

Lo Zodiaco del Principe. Diario di lavoro

Maurizio Bonora

I. Premesse

I.1. lo studio preparatorio delle fonti

Un accurato studio analitico preliminare è stato il fondamento oggettivamente indispensabile per l'impianto progettuale e l'inquadramento generale di tutto il successivo lavoro. In pratica l'avvio è consistito in un percorso iterativo dell'importante lavoro di Giuseppe Mazzolani, effettuato alla fine del XIX: il pittore ferrarese eseguì una riproduzione completa molto meticolosa delle parti esistenti al suo tempo, in una scala inferiore rispetto all'originale, che restituisce uno stato conservativo decisamente migliore dell'attuale. Pertanto sulla base della riproduzione ottocentesca è possibile avere più informazioni soprattutto sulle parti perdute dell'opera che, per la diversa tecnica di esecuzione, sono più deperibili nel tempo (Varese 1989, Lippinkott 1992). Il pittore ottocentesco non superò un livello ricostruttivo ulteriore rispetto alla copia e non pervenne di conseguenza alla rielaborazione formale di figurazioni che potessero originarsi dalla dissezione e dall'analisi stilistica del già esistente.

Per procedere nel lavoro si rese necessario il contributo di Marco Bertozzi, esperto della fascia astrologica di Palazzo Schifanoia, con le descrizioni dei decani mancanti desunte dalle fonti della tradizione araba di Albumasar. Per quanto riguardava poi lo sviluppo della tradizione dei decani nelle opere di Cornelio Agrippa e Giordano Bruno ci si è avvalsi dell'ausilio di Marina Alfano (Alfano 1992). Le tracce delle figurazioni delle pareti cancellate sono state sempre confrontate con il materiale letterario. Il collocamento di Schifanoia su questo asse polare, tra fonti letterarie e filosofiche e testimonianze iconografiche, è risultato parimenti fruttuoso al fine della ricomposizione del talismano estense.

Di fondamentale importanza si sono dimostrate le fonti per orientare la decodificazione dei frammenti apparentemente indecifrabili, che diventavano perfettamente leggibili alla luce del repertorio della tradizione immaginifica dei decani.

Si è sviluppata strumentalmente in parallelo un'ampia e specifica ricerca storico-iconografica sulle figurazioni astrologiche contenute nei manoscritti miniati, negli incunaboli e in tutte le altre fonti figurative coeve ferraresi e di area circostante di possibile influenza.

La ricostruzione del quadro astrologico di Schifanoia risulta particolarmente ardua per l'eterogeneità degli influssi, per la convergenza di plurime tradizioni astrologico-letterarie, per il ruolo svincolante che una logica combinatoria di leggi puramente estetico-figurative ha sicuramente giocato nella migrazione e rielaborazione delle figure delle divinità tutelari dei mesi, i decani. Nel Rinascimento essi scandiscono il proprio passaggio abbandonando le caratteristiche più spiccatamente teriomorfe e demoniche in favore di una progressiva umanizzazione, sotto la spinta congiunta di tre componenti. La prima, politica, è la conversione occidentalizzante di contenuti di provenienza orientale. La seconda, di carattere artistico, è identificabile nel trionfo del naturalismo come atteggiamento estetico-percettivo della realtà. La terza, filosofica, è la razionalizzazione delle componenti immaginarie e visionarie. Uno dei segni più evidenti di tale 'ripulitura' rispetto ai caratteri terrifici dei decani è ad esempio l'abbandono di numerose figure dalla pelle scura, più evidentemente connesse ai contesti geografici ed etnici delle aree di elaborazione più arcaiche del sapere astrologico. Negli epigoni le descrizioni si differenziano per la marcata tendenza a caricarsi di connotati e ad adattarsi a significati simbolici e a realtà socioculturali, sia sul piano delle inclinazioni ai 'mestieri', sia su quello delle attitudini caratteriali e delle tipologie psicologiche.

I.2. L'occhio del pittore: i presupposti artistici

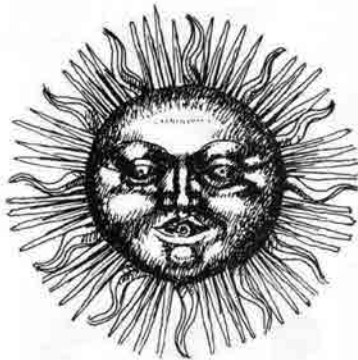
Il primo e inevitabile interrogativo cui ho tentato di dare una risposta è stato quello della paternità delle due pareti andate distrutte, se in definitiva ad operare fossero le stesse botteghe per altro già molto numerose, individuate per i settori superstiti, oppure altre ancora, agenti contemporaneamente o in fasi successive.

Per tentare di rispondere a questo e ad altri quesiti ho dovuto pazientemente ripercorrere le vicende operative del Salone, principalmente con l'occhio del pittore, avvalendomi delle conoscenze tecniche e della possibilità di immedesimazione pratica acquisita con l'operare, raccogliendo quindi progressivamente quegli elementi base su cui fondare un'ipotesi ricostruttiva della fabbrica pittorica di Schifanoia.

Della dimensione culturale in cui l'opera fu commissionata ed eseguita, caratterizzata dalla dialettica fra le diverse scuole e dal loro vivace dibattito, si percepisce una profonda eco fra le pareti del Salone di Schifanoia anche sotto il profilo tecnico, soprattutto per la realizzazione 'incoerente' dell'episodio astrologico mediano rispetto al contesto figurativo che lo accoglie. Appare contraddittoria la disposizione dei decani, realizzati pittoricamente in stile realistico, come se fossero collocati su piani reali di uno spazio reale, rispetto al fatto che sono invece ritagliati su di un fondo piatto blu oltremare, ambiguamente troppo chiaro perché risulti notturno e troppo scuro perché rappresenti il giorno. Diversamente i cieli delle due fasce superiore (con le divinità olimpiche) e inferiore (con le scene della

vita di corte) hanno un aspetto più naturalistico e rappresentano le diverse luminosità di un cielo diurno. Nella fascia mediana invece si assiste, in definitiva, alla rinuncia allo spazio prospettico – abbandono esternamente significativo in un sistema di rappresentazione tutto proteso ad esaltare e amplificare la profondità.

In tutta la fascia astrologica un riferimento costante per tutti i comparti rimane, quale traccia sintomatica, il disco solare. Ed è proprio dal disco solare di ciascun mese che ha preso l'avvio l'esplorazione delle fasce astrologiche. Questa componente, rispetto all'episodio pittorico dell'impianto compositivo comprendente il segno zodiacale e i tre relativi decani, potrebbe parere secondaria mentre (anche per la perdita talvolta totale di elementi degli affreschi) ha inciso in maniera rilevante nel processo ricostruttivo. È risultato dall'analisi delle caratteristiche di tutti i soli dipinti che almeno altre tre botteghe, o mani distinte, realizzarono i cinque comparti mancanti. Nella sequenza dei sette mesi residui, dove hanno lavorato sicuramente quattro distinti pittori (Lippinkott 1989, 111-139), la dimensione variabile del diametro del sole in relazione all'altezza della fascia denuncia interventi diversi, e la sua collocazione spaziale è sempre compressa verso il basso per esigenze di montaggio compositivo. La sequenza dei soli rappresentati è scandita omogeneamente come modulo costante, con varianti coerenti in rapporto alla porzione che si mostra visibile sotto il segno zodiacale. La tipologia solare di Schifanoia corrisponde all'iconografia convenzionale diffusa in tutta l'area europea di questo periodo senza varianti di rilievo. Per inciso, un identico sole dorato, modellato a bassorilievo, lo troviamo a Padova, nello scomparto di Aprile del Salone del Palazzo della Ragione.

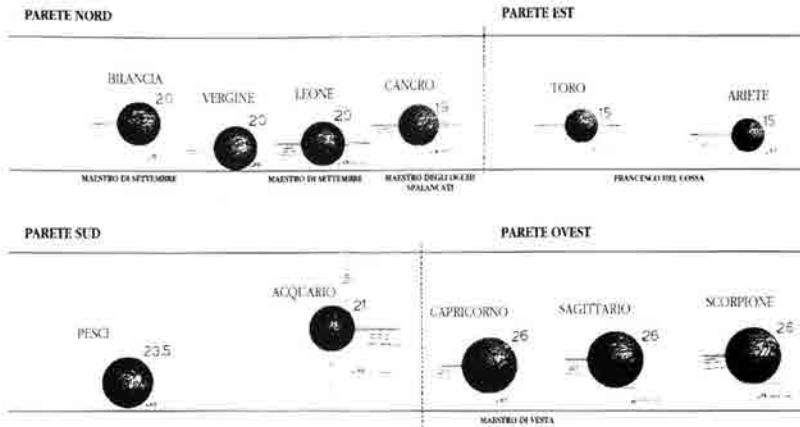


Riproduzione di un Sole in stucco dorato dal Salone del Palazzo della Ragione di Padova.

Nella parete ovest, che accoglie in ordine antiorario i Mesi di Ottobre, Novembre e Dicembre, a cui corrispondono i segni zodiacali di Scorpione, Sagittario e Capricorno, si osserva anche da terra, e lo si può verificare con misurazioni ravvicinate più accurate, che i tre soli, identici fra di loro, differiscono dagli altri per diversa dimensione, collocazione, corona di raggi (più sottili, più numerosi, più regolari); e soprattutto per la colorazione rossastra sul fondo blu, che produce l'effetto di un caldo alone come sfondo alla corona dei raggi.

Per questi esemplari il modello su cartone fu evidentemente ricalcato per tre volte, senza rispettare alcuna esigenza di uniformità e coerenza rispetto alle restanti fasce, anzi, con la variante suppletiva dell'alone rossastrò; il che ci autorizza a congetturare che la bottega operante sulla parete ovest o quanto meno

sulla fascia astrologica della medesima, non si sia posta il problema di rispondere figurativamente ad alcun controllo pittoricamente unificante.



Misurazione della posizione dei soli nei singoli mesi.

Sulla parete nord, dopo il comparto di Settembre, dove principia la parte perduta dei dipinti, è osservabile la singolarità del deterioramento che si delinea con perfetto e regolare allineamento sul fianco sinistro del filo del pilastro. Non credo che si possa dare un'alternativa alla supposizione di un cambiamento di tecnica esecutiva. Si tratta, verosimilmente, dell'abbandono della tecnica dell'affresco per una più rapida pittura a tempera. Forse perché si era giunti alla metà approssimativa dell'opera, era possibile calcolare il tempo necessario per il suo completamento, pervenendo alla probabile conclusione che si rendeva necessaria l'accelerazione al fine di rispettare l'inderogabile scadenza fissata per l'ultimazione del ciclo. I criteri di scelta che intervenivano nell'adozione della tecnica dell'affresco erano fondati non tanto su di una valutazione estetica e formale, quanto su di una previsione conservativa dell'opera: l'affresco infatti è molto più stabile rispetto alla pittura a tempera, come anche a Schifanoia il tempo ha confermato, con il progressivo e tuttora continuo distacco del colore dalle porzioni di parete non affrescate. Basti la constatazione del confronto fra quanto ancora al tempo di Mazzolani poteva essere visto delle pitture di Schifanoia, rispetto all'attuale stato del deterioramento.

Ipoteticamente, per far sparire un affresco bisognerebbe asportare con energica raschiatura lo spessore di intonaco imbibito dal colore il quale, assorbito dall'intonaco fresco posto a piccole zone sull'arriccio, costituisce la giornata. Non a caso l'identificazione delle giornate ha supportato l'esame delle impronte pittoriche. E con l'esatta localizzazione delle figure sulla base delle evidenti



Giuseppe Mazzolani, I decani del Capricorno.

tracce residue, definenti le precise dimensioni del contorno del corpo e della testa, sarebbero dovuti risultare i segni di sutura delle porzioni di intonaco corrispondenti alle parti da dipingere a fresco. Ma in tutta la restante fascia astrologica esaminata non è stata individuata alcuna porzione corrispondente alla dimensione esecutiva della giornata. A seguito di un'attenta osservazione delle giornate rilevate (Varese 1989) per esempio risulta che tutte le teste dei decani sono realizzate su una porzione di intonaco di poco superiore alla dimensione del viso. È nota l'impossibilità di dipingere una grande superficie se era prevista la realizzazione di volti umani. La limitazione è assolutamente indipendente dalla bravura artistica dell'operatore e corrisponde puramente al reale tempo tecnico necessario all'esecuzione di una porzione di dipinto tanto particolareggiata. In talune situazioni, dove la superficie affrescata si presenta particolarmente consunta, meglio si evidenziano le zone distinte in giornate, perché lo spessore di intonaco mostra il perimetro segnato da una vistosa screpolatura determinatasi nel tempo con il ritiro della massa calcinosa accostata fresca contro i bordi secchi delle porzioni precedentemente collocate. In altre è visibile anche un diverso andamento di superficie, poiché non è tecnicamente possibile ottenere una spianatura generale dell'addizione di settori tirati lisci in momenti separati. Altro elemento utilizzabile nella lettura dei frammenti pittorici delle zone scomparse è la morfologia del distacco che sempre si mostra con bordi netti dal fondo liscio del muro bianco. È un passaggio brusco tra la parte dipinta e la zona senza residui cromatici. L'esempio più evidente lo abbiamo nel blu di fondo della zona astrologica affrescata delle pareti est e nord dove nei secoli avviene una trasformazione cromatica dal blu al marrone; nelle altre parti invece il muro resta bianco poiché il colore scorporato dall'intonaco non si è modificato ma è caduto. Le raschiature visualizzabili nella zona analizzata potrebbero risalire proprio al periodo della riscoperta ottocentesca degli affreschi. Con tutta probabilità gli incauti artefici dello scoprimento, ignari della non uniforme attuazione della tecnica a fresco, asportarono con la medesima energia l'imbiancatura a calce, provocandone la separazione con poco danno nella parte affrescata, ma causando l'irrimediabile perdita della pellicola a tempera dall'intonaco del muro negli altri comparti. Alla loro sicurezza di trovare l'affresco sottostante è probabilmente imputabile il successivo raschiamento.

II. Stato dell'arte e criteri per la ricostruzione

II.1. Le tracce

Concluso il rilevamento dei decani sulle pareti est e nord, ha preso l'avvio un'ulteriore fase del lavoro con il recupero, nella zona sud-ovest del Salone, di ogni possibile traccia ed elemento superstite che consentisse la composizione di una griglia base su cui poter operare delle ipotesi ricostruttive.

Sorprendentemente l'esplorazione ravvicinata e meticolosa delle pareti offriva informazioni superiori alle previsioni, tanto da alimentare il progetto di far subentrare alla prima intenzione di ricostruzione grafica, quella più spettacolare e ambiziosa del rifacimento filologico pittorico, in grandezza reale, della fascia mediana del Salone.

L'apertura del capitolo del colore comportava una dilatazione delle problematiche, soprattutto per lo scarto che sul piano percettivo opera nel tempo con il suo inevitabile degrado, invero fascinoso, che la nostra consuetudine visiva connatura ormai indissolubilmente all'opera stessa in quanto valore estetico, reagendo negativamente, con traumatico disorientamento, a ogni dipinto di nuova esecuzione, o al restauro dell'antico con il ripristino della dimensione coloristica originale.

II.2. Criteri di ricostruzione

Il criterio formale del processo ricostruttivo dei decani mancanti è stata la definizione dei rapporti tra figure e fondi, ovvero una chiusura ragionata dei 'campi di fondo' secondo le logiche compositive desunte dalla campionatura delle parti esistenti. Per quanto rimanga un certo margine per le diverse opzioni ermeneutiche e per le conseguenti scelte ricostruttive, le dimensioni reali del campo consentono soltanto un numero finito di ipotesi combinatorie, le quali sono in ovvio rapporto di inversa proporzionalità rispetto alla quantità e qualità delle tracce esistenti. Compiuta questa circoscrizione del campo per la definizione delle figurazioni in termine di dimensioni, posizioni e caratteristiche specifiche, è subentrata la necessità di passare al piano operativo e soltanto in mancanza di evidenze oggettive ci si è affidati all'intuito artistico e creativo.

Si introduce qui un paradosso: la definizione delle figure nel dettaglio richiedeva in molti casi un'azione creativa originale, pur fondata su una acquisita sintonia con stilemi estetici e moduli strutturali appartenenti al clima culturale e al linguaggio pittorico della scuola ferrarese del secondo Quattrocento. Ma un processo creativo originale e autentico che agisca in un ambito stilistico storicamente distante porta inevitabilmente all'evocazione di immagini che, pur 'nuove', non possono essere

considerate false in quanto risultano concettualmente compatibili ed esteticamente plausibili. Ancora una volta il fare artistico è il luogo in cui l'evento paradossale riesce a giustificarsi e a sostenere la tensione del rapporto tra verità, falsità e finzione, in forza della meraviglia che la stessa opera è capace di suscitare.

Riferimenti bibliografici

Alfano 1992

M. Alfano, *L'armonia di Schifanoia. Allegorie musicali nel Rinascimento*, in E. Bonatti (a cura di), *Lo zodiaco del principe. I decani di Schifanoia di Maurizio Bonora*, catalogo della mostra (Ferrara 5 settembre-30 novembre 1992), Ferrara, 1992.

Lippincott 1989

K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in V. Ranieri (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 111-139.

Varese 1989

V. Ranieri (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989.