il tema delle fonti e dei precedenti di questa opera di Lazzarelli, che vanno dai Mitografi Vaticani, specialmente il cosiddetto Terzo, all'*Africa* di Petrarca alla *Genealogie deorum gentilium* di G. Boccaccio.

Il programma iconografico, con la scelta degli attributi di ciascuna divinità che sviluppa Lazzarelli a partire dalle immagini dei Tarocchi del Mantegna, deriva in gran parte dal *Libellus de imaginibus deorum* dal quale, del resto, provengono, nella quasi totalità dei casi, anche gli attributi delle divinità nei Tarocchi e delle rappresentazioni di dei, muse e divinità planetarie a partire dal quindicesimo secolo.

Ricordiamo poi che il *De deorum*, attraverso le *figuae* delle divinità planetarie, affronta anche il tema astronomico e astrologico, altro nucleo del pensiero umanistico, poiché presenta le *figurae* dei sette pianeti che presiedono alla vita umana; sappiamo del resto che Lazzarelli coltivava interessi astrologici e cosmologici e compose un *De sphaera*, purtroppo perduto. Nella sua elegia, *Octava Sphaera*, del resto, il poeta aveva espresso la sua convinzione circa il rapporto di dipendenza dalle divinità e dalle costellazioni dell'Ottava sfera di tutti gli esseri viventi sulla terra.

I due Urbinati presentano una decorazione completa, in cui ad ogni miniatura corrisponde una cornice più o meno riccamente decorata e le immagini (specie nel 717) sono tutte colorate, mentre il manoscritto, autografo e cartaceo della stessa opera, conservato incompleto nella Biblioteca di San Severino⁷, pur presentando le immagini delle divinità dei pianeti smarginate, quasi sempre prive di colore, mancando delle iniziali, che evidentemente l'autore intendeva miniare in seguito, appare qualitativamente superiore; i tratti sono più fluidi ed eleganti, forse anche grazie anche al formato maggiore, e lo stile si presenta complessivamente più vicino a quello del Maestro dei Tarocchi rispetto ai due Urbinati (Figs. 1, 2 e 3).

Per spiegare questa apparente contraddizione Lamberto Donati, che per primo sfiorò la questione, ipotizzò l'esistenza di un codice perduto dell'opera, decorato da un miniatore professionista, dal quale tutti gli altri sarebbero derivati ma, per quanto interessante, questa ipotesi non ha mai trovato riscontri; resta perciò aperto il problema dei rapporti tra le diverse esecuzioni dei codici.

L'autore dei disegni di San Severino ha stretti rapporti stilistici con il Maestro, o la bottega, che aveva prodotto i Tarocchi della serie S, tanto da far apparire possibile l'ipotesi che ne avesse fatto parte; tra l'altro una delle due filigrane del codice di San Severino è quasi identica a Briquet 14762, utilizzata a Ferrara e Venezia nel 1470. Lazzarelli conosce evidentemente i

⁷ Si tratta dei codici 135 + 207 della Biblioteca Comunale di San Severino Marche, cartacei. Oggi si presentano come due codici distinti, ma il 135 e il II fascicolo del 207 sono parti di un'unica copia, mutila e autografa, del *De deorum*. Il 207, miscelaneo, è composto di quattro fascicoli, contenenti diverse opere di Lazzarelli, il III *Fasti* è di una mano del XVI secolo; il IV è una copia del *Bombyx* del XIX secolo; il I e il II sono autografi e contengono rispettivamente il poemetto *Prometheus* e parte del *De deorum*, con 12 figure, quasi tutte prive di cornice, a tutta pagina, il 135 contiene a sua volta parte del *De deorum*, 8ff., e presenta tre figure, *Iuppiter*, *Mars* e *Sol* disegnate a penna.



Fig. 1. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica, Urbinate latino 717 f.1r: frontespizio

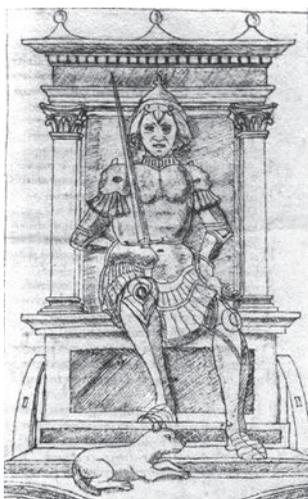


Fig. 2. San Severino Marche, Biblioteca comunale 207,IV, f.4r: Marte



Fig. 3. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica, Urbinate latino 717 f. 17r: Marte

pittori, e i miniatori, attivi tra Ferrara e Venezia che hanno prodotto le due serie dei Tarocchi, e a riprova di questo stanno i frontespizi riccamente decorati dell'Urbinate latino 716 che mostrano chiaramente l'influsso della decorazione di tipo veneziano-padovano, soprattutto per la presenza di una lettera mantinea tipica di quell'ambiente; in particolare nei puttini giocosi che ornano la pagina, si riscontra somiglianza con un'incisione attribuita al Maestro dei Tarocchi del Mantegna.

Concordiamo con il Donati nel ritenere che l'Urbinate latino 717 non sia una copia del 716 e che le miniature non siano da attribuirsi allo stesso artista. In particolare il 717 rappresenta fisionomie più adolcite e tratti meno incerti anche se, al contrario, le cornici che racchiudono le figure sono meno ricche e accurate che nel 716. Questo si spiega probabilmente con il fatto che il 716 era stato fatto per Borso d'Este ed possibile che questi sia morto mentre il codice era ancora in preparazione; come sappiamo la parte decorativa delle miniature veniva in genere eseguita prima di quella figurativa, quindi, alla morte di Borso, Lazzarelli, disperando di riuscire, come pure aveva tentato di fare, a mascherare il nome di Borso eradendolo⁸ e correggendolo in quello di Federico, signore di Urbino, può aver abbandonato la decorazione del 716, decidendo di dare il via ad un'altra copia, il 717 appunto, affidandolo ad un bravo artista, mentre il 716 sarebbe stato completato in modo più mediocre senza più ambizioni di farne dono ad un personaggio importante.

⁸ Dobbiamo ad Augusto Campana la lettura del nome di Borso del testo originario, sotto rasura, dell'Urbinate latino 716; vedi Donati, *Le fonti*, p. 91. La dedica al signore di Ferrara è ben comprensibile pensando a quanto i Tarocchi fossero amati in quella Corte, dove anche M. M. Boiardo pare avesse elaborato un modo di giocare in versi.

FASTI CHRISTIANAE RELIGIONIS

Nel 1478 Lazzarelli, che coltivava anche interessi astrologici, testimoniati da opere oggi perdute, si trasferisce a Roma al seguito del Patriarca di Aquileia, e *peritissimus astrologus*, Lorenzo Zane⁹. Qui stabilisce stretti rapporti con la seconda Accademia romana di Pomponio Leto e porta a termine un'opera di vasto respiro iniziata nelle Marche: *Fasti Christianae Religionis*, la risposta cristiana all'opera di Ovidio¹⁰, dalle ardite soluzioni metriche, che dedicherà a Sisto IV; purtroppo il pontefice muore nel 1484, quando il codice di dedica, oggi Vaticano Latino 2853, non era ancora terminato, così esso diviene una sorta di brogliaccio che riporta correzioni, aggiunte, parti di altre opere, appunti, lamentazioni e, soprattutto, le minute delle innumerevoli dediche a diversi potenti personaggi cui Lazzarelli progettò, nel corso del tempo, di dedicare l'opera con l'intento di trovare stabile collocazione in qualche corte. Il Vaticano Latino costituisce così il quasi- diario di un umanista colto, bizzarro e un po' sfortunato. E' questa l'altra opera della quale ci occuperemo.

Come è evidente già dal titolo, Ludovico Lazzarelli si è, programmaticamente, allontanato dal mondo antico e pagano –ma le Muse hanno un ruolo importante anche qui– per abbracciare le tematiche religiose e tentare un'operazione ambiziosa, un'ampia opera che tocca tutti i grandi temi del cristianesimo, sia pur con lo spirito moderno dell'umanista, e dunque scegliendo come modello di riferimento sia metrico-stilistico che strutturale, i *Fasti* di Ovidio, opera dotta di un poeta pagano che rappresenta un riferimento costante nella sua produzione poetica.

L'opera consta di 16 libri; i primi tre celebrano le feste mobili del calendario liturgico, narrando anche le vicende della vita e della passione di Cristo; i successivi 12 le ricorrenze fisse di ciascun mese, a partire da marzo; l'ultimo libro, affrontando il Giudizio Universale, rappresenta un collegamento con gli interessi millenaristici, profetici ed escatologici verso i quali sempre più Ludovico andava orientandosi. Le feste del calendario cristiano si riferiscono all'anno 1477, ma nell'opera si colgono echi delle esperienze e delle amicizie romane degli anni 1480-81 e, cosa che potrebbe apparire sorprendente, vi sono ricordate anche le principali feste del calendario ebraico¹¹.

⁹ Su Lorenzo Zane vedi WEISS, R., "Lorenzo Zane arcivescovo di Spalato e governatore di Cesena", *Studi Romagnoli*, XVI (1965), pp. 163-169 e la bibliografia in CORTESI, M., "Scritti di Lorenzo Valla tra Veneto e Germania", in *Lorenzo Valla e l'Umanesimo italiano*, BESOMI, O., REGOGLIOSI, M. (cur.), Padova, 1986, pp. 365-398.

¹⁰ FRITSEN, A., "Ludovico Lazzarelli's Fasti Christianae religionis: Recipient and Context of an Ovidian Poem", in TOURNOY, G., SACRE, D., *Ut Granum Sinapis: Essays on Neo-Latin Literature in Honour of Jozef Ijsewijn*, Leuven, 1998 [e anche in *Myrica. Essays on Neo-Latin Literature in Memory of Jozef Ijsewijn*, Leuven, 2000, pp. 115-132]. Nel saggio l'autrice affronta sia il tema della rinascita di interesse per l'opera ovidiana nell'Accademia romana che quello dell'accoglienza ricevuta dal poema di Lazzarelli.

¹¹ Sulle origini della conoscenza di testi ebraici di Lazzarelli si sono interrogati molti studiosi, competenti sia della tradizione latina che di quella ebraica; di particolare rilevanza le osservazioni di IDEL, M., *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*, New York, 1988, dove Lazzarelli è citato a proposito del *Crater Hermetis* e per l'interpretazione che in essa dà della potenza creatrice dell'uomo in relazione con il golem. Idel riferisce dello stupore di Scholem nel riconoscere nel testo di Lazzarelli citazioni latine del *Pe'ulat ha Yezirah* di Abulafia, allora non ancora noto in Italia. Scholem aveva ipotizzato un tramite costituito dalle traduzioni di Flavio Mitridate, ma, secondo Idel, Yohanan Alemanno avrebbe costituito un più probabile tramite; su questi temi vedi anche SCHOLEM G. G., *Major trends in Jewish mysticism*, New York, 1965; WIRSUBSKI, C., *Pico della Mirandola Encounter with Jewish Mysticism*, Cambridge (Massachusetts) e Londra, 1989, in particolare le pp. 193-194.

I *Fasti* furono rimaneggiati più volte tra il 1485 e il 1495, aggiungendo e togliendo versi in funzione dei diversi dedicatari e delle diverse, ma sempre agitate, vicende personali e politiche che gli suggerivano tali cambiamenti. Ne nascono diversi manoscritti, oltre al Vaticano 2853, il più importante dei quali è conservato alla Yale University Library, Beinecke Library 391, da ora B, membranaceo, elegante copia di dedica per Ferdinando di Aragona, poi per Ferdinando e il figlio Alfonso (dopo il 1492 e prima del 1494, anno in cui Ferdinando muore), in cui le iniziali di ciascun libro sono riccamente decorate e belle miniature sono di elevato livello artistico, sebbene complete solo fino al f.123.

Che Ludovico meditasse il trasferimento a Napoli ce lo fanno pensare alcuni dei cambiamenti ai *Fasti*. Ad esempio i vv. 458-488 del l.v risultano dalle aggiunte al margine della c.17v, e ne sostituiscono altri in lode di Francesco Cinzio di Ancona, amico di Giovanni Varano, che in seguito sarà perseguitato da Alessandro VI. Ne consegue che questi aggiustamenti dovrebbero essere stati fatti tra il 1484, subito dopo la morte di Sisto IV, e il 1485 quando vengono aggiunte le lodi a Marullo, Pontano e alla città di Napoli, pensando evidentemente ad un passaggio alla corte aragonese.

Infatti la storia delle dediche dei *Fasti* è alquanto intricata: dopo la morte del papa l'opera sarà dedicata a Ferdinando di Aragona, poi a Ferdinando e al figlio Alfonso (dopo il 1492 e prima del 1494, anno in cui Ferdinando muore). Seguirà, ai tempi dell'avventura francese in Italia e della conquista temporanea del Regno di Napoli, una dedica a Carlo VIII la cui esaltazione, molto forte nel manoscritto vaticano 2853, è presente anche in quello di San Severino. Si arriva a poter parlare di due redazioni dell'opera: una che potremmo definire "aragonese", tramandata dal ms. Beinecke, l'altra, angioina, testimoniata dai 2 mss. di San Severino. Il Vaticano lat 2853 conserva le minute delle diverse prefazioni e molte varianti al margine o nell'interlinea.

Le immagini, in questo caso, non costituiscono il punto di partenza ma sono comunque un insieme coerente che arricchisce e completa il testo attraverso la creazione di cicli, in questo caso di tipo religioso, e nel Vaticano troviamo talvolta gli schizzi, talvolta i disegni accurati, di preparazione alle belle miniature del codice di dedica (Figs. 4 e 5). Quest'ultimo si apre con una miniatura a piena pagina, rappresentante il Poeta cinto di alloro e la sua Musa (Fig. 6), nella successiva la Musa, inginocchiata, presenta l'opera al re Ferdinando, assiso in trono con il figlio accanto, in piedi. Segue il ciclo della Passione, che comprende sei miniature della vita di Cristo, dall'entrata in Gerusalemme alla Pentecoste passando per le rappresentazioni altamente drammatiche della Crocifissione e della Resurrezione. Una miniatura rappresenta la processione del Corpus Domini, la seguente mostra l'ostensione della Veronica in san Pietro, durante il Giubileo del 1475 da parte di Sisto IV, primo destinatario, non dimentichiamolo, dei *Fasti*. Alla Vergine, che godeva di una particolare venerazione da parte di Lazzarelli ma anche dei 'circoli' culturali romani, sono dedicate le miniature che ne rappresentano la Nascita, l'Annunciazione, e l'Assunzione.

Tutte le scene sommariamente descritte sono contenute in cornici dorate e nel manoscritto sono disseminate molte iniziali decorate; solo la prima è figurata e rappresenta il Poeta stesso seduto alla sua 'scrivania'. Le ultime miniature, però, a partire dal f.123, non sono colorate; ancora una volta il dedicatario era morto nel 1493 proprio mentre il lavoro di miniatura stava per essere portato a termine e, peggio, la sua dinastia era in pericolo, minacciata dall'arri-



Fig. 4. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica, Vaticano latino 2853 f.39v: Esposizione del Volto Santo in San Pietro



Fig. 5. New Haven, Beinecke Library 391, f.41r.:Esposizione del Volto Santo in San Pietro

vo nel Regno di Carlo VIII. Dunque le ultime immagini sono disegnate, hanno le dorature nella cornice e nelle aureole ma sono chiaramente non finite oltre che non colorate.

Il discorso su questo codice, sotto il profilo artistico, sembra richiedere tutta una serie di 'distinguo'. La prima pagina reca il titolo del testo scritto, ma dovremmo dire 'inciso', in una lapide marmorea che in tutto ci ricorda quella del manoscritto del *De Patavini Hastiludii* di circa trent'anni precedente. Le due miniature a piena pagina con il Poeta e la Musa e con i due regnanti e la Musa sono, sia per la composizione delle scene, ampie e solenni, sia per la qualità del disegno e del colore, da attribuirsi ad un professionista della miniatura senza dubbio superiore all'autore dei disegni del codice Vaticano 2853.

Se confrontiamo le belle scene miniate del Beinecke 391 e le miniature di penna del Vaticano 2853 ci accorgiamo che l'impianto scenico, la serie dei soggetti e, in larga misura, le fisionomie, sono le stesse. La differenza, lo ribadiamo, è qualitativa e investe i paesaggi e le architetture, soprattutto queste ultime che appaiono più realistiche e meglio inquadrare prospetticamente.

Difficile non cedere alla tentazione di indicare in Lazzarelli stesso l'autore delle iniziali e l'ideatore e il disegnatore delle vignette dei *Fasti*, lasciando ad altri la responsabilità delle dorature, delle coloriture e, nel caso dei codici destinati ai personaggi più importanti, anche l'esecuzione stessa delle scene derivate dal suo estro. A riprova di questa tesi ho segnalato¹².

¹² SACI, *Da Elicon a Sion*, p. 115.



Fig. 6. New Haven,
Beinecke Library 391
f.1r: Il poeta e la musa

una scoperta: al f.6v del Vaticano 2853 ho notato un abbozzo quasi cancellato, tanto da essere passato inosservato, di tre figure, accanto ad esse, quasi coperte dalla rilegatura, di mano di Lazzarelli, l'indicazione dei colori che dovevano avere le vesti dei tre personaggi: "La veste de Yesu bianca, Moise carmi(nio), Elia infocato". Evidentemente appunti per il miniatore, come se ne trovano in molti altri codici a partire dal XII secolo.

L'ipotesi poggia sui dati oggettivi che abbiamo cercato di evidenziare e, grazie agli studi più recenti, ha il vantaggio di non apparire un caso unico o troppo raro¹³.

¹³ ALEXANDER, J. J. G., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven e Londra, 1992 cap. III: "Programmes and Instructions for Illuminators", pp. 52-71; SMEYERS, M., *La Miniature*, Louvain, 1974 (Typologie des Sources du Moyen Age Occidental, fasc.8); SCHELLER, R., *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practise of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, 1995; ROSS, D., "Methods of Book Production in a XIVth Century French Miscellany", *Scriptorium*, 6 (1952), pp. 63-75.

Resta da capire che tipo di educazione artistica possa aver avuto Lazzarelli e a quali scuole o personalità possa essersi ispirato. Il plurale è d'obbligo perché non ci è parso di individuare un'univoca fonte di ispirazione o un referente stilistico ben definito, con l'eccezione, di cui si è già detto, dei Tarocchi per il *De deorum*. Piuttosto noteremo una pluralità di stimoli, tipica del dilettante che si guarda intorno con attenzione e curiosità e da molte parti trae spunti, idee, suggestioni. Il che, per quanto può valere un'osservazione del genere in questo contesto, si accorda assai bene con la personalità di Ludovico quale emerge dall'insieme delle sue opere. Nei disegni Lazzarelli evidenzia uno spiccato gusto realistico, una predilezione per i tratti rapidi che, nei volti, definiscono fisionomie spesso aguzze che si rimandano a distanza di anni. Sembra agire, in questi casi, il ricordo dell'arte provinciale dell'Italia centrale, dei cicli dei Mesi, ad esempio, come possiamo vederli in molte chiese dell'Abruzzo, dove Ludovico visse da bambino, a Campli, città di provenienza della madre. Ben più viva e riconoscibile, però, appare l'esperienza della pittura marchigiana, ancora in pieno rigoglio all'inizio della seconda metà del Quattrocento e sempre in movimento lungo la costa adriatica, e dunque verso Venezia e verso la Romagna, ma anche verso l'interno tra Marche e Umbria. Un pittore particolarmente attivo negli anni della formazione di Ludovico Lazzarelli e alla cui opera il poeta potrebbe aver guardato con particolare attenzione, è il folignate Nicolò di Liberatore (1420-1502)¹⁴, detto l'Alunno, che operò, tra l'altro, a Camerino e a San Severino Marche, con il Polittico della Chiesa Collegiata oggi nella Pinacoteca Civica P. Tacchi Venuti. Quando Lazzarelli elaborava il testo e l'impianto iconografico per i *Fasti* può aver avuto in mente fisionomie a volte quasi espressionistiche dell'Alunno, come quelle della *Flagellazione* della predella del *Polittico di San Nicolò*, per l'Oratorio di San Francesco a Perugia e oggi al Louvre, o, per le 'scene di massa' le costruzioni strettamente affollate del *Gonfalone di Santa Maria dei Servi* a Perugia, oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria. Il forte pathos che abbiamo notato nelle scene più drammatiche dei *Fasti*, ad esempio la *Crocifissione* e la *Resurrezione* appaiono poi, a loro volta, non estranei agli impianti concitati di opere come *Il Cristo nudo in pietà*, un disegno conservato alla Pinacoteca comunale di Spoleto.

Per quanto attiene alla concezione delle scene quale ci appare nei disegni a penna dei *Fasti* vaticani, un confronto pertinente è possibile anche con le illustrazioni del codice Vaticano Latino 973, contenente le *Meditationes Johannis De Turrecremata* che, secondo Donati, è precedente alla prima edizione a stampa del testo, datata 1467, e reca un ciclo di 34 scene alcune delle quali, specie quelle che si riferiscono alla passione di Cristo e alla Vergine, appaiono confrontabili con le nostre¹⁵ sia per la struttura compositiva e per il tratto quasi vignettistico che per l'importanza fondamentale attribuita alla rappresentazione iconica rispetto al testo.

Questa stessa aspirazione verso forme più 'alte' e aggiornate si nota anche nelle parti più spiccatamente decorative, nelle finte epigrafi marmoree che aprono i codici, nelle iniziali dove il gusto del nuovo si esprime, ad esempio, nell'adozione della littera mantinea e dei bianchi

¹⁴ Per Nicolò Liberatore, e per le sue opere qui citate, rimandiamo al Catalogo *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, BENAZZI, G., LUNGI, E. (cur.), Perugia 2004.

¹⁵ DONATI, L., "I manoscritti delle 'Meditationes Johannis De Turrecremata'", *Bullettino dell'Archivio Paleografico Italiano*, n.s., II-III (1956-57), pp. 241-249. Per il ciclo pittorico, scomparso, di S. Maria sopra Minerva a Roma, del quale il manoscritto cit. sarebbe una copia, vedi ORLANDI, S., *Beato Angelico*, Firenze, 1964.

girari, senza però sostituire del tutto il ricorso a tipologie più tradizionali, quali quelle foliate o con i fondi a ‘puntini’, di gusto più attardato, come nel codice della Biblioteca di Viterbo (Fig. 7)¹⁶, in un libricino copiato per Giovanni Mercurio da Correggio, amico, maestro di sapienza e stravagante profeta¹⁷.



Fig. 7. Viterbo, Biblioteca
Comunale II.D.4 f.92v:
Iniziale B

¹⁶ L'attenzione va posta anche sui rapporti tra la cultura figurativa del Veneto e delle Marche, uniti dal comune affacciarsi sul mare Adriatico, recentemente sottolineati da molti studiosi e che, iniziati in età medievale proseguirono fino al Rinascimento. Su questo argomento vedi *Quattrocento adriatico*, DEMPSEY, C. (ed.), Bologna, 1996 e il catalogo della mostra *Fioritura Tardogotica delle Marche* a cura di DAL POGGETTO, P., Milano, 1998; in particolare CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. G., "Il contributo della miniatura alla formazione del Gotico Internazionale nelle Marche".

¹⁷ Su Mercurio da Correggio vedi TRONCARELLI, F., "Il profeta di Correggio", in *Presenze eterodosse nel viterbese tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno internazionale*, 2-3 dicembre 1996, DE CAPRIO, V., RANIERI, C. (eds.), Roma, 2000, pp. 9-26, cui si rimanda anche per la bibliografia sul personaggio. Per lui Lazzarelli compose il codice oggi a Viterbo, contenente i Trattati del *Corpus Hermeticum* nella recente traduzione di Marsilio Ficino, cui aggiunse la propria traduzione del XV Trattato, mancante nel codice greco usato dal Ficino.