

Mostri e creature fantastiche nell'arte e nella cultura medievale

A. Vedere la natura, "il libro scritto dal dito di Dio"

La specificità del rapporto tra uomo, natura e Dio nel pensiero medievale definisce il carattere di ogni espressione culturale: filosofica, scientifica, letteraria, artistica, iconografica. Comprendere in modo più approfondito tale relazione significa, quindi, possedere uno dei principali elementi di interpretazione dell'epoca.

Per l'uomo del Medioevo guardare la natura non significava solo godere della bellezza del mondo o meravigliarsi davanti alla molteplicità e perfezione delle sue varie forme, ma ammirare l'opera e la gloria dell'onnipotenza di Dio: la realtà fisica della natura veniva vista e pensata, compresa e assimilata in rapporto con la realtà spirituale. Se già **San Paolo**, in più di un passo delle sue epistole, aveva affermato che la realtà visibile è immagine delle realtà ideali e che ogni oggetto inanimato o vivente del mondo terreno è perciò specchio delle verità assolute, è **Ugo di San Vittore** che nel *De tribus diebus* (1123) afferma con chiarezza che "questo mondo sensibile è quasi un libro scritto dal dito di Dio", cioè creato dalla potenza divina, e che le singole creature sono come *figure* generate dalla volontà divina per manifestare la sapienza invisibile di Dio. Come l'analfabeta di fronte ad un libro aperto, tuttavia, scorge i *segni*, ma non ne comprende il senso, così lo stolto e l'uomo che non capisce le cose divine di queste creature visibili colgono soltanto l'aspetto esteriore, senza afferrarne l'interiore significato. "Colui che vive nella grazia, invece, [...] mentre considera di fuori la bellezza dell'opera vi legge dentro quanto mirabile sia la sapienza del creatore". Ogni elemento naturale, dunque, sostiene Ugo di San Vittore, dà luogo ad una teofania, ossia ad una manifestazione di Dio: nella "bellezza dell'opera",

nello straordinario spettacolo del creato si legge la potenza divina. La natura, quindi, è "opera", libro che contiene il codice cifrato della Creazione, testo in cui ogni oggetto naturale è *signum*, cioè parola dotata non solo di un significante ma anche di un significato, come afferma Sant'Agostino: "Signum è ciò che al senso mostra se stesso e all'animo presenta qualcosa oltre se stesso" (De Dialectica, 5).

Tutto ciò è confermato in maniera poeticamente concisa da **Alano di Lilla** quando afferma che "Ogni creatura del mondo / è per noi come un libro / una pittura, uno specchio / Della nostra vita, della nostra morte fedele simbolo" (*Rithmus alter*). Fenomeni, esseri, elementi e comportamenti della natura nascondono pertanto un **significato simbolico** e alludono a verità spirituali, a momenti essenziali della vita cristiana; il mondo diviene un testo che ci rivela le verità celesti, che indica i pericoli e i comportamenti da tenere, insomma una speculare Sacra Scrittura che necessita di essere indagata secondo il sistema esegetico dei quattro sensi di scrittura (letterale, allegorico, anagogico, morale).

Concezione simbolica della natura e linguaggio visivo

La concezione simbolica della natura si esprime così nella specificità del linguaggio artistico medievale concepito innanzitutto come mezzo per esprimere i concetti essenziali della fede cristiana: "Dalle cose che sono in basso possiamo innalzarci a quelle che sono in alto e da ciò che vediamo sulla terra possiamo capire ciò che è contenuto nei cieli" ricorda Origene.

Dal Romanico al Gotico i programmi iconografici,

Fig. 1

Mosaico pavimentale raffigurante la Lotta tra il Gallo e la Tartaruga. Aquileia, cripta degli scavi.

Fig. 2

Dio padre misura il mondo, 1250 circa. Miniatura da un codice miniato della Bible Moralisée. Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca.

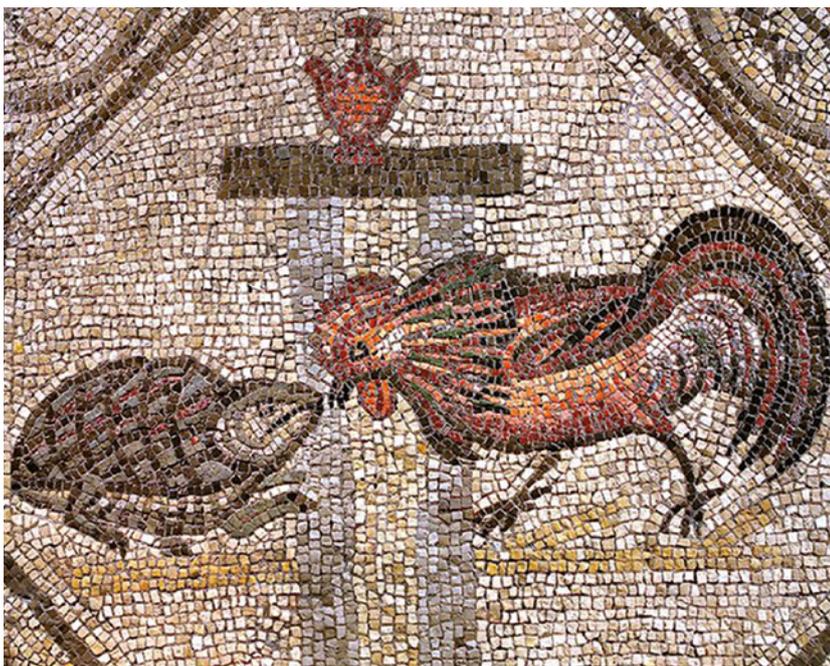


Fig. 3
Aulnay-de-Saintonge,
 ex collegiata di Saint-Pierre-
 de-la-Tour, portale
 del transetto meridionale,
 dopo il 1130.



pur con diversità importanti legate all'evoluzione del linguaggio, si arricchiscono di situazioni, elementi, rappresentazioni naturalistiche, temi animali, decorazioni floreali, cosmogonie. Le facciate, le cornici, le finestre ma anche le mura perimetrali esterne, i capitelli e gli elementi decorativi si infoltiscono di protomi animali o di intere scene figurate, di fregi zoomorfi, intrecci di forme vegetali e figurazioni naturalistiche di ogni genere: si considerino, ad esempio, i sette ordini di bassorilievi sulla facciata di *San Michele* a Pavia oppure le chiese di *Vézelay* o *Autun* in Francia. Parimenti avviene anche nelle miniature, dove il crescente interesse per l'immagine naturalistica si rivela nella ricchezza, nella preziosità, nonché nella precisione della rappresentazione, o, infine, nei cicli pittorici o musivi della *Creazione* della *Cappella Palatina* a Palermo, del *Duomo di Monreale* oppure della *Basilica di Venezia*.

Certamente durante il Medioevo la rappresentazione della natura subisce un'evoluzione legata al mutare dello stesso modo di concepire la realtà: come sostiene la storica dell'arte Xenia Muratova "se all'inizio dell'epoca medievale l'aspetto fisico, materiale, della natura ha poco valore, poiché rap-

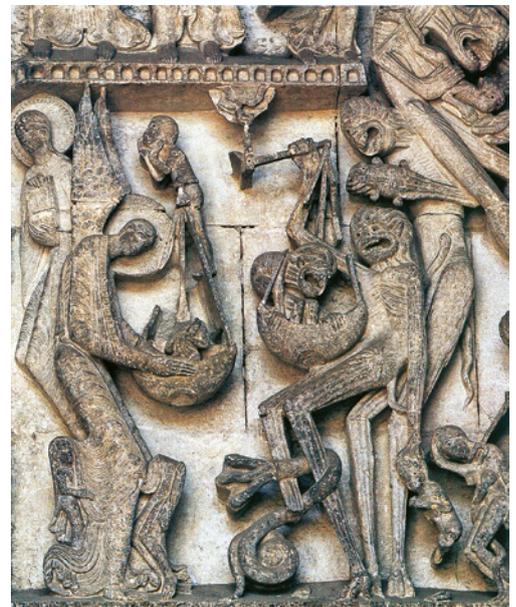
presenta soltanto un riflesso approssimativo del mondo soprannaturale, verso la fine del Medioevo la bellezza materiale della natura e la sua raffigurazione artistica acquistano un'importanza primaria proprio perché sono un riflesso del mondo divino". Ciò nonostante gli elementi che costituiscono la natura, anche se maggiormente approfonditi e precisi, in quanto riflesso del mondo divino mantengono agli occhi dello spettatore medievale una *funzione didascalica*, caricandosi fortemente di significati morali: in sostanza, la contemplazione della natura e delle sue immagini (che, oltre a impressionare e a commuovere, insegnano), costituisce una lezione della morale cristiana, allorché il comportamento umano si percepisce in analogia con il comportamento degli animali.

Alla base di questi **programmi iconografici** vi sono, infatti, le grandi **enciclopedie**, le *summae* del sapere simbolico della natura e soprattutto i **bestiari**. La grande importanza che tali opere rivestono per noi, oggi, consiste nel fatto che esse ci consentono di decodificare i messaggi e ricostruire il significato allegorico di quelle rappresentazioni che all'osservatore dell'epoca risultavano di immediata comprensione.

A lato: **Fig. 4**
 Chiesa di *San Michele*,
 XII secolo. Pavia.
 Particolare del portale in
 arenaria.



A destra: **Fig. 5**
 Cattedrale di *San Lazzaro*,
Il Giudizio Universale,
 1130-1145. Autun, Francia.
 Particolare del portale
 principale.



B. Il Fisiologo e i Bestiari

I bestiari sono opere di carattere didattico allegorico-morale in cui sono descritti animali reali e immaginari attraverso le loro caratteristiche fisiche e comportamentali, da cui ricavare insegnamenti etici o spirituali. In queste enciclopedie si sommano, in una maniera che al lettore moderno appare caotica e contraddittoria, osservazioni scientifico-razionali (di provenienza prevalentemente aristotelica), visioni filosofiche, credenze magiche, elementi derivati dalle Sacre Scritture e dati tratti dall'esperienza diretta o da convinzioni popolari.

La **fonte** era principalmente **Aristotele**, giunto al Medioevo latino dapprima tramite la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, poi, tra il XII e XIII secolo, recuperato, anche nella sua impostazione scientifica, attraverso le traduzioni e i commenti arabi. A questo approccio si sovrapponeva la visione e la cultura cristiana che, fondata sull'esegesi della Scrittura e sul commento delle *auctoritates*, come abbiamo già detto, valutava il fatto naturalistico non in sé, autonomamente, ma in relazione a una realtà superiore presso la quale trovava la sua spiegazione e la sua ragione d'essere. All'uomo medievale, pertanto, non interessava affatto conoscere la realtà dei fenomeni naturali nella sua struttura intima e nei suoi nessi causali poiché trovava ciò superficiale, vacua o pericolosa *curiositas*; ciò che veramente gli stava a cuore era capire in che maniera essi fossero "specchio" della rivelazione e quali insegnamenti morali se ne potevano trarre.

Questo fu l'atteggiamento mantenuto nei confronti del regno animale anche da tutta la produzione enciclopedica fino al XII secolo, che trova nelle *Etymologiae* di **Isidoro di Siviglia** (VII sec.), nel *De rerum natura* di **Beda** (VIII) e nel *De universo* di **Rabano Mauro** i suoi esempi più significativi, che a loro volta pure entrano a far parte delle fonti di molti bestiari.

Il Physiologus

Il capostipite dei bestiari è il *Physiologus*, scritto forse nel II o nel III secolo d.C. in lingua greca da un anonimo autore in ambiente di cultura giudeo-cristiana e tradotto e rimaneggiato in moltissime lingue, prima fra tutte in latino (il cosiddetto *Fisiologo latino*) nel IV secolo. Il titolo non significa 'studioso della natura' ma piuttosto 'esegeta cristiano della natura', in quanto il termine *fisiologia* aveva in quell'area culturale il significato di intelligenza spirituale delle Scritture.

Il libro è un piccolo trattato composto di quarantotto capitoletti, ciascuno dedicato ad un animale; ogni animale viene illustrato attraverso una struttura ricorrente: prima viene fornita una descrizione dei suoi comportamenti e abitudini, unendo spesso ai dati naturali notizie leggendarie e fantastiche; queste informazioni forniscono le premesse per la conclusiva interpretazione allegorico-morale confortata dalle citazioni scritturali. Consideriamo un esempio che, per la sua brevità, ci permette di cogliere agevolmente questa ricorrente **struttura compositiva**.

Figg. 6, 7
Manuel Phyles,
Physiologus, XVI secolo.
Cartoncino, 166x117 mm.
Venezia, Biblioteca
Marciana.





Sopra: Fig. 8
Leone stiloforo, 1085 circa.
Bari, Cattedrale
di Santa Maria.

Sopra a destra: Fig. 9
Lettorino dell'ambone
di *Acceptus* in forma
di aquila, 1041. Monte
Sant'Angelo, Santuario di
San Michele Arcangelo,
Museo Lapidario.

[La pantera]

"Il profeta ha detto nella sua profezia: *'Sono divenuto come una pantera per Efraim'* [Os., 5.14].

Il Fisiologo ha detto della pantera che ha questa natura: è molto amica di tutti gli animali, nemica solo del drago; è variopinta come la tunica di Giuseppe, e graziosa, e assai docile e mite. Dopo che ha mangiato e si è saziata, si addormenta nella propria tana, e il terzo giorno si desta dal sonno, e ruggisce chiamando a gran voce, e le fiere lontane e vicine odono la sua voce: dalla sua voce esce ogni profumo d'aromi, e le fiere seguono il profumo della voce della pantera e le giungono appresso.

Così anche nostro Signore Gesù Cristo il terzo giorno è risuscitato dai morti ed ha gridato: *'Oggi è arrivata la salvezza per il mondo, per quello visibile e per quello invisibile'* [Luca, 19.9], ed è divenuto per noi profumo, e *'pace per gli uomini vicini e lontani'* [Is., 57.19; Ef., 2.17], come ha detto l'Apostolo. Variopinta è la Sapienza spirituale di Dio, come è detto anche nel Salmo: *'Sta la regina alla tua destra, avvolta in una veste ricamata d'oro, variopinta'* [Salmi, 44.10]. Variopinto è Cristo, il quale è verginità, moderazione, misericordia, fede, virtù, concordia, pace, pazienza; inoltre è nemico del drago ribelle che sta nell'acqua. La Scrittura, dunque, non ha detto nulla senza una precisa ragione intorno agli uccelli e alle fiere.

Bene, dunque, il Fisiologo ha detto della pantera."

Fondamentale è l'**opposizione costante tra il bene e il male, tra Cristo e il diavolo**, che si



manifesta nella natura degli animali: per cui il pellicano, la fenice, l'unicorno, il leone, l'aquila e la pantera vengono interpretati come *figura*, decifrati come *simboli di Cristo*, mentre la iena, la scimmia, la volpe, il lupo, la balena, l'onagro sono *immagini del demonio*; l'elefante è simbolo di castità e di temperanza, è saggio e casto, è nemico del serpente, cioè del male; dell'aquila si dice che, ormai vecchia, vola diretta verso il Sole così da bruciare le piume logore per gli anni e la caligine degli occhi, indicando in tal modo come l'uomo debba fissare il suo sguardo in Dio per potersi rigenerare spiritualmente; invece nell'aspide che chiude l'orecchio con la coda si legge il peccatore che si nega alla parola del Signore.

L'immagine complessiva della natura che sta alla base di questo testo e della mentalità e iconografia di tema zoologico è quella di un'arena della lotta tra il bene e il male, il luogo di un conflitto tra forze positive e forze negative, di opposizione, di compenetrazione e di fusione. Si pensi, ad esempio, al capitolo dedicato all'*albero peridexion* in cui l'albero della vita, identificato con la croce del Salvatore e sotto i cui rami vivono le colombe, figure dello Spirito Santo, è posto in opposizione con i draghi, simbolo del male e del demonio.

[L'albero della vita, o albero peridexion]

"In India esiste un albero chiamato *peridexion*: il suo frutto è dolcissimo e soavissimo. Le colombe vi si dilettono e si nutrono del frutto di quest'albero (in esso infatti nidificano), ma c'è il drago che insidia la colomba. Il drago teme, tuttavia, quest'albero e la sua ombra, in cui dimorano le colombe, e non può avvicinarsi alla colomba né all'ombra dell'albero. Quando l'ombra dell'albero è proiettata verso occidente, il drago fugge ad oriente, quando invece



Sopra: Fig. 10
Elefante, 1085 circa.
Bari, Cattedrale
di Santa Maria.

Particolare della cornice
della finestra absidale.

Sopra a destra: Fig. 11
Serpente, XI-XII secolo.
Mosaico. San Demetrio
Corone, Cosenza.
Particolare del pavimento.



è proiettata verso oriente, esso fugge ad occidente. Ma se la colomba si smarrisce nelle tenebre lontano dall'albero, il drago la trova e la uccide.

L'albero è un'immagine del Padre di tutte le cose, come ha detto Gabriele a Maria: *'Lo Spirito Santo verrà sopra di te, e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra'* [Luca, 1.35]. *'La Sapienza è un albero di vita per tutti coloro che rimangono accanto ad essa'* [Prov., 3.18], *'che darà frutto nella sua stagione'* [Salmi, 1.3], e *'noi ci rifugeremo all'ombra delle Tue ali'* [Salmi, 56.2]. E l'ombra di san Pietro ha allontanato la morte perniciosa dagli uomini. Se dunque anche noi rimaniamo accanto alla Sapienza e mangiamo i frutti dello Spirito, che sono letizia, pace, moderazione, pazienza, non ci si avvicina il demonio malvagio; ma se, invece, ci smarriamo nelle opere delle tenebre, che sono lussuria, adulterio, idolatria, passioni, cattivi desideri e cupidigia, il demonio, sorprendendoci lontani dall'albero della vita, ci cattura senza difficoltà. Perciò anche l'Apostolo, sapendo che l'albero della croce distrugge la potenza del demonio, gridava: *'Che mai io mi glorifichi se non nella croce del Signore, mediante la quale il mondo è crocifisso per me, e io per il mondo'* [Gal., 6.14].

Bene dunque il Fisiologo ha detto dell'albero *peridexion.*"

Particolare interesse suscitano le descrizioni di **animali fantastici** (il drago, il centauro, la fenice, l'unicorno, la sirena, l'idra, le sfingi, i cinocefali, il leone-formica) che vengono condotte con gli stessi criteri seguiti per gli animali reali, segno che per il Fisiologo tutti gli esseri rientravano nel grande testo della natura e concorrevano alla glorificazione del Creatore.

Alcuni di questi animali sono portatori di messaggi

positivi come, ad esempio, la fenice che è immagine del Cristo e della risurrezione, la maggior parte sono invece espressioni di forze oscure e negative come, ad esempio, le sirene e gli ippocentauri:

[Le sirene e gli ippocentauri:]

"Ha detto il profeta Isaia: *'Gli spettri e le sirene e i ricci danzeranno in Babilonia'* [Is., 13.21].

Il Fisiologo ha detto delle sirene e degli ippocentauri: ci sono nel mare degli animali detti sirene, che simili a muse cantano armoniosamente con le loro voci, e i naviganti che passano di là quando odono il loro canto si gettano nel mare e periscono. Per metà del loro corpo, fino all'ombelico, hanno forma umana, per la restante metà, d'oca. Allo stesso modo, anche gli ippocentauri per metà hanno forma umana, e per metà, dal petto in giù, di cavallo. Così anche ogni uomo indeciso, incostante in tutti i suoi disegni. Ci sono alcuni che si radunano in Chiesa e hanno le apparenze della pietà, ma rinnegano ciò che ne è la forza, e in Chiesa sono come uomini, quando invece se ne allontanano, si mutano in bestie. Costoro sono simili alle sirene e agli ippocentauri: infatti *'con le loro parole dolci e seducenti'*, come le sirene, *'ingannano i cuori dei semplici'* [Rom., 16.18]. Perché *'le cattive conversazioni corrompono i buoni costumi'* [1 Cor., 15.33].

Bene dunque il Fisiologo ha detto delle sirene e degli ippocentauri."

Le ragioni alla base di questa fantasia visionaria

Le ragioni profonde di questo interesse per il prodigioso, della frequente ricorrenza di animali mostruosi e di creazioni della fantasia più visionaria, che influiranno fortemente nelle figurazioni scolpite nelle chiese romaniche e gotiche a partire dall'XI



Sopra: Fig. 12
Drago (simbolo della morte)
che divora una figura
umana, seconda metà
del XII secolo.
Chauvigny (Vienne),
ex collegiata di San Pietro.

Sopra a destra: Fig. 13
Ibra dalle sette teste, da
Beatus de Liebana,
Comento dell'Apocalisse.
Soria (Spagna), Cattedrale.



secolo, sono ancora oggetto di discussione da parte degli storici: c'è chi parla di frutto dell'esuberanza dell'immaginazione a fini estetici, chi di "fantasie segrete di sovversione", cioè "di forma di protesta contro l'uomo immagine di Dio" (Le Goff), chi di prodotti di un'epoca sprovvista di scienza. Alla radice di questo fenomeno figurativo vi sono molteplici ragioni. Alcune motivazioni sono di carattere generale e riguardano i meccanismi conoscitivi degli autori dei bestiari: "la descrizione delle nature animali si integra con certe **prospettive escatologiche**, in cui, come dice Sant'Agostino, quel che importa è il significato di un fatto, e non la sua autenticità. La veridicità delle nature descritte non è, quindi, necessaria: è possibile inventarle o evocare delle nature mitiche nella misura in cui ci consentono di comprendere delle verità di tutt'altra portata, che, in loro stesse, non sono suscettibili di contestazioni" (G. Celli).

Più specificatamente, per le rappresentazioni artistiche vi sono altre **ragioni di tipo didascalico**: "Ciò che la scrittura rappresenta per i dotti, le immagini lo sono per gli ignoranti, che vedono attraverso di esse quello che devono ricevere" scriveva **Gregorio Magno** nel 600, evidenziando come le immagini rappresentassero in maniera fortemente emotiva e icastica le paure, i tormenti, l'orribile, il mostruoso del peccato, il terrificante del diavolo oppure la illimitata potenza divina.

Voce critica fu **Bernardo di Chiaravalle**, che vedeva nel proliferare di queste figure nei programmi decorativi delle chiese un elemento di distrazione del fedele piuttosto che uno stimolo alla meditazione: "Nei chiostrì, sotto gli occhi dei monaci intenti alla lettura, che significato ha quella ridicola mostruosità, quella strana deformata formosità e formosa difformità? Quelle laide scimmie? Quei feroci leoni? Quei mostruosi centauri? Quegli esseri semiumani? [...]. È dato qui vedere parecchi corpi sotto una sola testa e, al contrario, molte

teste sopra un solo corpo. Si vede qui un quadrupede con coda di serpente, là un pesce con testa di quadrupede: qui un animale che sembra un cavallo visto da davanti e mezzo capro visto da di dietro, là una bestia con le corna e il dorso di cavallo. Infine, da tutti i lati si scorge una così ricca e sorprendente varietà di forme che è più grato leggere i marmi che i manoscritti e passare tutto il giorno ad ammirare queste cose, una per una, anziché meditare sulla legge divina" (Apologia ad Willelmum).

Questa zoologia surrealistica ha peraltro **origini antichissime e fonti diverse**, radici precedenti al Cristianesimo e alla sua simbologia che affondano nella cultura mediterranea e nella tradizione orientale, in virtù della quale essa può superare il momento allegorico: nel *Liber monstruorum*, un'opera dell'VIII secolo che ebbe una larghissima diffusione nel Medioevo, ad esempio, gli animali portentosi e fantastici sono descritti privi di un'interpretazione spirituale o morale.



Fig. 14
Ippocentauro, XIII secolo.
Fornovo di Taro (Parma),
Chiesa parrocchiale
dell'Assunta.
Particolare di un
capitello esterno.

Fig. 15
 Capitelli del portale
 centrale, serie di sinistra,
 della *Basilica*
 di *San Michele* a Pavia.



C. I Bestiari tardo-medievali e i Bestiari d'amore

Le immagini di animali che decorano le chiese romaniche e gotiche, le immagini dei mosaici o delle sculture hanno come fonte principale, dunque, oltre le enciclopedie e i trattati naturalistici (si ricordino almeno il XII libro delle *Etimologie* di Isidoro, il *De Universo* di Rabano Mauro, del IX sec., o il *De animalibus* di Alberto Magno) anche i repertori zoologici che, sull'esempio del *Fisiologo latino*, furono compilati nel Medioevo e che diedero vita ad un vero e proprio genere letterario-scientifico: il bestiario. Rispetto al modello antico i bestiari tardo-medievali presentano una maggiore complessità, derivata da una lettura allegorica arricchita da altre chiavi interpretative, fornite da altre tradizioni popolari o, ad esempio, da certe affinità fisiche di diversi animali, da rapporti numerici o cromatici, da elementi di tipo etimologico o paretimologico: ad esempio il "castoro" si chiama così perché si castra, ecc.

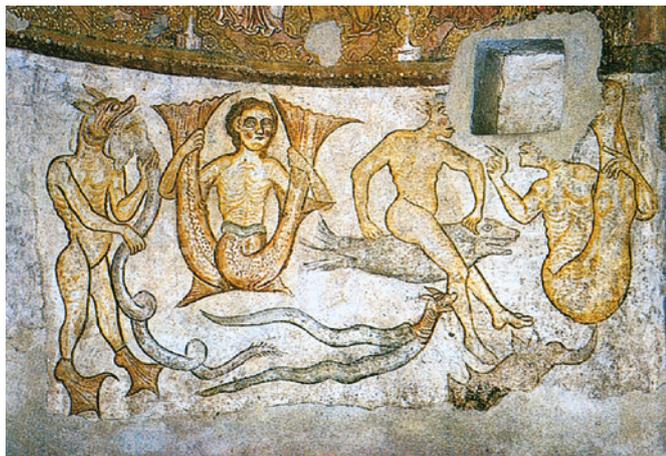
Tra questi bestiari i più famosi e diffusi sono quello di **Ugo di San Vittore** (1096 ca.-1141) dal titolo *De bestiis et aliis rebus*, esempio di una lettura fortemente simbolica di tutti gli animali del creato pensata per una rapida consultazione, una sorta di prontuario con funzione didattica per la lettura mistica delle immagini, o quello che **Ugo di Fouilloy** scrisse nel 1150, *Aviarum*; ma fu soprattutto in area francese che il bestiario si diffuse nel XII secolo attraverso varie rielaborazioni volgari del *Fisiologo latino*: quelle in versi del poeta anglo-normanno **Philippe de Thaon** o del normanno **Guillaume le Clerc**, il *Bestiaire divin*, o il *Bestiaire* in prosa di **Pierre de Beauvais**.

Al complesso sistema di simboli, spesso non

coerente nell'interpretazione degli animali, delineato da simili testi bisogna ricorrere nella lettura dei ricchi programmi iconografici delle chiese romaniche e gotiche, per cercare di ricostruire l'universo concettuale e immaginario del fedele che, pur nella diversità delle forme e dei tratti che la singola specie animale poteva assumere, ne riconosceva con sicurezza i significati morali e mistici. In particolare modo la chiesa romanica, pensiamo ad esempio a *San Michele* a Pavia, al *Duomo di Modena* o a *Vézelay*, si presentava come un immenso testo da osservare in ogni suo particolare decorativo e costruttivo: il fedele che vi si addentrava veniva colpito dalla selva di immagini, narrazioni, animali, alcuni familiari altri terrificanti o curiosi, impressi sui capitelli, nei portali o sugli architravi; ma veniva anche semplicemente affascinato dalla fantasia delle forme e dalla non convenzionalità delle figure, dalla "*mira deformis formositas ac formosa deformitas*", 'bellezza così deforme e bella deformità', che non sempre i bestiari ci aiutano a spiegare poiché prodotto originale della fantasia artistica costruito con "*soluzioni ad hoc che non si lasciano ordinare dal punto di vista morfologico e delle fonti testuali*" (B. Brenk).

Il Bestiaire d'amour

Un interessante mutamento del genere avviene nel XIII secolo, quando la cultura cortese si impossessa dei bestiari e li rilegge secondo la propria ideologia. Utilizzando gran parte della materia zoologica presente nel già citato *Bestiaire* di **Pierre de Beauvais**, Richard de Fournival scrive nel 1250 il più importante ed originale fra



Sopra :
Fig. 16 e 17
Esseri fantastici, 1220 ca.
Kastellaz, Chiesa
di San Giacomo,
particolari dello zoccolo
dell'abside.

Sopra a destra:
Fig. 18
La dama con l'unicorno,
fine XV secolo.
Miniatura francese.

i bestiari medievali francesi, il *Bestiaire d'amour*, un trattato allegorico in forma di epistola amorosa che reinterpreta in una narrazione continua la simbologia spirituale animale in chiave cortese ed amorosa rintracciando, non senza ironia, analogie e similitudini tra il comportamento degli animali e quello degli innamorati, mischiando così sacro e profano.

Ad esempio, l'aquila, che abbiamo visto essere allegoria dell'uomo cristiano colto nell'ansia di rigenerazione spirituale, nel *Bestiario d'amore* diviene simbolo dell'orgoglio, sentimento che è uno dei principali ostacoli all'amore cortese.

[L'aquila]

"[...] Ma mi sembra che anche voi siate provvista in misura eccessiva di quell'orgoglio che non può stare insieme ad amore: dovrete spezzarlo oppure non gustereste la gioia dell'amore. Come fa l'aquila che quando il suo becco è diventato troppo lungo, tanto da impedirle di mangiare, lo spezza e lo affila nuovamente sulla pietra più dura che riesce a trovare.

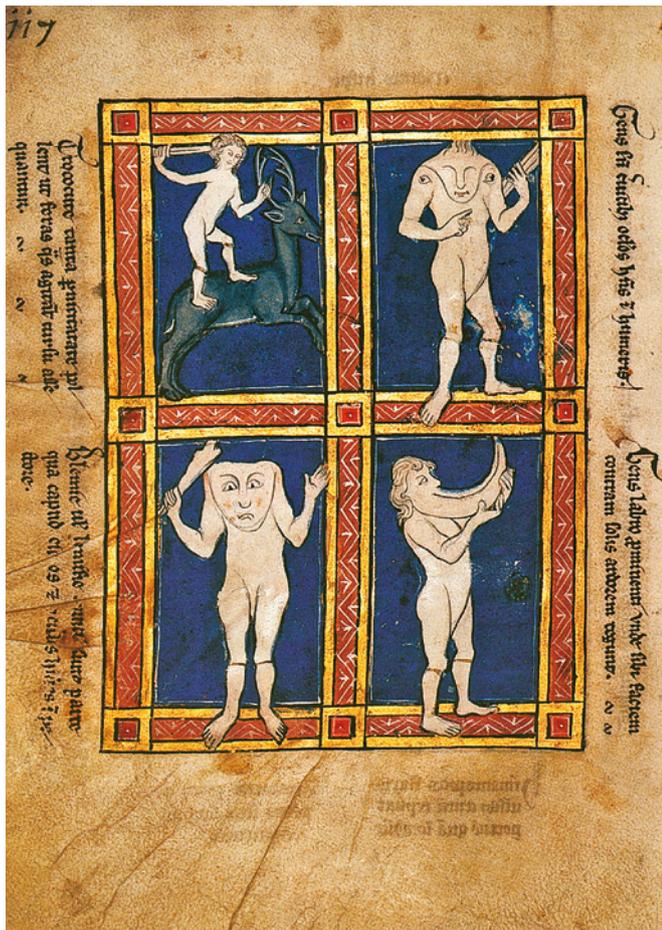
Il becco dell'aquila simboleggia l'orgoglio che è contrario ad amore. Infatti si spezza il becco quando ci si umilia tanto da aprire le porte della fortezza che si trova davanti alla lingua, affinché questa possa riconoscere e concedere. Ma esistono donne che le aprono alla rovescia. Giacché esse si dissimulano completamente quando do-

vrebbero mettersi allo scoperto, mentre si divertono a cercare uno qualunque del quale si fidino e con il quale civettare. Io dico che questo è spezzare il becco alla rovescia. E tali donne assomigliano anche al cocodrillo."

Oppure al liocorno, che nel *Fisiologo* greco e latino era allegoria di Cristo, qui l'autore assegna, invece, un significato erotico, che avrà una grande fortuna iconografica.

[Il liocorno]

"E fui catturato anche per mezzo dell'odorato, come l'unicorno che si addormenta al dolce profumo della verginità di una damigella. Questa è la sua natura: non esiste alcun animale così pericoloso da catturare, e in mezzo alla fronte ha un corno al quale nessuna armatura può resistere, tanto che nessuno ha il coraggio di attaccarlo e di avvicinarsi tranne una fanciulla vergine. Perché quando ne riconosce una al fiuto, si inginocchia davanti a lei e si inchina con umiltà e dolcezza come volesse mettersi al suo servizio. Sicché i cacciatori avveduti che conoscono la sua natura mettono una vergine sul suo passaggio, e l'unicorno si addormenta nel suo grembo; allora, quando è addormentato, giungono i cacciatori che non avevano il coraggio di attaccarlo da sveglio e lo uccidono."



Figg. 19 e 20
Aviarium di **Ugo di Fouilloy**,
Bestiario secondo Plinio, d
ue fogli con esseri
fantastici, 1280 circa.
 Paul Getty Museum,
 Manoscritto XV4,
 folio 117 recto e verso.

Quindi l'operazione di Richard de Fournival è il prodotto dell'incrocio di più culture: da una parte il simbolismo che ha le sue radici nella concezione filosofico-religiosa del mondo proveniente dal *Fisiologo* e, dall'altra, l'erotismo cortese. È indubbio che il *Bestiario d'amore* e i suoi numerosi imitatori ebbero una grandissima diffusione in tutta Europa presso un pubblico che era quello delle corti, dei nobili e degli ambienti più raffinati, permeati dalla cultura della poesia cortese e dei romanzi dei cicli bretoni. Vivendo il fatto letterario all'interno di un codice di raffinata fruizione, anche la veste editoriale risultava importante, fino ad essere complementare al testo. Il bestiario è, infatti, sempre riccamente decorato con immagini che, fino al XII secolo, provengono prevalentemente dalla memoria culturale del miniaturista, da ciò che ha già visto nelle chiese o nei mosaici, piuttosto che dall'osservazione diretta della natura. I libri illustrati del Medioevo si presentano, dunque, come un enorme repertorio di immagini animali che svolgono una funzione non solo di accompagnamento decorativo del testo, ma anche di supporto alla memorizzazione dei contenuti e di aiuto alla decodifica corretta del testo. Ugo di Fouilloy, nel prologo del *Aviarium*, afferma che, poiché si poneva come fine ultimo quello di edificare lo spirito dei semplici, ha voluto aggiungere delle illustrazioni al testo affinché i suoi confratelli laici semiletterati potessero comprendere con l'occhio del corpo quello che difficilmente

avrebbero potuto cogliere con l'occhio della mente; e in ambito invece aristocratico cortese, Richard de Fournival, nel rivolgersi alla donna dedicataria del trattato, sostiene la necessità funzionale delle pitture in rapporto con la scrittura per intensificare nella memoria dell'amata il ricordo dell'amante: "Vi mando in questo scritto sia immagini che parole, affinché, quando non sarò presente, questo scritto con le sue immagini e con le sue parole mi renda quasi presente alla vostra memoria" e più sotto "la memoria ha due porte, la vista e l'udito, e ciascuna agisce su una strada che conduce comunque ad uno stesso fine, la pittura e la parola". Il successo del libro di Fournival influenzò anche la cultura italiana, che ebbe i suoi bestiari moderni, quali il *Diretano Bando*, versione toscana del *Bestiario d'amore* (seconda metà del XIII sec.), o i più interessanti bestiari moralizzati, come il *Bestiario Toscano* (XIII sec.) e la coeva parallela versione veneta, il cosiddetto *Bestiario tosco-veneto*. L'aspetto peculiare di questi due ultimi testi è che, derivati dal bestiario di Fournival, estrapolano dal *continuum* narrativo del modello francese le singole nature degli animali reinterpretandole in senso religioso come nei bestiari tradizionali: il punto di arrivo sarà quello che è stato chiamato il *Bestiario moralizzato di Gubbio* (tardo XIII sec.), una raccolta di sessantaquattro sonetti ciascuno dei quali presenta l'illustrazione del significato allegorico-morale di un animale.



Dall'alto,
da sinistra verso destra:
Raoul Dufy, disegni per le
liriche de *Le Bestiaire*
di Guillaume Apollinaire.

Fig. 21
Il Polipo.

Fig. 22
Il Gambero.

Fig. 23
La Medusa.

Fig. 24
Il Carpione.

Fig. 25
Il Delfino.

Fig. 26
La Sirene.

D. Bestiari del Novecento

Il bestiario è un **genere letterario** che ha cessato da secoli la sua ragione d'essere, superato dalla moderna biologia animale nei suoi vari campi di indagine, ma, soprattutto, da una diversa concezione del rapporto dell'uomo con la natura.

Quello che ci divide dalla sensibilità degli autori e lettori dei bestiari medievali è la nostra incapacità di trovare nella presenza degli animali, nelle loro oscure ragioni un significato profondo che riguardi le ragioni ultime dell'esistenza, il non riuscire, come invece facevano un tempo, a cogliervi il codice cifrato della vita e di Dio. La natura ha cessato di essere uno spazio sacro, il mondo come libro scritto da Dio è diventato muto o parla un linguaggio incomprensibile.

La grande frequenza di animali nell'arte e nella letteratura del '900 rivela l'attenzione degli autori per queste presenze quotidiane che non sono più portatrici di un significato simbolico da dover decodificare, oppure sono figure che forse nascondono un messaggio ma difficilmente comprensibile e recuperabile dall'uomo.

Le Bestiaire di Guillaume Apollinaire

Privati di una significazione spirituale o filosofica gli animali compaiono nel '900 con un nuovo codice simbolico, talvolta limitato alla soggettività del loro autore come ne *Le Bestiaire ou*

Cortège d'Orfée di Guillaume Apollinaire, scritto nel 1911 e illustrato da Raoul Dufy.

Il progetto di un bestiario moderno illustrato venne ad Apollinaire qualche anno prima, frequentando l'atelier di Picasso nel periodo in cui il pittore stava lavorando ad una serie di figure animalesche su legno.

Il testo, evidentemente ispirato ai bestiari medievali, è una raccolta di trenta poesie epigrammatiche dedicate ognuna ad un essere zoomorfo: animali estrapolati dalla tradizione medievale (il serpente, il leone, l'elefante, il delfino, il pavone e il gufo) o riferiti ad una dimensione più quotidiana e casalinga (il topolino, la mosca, il bruco, il gufo impagliato), oppure esseri prodigiosi come le sirene.

In una forma che rimanda alla sapienzialità dei modelli antichi, Orfeo-Apollinaire guida con la sua lira dietro di sé un corteggio di animali ognuno dei quali, pur carico dei simboli cristiani e pagani della tradizione, si riduce ad emblema, figura più modesta dell'esperienza biografica e poetica dell'autore.

La Pulce

Pulci, amici, anche le amanti,
come sono crudeli quelli che ci amano!
Tutto il nostro sangue scorre per essi.
Che sventura essere tanto amati.



Dall'alto,
da sinistra verso destra:
Raoul Dufy, disegni per le
liriche de *Le Bestiaire*
di Guillaume Apollinaire.

Fig. 27
La Tartaruga.

Fig. 28
Il Sorcio.

Fig. 29
Il Bue.

Fig. 30
La Pulce.

Fig. 31
Il Bruco.

Fig. 32
Il Gatto.

Il bruco

Il lavoro conduce alla ricchezza.
Poveri poeti lavoriamo!
A forza di fatica il bruco
diventa la ricca farfalla

Il gatto

Vorrei avere nella mia casa:
un donna ragionevole
Un gatto che sfiori i libri
Amici in ogni stagione
Senza i quali non posso vivere

Il manuale di zoologia fantastica di Jorge Luis Borges

Altro modo moderno di concepire il bestiario nel '900 è rappresentato dal *Manuale di zoologia fantastica* di Jorge Luis Borges del 1957. In esso l'autore ha raccolto le numerose descrizioni di animali prodotti dall'immaginazione degli scrittori, oppure provenienti da fonti storiche e religiose moderne e antiche, dall'*anfesibena* agli *animali sferici* dal *mirmicoleone* allo *squonk* o all'*ottuplo serpente* fino ai più "comuni" *draghi*, *manticore*, *sfinxi*, ecc. e cercando talvolta di fare luce con scrupolo di filologo o scienziato naturalista sulle varie versioni che sono state date di un particolare mostro. Qui siamo di fronte alla

riduzione a puro gioco letterario del bestiario: a differenza di quelli medievali, che comunque fornivano una mappa dell'esistente, in Borges si afferma la natura cartacea, illusoria del testo, il suo fondarsi anche con oggettività scientifica sul nulla, sull'inesistente e rivendicando per il testo il suo esclusivo fine di "inutile" divertimento della mente.

I bestiiari fantasy

Diverso e complesso fenomeno è quello invece dei *bestiari fantasy* che, sia su carta sia in Internet, sono oggi molto diffusi e popolari nel mondo. Questi bestiari sono uno strumento utile per affrontare giochi di ruolo quali *Dungeons & Dragons* o *Warhammer*, ambientati in un improbabile Medioevo in cui le paure, le ansie e le aspirazioni della società di massa si riflettono e prendono forma in duelli contro forze del male, contro dragoni o mostri dalle più varie sembianze e capacità, ecc.

I *bestiari fantasy* sono concepiti sostanzialmente come quelli medievali, anzi si potrebbe ritrovarvi anche a livello di struttura parecchie somiglianze; infatti, in questi repertori che sono i regolamenti del gioco, degli animali di origine fantastica medievale (draghi di varia forma e carattere, ippogriffi, liocorni) si forniscono la descrizione fisica, il carattere, gli obiettivi, il modo di comportarsi e la natura morale.

Dall'alto,
da sinistra verso destra:
Battistero del Duomo
di Parma, formelle
dello Zooforo esterno.

Fig. 33
Cavallo marino.

Fig. 34
Capra.

Fig. 35
Manticora
(animale leggendario
dell'India, con volto umano
e coda di scorpione).

Fig. 36
Centauro che scocca
una freccia.

Fig. 37
Sirena.



Lo zooforo del Duomo di Parma

La chiesa eretta nell'XI secolo è espressione di quell'originale versione del Romanico che si realizzò nel lombardo-emiliano tra la fine del XI e gli inizi del XII secolo. La facciata a capanna è decorata da tre ordini di eleganti loggette sorrette da colonnine: l'ordine superiore è parallelo agli spioventi del tetto ed è coronato da una fila di archetti intrecciati, le altre loggette sono poste orizzontalmente a metà circa della facciata. Gli archi delle loggette che ingentiliscono le absidi e la cupola presentano decorazioni scultoree con animali e mostri e motivi con tralci vegetali stilizzati e racemi. Il portale centrale, di gusto gotico, oltre ai due leoni presenta nel sottarco una serie di rilievi con la raffigurazione dei mesi, ad iniziare da marzo.

Assai complessa è anche la decorazione nell'attiguo Battistero, opera principalmente di **Benedetto Antelami** (1178-1216).

L'edificio, a pianta ottagonale e rivestito di marmo rosso di Verona, ha tre grandi portali, è traforato da quattro ordini di esili logge aperte e concluso da una fascia di archi ciechi che anticipano una terrazza con balaustra e pinnacoli.

Al rigore dei volumi esterni fa da contrasto la slanciata cupola ogivale interna, che accentua il proprio carattere ascensionale mediante sedici costoloni che, sezionando spazi irregolari, convergono nella chiave di volta ad anello; l'elemento fa di questo originale edificio un capolavoro dell'arte protogotica.

Importante, come si è detto, è la decorazione scultorea che arricchisce le strutture architettoniche e che copre: gli stipiti, gli architravi e le lunette dell'esterno dei tre portali; tutti e sedici i semicatini delle nicchie nell'interno; la prima galleria sempre all'interno, con la serie dei *Mesi*



Dall'alto,
da sinistra verso destra:
Battistero del Duomo
di Parma, formelle
dello Zooforo esterno.

Fig. 38
Gatto marino.

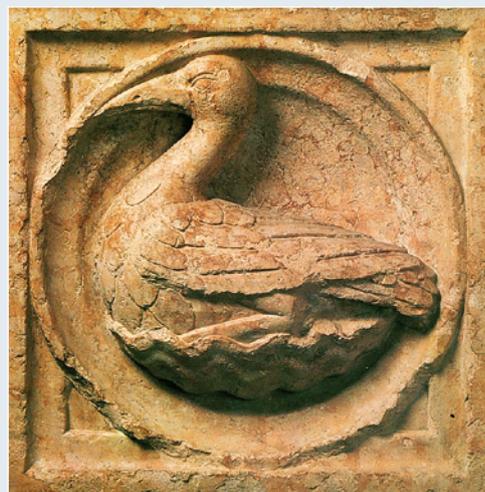
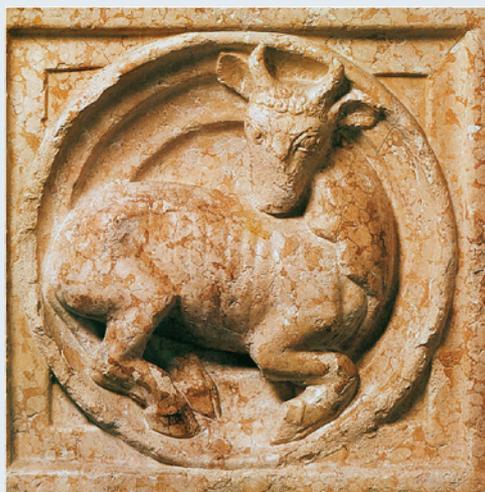
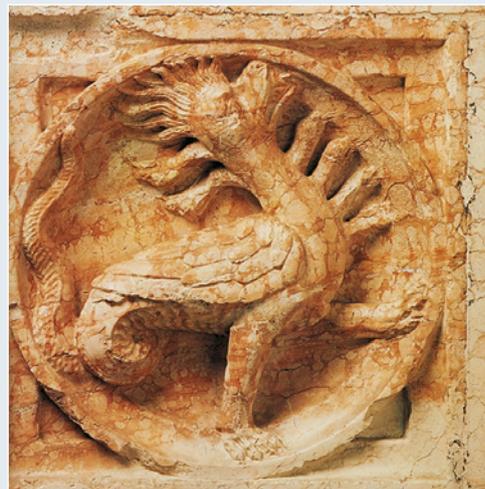
Fig. 39
Idra dalle sette teste.

Fig. 40
Grifo.

Fig. 41
Leongrifo.

Fig. 42
Bue accosciato.

Fig. 43
Folaga sull'acqua.



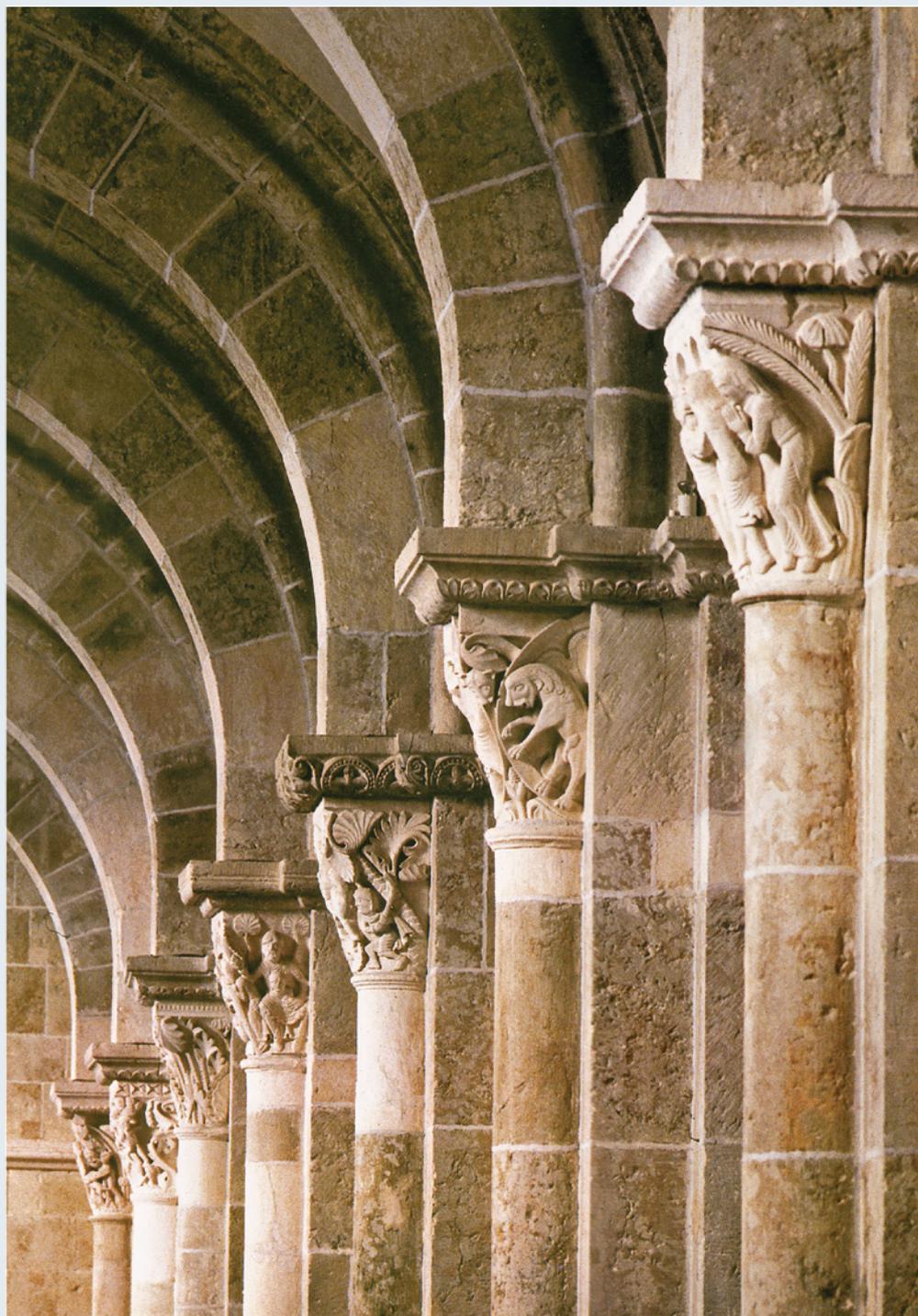
delle Stagioni; le nicchie rettangolari dell'esterno con statue di arcangeli, di profeti, di Salomone con la Regina di Saba e con un fregio.

La presenza di figure zoomorfe si rileva in molti di questi programmi, compresi quelli di derivazione biblica, come nel caso della leggenda di Barlaam e Josaphat: un uomo o un ragazzo è su un albero per fuggire ad un unicorno o ad un drago, lì si ciba di miele incurante del fatto che due topi stanno rosicchiando le radici della pianta e che un drago, tra i simboli del sole e della luna, gli sta rivolgendo il suo pericoloso soffio.

Il realismo e la vivacità naturalistica di sapore francese dell'opera di Antelami e delle sue botteghe rivelano già un atteggiamento mutato nell'osservazione della realtà, ma sottolineano anche la componente di originale inventiva dello scultore rispetto ai modelli iconografici preesistenti e rispetto ai testi di riferimento.

Fig. 44

Chiesa abbaziale della Madeleine, 1096, ricostruita dopo il 1120. Vézelay (Borgogna). Particolare dei capitelli della navata laterale destra.



L'apparato iconografico della Chiesa della Madeleine a Vézelay

Abbazia benedettina situata nella Francia centro-orientale e fondata nel IX secolo fu, dopo varie distruzioni, ricostruita nel XI secolo, divenendo un importante centro di pellegrinaggi sia per le reliquie di Maria Maddalena sia in qualità di punto di partenza dal Nord-Est francese per Santiago de Compostela.

Della originaria abbazia resta la Chiesa della Sainte-Madeleine la cui navata (prima metà del XII sec.) è un capolavoro dell'arte romanica francese, mentre il coro (seconda metà del XII sec.) è uno dei più antichi monumenti dell'architettura gotica.

Importante è la decorazione plastica, che è particolarmente ricca e che esprime varie età dell'arte romanica; essa trova nelle decorazioni scultoree del portale della facciata, rappresentanti il tema della *Discesa dello Spirito Santo*, il punto più alto di elaborazione artistica.

I capitelli fittamente decorati presentano scene derivate, senza una cronologia della narrazione né un ordine sistematico dei temi, dall'Antico e Nuovo Testamento e da diverse leggende di santi; prevalgono le raffigurazioni con personaggi demoniaci o lotte con animali mostruosi, inseriti spesso anche quando il testo originario non prevede demoni.

Dall'alto,
da sinistra verso destra:
Chiesa abbaziale
della Madeleine,
1096,
ricostruita dopo il 1120.
Vézelay (Borgogna).

Figg. 45 e 46
Particolari di capitelli
della navata laterale destra.

Fig. 47
Figura demoniaca.
Particolare del capitello sulla
Tentazione di Sant'Antonio
e *San Benedetto*.

Fig. 48
La cavalletta,
simbolo dei pagani
convertiti. Particolare
di un capitello.

Fig. 49
Il cinocefalo e
la sua gola senza voce.
Particolare del timpano
del portone centrale.

Fig. 50
Il demonio.
Particolare di un capitello.

