

L'IMMAGINE DEL TURCO TRA STORIA E ALLEGORIA. RIFLESSIONI INTORNO A UN FOGLIO 'OTTOMANO' DI JACOPO LIGOZZI E AL SUO POSSIBILE CONTESTO FIORENTINO

Chiara Giulia Morandi



Fig. 1, Jacopo Ligozzi, *Sultano con drago*, ante 1588, Ginevra, collezione Jean Bonna.

Oggetto di studio delle pagine che seguono è un disegno a tempera attribuito a Jacopo Ligozzi conservato in collezione privata, il quale presenta l'immagine del *Sultam Selim 13 Imperator de Turchi* – come lo designa l'iscrizione posta a coronamento –, ovvero dell'imperatore ottomano Selim II, che appare accompagnato da un drago con le fauci spalancate (fig. 1).

Lo studio tenterà di contestualizzare il foglio, restituendolo al frangente storico-culturale e artistico in cui esso dev'essere stato prodotto: si procederà dunque innanzitutto all'inserimento del disegno all'interno della 'serie ottomana' di Jacopo Ligozzi, di cui costituisce un esemplare smembrato; quindi si proporrà una lettura del possibile significato della presenza del drago, giustificata dal tradizionale uso di tale essere fantastico come metafora per l'Infedele – e più specificamente per il Turco –; infine si tenterà di leggere il foglio del *Sultano con drago* – e più in generale l'intera serie delle figure turche ligozziane –

nel suo legame con la coeva decorazione ad affresco, dovuta a Ludovico Buti, di uno degli ambienti dell'Armeria delle Gallerie degli Uffizi.

La 'serie ottomana' di Jacopo Ligozzi

Il foglio del *Sultano con drago*, conservato dal 2006 nella collezione ginevrina di Jean Bonna¹, è parte di una serie di disegni attribuita a Jacopo Ligozzi, oggi smembrata e parzialmente dispersa, composta da tempere su carta, con dettagli in oro, di dimensioni oscillanti attorno ai 20/22 x 27/28 cm², e ritraenti figure in costume orientale – per lo più turco –, accompagnate da animali più o meno esotici. Il più sostanzioso nucleo di queste tempere (venti fogli, cui deve idealmente esserne aggiunto uno disperso negli anni Quaranta del secolo scorso) è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, al quale è pervenuto nel 1867, in seguito al

¹ Il foglio, che presenta sullo sfondo una colorazione bluastra, stesa in epoca imprecisabile, è appartenuto a Edoardo Testori, ed è stato esposto presso il Metropolitan Museum of Art di New York nel 2009: cfr. NATHALIE STRASSER in *Raphael to Renoir. Drawings from the collection of Jean Bonna*, a cura di Alsteen Stjins, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 gennaio-26 aprile 2009 e Edinburgh, National Gallery of Scotland, 5 giugno-6 settembre 2009), New York, Metropolitan Museum of Art, 2009, cat. 22, p. 48.

² Il nostro foglio misura 21,5 x 27,5 cm.

lascito dello scultore fiorentino Niccolò Bazzanti³. Altri due fogli - un *Azappi con leopardo* e un *Giannizzero con leone* - si trovano in collezioni museali, rispettivamente al J. Paul Getty Museum di Los Angeles e al Metropolitan Museum di New York⁴. In quest'ultimo museo è stato esposto in mostra, nel 2010, anche un foglio con *Due staffieri con cavallo*, il quale si trova in collezione Tobey⁵, mentre le restanti tempere della serie di Ligozzi sono note in quanto erranti sul mercato. Un *Persiano armato con cammello* è stato venduto a Londra presso Hazlitt, Gooden & Fox nel 1988⁶. La *Dama e una scimmia* e la *Greca maritata di Costantinopoli con capra* - battuti all'asta da Christie's a Londra nell'aprile 1989 -, sono comparse nell'asta newyorkese di Sotheby's del gennaio 2007 insieme a *Due arcieri con cane*, e a un *Notabile col turbante ed elefante* - già presentato al *Salon du Dessin* di Parigi nel 1999 da Trinity Fine Art. Un altro foglio con l'immagine di un *Sultano* è invece passato da Sotheby's a Londra nel luglio 2011, ma viene comunemente espunto dal *corpus* ligozziano in quanto non ritenuto autografo. Infine, l'unico foglio certamente disperso è quello con un *Bombardiere con airone*, trafugato in occasione dell'esposizione del *corpus* fiorentino alla Triennale d'Oltremare di Napoli nel 1940⁷.

È più che plausibile, tuttavia, che la serie fosse composta d'altri esemplari, oggi dispersi. Essa riprende infatti con assoluta fedeltà le figure ricorrenti in alcuni album di costumi ottomani, di cui non esaurisce tutti i modelli noti, lasciando intuire la possibile esistenza di altri fogli. Va a William Kynan-Wilson il merito di aver ricondotto la serie ligozziana al genere degli «Ottoman Costume Albums», di cui l'esemplare più noto, integralmente conservato, composto da centocinque acquerelli e datato al 1590, è quello appartenuto al viaggiatore, conoscitore e collezionista danzichese Bartholomäus Schachman⁸. Diffusi a partire dalla seconda metà del secolo XVI, specialmente in ambito tedesco, come strumenti atti a conservare la memoria dei popoli incontrati durante i viaggi levantini, ben presto tali album si stabilizzarono su una serie d'immagini stereotipate, ripetute, iconograficamente e finanche cromaticamente uguali a sé stesse, di album in

³ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (d'ora in poi Gdsu), invv. 2947-2954 e 2956-2967 F. Il lascito è documentato presso l'Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Affari dell'anno 1867, filza A, Pos. 1. Galleria delle statue.

⁴ Inv. 91.GG.53 e inv. 1997.21.

⁵ CARMEN BAMBACH in *An Italian Journey. Drawings from the Tobey collection: Correggio to Tiepolo*, a cura di Linda Wolk-Smon, Carmen Bambach e Stjin Alsteens, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 maggio-1 agosto 2010), New Haven, Yale University Press, 2010, cat. 30, pp. 107-109.

⁶ Cfr. ULRIKE ILG, *Vom Reisebericht zum ethnographischen Kompendium. Zur Rezeptionsgeschichte von Nicolas de Nicolays 'Quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales' (1567)*, in *Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts*, a cura di Ulrike Ilg, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 161-192; U. ILG, *Visiting the 'Serraglio del Gran Signore': Medici Diplomacy and Cross-Cultural Contacts at the Time of Grand Duke Francesco*, in *The Grand Ducal Medici and the Levant. Material Culture, Diplomacy, and Imagery in the Early Modern Mediterranean*, a cura di Maurizio Arfaioi e Marta Caroscio, Harvey Miller Publishers, Turnhout (Belgium), 2016, pp. 87-99.

⁷ Per una panoramica sulla bibliografia relativa ai disegni, oltre che per una ricognizione sulle loro diverse collocazioni, e per la valutazione della non autografia del *Sultano* passato all'asta presso Sotheby's di Londra nel 2011, cfr. LUCILLA CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi 'pittore universalissimo'*, a cura di Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello e Marzia Faietti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27 maggio-28 settembre 2014), Livorno, Sillabe, 2014, catt. 30-33, pp. 92-97.

⁸ WILLIAM KYNAN-WILSON, *The Ottoman Imagery of Jacopo Ligozzi in Medici Florence*, in *The Grand Ducal Medici and the Levant* cit., pp. 101-111. L'album di Schachman è conservato presso l'Orientalist Museum di Doha, in Qatar (OM.749). Su questo album, cfr. *Bartholomäus Schachman (1559-1614). The Art of Travel*, a cura di Emma Cavazzini, Olga Nefedova, Emanuela Di Lallo e Mathaf al-Mustaşriqīn, catalogo della mostra (Doha, Al Riwaq, 15 novembre 2012-11 febbraio 2013), Milano, Skira, 2012. Si riportano di seguito i riferimenti anche agli altri manoscritti posti da Kynan-Wilson in relazione all'album di Ligozzi: MS 314, Oxford, All Souls College, The Codrington Library, 1590 ca.; MS R.14.23, Cambridge, Trinity College, 1580-1590 ca. (*Dryden Album*); 4° MS hist. 31, Universitätsbibliothek, 1590 ca. (*Türkische Manierenbuch*).

album. Le figure del mondo turco ivi rappresentate sono generalmente poste su una discreta linea di terra, poggiano su un fondo neutro, e talvolta sono corredate da iscrizioni, collocate nella parte alta o bassa del foglio, le quali ne descrivono il ruolo occupato nella società ottomana⁹. Le tempere di Ligozzi condividono tutte le caratteristiche formali di questi album, dai quali anche da un punto di vista figurativo si distinguono solo per l'assenza di scene narrative e paesaggi architettonici, oltre che, come già accennato, per la presenza di animali accanto alle figure. Entro questo genere, dunque, i fogli dell'artista veronese, che erano rilegati in volume, rientrano a pieno titolo, andando a comporre un album ottomano unico nel suo genere per la sua preziosità.

La corretta collocazione dei fogli nel solco della tradizione di album ottomani ha permesso lo scardinamento dell'idea di un loro legame univoco con i libri di costumi a stampa, a lungo considerati come i diretti antecedenti della serie di Ligozzi. Tale legame era stato infatti rintracciato per la prima volta da Anna Omodeo, la quale aveva rilevato le affinità tra alcune delle figure ottomane di Ligozzi e le incisioni del volume di Nicolas de Nicolay *Le navigazioni et viaggi fatti nella Turchia*, rispetto alla cui prima edizione italiana (Venezia, Ziletti, 1580) la serie ottomana dell'artista veronese aveva dunque trovato una prima collocazione cronologica – *post* 1580¹⁰. In un secondo momento, tuttavia, Haydn Williams aveva potuto dimostrare la preponderanza del modello del volume *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* di Cesare Vecellio (Venezia, Zenaro, 1590) su quello di altri libri di costumi – come gli *Habitus praecipuorum populorum* di Hans Weigel (Nürnberg, 1577) e *Omnium poene gentium imagines* di Abraham de Bruyn (Köln, Rutus, 1577) – individuando dunque in Vecellio la principale fonte iconografica di Ligozzi¹¹. Conseguentemente, Lucilla Conigliello aveva potuto stabilire il *terminus post quem* per la datazione del nostro album, fissandolo al 1590, anno della pubblicazione veneziana del volume del Vecellio¹².

Sebbene i libri di costumi a stampa non siano probabilmente i modelli diretti di Ligozzi, essi rispondevano infatti al medesimo clima cui devono essere ricondotti anche gli album manoscritti di costumi ottomani, realizzati direttamente dai visitatori occidentali dell'Impero turco, o da artisti al loro seguito: in un giostra di continui conflitti e distensioni, almeno a partire dalla caduta della capitale dell'Impero bizantino (1453), l'Europa occidentale aveva imparato a confrontarsi con l'Impero della Porta, verso il quale, se pur continuavano a permanere sentimenti di ostilità e antagonismo, al contempo era concesso – soprattutto nei momenti di maggiore distensione – un atteggiamento affascinato, che si traduceva anche nella curiosità per la moda ottomana. Le immagini diffuse dall'editoria e dalle miniature dei viaggiatori molto spesso dunque coincidevano,

⁹ Anche alcuni dei fogli di Jacopo Ligozzi sono corredate da iscrizioni, le quali devono essere ritenute autografe dell'artista: cfr. ANNA FORLANI, *Jacopo Ligozzi nel Gran Serraglio*, «FMR», I, 1982, 1, pp. 73-81, 142 (*sepciatim* nota 4).

¹⁰ ANNA OMODEO in *Mostra di stampe popolari venete del '500*, a cura di Anna Omodeo, catalogo della mostra (Firenze, Gdsu, s.d.), Firenze, Olschki, 1965, cat 43 (1-10), pp. 48-51. Si ricorda che il volume di Nicolay fu pubblicato per la prima volta in francese ad Antwerpen, presso Silvius, nel 1576. L'edizione veneziana si presentava in un formato più grande e con sette nuove incisioni, due delle quali potrebbero essere state realizzate su disegni dello stesso Ligozzi: cfr. GERT J. VAN DER SMAN, *Jacopo Ligozzi tra Venezia e Firenze: appunti sui costumi turcheschi*, in 'Aux quatre vents'. *A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Edward Grasman e Gert J. Van der Sman, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 73-77.

¹¹ HAYDN WILLIAMS, *Additional Printed Sources for Ligozzi's Series of Figures of the Ottoman Empire*, «Master drawings», LI, 2013, 2, pp. 195-220.

¹² Tale *terminus post quem* è stato stabilito da L. CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi* cit, cat. 69, pp. 200-201, poiché Haydn Williams (*ibidem*) aveva erroneamente considerato come prima edizione veneziana degli *Habiti* di Vecellio quella presso Combi e La Nou del 1664, ponendola erroneamente al 1564, e dunque anticipando di molto la datazione dei disegni di Ligozzi.

dando vita a un uniforme immaginario, in grado di rispondere alle richieste di un pubblico sempre più ampio, composto dai membri delle classi sociali più elevate, che, ormai anche senza compiere il viaggio in Levante, amavano mostrare così la propria curiosità per l'Altro, e la propria conoscenza del mondo turco. Individuando però più precisamente negli album manoscritti, piuttosto che nei libri di costumi a stampa, i più diretti antecedenti della serie ligozziana, i puntelli temporali corrispondenti alle singole edizioni dei volumi finora considerati come modelli per il nostro artista devono necessariamente venire meno. La serie allora potrà essere solo genericamente ricondotta al nono decennio del secolo, ovvero a quel torno di anni in cui vanno collocati anche i citati album ottomani¹³.

La necessità di una datazione così vaga deriva naturalmente dalla mancanza d'informazioni certe sulla committenza, la quale viene tuttavia per lo più collocata dagli studiosi in ambito fiorentino. Essa è normalmente ricondotta al collezionista, appassionato di disegno e uomo di corte, Niccolò Gaddi, la cui «libreria» è citata presso un inventario del Museo di Doccia (1757) come luogo di provenienza di alcuni dei nostri fogli ottomani, i quali furono tradotti in una serie di vassoi ovali della Manifattura attribuiti al pittore viennese, attivo a Doccia dal 1737 al 1746, Johann Carl Wendelin Anreiter¹⁴. L'ipotesi gaddiana sembra in effetti trovare conferma nel destino fiorentino dei fogli, in parte transitati a Doccia, e in parte approdati agli Uffizi – pur in seguito a una donazione molto tarda. Cionondimeno, continua a sussistere l'opzione di una committenza diversa da quella del Gaddi, suggerita dallo stemma occupante un frontespizio inventariato insieme ai nostri fogli ottomani presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi¹⁵. Si tratta dell'emblema della famiglia Giusti, cui apparteneva il conte veronese Agostino Giusti (1546-1615), collezionista, amico fidato del nostro pittore, e gentiluomo dei Granduchi di Toscana¹⁶. Lo stemma, seppur presenti analogie – nelle dimensioni (solo lievemente inferiori) e nella tecnica –, con i nostri disegni ottomani, non viene normalmente considerato parte integrante della serie: pur essendovi stato inventariato contemporaneamente, di fatto esso non compare nell'atto di donazione, che menziona solo «N. 21 dipinti a tempera [...] rappresentanti costumi ed animali»¹⁷. L'idea di un'originaria

¹³ Propende invece per una datazione agli anni settanta del Cinquecento U. ILG, *Visiting the 'Serraglio del Gran Signore'* cit.

¹⁴ Cfr. LEONARDO GINORI LISCI, *Una serie di vassoi di porcellana della prima epoca di Doccia*, «Faenza», XLI, 1955, 6, pp. 127-131; L. GINORI LISCI, *La porcellana di Doccia*, Milano, Electa, 1964, pp. 31-39, tavv. VI-VII. Si ricorda che i fogli subirono anche un'altra derivazione. Si tratta di quattro tempere su vetro, attribuite da Mina Gregori allo stesso Ligozzi, e datate al primo ventennio del secolo XVII: cfr. *XXVIII Biennale mostra mercato internazionale dell'antiquariato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, 5-13 ottobre 2013), Allemandi, Torino, 2013, pp. 76-77. Per Niccolò Gaddi, invece, cfr. VANNA ARRIGHI, ad vocem *Gaddi Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 90 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-in corso, vol. LI (1998), pp. 164-165; e, in particolare per le sue attitudini collezionistiche, cfr. CRISTINA ACIDINI, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del cinquecento*, «Paragone. Arte», XXXI, 1980, 359/361, pp. 141-175.

¹⁵ Inv. 2946 F, cfr. L. CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi* cit., cat. 57, pp. 160-161.

¹⁶ Agostino Giusti era stato ufficialmente investito di questo ruolo da Francesco I de' Medici nel 1583, e riconfermato da Ferdinando I nel 1588. Cfr. ELISABETTA MOLteni, *Palazzo Giusti del Giardino*, in *Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, a cura di Paola Lanaro, Paola Marini e Gian Maria Varanini, atti del convegno di studi (Verona, 24-26 settembre 1998), Milano, Electa, pp. 353-362; DAVIDE DOSSI, *La collezione di Agostino e Gian Giacomo Giusti*, «Verona Illustrata», XXI, 2008, pp. 109-126.

¹⁷ Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, Affari dell'anno 1867, filza A, Pos. 1. Galleria delle statue, ff. 2-3. Seppur possa parere ambigua la considerazione dell'estraneità del foglio con il frontespizio araldico dalla serie ottomana – nonostante sia inventariato insieme a essa e nonostante l'uso diffuso di far precedere tali album da simili frontespizi –, effettivamente anche la scheda inventariale di questo foglio sembra caratterizzata da una calligrafia più pulita e ordinata rispetto a quella invece corsiva e carica di correzioni che caratterizza le schede di tutti gli altri fogli. Anch'essa dunque sembrerebbe testimoniare, una volta di più, di una diversa provenienza di questo frontespizio rispetto a quella degli altri fogli.

destinazione fiorentina dei fogli risulta dunque per ora l'ipotesi più sicura, e, come si vedrà, non si tratterebbe nemmeno dell'unico caso in cui il nome del Gaddi dev'essere legato alla rappresentazione del mondo ottomano nel tardo Cinquecento fiorentino.

Jacopo Ligozzi, il 'ritratto' della natura e le sue implicazioni simboliche

Il foglio con l'immagine del sultano Selim II, oggetto di speciale interesse in questo studio, vuole essere analizzato in relazione alla presenza del drago, il quale porta su di sé il riflesso del clima culturale, sospeso tra ostilità e fascinazione, frutto degli alterni rapporti tra l'Occidente europeo e l'Impero della Sublime Porta. Come si vedrà, le implicazioni simboliche dell'immagine del drago sono complesse e stratificate: esse affondano le radici in una lunga tradizione che vuole l'animale fantastico innanzitutto immagine dell'Infedele, e quindi del Turco. Una simile lettura risulta qui motivata alla luce del ruolo qualificante rispetto alle figure ottomane assunto dalle presenze animali all'interno della serie ligozziana. Su queste ultime dunque ci si vuole ora brevemente soffermare, gettando un rapido sguardo anche al resto della produzione dell'artista veronese.

Tali presenze risultano del resto specialmente meritevoli di attenzione nel caso di un artista, come il nostro, che seppe mettere il suo pennello al servizio della rappresentazione dell'universo vegetale e zoologico con una dovizia da scienziato. La marca propria del *miniatur* emerge infatti inevitabilmente nei nostri fogli ottomani, dove la resa del piumaggio, del pelo, delle squame degli animali è affidata a sottilissimi filamenti di colore, in grado di rendere, nella loro minuta giustapposizione, il cangiare dei toni alla luce. Anche nel caso del foglio con l'immagine di Selim Ligozzi sembra mettere a frutto la sua esperienza da pittore naturalista: nello sfumare dal verde al rosa della coda del drago, nella tattile mollezza del suo collo flaccido e della bocca, che pare vecchia, come il capo, quasi reduce da uno scalpo. Ma soprattutto, il pittore veronese sembra fare



tesoro del suo esercizio sul 'ritratto' di rettili nell'inserimento, al termine della coda del drago, di un aculeo che ricorda quello del *coluber* (1577 ca.) di una delle note, insuperate tavole zoologiche realizzate per il Granduca Francesco de' Medici (fig. 2)¹⁸.

Fig. 2, Jacopo Ligozzi, *Vipere africane* (particolare della figura di una vipera), 1577 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

¹⁸ La tavola, datata attorno al 1577, è conservata a Firenze, presso il Gdsu, e, oltre all'immagine del singolo *coluber*, presenta anche quella di due vipere africane intrecciate (*cerastes cornutus coluber*). Cfr. CRISTINA CASOLI in *Jacopo Ligozzi cit.*, cat. 29, pp. 86 e 89.



Fig. 3, Jacopo Ligozzi, *Moro di Barbaria*, ante 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



Fig. 4, Jacopo Ligozzi, *Giannizzero con leone*, ante 1588, New York, Metropolitan Museum of Art.

Al contempo, tuttavia, le tempere ligozziane si caratterizzano per alcune importanti incongruenze nella resa dei soggetti zoologici – come gli improbabili zoccoli dello struzzo che affianca il *Cu(l) Bassa* o il collo compendiariamente strisciato della giraffa del *Moro di Barbaria*, in evidente contrasto con la resa maculata del resto del corpo (fig. 3)¹⁹ –, le quali appaiono del tutto inadeguate al nostro pittore. Simili incongruenze potevano essere concepite da Ligozzi solo nell'ottica di uno sconfinamento nel piano simbolico: come a più riprese sottolineato dagli studiosi, le presenze animali nel nostro album di costumi ottomani sembrano cioè giustificabili solo come figure allegoriche, da porre in rapporto di analogia – talvolta esplicitato anche da affinità fisiognomiche – rispetto agli ottomani che affiancano. Facendo appello a più o meno consolidati simbolismi, gli animali ne rappresentano le qualità o i vizi, e su di essi talvolta sembrano esprimere un giudizio, o anche un pregiudizio²⁰. Tra gli esempi più espliciti di questo rapporto analogico tra i turchi e i 'loro' animali devono essere citati i casi delle figure d'armigeri, i quali sono quasi sempre affiancati da animali ferocissimi, posti a emblema dell'invincibilità ottomana in guerra, terrore dell'Occidente: si vedano le figure dell'*Azappi con leopardo*, del *Soldato di ventura*, il cui naso adunco pare riecheggiare nel becco del gufo che l'accompagna, o ancora del *Giannizzero con leone* (fig. 4)²¹.

¹⁹ Entrambi i fogli fanno parte del nucleo di tempere ottomane conservate a Firenze, presso il Gdsu (rispettivamente, inv. 2963 F e 2966 F.)

²⁰ Il valore allegorico delle figure zoomorfe è menzionato – pur spesso molto brevemente – sostanzialmente da tutti gli studiosi che si sono occupati di questa serie di tempere, i cui singoli contributi sono citati nelle diverse note di questo studio. Per l'argomento mi permetto inoltre di rimandare all'intervento intitolato *La percezione del Turco tra spregio e fascino all'indomani di Lepanto. L'immaginario zoomorfo della 'serie ottomana' di Jacopo Ligozzi*, da me condotto, insieme alla professoressa Lucia Corrain, in occasione del convegno *Il mito del nemico. I volti mutevoli dell'Altro e la costruzione delle identità europee*, tenutosi a Bologna, presso il Dipartimento delle Arti, nei giorni 8 e 9 giugno 2017, a cura di Irene Graziani e Maria Vittoria Spissu, i cui atti sono in corso di stampa.

²¹ Come si è già detto, il *Giannizzero* e l'*Azappi* sono conservati, rispettivamente, al Metropolitan Museum di New York (inv. 1997.21) e al J. Paul Getty Museum di Los Angeles (inv. 91.GG.53), mentre il *Soldato di ventura* è conservato a Firenze, presso il Gdsu (inv. 2947 F).

L'intento scientifico, il quale pur avrebbe potuto affiancarsi a quello etnografico sotteso alla rappresentazione di figure in abito orientale, è dunque escluso dai ritratti di animali di questa serie ottomana, la quale sembra piuttosto partecipare di un gusto per la simbolica che era stato ormai ampiamente propagato, sullo scorcio del Cinquecento, da libri di emblematica, di geroglifici e d'imprese, e che del resto, come si vedrà, non mancava di contaminare nemmeno la scienza propriamente detta, dalla quale lo separava un confine affatto mobile²². La letteratura simbolica rinascimentale aveva del resto attribuito un rilievo allegorico sempre maggiore all'universo zoologico:

[in] uno dei più antichi trattati di emblematica, il *Ragionamento* di monsignor Paolo Giovio, [...] troviamo assai più numerose le figurazioni animalesche e gli schemi di origine cosmo-astrologica, che le personificazioni. Si tratta di una opzione intenzionale, rispondente ad un gusto generale che il Giovio codifica, per così dire, in più punti. [...] Ed anche nella celeberrima e influentissima *Iconologia*, di Cesare Ripa, [...] dove insomma quasi ogni concetto è personificato, ebbene, l'elemento che distingue e caratterizza ogni immagine, resta anche lì animalesco, vegetale, astrologico, nonostante tutti gli sforzi per dare alle personificazioni antropomorfe un'espressione, un movimento, un'impostazione coreografica tipiche²³.

Si trattava di un clima generalizzato, che mi pare potesse trovare ideale terreno d'espressione in una serie come quella di Ligozzi, composta da figure esotiche, e in particolare da figure di ottomani. Questi ultimi costituivano infatti l'Altro per eccellenza, verso cui erano attivati, non solo i naturali meccanismi di definizione e confronto rispetto all'identità occidentale, ma anche, data la fede musulmana, tutta una serie di pregiudizi di matrice religiosa: la descrizione dell'abito poteva allora essere facilmente completata da una qualificazione morale, espressa qui attraverso il ricorso al simbolismo animale. In questo senso la nostra serie ottomana non costituisce del resto un'eccezione all'interno dell'opera di Ligozzi, in cui costantemente l'artista ha mostrato di sapersi muovere senza contraddizione sui soggetti tratti dall'universo zoomorfo con sguardo da naturalista e attitudine simbolica. Tra le opere che mi pare possano essere più naturalmente accostate all'uso del simbolismo animale messo in opera da Ligozzi negli acquerelli ottomani, desidero ricordare soprattutto le sue allegorie dei Vizi, di cui restano oggi sei disegni, datati al 1590 e forse destinati alla traduzione pittorica o xilografica: l'*Accidia* e la *Lussuria*, conservate presso il Département des Arts graphiques del Louvre; l'*Invidia* e la *Superbia*, nel Kupferstichkabinett del Niedersächsisches Landesmuseum di Hannover; l'*Avarizia*, alla National Gallery di Washington; e la *Gola*, in collezione privata²⁴. Qui l'artista opta per «una rappresentazione incentrata sulla personificazione del concetto astratto [...] rinunciando, contrariamente a quanto accade nei cicli tedeschi e fiamminghi sullo stesso tema, all'elemento narrativo e aneddótico»²⁵. Le personificazioni dei Vizi sono dunque per lo più ritratte da Ligozzi in veste femminile, e sono quasi sempre accompagnate da animali, i quali, per il loro stabile legame con significati che di lì a poco sarebbero stati codificati

²² Cfr. PATRIZIA CASTELLI, *Bestialità, allegoria, tassonomia nel tramonto del Rinascimento*, «Bruniana & Campanelliana», VIII, 2002, 1, pp. 47-78.

²³ EUGENIO BATTISTI, *L'Antirinascimento*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1989, vol. I, pp. 224-225.

²⁴ La data (1590) è riportata, insieme al monogramma ligozziano, su tutti i fogli, eccetto quello dell'*Accidia*. L'ipotesi secondo cui i disegni potessero essere destinati alla traduzione xilografica deriva dalla presenza, su un disegno con *La Verità trionfa sull'Invidia*, affine (dal punto di vista formale e del soggetto) a quelli con le allegorie dei Vizi, di un reticolato atto a questo scopo; mentre l'ipotesi che potessero essere destinati alla traduzione pittorica è formulata in seguito all'utilizzo del modello del disegno con l'*Avarizia* nella tela di medesimo soggetto, conservata al Metropolitan Museum di New York. Cfr. VICTORIA LORINI in *Jacopo Ligozzi cit.*, catt. 71-74, pp. 204-207.

²⁵ *Ivi*, p. 204.

nell'*Iconologia* di Ripa²⁶, operano al rafforzamento dell'espressione del contenuto semantico dei singoli fogli: così, l'*Accidia* è affiancata dall'asino, animale poco incline all'operosità; la *Lussuria* dal caprone, animale virile, legato all'idea dell'appagamento di piaceri carnali; l'*Invidia* ha il capo avvolto da serpi ed è circondata da cani, che Ripa definirà animali invidiosissimi; la *Superbia* è accompagnata dall'orgoglioso leone e dal pavone, la cui magnifica coda è il massimo degli emblemi di vanità (fig. 5)²⁷.

L'associazione di figura umana e figura animale in una coppia significativa per via di allegoria emerge del resto anche in altre opere dell'artista veronese, tra cui risulta specialmente interessante, anche in virtù del legame che intrattiene con la serie ottomana di Ligozzi, l'*Allegoria della Redenzione*, datata agli anni tra il 1585 e il 1587, e conservata a Madrid, in collezione privata (fig. 6)²⁸. La piccola tavola, già parte della collezione Drury Lowe di Locko Park, presenta, accanto al corpo depresso del Cristo su cui si accascia la Vergine, le allegorie del Peccato e della Morte, rappresentate rispettivamente da un satiro e da uno scheletro incatenati ai due lati della croce. Sulla figura del Peccato preme in particolare soffermarsi in questa sede. Il volto del satiro che lo impersona mostra infatti un'affinità stringente con quello dell'essere mostruoso che nella serie ottomana accompagna il Mufti – ovvero il *Papa delli Turchi* (fig. 7), come lo definisce l'iscrizione a coronamento del foglio –, e giunge dunque a conferma della valenza allegorica e qualificante delle figure animali o – in questo caso – animalesche che affiancano i turchi di Ligozzi. Ma questa tavoletta risulta qui particolarmente interessante anche per la presenza di un serpente

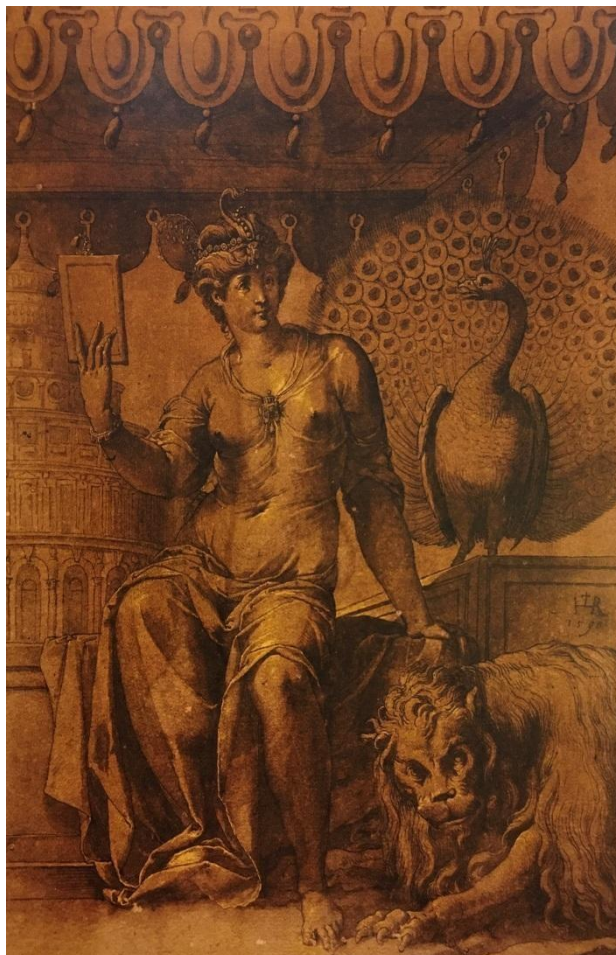


Fig. 5, Jacopo Ligozzi, *Allegoria della Superbia*, 1590, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Kupferstichkabinett.

che attorciglia le sue spire alla gamba del Peccato: quest'ultimo infatti, a riprova della sensibilità del nostro artista per la dimensione allegorica attribuita all'universo animale dalla letteratura simbolica, sarà legato all'idea del peccato dallo stesso Ripa, il quale spiega che tale vizio «è circondato dal serpente perché il peccato è una signorìa del Diavolo nostro nemico» (fig. 8)²⁹. L'*Allegoria* di Madrid, dipinto iconograficamente raro, veicolante il concetto della redenzione dell'umanità dal peccato e dalla morte attraverso la crocifissione di Cristo, risulta peraltro in questa sede prezioso strumento per la comprensione della viva religiosità del pittore veronese, la quale non dovette

²⁶ La prima edizione dell'*Iconologia* del Ripa sarebbe stata pubblicata a Roma, presso gli eredi di Giovanni Gigliotti, nel 1593.

²⁷ CESARE RIPA, *Iconologia*, 5 voll., a cura di Mino Gabriele e Cristina Galassi, Lavis, La Finestra Editrice, 2010, vol. III, pp. 323-324.

²⁸ Cfr. L. CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi cit.*, cat. 69, pp. 200-201.

²⁹ C. RIPA, *Iconologia cit.*, vol. IV, pp. 351-352.

essere priva di echi nell'opera dell'artista – nemmeno in opere di matrice secolare e committenza privata come la nostra serie di acquerelli ottomani³⁰.



Fig. 6, Jacopo Ligozzi, *Allegoria della Redenzione*, 1585-1587 ca., Madrid, collezione privata.



Fig. 7, Jacopo Ligozzi, *Mufti*, ante 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

La fede del pittore veronese emerge, oltre che dalle sue frequentazioni con Santo da Montopoli, frate cappuccino, e Vincenzo Berdini da Sarteano, teologo francescano, anche dalla sua appartenenza alla Confraternita di san Girolamo (dal 1583 al 1602) e in seguito alla Compagnia di notte di san Paolo (fino almeno al 1605). Una fede che risulta emblematicamente riassunta dal monogramma che costituisce la sua firma, composto dalle due iniziali del nome – la I e la L –, legate da un tratto su cui s'innalza la croce, a ricordo del cristogramma IHS. Com'è naturale, tale devozione si esprime con sempre maggiore nitore nell'opera di Ligozzi, la quale del resto si dispiegò in clima di Controriforma: a partire soprattutto dall'ultimo decennio del Cinquecento il pittore cominciò a prestare, con una certa frequenza, la sua operosità a committenze di destinazione ecclesiastica, collaborando anche direttamente con diversi ordini religiosi. Non è dunque inverosimile che la devozione di Ligozzi permeasse anche la percezione che egli doveva avere dell'Impero ottomano. Quest'ultimo continuava infatti a essere concepito, non solo come minaccia territoriale o economica, ma anche religiosa, alla quale nel contesto della recente battaglia di Lepanto (1571) era stata opposta una coalizione militare designata Lega Santa: del resto, l'idea della crociata all'Impero ottomano era stata costantemente propagandata – soprattutto da parte ecclesiastica, ma non solo – sin dalla presa di Costantinopoli da parte di Maometto II (1453)³¹.

³⁰ Cfr. L. CONIGLIELLO, *Vanità delle cose del mondo*, in *Iacopo Ligozzi* cit., pp. 186-191; ANNA BISCEGLIA, *Ligozzi pittore della Controriforma. Osservazioni sulle pale d'altare e i cicli pittorici*, in *ivi*, pp. 227-231.

³¹ Tra le analisi storiche più direttamente incentrate sulla dinamica di recuperi e superamenti dell'idea di crociata nei confronti dell'espansionismo ottomano caratterizzante i secoli XV e XVI, cfr. BENJAMIN WEBER, *Lutter contre les turcs. Les formes nouvelles de la croisade pontificale au XVe siècle*, Roma, École française de Rome, 2013; GÉRAUD POUMARÈDE, *Pour en finir avec la croisade. Mythes et réalités de la lutte contre les turcs aux XVIe et XVIIe siècles*,

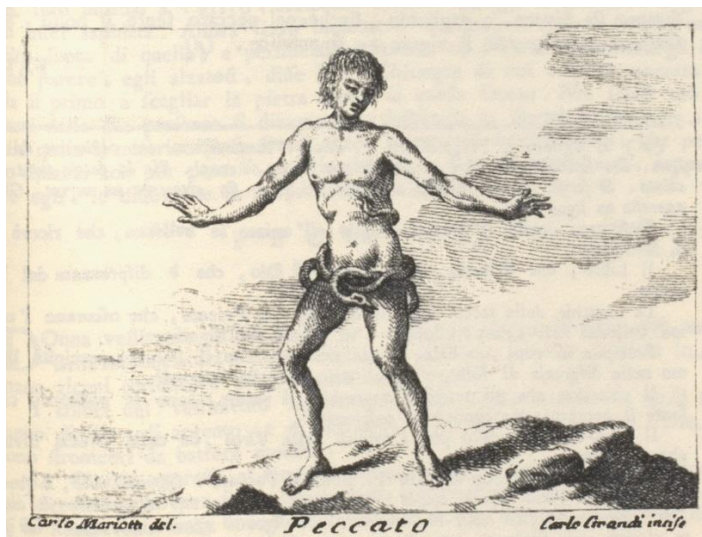


Fig. 8, *Allegoria del Peccato*, da Cesare Ripa, *Iconologia*, 5 voll., Perugia, Piergiovanni Costantini, 1764-1767, vol. IV (1766), p. 351.

Ligozzi, da parte sua, si era trovato a operare stabilmente per i Medici dopo quello che potrebbe essere definito il più grande conflitto con l'Impero della Porta verificatosi nel corso del Cinquecento – la battaglia di Lepanto appunto –, cui partecipò lo stesso Granducato di Toscana. In un simile contesto storico, l'artista non avrebbe potuto che assecondare una lettura religiosa delle tensioni con il Levante, cui la vittoria occidentale delle Curzolani aveva pur imposto una tregua. L'adesione al clima di tensione con la Mezzaluna da parte del pittore veronese emerge infatti da alcuni comportamenti, come la scelta d'imporre, durante il suo provveditorato all'Accademia del Disegno, nei primi anni Novanta, l'orazione delle Quarantore per il sostegno della spedizione contro i turchi, voluta da Ferdinando I de' Medici e partita in soccorso dell'imperatore Rodolfo II, sotto la guida di Giovanni de' Medici, Antonio de' Medici e Virginio Orsini. Si può ritenere dunque che l'atteggiamento partecipativo di Ligozzi rispetto al conflitto con il Turco abbia coerentemente lasciato traccia anche nella sua produzione artistica: come si vedrà, le ragioni della scelta di alcune delle presenze affiancanti le figure umane nelle nostre tempere ottomane pare risiedere nel loro legame con significati simbolici di matrice sacrale, di cui il pittore era certamente consapevole, e ai quali la sua religiosità non doveva attribuire un'importanza secondaria.

L'Infedele come drago

Paris, Presses Universitaires de France, 2009; GIOVANNI RICCI, *I turchi alle porte*, Bologna, Il Mulino, 2008; *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 maggio 1453*, a cura di Centro italiano di studi sul basso medioevo – Accademia tudertina e centro di studi sulla spiritualità medievale – Università degli studi di Perugia, atti del XLIV convegno storico internazionale (Todi, 7-9 ottobre 2007), Spoleto, Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2008. Per una più ampia panoramica sui rapporti tra l'Europa occidentale e il mondo islamico, la quale tuttavia necessariamente analizza anche il problema della crociata nelle sue propaggini di epoca moderna, si ricorda anche il notissimo contributo di FRANCO CARDINI, *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Roma, Laterza, 2010. Il recupero dell'ideologia crociata è poi stato studiato in una serie di contributi incentrati sul pensiero e sulla letteratura umanistici (e dunque soprattutto sul secolo XV), di cui si ricordano alcuni titoli fondamentali: FRANCESCO TATEO, *Letterati e guerrieri di fronte al pericolo turco*, in ID., *Chierici e feudatari del Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1984, pp. 21-68; JAMES HANKINS, *Renaissance crusaders. Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II*, in ID., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, vol. I (*Humanism*), pp. 293-424; NANCY BISAHA, *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004; MARGARET MESERVE, *Empires of Islam in Renaissance Historical Thought*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press, 2008.

La lettura del mondo ottomano in un'ottica di alterità religiosa mi pare emergere con una certa chiarezza nei due fogli della serie ottomana di Ligozzi che ritraggono i rappresentanti delle più alte cariche del mondo politico e giuridico turco, rispettivamente il sultano e il mufti³². Quest'ultimo, che, per il fondamento religioso della sua autorità doveva essere percepito da parte occidentale come *Il Papa delli turchi* – così lo definisce Ligozzi nella sua didascalia all'immagine –, è accompagnato da un essere mostruoso di natura fantastica, che, come accennato, ricorda nel volto la personificazione del Peccato dell'*Allegoria della Redenzione*, e il cui significato corrisponde probabilmente a una complessa costruzione allegorica, derivante dalla somma dei simbolismi veicolati dai suoi attributi e dalle sue qualità fisiche. Il caso del sultano, che qui interessa più da vicino, mi pare invece presentare altre caratteristiche, essendo egli accompagnato da un 'animale' il cui significato simbolico appare di più immediata decifrazione, soprattutto se posto in dialogo con una figura ottomana, ovvero musulmana. Mi riferisco a un simbolismo di matrice cristiana, che, facendo del drago un animale inequivocabilmente maligno, nonché l'emblema dell'antagonismo religioso, ne ha favorito l'associazione al mondo islamico. Come si vedrà, tale associazione era divenuta consuetudine rappresentativa nel contesto degli scontri crociati che nei secoli XI e XII avevano visto le forze cristiane d'Occidente salpare per l'*Outremer*, e tornava ora a riemergere, sospinta appunto dal recupero dell'ideologia crociata, in relazione al nuovo nemico ottomano. Il drago, dunque, fissato come simbolo dell'Altro musulmano sarebbe stato destinato a un processo di sopravvivenza su cui conviene soffermarsi ora, nel tentativo d'offrire una possibile chiave di lettura per questa coppia d'uomo e 'animale', che è una delle più interessanti della nostra serie ottomana.

Il drago è, nel testo biblico, rara creatura dal significato univoco, quasi assolutamente priva di quelle *oppositae qualitates* che avrebbero contribuito a renderne più sfumata l'apparenza maligna. La sua 'qualità' è cioè sostanzialmente negativa, e più precisamente, a partire dall'*Apocalisse* giovannea che descrive la vittoriosa lotta dell'arcangelo Michele con il drago dalle sette teste e dieci corna (12, 3-9), esso è figura di Satana. Peraltro, è lo stesso testo di Giovanni a fissare l'analogia tra drago e serpente, definendo l'essere mostruoso apparso nel cielo come «il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e satana e che seduce tutta la terra». «Serpente guizzante» e «serpente tortuoso» è definito da Isaia anche il Leviathan (27, 1), simbolo del caos primordiale e al contempo della potenza divina, a sua volta chiamato nella versione biblica dei Settanta anche δράκων (drago).³³

La sovrapponibilità di drago e serpente è qui specialmente interessante per l'associazione dell'angue all'eresia operata da alcuni esegeti biblici, come lo Pseudo Crisostomo che asserisce:

sono serpenti anche tutti gli eretici, prudenti nel male e stolti nel bene. E come i serpenti sono variegati nel corpo, così gli eretici sono vari nei loro errori e complessi nella malvagità; hanno depresso l'immagine di Dio,

³² Il mufti era un «jurisconsulte délivrant des avis juridiques ou *fatwâ* qui, à l'époque classique, pouvaient être prises en considération, mais n'avaient pas force exécutoire. [...] Devenu une pratique habituelle du sunnisme, ce recours au mufti donna naissance, dans l'empire des Ottomans, à l'organisation d'une véritable profession, dominée par la personnalité du *shaykh al islâm* ou grand mufti d'Istanbul qui au XVI siècle devint le deuxième personnage de l'empire après le souverain [...]» (*Dictionnaire historique de l'Islam*, a cura di Janine Sourdél e Dominique Sourdél, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 594).

³³ Per la sovrapponibilità tra drago e serpente, cfr. TEODORO DE GIORGIO, *Il cavaliere che sconfisse il drago. Teodoro di Amasea e l'origine dell'iconografia del santo cavaliere sauroctonos*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», S. 5, VII, 2015, 1, pp. 103-118, 250-259.

che consiste nella giustizia e nella santità della verità, e assunta l'immagine del serpente, che consiste nella malvagità e nell'apparenza della verità, sono diventati serpenti³⁴.

Agostino invece, da parte sua, preferisce usare per l'eresia la metafora del drago, a riprova dell'intercambiabilità tra questo essere fantastico e il serpente. Noto è infatti il commento del padre della Chiesa al versetto 13 del salmo 90, «super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem», per il quale Agostino spiega che la Chiesa saprà fronteggiare entrambi gli animali, di cui così esplicita il significato simbolico: «il leone aggredisce apertamente, il drago insidia di nascosto. Il diavolo possiede, come questi animali, e la forza e il potere. Quando erano uccisi i martiri, era leone inferocito; quando gli eretici tendono insidie, è drago che striscia».³⁵

L'associazione di drago e serpente all'eresia, dovuta al lavoro esegetico dei commentatori, risulta in questo contesto di particolare interesse. L'Islam è infatti annoverato tra le eresie del Cristianesimo già da Giovanni Damasceno, che nel suo *De Haeresibus* offre la lista 'completa' di queste tipologie di deviazione dalla fede. Ma soprattutto l'Islam continuerà a essere considerato eresia nelle prime trattazioni controversistiche sulla fede musulmana, redatte nel contesto dei conflitti crociati con i saraceni, a partire almeno da Pietro il Venerabile: l'abate, che commissionò a Roberto di Ketton ed Ermanno Dalmata la prima traduzione del Corano in lingua latina (1143), si dichiara invero incerto, nel suo *Contra Saracenos*, sull'alternativa tra la considerazione dell'Islam come eresia o come forma di paganesimo, ma infine «pur con una certa alternanza nell'uso dei termini, [...] preferisce ritenere l'Islam una eresia, anzi, una somma di eresie»³⁶.

Del resto, soffermando l'attenzione sul contesto degli scontri crociati tra Ponente e Levante, si dovrà constatare come anche l'associazione tra Islam e paganesimo non possa essere considerata inconsueta. Essa emerge in particolare nella propaganda visiva orchestrata dalla Chiesa tra i secoli XI e XII ai fini della creazione nel *vulgus* di una stabile affezione alla causa del *passagium ultramarinum*. Tale propaganda passava attraverso la disseminazione, nella decorazione pittorica, scultorea e musiva degli edifici di culto dell'Occidente europeo, di una serie d'immagini d'eroi della storia sacra o della storia antica caratterizzati per la loro lotta al paganesimo, i quali dovevano essere considerati i diretti antecedenti, e dunque i principali modelli di condotta, per i moderni crociati³⁷. Questo tipo di retorica visiva assume qui un interesse precipuo perché, come si è detto, il foglio ottomano di Jacopo Ligozzi, ritraente il sultano Selim II accompagnato da un drago, con tutta probabilità deve l'accostamento dell'immagine dell'essere mostruoso a quella dell'ottomano, non solo all'attribuzione al drago di un generico significato negativo radicato nella tradizione cristiana, ma più precisamente al riemergere di un immaginario legato all'ideologia crociata, rispolverata negli anni del conflitto lepantino in funzione antiottomana. Tra le componenti fondamentali di tale

³⁴ PSEUDO CRISOSTOMO, *Opus imperfectum in Matthaem*, in *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, 159 voll., a cura di Jacques Paul Migne, Paris, apud Jacques Paul Migne, 1857-1866, vol. LVI (1859), p. 890. La traduzione è tratta da T. DE GIORGIO, *Il cavaliere che sconfisse il drago* cit., pp. 113-114.

³⁵ AGUSTINUS AURELIUS, *Esposizioni sui salmi*, 3 voll., a cura di Tommaso Mariucci e Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova Editrice, 1993, vol. III, p. 181.

³⁶ MARIA TERESA BROLIS, *La crociata per Pietro il Venerabile: guerra di armi o guerra di idee?*, «Aevum», LXI, 1987, 2, pp. 327-354 (per la citazione, p. 338): si rimanda all'articolo anche per il dibattito sulla datazione del *Contra Saracenos*.

³⁷ Tra gli studi più recenti, cui si deve l'analisi di questo tipo di propaganda visiva per la crociata, si menzionano i contributi – fondamentali – di GAETANO CURZI, *Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata*, in *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Milano, Electa, 2007, pp. 534-545; e ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Nicholaus, la chévalerie e l'idea di crociata*, in *ivi*, 2007, pp. 546-568.

immaginario era infatti una serie di figure mostruose utilizzate come metaforiche sostitute del popolo saraceno: un favoloso bestiario all'interno del quale il drago rivestiva un ruolo di speciale importanza³⁸.

Un'importanza che, se derivava da una tradizione testuale associante la religione musulmana all'eresia, era del resto anche legata, come si diceva, a una serie d'immagini simboliche della lotta al paganesimo, al quale parimenti l'Islam doveva facilmente essere associato. Si tratta delle immagini di cavalieri sauroctoni le quali presero a essere diffuse, soprattutto tra la prima e la seconda crociata, affinché funzionassero da ideali *exempla* per i paladini cristiani che avrebbero dovuto intraprendere il viaggio crociato in Terrasanta³⁹. Tali immagini consuevano, nella loro forza simbolica, con un antecedente fondamentale: Eusebio di Cesarea aveva descritto, nella sua *Vita Constantini*, un perduto dipinto a encausto che si trovava nel vestibolo del palazzo di Costantinopoli, nel quale Costantino il Grande, l'eroe per eccellenza propagatore del Cristianesimo sul paganesimo, era ritratto, insieme ai suoi figli, nell'atto di sferrare un colpo di dardo a un drago strisciante sotto i suoi piedi, il quale si faceva così metafora del nemico pagano⁴⁰. L'immagine dell'imperatore cristiano vittorioso sul drago, inevitabilmente ispirata alla salvifica azione micaelica descritta nell'*Apocalisse* di Giovanni, avrebbe avuto ampia diffusione nella monetazione di epoca costantiniana e successiva, divenendo in seguito il probabile prototipo per l'iconografia di santi cavalieri sauroctoni come san Giorgio⁴¹. Insieme a questi ultimi, e in ragione della coincidenza del contenuto simbolico delle rispettive – affini – iconografie, l'immagine di Costantino avrebbe trovato infatti più tardi ampia diffusione anche nel contesto crociato, eventualmente proprio in associazione all'immagine sangiorgesca. Valga, per tutti, l'esempio della decorazione ad affresco della controfacciata della cappella templare di Cressac, in Charente, datata attorno al terzo quarto del XII secolo⁴²: qui, ai due lati di una monofora, si fanno eco le figure di san Giorgio e di Costantino, ritratti – il primo appiedato e il secondo a cavallo – nell'atto di trafiggere e calpestare i rispettivi nemici, un drago e un pagano, i quali all'unisono protendono la lingua al di fuori delle fauci, esplicitando così con maggiore evidenza la propria identità⁴³. L'efficacia simbolica

³⁸ Per la sostituzione di esseri mostruosi alla rappresentazione del Musulmano nel contesto della propaganda crociata, si veda, oltre al già citato G. CURZI, *Stereotipi, metafore e pregiudizi* cit., anche G. CURZI, *L'immagine del nemico. Arabi, turchi e mongoli nella propaganda crociata*, in *Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI. Europe and Islam between 14th and 16th centuries*, 2 voll., a cura di Michele Bernardini, Clara Borrelli, Anna Cerbo e Encarnación Sánchez García, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2002, vol. I, pp. 273-295.

³⁹ Cfr. A. C. QUINTAVALLE, *Nicholaus, la chévalerie* cit.: lo studioso parla, a questo proposito, di una vera e propria diffusione del «tema dei cavalieri».

⁴⁰ EUSEBIO DI CESAREA, *De vita Constantini Imperatoris libri quatuor*, in *Patrologiae cursus completus. Series Graeca* cit., vol. XX (1857), caput III, p. 1058.

⁴¹ Cfr. JOSEF MYSLIVEC, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, «Byzantinoslavica», V, 1933-1934, pp. 337-341, 374; GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, Paris, Biro, 1994, pp. 42-44; T. DE GIORGIO, *Il cavaliere che sconfisse il drago* cit., pp. 111-114.

⁴² Per una ricognizione sulle diverse ipotesi di datazione del ciclo, avanzate, nel tempo, dagli studiosi, e per la lettura dei significati dell'intera decorazione murale della cappella, cfr. G. CRUZI, *La pittura dei templari*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 23-31. Cfr. anche COLIN MORRIS, *Picturing the Crusades: the Uses of Visual Propaganda c. 1095-1250*, in *The Crusades and their Sources. Essays presented to Bernard Hamilton*, a cura di John France e William G. Zajac, Ashgate, Aldershot, 1998, pp. 195-216; PAUL DESCHAMPS, *La légende de saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures du Moyen Âge*, «Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot», 1950, 44, pp. 109-123.

⁴³ Il rimando di queste due figure d'eroi cristiani all'attualità della crociata viene esplicitato, in questo ciclo decorativo, dallo scontro tra cristiani e infedeli dispiegato in due fasce ad affresco sovrapposte sulla parete settentrionale della cappella, dov'è celebrata la sconfitta dell'emiro Nur ed-Din da parte dei cavalieri templari – ma soprattutto dei contingenti dei due nobili locali Ugo di Lusignano e Goffredo Martel –, avvenuta presso il Crac-des-Chevaliers nel 1163: cfr. G. CRUZI, *La pittura dei templari* cit., pp. 23-31.

della sostituzione dell'immagine del drago a quella del musulmano avrebbe comportato, in ambito crociato, l'estensione dell'immagine del sauro anche all'iconografia dei paladini delle *Chansons de geste* – e soprattutto della *Chanson de Roland*, datata tra gli anni Settanta e Novanta del secolo XI – che a loro volta furono tra i principali strumenti per la diffusione dell'idea dell'opportunità della guerra santa⁴⁴. Si vogliono ricordare almeno, in questa sede, le due sculture d'Orlando e Ulivieri che ornano gli stipiti del portale del duomo di Verona (1139 ca.) e che devono essere considerate tra gli esiti visivi più sorprendenti di questa tradizione testuale⁴⁵. Qui il primo paladino di Carlomagno schiaccia con il piede sinistro un piccolo drago, anticipando così la tradizione manoscritta delle *chanson de geste*, che avrebbe contribuito a lungo ad alimentare l'associazione del drago all'Infedele attraverso un'araldica fantastica, fondata sull'apposizione dell'immagine dell'essere mostruoso agli scudi e ai vessilli dei saraceni⁴⁶.

Il Turco come drago

La metafora del drago, connotata in senso crociato, sarebbe riemersa, insieme all'ideologia di cui era espressione, a partire dalla caduta della capitale dell'Impero bizantino in mano ottomana (1453), in reazione al potente espansionismo territoriale di cui si fece protagonista Maometto II, Il Conquistatore⁴⁷. Tra le prime e più interessanti attestazioni di questo utilizzo dell'immagine del sauro sono infatti le due bolle *Vocavit nos* (13 ottobre 1458) ed *Ezechielis* (23 ottobre 1463), in cui Pio II, uno dei più strenui sostenitori dell'idea di crociata, appella l'«*Imperator de Tuchi*» – Maometto II appunto – «*virosum draco*» e «*immanis draco*», testimoniando dell'immediatezza e riconoscibilità del simbolo⁴⁸.

Il motivo del drago sarebbe però tornato insistentemente, in associazione al Turco, nella letteratura popolare, nei componimenti profetici, e finanche nelle parole degli umanisti. Nell'ampia raccolta di rime per le *Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, curata da Marina Beer e Cristina Ivaldi, sono frequenti i riferimenti al «*draco si crudelle*», «*quel draco turco qual fa tremar del mondo tutta gente*»⁴⁹. Un'immagine che si ritrova, e stavolta non solo in forma letteraria, anche nel *Pronostico*

⁴⁴ Cfr. C. QUINTAVALLE, *Nicholaus, la chevalerie* cit.

⁴⁵ DEBORAH KAHN, *La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII siècle*, «Cahier de civilisation médiévale», XL, 1997, pp. 337-372.

⁴⁶ Cfr. HANNELORE ZUG TUCCI, *Leggende carolingie e araldica immaginaria*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 305-319.

⁴⁷ L'utilizzo dell'immagine del drago come metafora per il Turco è stato studiato, con attenzione ed esaustività, da Francesco Sorce, cui devo molti degli spunti riportati in queste pagine, sia sul generico, maligno significato negativo del drago, sia sulla sua associazione all'Ottomano: FRANCESCO SORCE, *Il drago come immagine del nemico Turco nella rappresentazione di età moderna*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXX-XXXI, 2007-2008, 62-63, pp. 173-197.

⁴⁸ Cfr. rispettivamente, LODRISIO CRIVELLI, *De Expeditione Pii Papae Secundi in Turcas*, in *Rerum Italicarum scriptores*, 2 voll., a cura di Ludovico Antonio Muratori, Milano, Ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1723-1751, vol. XXIII (1733), col. 72; AENEAS SYLVIUS PICCOLOMINI, *Bulla de profectioe in Turcos*, in ID., *Opera quae extant omnia*, Basilea, Heinrich Petri, 1551, pp. 914-923 (per la citazione, p. 914). Cfr anche F. SORCE, *Il drago come immagine del nemico Turco* cit., p. 180.

⁴⁹ MARINA BEER, CRISTINA IVALDI, *Guerre in ottava rima. IV: Guerre contro i Turchi (1453-1570)*, a cura di Marina Beer e Cristina Ivaldi, Ferrara-Modena, Edizioni Panini, 1988. Le citazioni sono tratte rispettivamente da p. 333, ottava 89; e p. 331, ottava 84 (Anonimo, *La summa gloria di Venezia*, Venezia, 1501); vd. anche p. 277, ottava 27 (Anonimo, *La guerra del Turco e la presa di Modone*, Venezia 1499-1500), e p. 139, ottava 38 (Anonimo, *La guerra del Turcho contra a Costantinopoli et altre terre*, 1530 ca.): i riferimenti a questi componimenti si devono a F. SORCE, *Il drago come immagine del nemico Turco* cit., p. 182, nota 46.

overo *prophetia della venuta del turcho*, riportato da Felice Feliciano attorno al 1471-1472, in un codice, oggi alla Houghton Library di Cambridge (MA), composto da testi dell'Antiquario e d'altri: qui il *Pronostico* è accompagnato da una miniatura carica d'allegoria, in cui un dragone nominato *magnus teucrus* e inequivocabilmente associato all'Impero ottomano dalla mezzaluna dipinta sulla coscia sinistra è ritratto in lotta con i simboli zoomorfi dei poteri occidentali, mentre stringe tra i denti un pastorale (fig. 9)⁵⁰.



Fig. 9, Felice Feliciano, *Allegoria della venuta del Turco*, 1471-1472, da MS Typ 157, Cambridge (MA), Houghton Library, f. 96v.



Fig. 10, Anonimo incisore fiorentino, *El gran Turco*, 1470 ca., Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi.

Non propriamente di drago, ma piuttosto di *monstrum*, parla invece Marsilio Ficino, nella sua *Exhortatio ad bellum contra Barbaros* indirizzata a Mattia Corvino (1480), nella quale il re magiaro è invitato a farsi novello Ercole, «monstrorum domitor», ovvero debellatore del Turco⁵¹. Il concetto della mostruosità ottomana è del resto restituito, nella medesima *Exhortatio*, anche dall'uso dell'aggettivo *immanis* per designare i turchi. Un aggettivo che pare tanto più significativo se considerato nel suo essere l'esatto opposto di quell'*humanitas* di cui Ficino era uno dei fautori: l'*immanitas* ottomana, cioè, «accontentava insieme il bisogno di esorcizzare l'immagine tradizionale dell'infedele, identificandolo con la biblica bestia e caricandolo di segni escatologici, e

⁵⁰ MS Typ 157, 1471-1472, Cambridge (MA), Houghton Library, ff. 95r-97v (la miniatura si trova al f. 96v). Cfr. CURZIO MAZZI, *Sonetti di Felice Feliciano*, «La Bibliofilia», III, 1901-1902, pp. 55-68 (alle pp. 62-63 è riportata la trascrizione del *Pronostico*).

⁵¹ L'*Exhortatio* è stata indirizzata al re magiaro nel 1480 da Ficino, che in seguito la collocò, con funzione di dedica, al principio del terzo libro dell'*Epistolarium* inviato a Mattia Corvino (*Epistolarium ad amicos libri VIII*, 1488, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 73. Augu. 2°, ff. 108v-109v). Cfr. DÁNIEL PÓCS, *Il mito di Ercole: arte fiorentina al servizio della rappresentazione del potere di Mattia Corvino*, in *Mattia Corvino e Firenze. Arte e umanesimo alla corte del re di Ungheria*, a cura di Péter Farbaky, Dániel Pócs, Magnolia Scudieri, Lia Brunori, Enikő Spekner e András Vég, catalogo della mostra (Firenze, Museo di San Marco, Biblioteca di Michelozzo, 10 ottobre 2013-6 gennaio 2014), Firenze, Giunti, 2013, pp. 222-229.

di capovolgere il modello etico dell'Umanesimo per farne risaltare i caratteri. [...] L'intenzione religiosa, che faceva del Turco principalmente il nemico della fede, e come tale terribile, e la considerazione etico-politica della sua estraneità al mondo civile sono ambedue presenti nell'uso di questo vocabolo di *immanis-immanitas*»⁵². Sembra allora interessante il riscontro, nel medesimo contesto fiorentino tardoquattrocentesco, di un esito visivo del carattere di mostruosità attribuito all'Infedele. Si tratta di un'incisione con il presunto ritratto di Maometto II (*fig. 10*)⁵³, adattamento dell'immagine di Giovanni VIII Paleologo, ispirata al verso della medaglia pisanelliana realizzata in occasione del concilio di Ferrara-Firenze (1438-1443)⁵⁴: di essa l'incisore fiorentino ha enfatizzato l'apparenza maligna tramite l'aggiunta di una lunga barba, del naso gobbuto e soprattutto del drago



Fig. 11, *Allegoria della battaglia tra le forze cristiane e il Turco*, da Giovan Battista Nazari, *Discorso della futura et sperata vittoria contra il Turco*, Venezia, Sigismondo Bordogna, 1570, c. 14r.

sputa fuoco sistemato sul cappello. Quest'ultimo, infatti, come sottolinea Alberto Saviello, non dev'essere qui considerato emblema di virtù belliche o trofeo di vittoria, come la pelle del leone portata in capo da Ercole: esso non orna un abbigliamento militare, bensì l'abito quotidiano del sultano, divenendone immagine simbolica⁵⁵. Queste le premesse che avrebbero consentito più tardi, all'infiammare della battaglia di Lepanto (1571), e soprattutto dopo la vittoria occidentale, d'utilizzare ormai con disinvoltura il simbolo del drago come metafora per il Turco nella celebrazione, per via letteraria e visiva, dei felici esiti della guerra. Nonostante la Lega Santa indetta da Pio V riunisse forze mosse, nella loro azione antiottomana, da una serie d'interessi politici ed economici più che religiosi, la vittoria sarebbe stata infatti propagandata «con una decisiva ripresa dello spirito crociato, come l'inizio della riscossa da parte del mondo cristiano nei confronti del popolo degli "infedeli"»⁵⁶.

Tale spirito crociato ebbe i suoi esiti più interessanti, per quanto riguarda l'utilizzo dei simbolismi legati al drago in funzione antiottomana, soprattutto nell'ambito veneziano, dove la pubblicistica affidò all'incisione la diffusione dell'idea di una necessaria azione congiunta dei principi cristiani, e, dopo la

⁵² F. TATEO, *Letterati e Guerrieri* cit., p. 32.

⁵³ Tra le copie note dell'incisione si ricorda quella, colorata ad acquerello, conservata a Istanbul, presso il Topkapi Sarayı Müzesi. L'incisione è stata alternativamente ricondotta al Maestro della Passione di Vienna (a partire da ARTHUR MAYGER HIND, *Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Departement of Prints and Drawings in the British Museum*, 2 voll., a cura di Sidney Colvin, London, British Museum, 1910, vol. I, A.I.7, p. 18) e all'ambito di Antonio del Pollaiuolo (a partire da RAIMOND VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., Den Haag, 1923-1938, vol. XI (*The Renaissance Painters of Florence in the 15th Century*), p. 452): per la bibliografia più recente sulla questione, si rimanda ad ALBERTO SAVIELLO, 'El gran turco' als 'maskierter' Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen hosmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert, in *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift exchange and artistic Transfer*, a cura di Catarina Schmidt Arcangeli e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 217-230, *speciatim* 227, nota 1.

⁵⁴ Della medaglia si conoscono diversi esemplari, tra cui si ricorda quello conservato al Münzkabinett degli Staatliche Museen di Berlino.

⁵⁵ Cfr. A. SAVIELLO, 'El gran turco' cit., pp. 217-230.

⁵⁶ MARINO CAPOTORTI, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma*, Galatina, Congedo 2011, p. 19. Si ricorda che la Lega Santa era composta dalla Repubblica di Venezia, dallo Stato Pontificio, dalla Repubblica di Genova, dall'Impero spagnolo, dai Cavalieri di Malta, dal Ducato di Savoia, dal Granducato di Toscana, dal Ducato di Urbino, dalla Repubblica di Lucca, e dai ducati di Ferrara e Mantova.

vittoria, la celebrazione del trionfo. Tra il repertorio d'incisioni realizzate a questo scopo, meritano di essere qui ricordate quelle contenute nel *Discorso della futura et sperata vittoria contra il Turco*, redatto dal bresciano Giovan Battista Nazari e pubblicato a Venezia presso Sigismondo Bordogna nel 1570⁵⁷. Il testo si compone di sette incisioni, tra cui un'*Allegoria della battaglia tra le forze cristiane e il Turco* (fig. 11) che pare specialmente interessante per le sue affinità – certo non determinate da rapporti diretti – con la miniatura del Feliciano, le quali permettono di verificare la stabilità del simbolismo negativo del drago nella sua associazione al Turco: nell'incisione a corredo del testo del Nazari un grande drago designato come ottomano dalla mezzaluna che porta in capo (in Feliciano essa era dipinta sulla coscia dell'animale) non stringe più tra i denti il pastorale, ma viene da esso trafitto, mentre un'aquila (simbolo dell'Impero) e un leone (simbolo di Venezia) lo stanno a loro volta addentando. Il confronto con la miniatura dell'Antiquario mi pare doppiamente interessante poiché, se da un lato testimonia della continuità del simbolo del sauro, dall'altro lato



Fig. 12, Martino Rota, *Allegoria della Lega Santa*, 1572, Vienna, Albertina.

rivela, nei diversi atteggiamenti degli animali simbolici, una mutata percezione dello scontro con l'Ottomano, ora concepito come riscossa delle potenze cristiane, le quali ne temono e subirono l'espansionismo sin dal secondo Quattrocento, quando ancora non circolavano discorsi sulla 'sperata vittoria contro il Turco' ma piuttosto catastrofici pronostici sulla sua venuta.

Quella posta a corredo del testo del Nazari del resto non era l'unica zoomachia rappresentante, per via di allegoria, lo scontro lepantino. Quest'ultimo sarebbe stato celebrato dal dalmata Martino Rota in una serie d'incisioni, realizzate nel 1572, le quali, più di ogni altra testimonianza visiva dell'epoca, avrebbero fatto regolare ricorso all'accostamento o alla sostituzione del drago, animale ormai legato a uno stabile simbolismo, al Turco⁵⁸: tra le più significative, si ricordano l'*Allegoria della battaglia di Lepanto*, conservata all'Albertina di Vienna, in cui un turco, chiuso in una gabbia designata dall'iscrizione come «bocha de golfo de Lepanto» sta cavalcando un drago mentre un altro ottomano viene sbranato dai soliti animali araldici – il leone veneziano e

l'aquila imperiale –; e l'*Allegoria della Lega Santa* (fig. 12), presso il medesimo museo, in cui un drago accasciato tra sparpagliati frammenti di armi ottomane, viene schiacciato da Alvise Mocenigo e Filippo II di Spagna, secondo una formula iconografica che sembra rivisitare il *topos* dell'atterramento del drago ai piedi del cavaliere o del cavallo proprio delle iconografie dei santi militari. Un'analogia idea di atterramento del nemico da parte del vincitore emerge anche dalla serie

⁵⁷ Cfr. BENJAMIN PAUL, *Identità e alterità nella pittura veneziana al tempo della battaglia di Lepanto*, «Venezia Cinquecento», XV, 2005, 29, pp. 155-187; F. SORCE, *Il drago come immagine del nemico Turco* cit., pp. 185-186.

⁵⁸ Cfr. F. SORCE, *Il drago come immagine del nemico Turco* cit., pp. 188-190; MILAN PELC, *Lepantska bitka i pomorski ratovi s Turcima 1571./1572. na grafikama Martina Rote Kolunića*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», XXX, 1992, pp. 95-116; M. PELC, *Život i djela šibenskog bakroreca Martina Rote Kolunića*, Zagreb, Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica, 1997, cat. 67, p. 150 (per l'*Allegoria della Lega Santa*) e cat. 74, p. 158 (per l'*Allegoria della battaglia di Lepanto*).



Fig. 13, Cesare Vecellio, *Ritratto del doge Alvise Mocenigo*, 1570-1580 ca., Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

di ritratti allegorici realizzati negli anni Settanta da Cesare Vecellio – lo stesso artista cui peraltro si deve il citato volume degli *Habiti* –, in cui le effigi di Pio V, Sebastiano Venier, Agostino Barbarigo e Alvise Mocenigo appaiono, ciascuna, all'interno di una cornice ovale, sotto il peso della quale è schiacciato un drago, che presenta sul dorso l'iscrizione «dispersit superbos» ed è affiancato da due figure di ottomani in catene (fig. 13)⁵⁹.

Questo tipo di cultura visiva, fondata sull'utilizzo della metafora del drago per il Turco, si mostra dunque molto viva in ambito veneziano a ridosso dei fatti lepantini, ma si deve ritenere, proprio in virtù della stratificazione storica del simbolismo ormai consolidato del drago, che essa fosse generalmente diffusa a livello italiano – e anche europeo – dopo la 'crociata' delle Curzolani. Tra gli esempi estranei all'ambito veneziano mi sembra interessante ricordare l'associazione del nemico ottomano al drago operata da un appassionato estimatore di Jacopo Ligozzi, la cui testimonianza peraltro mostra come l'attribuzione di significati simbolici all'universo animale non fosse affatto slegata dallo studio scientifico del mondo di natura: mi riferisco al naturalista Ulisse Aldrovandi, che forse Jacopo Ligozzi

conobbe in un viaggio bolognese al termine dell'anno 1577 e al quale furono inviate da parte di Francesco I diverse copie delle tavole naturalistiche dell'artista⁶⁰. Lo studioso bolognese, attento osservatore delle cose di natura, condusse infatti alcuni studi sui draghi, accompagnando alla descrizione delle diverse tipologie, della loro apparenza fisica e delle abitudini di vita, anche alcune considerazioni sui loro significati allegorici: così, in un paragrafo dedicato ai *Mystica et allegorica* della sua *Serpentum et draconum historia*, un uomo di scienza come l'Aldrovandi non si sarebbe astenuto dall'individuare nel decimo corno del drago apocalittico l'*Imperium Turcarum*, accogliendo, a sua volta, la tradizione di lunghissima durata di cui in queste pagine si è tentato di tracciare la storia per sommi capi⁶¹.

Il Sultano con drago di Jacopo Ligozzi e il suo possibile contesto fiorentino

Alla medesima tradizione mi pare allora che a ragione possa essere ricondotto anche il dragone rappresentato da Jacopo Ligozzi accanto all'*Imperator de Turchi*, il sultano Selim II, che regnò dal 1566 al 1574, vivendo la pesante sconfitta lepantina. La cultura crociata, che aveva innestato sul

⁵⁹ I ritratti di Pio V e Agostino Barbarigo sono conservati presso il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino, quello di Sebastiano Venier presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, e quello di Alvise Mocenigo presso il Rijksprentenkabinet di Amsterdam: cfr. DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER, *16de eeuwse houtsnede-portretten*, «Bulletin van het Rijksmuseum», L, 1967, 1, pp. 20-31; B. PAUL, *Identità e alterità* cit.

⁶⁰ Per il viaggio bolognese di Ligozzi, cfr. MARZIA FAIETTI, *Dentro alle 'cose di natura'. Lo sguardo di Jacopo*, in *Jacopo Ligozzi* cit., pp. 40-45 (in particolare, p. 40); LUCIA TONGIORGI TOMASI, *Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacopo Ligozzi, a' quali non manca se non il spirito*, in *Jacopo Ligozzi* cit., pp. 29-37 (*speciatim* 32, anche per l'invio di tavole naturalistiche da parte di Francesco I a Ulisse Aldrovandi).

⁶¹ ULISSE ALDROVANDI, *Serpentum et draconum historiae libri duo*, Bologna, presso Clemente Ferroni, 1640, p. 341 (si ricorda che il volume è stato pubblicato postumo a cura di Bartolomeo Ambrosino). Cfr. GUY LE THIEC, *'Et il y aura un seul trupeau': l'imaginaire de la confrontation entre turcs et chrétiens dans l'art figuratif en France et en Italie de 1453 aux années 1620*, tesi di dottorato, Montpellier, Université Paul Valéry, 1994, pp. 103-104.

simbolismo negativo del drago di derivazione biblica il legame dell'animale fantastico all'Infedele e che, come si è visto, fu vivificata nel contesto dei conflitti con l'Impero ottomano, riemerge dunque anche nel foglio ligozziano, che del resto dev'essere ricondotto con tutta probabilità al decennio successivo a quello in cui fu combattuta la battaglia delle Curzolari. Esso infatti mi pare possa essere posto su una linea di ideale continuità con le parole di Enea Silvio Piccolomini, che a suo tempo aveva appellato il sultano Maometto II «viroisissimus draco», ma anche con la citata anonima incisione fiorentina dei primi anni Settanta del Quattrocento, caratterizzante l'immagine del medesimo sultano per l'apposizione della figura di un drago al suo copricapo; fino ad arrivare alle incisioni di Vecellio, che attribuiscono ai turchi il consueto vizio della superbia, dalla quale sarebbero stati condotti appunto alla sconfitta. Il drago ligozziano che accompagna Selim II non sembra dunque dover essere considerato figura antagonistica rispetto a quella del sultano, bensì sua figura simbolica. Il sultano del resto non è punto spaventato dal 'ruggente' lucertolone che non degna nemmeno di uno sguardo, quasi fosse abituato alla sua presenza. Quanto all'apparenza del dragone, si potrebbe poi rintracciare anche nel suo attempato e vano tentativo di prepotenza il riflesso del perduto vigore dell'Impero ottomano, che, dopo l'apogeo raggiunto con Solimano, fu condotto da Selim II all'importante sconfitta lepantina: il corpo pesante del drago è flaccido nella sua parte anteriore, il capo, molto simile nel disegno a quelli di una delle idre illustrate da Aldrovandi⁶², si presenta umanamente canuto, mentre le ali leggere e preziose, quasi da farfalla, sembrano non riuscire più a sollevare il corpo pesante della bestia.

La lettura del significato allegorico dell'essere mostruoso risulta, del resto, confermata dalla comparazione del disegno con gli altri componenti la serie ottomana di Ligozzi, in cui gli animali non sembrano mai rappresentare entità diverse da quelle delle figure che affiancano. Essi paiono anzi qualificarle, com'è il caso del *Mufti*, cui si è già fatto cenno, o dei citati uomini d'arme, accompagnati quasi esclusivamente da animali feroci, o ancora delle figure femminili, tra cui si distingue la *Donna turca* affiancata da un poco lusinghiero cane intento alla toeletta⁶³.

La figura del sultano di Ligozzi, dunque, se da un lato partecipa degli intenti etnografici che caratterizzano la tradizione di album ottomani entro cui dev'essere inserita la serie del nostro artista, d'altro canto rivela un legame con l'attualità politica dei rapporti con l'Impero ottomano. Si tratta di due aspetti della rappresentazione del mondo turco – l'aspetto etnografico e quello allegorico-politico – che del resto dovevano andare di pari passo: la volontà e la possibilità di conoscenza dell'Impero ottomano dipendevano inevitabilmente dai rapporti politici e diplomatici con esso instaurati, e, se il clima di distensione post lepantino avrebbe concesso una maggiore diffusione di questo tipo di album e di libri di costumi, essi avrebbero pur sempre continuato a farsi almeno in parte portatori del giudizio su un popolo a lungo considerato come nemico.

L'opportunità di questa lettura allegorica, affidata all'attribuzione al drago di un simbolismo di matrice religiosa, mi pare peraltro possa venire, per le tempere ligozziane, dallo stesso ambiente fiorentino in cui il *miniatur* lavorava da un decennio e all'interno del quale si può pensare che la serie sia stata concepita. Si tratta della saletta 21 dell'Armeria, posta al secondo piano del palazzo vasariano degli Uffizi e destinata alle collezioni d'armi dei Medici, in cui Ludovico Buti affrescò nel 1588 per Ferdinando I⁶⁴, tra le grottesche del soffitto, alcune figurine ottomane, le quali sono

⁶² Cfr. ERMINIO CAPROTTI, *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie dell'opera di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, Milano, Mazzotta, 2004, scheda 4, fig. 6.

⁶³ Firenze, Gdsu, inv. 2956 F.

⁶⁴ Cfr. CATERINA CANEVA, *I soffitti nei corridoi e nelle sale*, in *Gli Uffizi: Catalogo generale*, a cura di Luciano Berti, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 1117-1118 e 1158-1162. Ludovico Buti aveva affrescato quattro sale dell'armeria, oggi

certamente da ricondurre alla medesima cultura figurativa cui deve aver fatto riferimento il nostro pittore, e anzi, per certi versi, sembrano direttamente debitrice di quelle di Ligozzi. Tra le grottesche di questa sala si distinguono quattro riquadri maggiori, affrescati con scene di battaglia, le quali al contempo si pongono in armonia con la funzione dell'ambiente e glorificano l'impegno bellico mediceo⁶⁵. In particolare, tutte le scene maggiori rappresentano *Battaglie tra cristiani e altri popoli*, ovvero tra cristiani e messicani, da un lato, e tra cristiani e ottomani, dall'altro. Tali scene sono inoltre tra loro intervallate da quattro figure singole, messe in risalto rispetto al resto della decorazione a grottesche dalla loro collocazione su una sorta di piedistallo dipinto.

Gli affreschi coinvolgenti soggetti messicani risultano essere in maggioranza, essendo riscontrabili, oltre che nelle scene maggiori poste di fronte alla porta d'ingresso – provenendo dalla sala 20 –, e sul lato sinistro della saletta 21, anche nel tondo al centro del soffitto, in cui si vede un *Capo indiano con il suo seguito*⁶⁶.



Fig. 14, Ludovico Buti, *Affreschi* (particolare della figura di un persiano armato), 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Armeria, Sala 21.



Fig. 15, Jacopo Ligozzi, *Persiano armato con cammello*, ante 1588, ubicazione ignota.

corrispondenti alle sale dalla 19 alle 23: le prime due sale componevano in origine un'unica stanza, sono state modificate tra il 1656 e il 1666 circa, e non presentano più la decorazione originale, di cui tuttavia la data è accertata dal documento di richiesta di pagamento, di cui si discuterà più avanti (Archivio di Stato di Firenze -d'ora in poi ASF-, *Guardaroba medicea* 183, inserto 3, c. 29r.).

⁶⁵ Cfr. NADIA BASTOGI, *Le sale dell'Armeria e la sala delle Carte geografiche*, in *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. Da Ferdinando I alle reggenti (1527-1628)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 200, pp. 35-42.

⁶⁶ Da qui in poi, le indicazioni sulla collocazione spaziale degli affreschi della sala 21 andranno sempre intese con riferimento all'accesso dalla sala 20. Si specifica, inoltre, che nel riquadro maggiore affrescato sulla parete di sinistra della sala 21, in realtà, sembrerebbe essere bizzarramente rappresentata una battaglia tra indios e ottomani, e dunque una scena non coinvolgente esclusivamente soggetti messicani.



Fig. 16, Ludovico Buti, *Affreschi* (particolare della figura di un giannizzero), 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Armeria, Sala 21.

Essi hanno goduto di una certa attenzione da parte della critica e sono stati coerentemente ricondotti alle illustrazioni del manoscritto, appartenuto a Ferdinando, della *Historia general de las cosas de Nueva España* di Bernardino de Sahagún, consultato dal Buti evidentemente nell'intento di conseguire una rappresentazione del mondo messicano quanto più possibile documentaria⁶⁷. Un intento simile tuttavia deve avere mosso il Buti anche nella realizzazione delle scene ottomane, che occupano i due riquadri maggiori posti sulla porta d'ingresso e sulla parete di destra, e delle due figurine poste su piedistallo accanto a questi riquadri affrescati.

Una di queste ultime, in particolare, come messo in luce da Ulrike Ilg, sembra essere ripresa dall'album ottomano di Jacopo Ligozzi, rispetto al quale presenta una corrispondenza anche cromatica⁶⁸. Si tratta della figura di un persiano (*fig. 14*), che in Buti si distingue solo per il suo stringere nella mano destra un'ascia da battaglia (forse un tabarzin), che non compare in Ligozzi (*fig. 15*).

Ampliando la riflessione della Ilg, si può notare come il persiano non sia l'unica figura a presentare assonanze con quelle dell'album dell'artista veronese: se il giannizzero posto su piedistallo (*fig. 16*), sulla parete di fronte a quella del persiano, non sembra corrispondere in modo così calzante all'immagine dello stesso tipo di guerriero presente nella serie di tempere ligozziane (*fig. 4*), i mori che Buti ritrae nella scena di battaglia sulla parete di destra (*figg. 17, 18*) sembrano invece riecheggiare la figura del *Moro di Barbaria* (*fig. 3*) del nostro album, pur distinguendosi, in parte, per il colore dell'abito⁶⁹. Gli ottomani inturbantati che popolano la scena di battaglia sopra la porta d'accesso dalla sala 20 non sembrano invece ricorrere in Ligozzi (*fig. 19*).

⁶⁷ Cfr. DETLEF HEIKAMP, FERDINAND ANDERS, *Mexico and the Medici*, Firenze, Edam, 1972, pp. 18-22; D. HEIKAMP, *Il Nuovo Mondo*, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, a cura di Maria Sframeli, Cristina Acidini Luchinat, Mina Gregori, Detlef Heikamp e Antonio Paolucci, Milano, Electa, 1997, pp. 18-22. Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Palat. 219.

⁶⁸ U. ILG, *Vom Reisebericht* cit., pp. 184-190; U. ILG, *Visiting the 'Serraglio del Gran Signore'* cit., *passim*.

⁶⁹ In realtà, i mori di Buti portano sia abiti e cappucci di colore rossastro, come in Ligozzi, sia abiti e cappucci blu, non riscontrabili nella serie ligozziana. Questi ultimi tuttavia sono posti in una posizione di preminenza rispetto ai primi.



Fig. 17, Ludovico Buti, *Affreschi* (particolare di una scena di battaglia tra mori e un esercito cristiano), 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Armeria, Sala 21.



Fig. 18, Ludovico Buti, *Affreschi* (particolare delle figure di alcuni mori in battaglia), 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Armeria, Sala 21.

sempre inscindibile dalla considerazione del popolo ottomano come uno dei principali nemici politico-religiosi del tempo.

Simili analogie mi paiono particolarmente interessanti alla luce della lettura allegorica del foglio del *Sultano con drago* che si è tentata in queste pagine. Le figure ottomane sono infatti utilizzate da Buti in questi affreschi per affiancare o costruire scene di battaglia, le quali sono contrassegnate dal costante apparire di vessilli crociati e con lo stemma dei Medici: se la più grande impresa cui aveva partecipato il Granducato era stata quella lepantina, l'impegno antiottomano della casa medicea s'era

comunque sempre mostrato costante, concretizzandosi soprattutto nell'attribuzione, in particolare da parte di Ferdinando I, di un'importanza non secondaria al ruolo svolto dal porto di Livorno, base della flotta dei Cavalieri di Santo Stefano di Pisa, nella difesa delle coste toscane e del Mare Tirreno dalle navi turchesche⁷⁰. Gli affreschi di Buti, dunque, traducevano in figura la celebrazione delle forze militari medicee, sottolineandone gli intenti crociati, e per farlo ricorrevano, senza contraddizione alcuna, al medesimo repertorio tratto dalla tradizione degli album di costumi ottomani cui aveva attinto anche Ligozzi per la sua serie di tempere: un repertorio nato, come si è detto, per soddisfare un certo gusto esotico delle élite intellettuali mosse dal piacere del viaggio e dalla curiosità per l'Altro, e pur tuttavia

⁷⁰ Cfr. SEAN NELSON, *Jerusalem lost: Crusade, Myth and Historical Imagination in Grand Ducal Florence*, tesi di dottorato, University of Southern California, 2015, *passim*; *The Grand Ducal Medici and the Levant. Material Culture, Diplomacy, and Imagery in the Early Modern Mediterranean*, a cura di Maurizio Arfaiole e Marta Carosco, Turnhout (Belgium), Harvey Miller Publishers, 2016, *passim*.



Fig. 19, Ludovico Buti, *Affreschi* (particolare di una scena di battaglia tra ottomani e un esercito medico) 1588, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Armeria, Sala 21.

E allora forse potrebbe non essere casuale, sebbene rientri certamente a pieno titolo nel gusto della grottesca, la scelta di Buti di affiancare al suo persiano e al suo giannizzero un serpente e un essere mostruoso, che, nel caso del giannizzero, si direbbe proprio essere un drago – peraltro con una sorta di uncino sul labbro superiore molto simile a quello del sauro del foglio di Ligozzi –, e nel caso del persiano sembrerebbe invece piuttosto una strana creatura con testa di gallo⁷¹.

Se le grottesche di Buti sostanziano l'idea di una lettura allegorica della figura del drago del foglio di Ligozzi da cui è partita la riflessione dispiegata in queste pagine, e al contempo corroborano la datazione della serie ottomana attorno al nono decennio del secolo, esse rivelano un certo interesse anche per lo studio della committenza dei fogli dell'artista veronese: mi pare infatti opportuno concludere questo contributo aggiungendovi alcune riflessioni su tale questione, le quali emergono da documenti d'archivio relativi alle grottesche della Galleria. Nella richiesta di pagamento redatta dal Buti e indirizzata al Granduca il 9 giugno del 1588, oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, l'artista afferma infatti di aver realizzato i suoi «lavori dipinti con ordine del *Signor* Caualiere gaddi»⁷², il quale mi pare altri non potrebbe essere che quel Niccolò Gaddi dalla cui biblioteca, secondo il citato inventario di Doccia, provenivano i fogli ligozziani. Il cerchio sembrerebbe allora chiudersi attorno alla figura di questo «senatore e accademico del disegno, collezionista d'arte e d'antichità, dilettante architetto e appassionato botanico con cui Jacopo entrò in contatto già nell'estate del 1577»⁷³.

Tuttavia, mi pare non si possa trascurare il fatto – importante, vista la natura ripetitiva di questi album ottomani – che non tutte le figure turche dipinte dal Buti presentino stringenti analogie con

⁷¹ Si noti che anche le due figurine di *indios*, poste su piedistalli accanto ai riquadri con le scene di battaglia tra cristiani e indiani d'America, sono affiancate da un serpente e da un essere mostruoso per certi versi simile a un cane. Queste creature, poste accanto alle figure umane, pur rientranti nel repertorio d'animali bizzarri tipico della grottesca, sembrerebbero dunque qui indicarne anche l'alterità.

⁷² ASF, *Guardaroba medicea* 183, inserto 3, c. 29r. Il corsivo di *Signor* indica lo scioglimento di una formula abbreviata. Devo la trascrizione dell'intero documento a Tommaso Casanova, che qui sentitamente ringrazio.

⁷³ L. CONIGLIELLO in *Jacopo Ligozzi* cit., catt. 30-33, p. 92.

quelle ligozziane. In particolare, mi sembra rimarchevole che l'abito blu dei mori del riquadro della parete di destra della saletta 21 dell'Armeria, si presenti esattamente con questo colore in altri album ottomani, come quello appartenuto a Bartholomäus Schachman (*fig. 20*), ma non in quello di Ligozzi, dove invece il *Moro* veste un abito analogo, ma rosato.

Parimenti, seppur possa sembrare una minuzia, i pantaloni abbondanti e arricciati in numerose pieghe del persiano di Buti non corrispondono a quelli, lisci, dell'analoga figura ligozziana, ma compaiono invece proprio in quella forma insaccata in altri album ottomani (*fig. 21*). Sembrerebbe dunque possibile valutare – seppur in via del tutto ipotetica – l'idea della circolazione, presso la corte medicea, di un secondo album ottomano, da cui sia Buti che Ligozzi trassero ispirazione per le proprie figure di turchi: questo non escluderebbe, comunque, che Buti possa aver visto i fogli della serie ligozziana in un momento antecedente a quello della realizzazione delle grottesche, e anzi l'ipotesi appare più che probabile, viste le forti analogie. L'album ottomano dell'artista veronese dunque dovette con tutta probabilità circolare in quelle stanze negli anni estremi del nono decennio del secolo, e il citato documento di pagamento di Buti sembra aggiungersi agli indizi che vogliono committente Niccolò Gaddi, il quale potrebbe averglielo fornito come repertorio di modelli per le sue grottesche.



Fig. 20, *Ein Mor*, 1590, da OM.749, Doha, Orientalist Museum, f. 40r.



Fig. 21, *Persianischer Kriegsmann*, 1590, da OM.749, Doha, Orientalist Museum, f. 39r.