

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

A Cura di Marco Olivi

AUTORI

Elena Bassi, Marco Apollonio - Romolo Caniglia, Edoardo Velli, Federica Mattucci, Nadia Mucci, Elena Fabbri - Enrico Marone, Sandro Sacchelli - Nicola Lucifero - Silvia Zanini - Marco Olivi - Francesco Allegri - Roberto Marchesini - Giuseppe Barbieri - Nicoletta Mislner, Tatjana Sem - Laura Tosi



Copyright © 2023 AMBIENTEDIRITTO.IT EDITORE

Tutti i diritti riservati.

Ebook: **ISBN 9788833600116**

IL LUPO TRA MITO E REALTA'

Cartaceo **ISBN: 9788833600741**

IL LUPO TRA REALTÀ E MITO



Karin Andersen

Copertina - Fisiognomica amorale: lupoide

AMBIENTEDIRITTO - EDITORE

2023 AMBIENTEDIRITTO.IT EDITORE



*Codice **ISSN: 9770197495620***
I quaderni di AmbienteDiritto

Collana di Diritto Ambientale
IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

Centro Studi Need
Natura etica economia diritto

Master in amministrazione
e gestione della fauna selvatica

AMBIENTEDIRITTO - EDITORE

Indice generale

<i>Introduzione</i>	1
I PARTE.....	5
IL LUPO NEL MONDO DELLA BIOLOGIA E DELL'ECOLOGIA.....	5
IL LUPO: ELEMENTI DI BIOLOGIA.....	6
Bassi Elena, Apollonio Marco	
VENTI ANNI DI GENETICA FORENSE E MONITORAGGIO MOLECOLARE DELLE DINAMICHE DI POPOLAZIONE E DEL FENOMENO DELL'IBRIDAZIONE ANTROPOGENICA DEL LUPO IN ITALIA.....	38
Romolo Caniglia, Edoardo Velli, Federica Mattucci, Nadia Mucci, Elena Fabbri	
II PARTE.....	49
IL LUPO NEL MONDO DELL'ECONOMIA DEL DIRITTO E DELL'ETICA.....	49
L'IMPATTO DEL LUPO SUI SISTEMI TERRITORIALI: UN APPROCCIO MULTIDIMENSIONALE.....	51
Enrico Marone - Sandro Sacchelli	
IL LUPO E I DANNI DA FAUNA SELVATICA IN AGRICOLTURA TRA REGOLE DI <i>PROTEZIONE</i> ED <i>ESIGENZE DI PREVENZIONE</i>	76
Nicola Lucifero	

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

LA TUTELA DEL LUPO IN SPAGNA.....106

RIFLESSIONI INTORNO ALLA RECENTE SVOLTA
PROTEZIONISTICA SPAGNOLA.....106

Silvia Zanini

LA TUTELA DEL LUPO DALLE ISTANZE ETICHE ALLA
NORMATIVA E ALLA PRASSI.....152

Marco Olivi

IL LUPO E L'ETICA. ESISTE UN PROBLEMA MORALE CON
GLI ANIMALI PREDATORI?.....176

Francesco Allegri

III PARTE.....201

IL LUPO NEL MONDO DEI SIMBOLI.....201

IL LUPO E L'IMMAGINARIO.....202

Roberto Marchesini

DA SIGNORE DEL COSMO A LUPO MANNARO. IL LUPO
NELL'ARTE E NELL'ETNOGRAFIA RUSSA E
EUROASIATICA.....211

Nicoletta Misler e Tat'jana Sem

«TANTO POTENTE NEL VEDERE, CHE VINCE IL BUIO
DELLA NOTTE».....227

IL LUPO NELLA RIFLESSIONE E NELLA
RAPPRESENTAZIONE TRA MEDIO EVO E PRIMA ETÀ
MODERNA.....227

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

Giuseppe Barbieri

DAL LUPO CATTIVO AL LUPO DA SALVARE: PERCORSI E
RICONFIGURAZIONI DEL MODELLO NELLE FIABE E NEI
PICTUREBOOKS.....260

Laura Tosi

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ

IL LUPO TRA MITO E REALTÀ



Forse, per questa straordinaria sensibilità animistica, Vera fu anche in grado di sintetizzare in un'immagine *Lupo ferito*²⁷, carica di umana pietà verso lo spodestato signore della foresta, la visione dell'animale ferito la cui traccia di sangue

nella neve può essere assunta a metafora universale del recedere del patto cosmico fra uomo e natura.

cultura. Nuove scoperte), a cura di G.Vagner, Moskva 1998, pp.134-142. La cit. è a p.13.

²⁷ *Lupo Ferito*, anni'20 19x25, matita, china, acquarello su carta, Mosca, coll. della famiglia. Illustrazione per V. Chlebnikov, Snežimočka, cit.

«TANTO POTENTE NEL VEDERE, CHE VINCE IL BUIO DELLA NOTTE».

IL LUPO NELLA RIFLESSIONE E NELLA RAPPRESENTAZIONE TRA MEDIO EVO E PRIMA ETÀ MODERNA

Giuseppe Barbieri

*Lupus: diabolus vel haeretici*¹

Alla fine del secolo scorso il collega Gherardo Ortalli raccolse in un bel volume² alcune delle sue prime ricerche (che aveva avviato sin dall'inizio degli anni '70) dedicate ai rapporti, in ambito medievale, tra uomini, habitat e bestie selvatiche: ai lupi, segnatamente.

La svolta metodologica impostata dalla storiografia francese della École des Annales iniziava proprio allora, tra ottavo e nono decennio, a declinarsi, dapprima in Italia, nei rivoli di quella che successivamente si sarebbe affermata come "microstoria"³ - più sul versante Early Modern che su quello medievale, per la verità -.

Agli occhi di Ortalli in questa nuova prospettiva, che modificava sensibilmente la scala di valore e di dimensione dei soggetti di studio, occorreva recuperare, prima di tutto, «il

1 L'espressione compare, come in altre numerose occorrenze (su cui cfr. Gian Paolo Caprettini, *San Francesco, il lupo, i segni*, Torino, Einaudi, 1974) nel *Formulario* di sant'Eucherio (V sec.), impegnato a conferire un tratto simbolico agli animali: cfr. anche Eucherio di Lione, *Formulae spiritalis intelligentiae*, a cura di Karl Wotke, Praha-Wien-Leipzig, Tempsky Freytag, 1894, p. 25, 14. Ma si pensi inoltre al Pluto dantesco (*Inf.*, VII, 1-12) e, prima, a *Gv.* X, 11-12, con il confronto tra il Buon Pastore e il lupo...; sull'identificazione con gli eretici cfr. Adriano Peroni, *L'asinello porta alla perdizione il lupo: il capitello degli eretici del duomo di Parma*, "Studi medievali", 3a Serie, 50 (2009), 2, pp. 583-604.

2 Cfr. Gherardo Ortalli, *Lupi genti culture. Uomo e ambiente nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1997.

3 Cfr. Paola Lanaro (a cura di), *Microstoria. A Venticinque anni da L'eredità immateriale*, Milano, Franco Angeli, 2011.

senso dell'uomo quale specie animale (seppur peculiarissima) fra tante altre, ma più ancora si trattava di cogliere il suo ruolo all'interno di un processo dialettico complessivo in cui gli elementi naturali non fossero più visti come presenza passiva, cornice di fatto immutabile se non per quanto può modificarla l'uomo stesso, ma fossero invece colti nel loro rapporto di dare e avere con le realtà antropiche»⁴.

L'impostazione consentì allo studioso, tra altri esiti similmente ragguardevoli, di sottolineare molto lucidamente la profonda oscillazione - e peggiorativa - che nel corso del Medio Evo interviene, nel sistema delle percezioni sociali e culturali dell'Occidente europeo, nei confronti dell'immagine del lupo che si era definita in un'età più remota.

Anche nel mondo antico al lupo erano state attribuite, senza dubbio, alcune caratteristiche di non comune pericolosità - destinate anche in seguito a una ragionevole continuità -: in base a quelle veniva definito *rapax, procerus, ferox, inhumanus, vehemens*⁵; in realtà questi tratti sfioravano appena i suoi rapporti con gli uomini, a differenza di quanto accadeva invece con gli animali allevati, in particolare gli ovini.

A prevalere erano però altri elementi connotativi, quelli cioè che lo associavano alla sfera del mito e a un più generale ambito *sacrum*. Sovrapposto al re degli dei nei culti di Zeus Liceo, sacro ad Apollo in Grecia⁶ e a Marte a Roma⁷, fondamento delle saghe di Fauno, Luperco e Licaone⁸, legato alla leggendaria origine della Città Eterna, portatore di presagi

4 Ortalli, *Lupi genti culture...* cit., p. IX.

5 Cfr. *ivi*, p. 68.

6 Cfr. I/ *Ieroglyphici/ Overo/ Commentarii/ delle occulte significazioni/ de gl'Egittij, & altre Nationi/ composti dall'eccellente signor/ Giovanni Pierio Valeriano/ Da Bolzano di Bellune;/ et da lui in cinquantaotto libri divisi [...]*, In Venetia, MDCXXV, Presso Gio: Battista Combi (l'edizione latina è del 1556), p. 135: il lupo è sacro ad Apollo perché «tanto potente nel vedere, che vince il buio della notte» e il beneficio del vedere deriva dal Sole...; si rammenti che il recinto del tempio di Apollo in Atene era detto *lukeion*, vello del lupo: qui, nel "Liceo", come poi si disse, Aristotele fondò la sua scuola.

7 Cfr. *En. IX*, 566; Orazio, *Carmina*, I, 17, 9

8 Cfr. *Met. I*, 211-239

a volte favorevoli e altre volte infausti⁹, nella civiltà antica (senza procedere in questa sede, almeno per il momento, a ulteriori convocazioni di fonti) il lupo vive nel registro del *portentum*, dell'*omen imperii*, di una sua spigolosa ma non per questo eccezionale dignità: la percepiamo anzi contigua a quella dell'uomo, che a volte il lupo sfiora e con cui altre volte addirittura si confonde (come nella terribile immagine sociale degli uomini-lupo riportata da Erodoto nelle sue *Storie* a proposito del popolo dei Neuri¹⁰).

Nei lunghi secoli dell'età medievale - notava di seguito Ortalli - questa immagine complessa si sarebbe almeno in parte ridotta e semplificata: il crollo del livello diffuso di conoscenza delle cose naturali, l'assai diminuita capacità di controllo del territorio e di dominio sulle specie animali, la "domesticazione" interrotta, l'antagonistica e crescente competizione tra uomo e lupo in una generale situazione di carestie e di conflitti finirono infatti per tradursi e impattare profondamente anche sul piano storico e culturale (e di conseguenza, comprensibilmente, storico-artistico).

Partiamo da quello storico. Ortalli elenca molti episodi inquietanti (che si potrebbero senza fatica implementare): incursioni di lupi in branco, nella Francia inferiore del IX sec., che assaltano e divorano gli uomini; molte persone sbranate nella Germania del 1119¹¹; orde rapaci, moltiplicate dalla situazione di guerra tra Federico II e i comuni emiliano-romagnoli, ricordate da Salimbene de Adam alla metà del XIII sec.; costruzioni di ostelli a protezione dei viaggiatori nello Yorkshire del X sec. e di cinte murarie a protezione delle città, come negli statuti duecenteschi del Comune di Vicenza, «non da nemici o avversari, ma dai lupi: "che non possano entrare e

9 Cfr. Plinio, *Nat. Hist.*, VIII, 83.

10 Cfr. *Hist.* IV, 105, 2: «gli Sciti e i Greci che abitano in Scizia raccontano che, una volta all'anno, ciascuno dei Neuri diventi un lupo per pochi giorni e, poi, di nuovo, ritorni al suo aspetto normale».

11 «Multi mortalium a lupi devorantur»: in *Annales Hildesheimenses*, a cura di Georg Waitz, in *MGM. Scriptores rerum Germanicarum*, VIII, Hannover, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1878, p. 65.

dar danno al bestiame”»¹².

Come ho accennato, il piano storico non poteva non tradursi su quello della mentalità e della rappresentazione. La «sentenza senza possibilità di appello emessa dal medioevo»¹³ parifica il lupo a satana o agli eretici, e questo accade anche nei testi dei grandi intellettuali con propensioni naturalistiche meno preconcepite, come Isidoro di Siviglia, Vincenzo di Beauvais¹⁴ o Alberto Magno¹⁵. Pur prevalente, questa spaventosa percezione dell'animale non era tuttavia la sola presente in Europa: come sottolinea nel XVI sec. l'umanista Joachim Pallu du Bellay, nei paesi del Nord del continente, almeno prima della Riforma luterana, il lupo era considerato anche come immagine di Cristo¹⁶ (e come tale venerato) proprio in riferimento al suo essere «un animale di luce, una sorta di genio solare, al quale era dedicata la costellazione dell'Orsa Maggiore»¹⁷: anche in questo caso la derivazione e l'identificazione sorge dal gruppo di divinità solari, in cui un ruolo cruciale svolge Apollo-Sole.

Chiara Frugoni ha dedicato un volume interessante alle paure medievali¹⁸: il lupo - per altro non affrontato in questo

12 Ortalli, *Lupi genti culture...* cit., p. 71.

13 Ivi, p. 84; per le iniziali articolazioni della “sentenza” si veda l'attenta antologia patristica in Maria Pia Ciccarese, a cura di, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, II (leone-zanzara), Biblioteca patristica 44, Firenze, Nardini, 2007, pp. 83-97, con i rinvii alle opere di Ambrogio, Girolamo, Agostino, Clemente di Alessandria, Ippolito.

14 Cfr. *Speculum Naturale*, XIX, capp. 82-88.

15 Cfr. *De Animalibus*, XXII, 2.

16 Cfr. Joseph Caccamo, *La symbolique animale dans les églises romanes*, Lyon, Editions du Cosmogonie, 2020, pp. 178-185, segnatamente pp. 179-180.

17 In Gabriella Albertini, *Simboli d'arte nel romanico d'Abruzzo*, Pescara, Edizars, 1999, p. 97. Sulla complessa questione, che attribuisce al lupo anche caratteri positivi si veda anche Laurent Auberson, *Saints and wolves in the Middle Ages: ecclesiastical discourse, folklore, and relationship to the environment*, in *Animals in Text and Textile. Storytelling in the Medieval World*, a cura di Evelin Wetter and Kathryn Starkey, “Riggisberger Berichte” 23 (2019), pp. 146-164, con particolare riferimento alla miracolosa funzione del lupo nel ritrovamento della testa di san Edmond, su cui la bella immagine del cod. Harley 2278, f. 64 (1434-1439), London, British Library; ma Auberson presenta nel suo saggio numerose ulteriori occorrenze che contrastano con la supposta diabolicità del lupo.

18 Cfr. Chiara Frugoni, *Paure medievali. Epidemie, prodigi, fine del tempo*,

suo saggio recente - ne fu una concausa, come riporta invece, più distesamente, un altro suo libro¹⁹. Quello che mi preme sottolineare, anche all'interno di queste *Storie fantastiche e feroci*, è anzitutto la crescente esigenza di rappresentazione di un animale ormai considerato prevalentemente diabolico. Gli esempi convocati da Frugoni, almeno quelli più dichiaratamente pittorici, sono per la verità sufficientemente tardi, e per lo più ancorati al XV sec.: dal *Patto tra san Francesco e il lupo* del Sassetta della National Gallery di Londra (1437-1444) al segno miracoloso operato da San Biagio nei confronti di una povera vedova, che compare nella predella di Sano di Pietro per il polittico di Scrofiano (1449), ora alla Pinacoteca Nazionale di Siena, alla raffigurazione del miracolo compiuto da Santa Chiara invocata da Bona di Monte Galliano a cui restituisce almeno uno dei suoi due figli (nella piccola tempera e foglia d'oro su pannello di Giovanni di Paolo nel Museum of Fine Arts di Houston, 1455-1460). Sono preceduti comunque da numerose altre assonanti occorrenze, che compaiono sia in più antichi *Bestiari*, così come in forme plastiche. Per quanto riguarda queste ultime, e per limitarmi a un unico esempio, è ben riconosciuta dagli studiosi l'importanza dell'iconografia (neppure troppo curiosa in effetti) che compare nel dittico in avorio (secc. IX-X) donato dalla regina longobarda Ageltrude a Olderigo, abate benedettino di Rambona, in provincia di Macerata, e indagato da Lellia Cracco Ruggini²⁰: si tratta di un'arcaica ripresa, quasi in controparte, della *Lupa* capitolina, in cui l'animale che sta allattando Romolo e Remo (*Remulus*, berlusconianamente, nell'iscrizione) si rivolge alla *Croce*, che lo sovrasta e ne attesta la storica sconfitta, con uno sguardo digrignante, connotato da denti aguzzi, assai poco materno, o di nutrice.

Nei *Bestiari* - e si vedano in particolare, per questo ambito,

Bologna, Il Mulino, 2020.

19 Cfr. Ead., *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna, Il Mulino, 2018.

20 Cfr. Lellia Cracco Ruggini, *Le diptyque de Rambona et les idées de Rome à l'époque carolingienne*, in "Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus" 150-153 (2006), pp. 1525-1552.

le scrupolose considerazioni, suggerite con ampi e circostanziati rimandi, di Jacques Voisenet e di Francesco Zambon²¹ -, che sono spesso caratterizzati da risonanze e riprese, a partire dal *Physiologus latino* (II-III sec. d.C.), prevalgono con nettezza i tratti negativi, pericolosi, aggressivi, della belva: pressoché tutti insistono nel richiamare la sua attitudine a prendere possesso con violenza (*rapina*) di ciò che gli può essere utile; tutti riferiscono la sua capacità di fascinazione, che fa perdere la voce all'uomo se non è lui a vedere per primo l'animale²² (da cui l'origine del motto «*lupus est in fabula*»²³); molti si sforzano di costruire allegorie a partire dalle sue caratteristiche fisiche e funzionali.

A tutto questo contribuisce naturalmente anche la rappresentazione figurale, che si concentra sui pericoli arrecati dall'animale (soprattutto agli ovini), enfatizzando spesso la scala dimensionale della bestia, e, in parallelo, sulle pratiche di caccia al lupo, sulla costruzione di trappole per ingannarlo e catturarlo, nonché, come vedremo tra un momento, su episodi miracolosi che lo vedono coinvolto. Tra queste immagini, spesso ripetitive, non diversamente dai testi che ne fissano i

21 Cfr. Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000; si vedano anche Marie-Hélène Tesnière, *Bestiaire médiéval: enluminures*, catalogo della mostra "Bestiaire médiéval: enluminures", présentée par la Bibliothèque Nationale de France du 11 octobre 2005 au 8 janvier 2006, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2005; Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011. Più recente, completo e accurato: Francesco Zambon, a cura di, *Bestiari tardoantichi e medievali: i testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Firenze-Milano, Bompiani, 2018 (Classici della letteratura europea).

22 Lo leggiamo nel *Bestiaire d'Amours* di Richart de Fournival (metà del XIII sec.) citato da Frugoni (*Uomini e animali nel Medioevo...* cit., p.294: «quando un uomo lo vede prima che esso veda l'uomo, il lupo perde tutta la sua forza e il suo ardimento»), ma si veda anche *Bestiari medievali*, a cura di Luigina Morini, Torino, Einaudi, 1996, p. 436. Le fonti in merito sono anche più antiche: Giovanni Pierio Valeriano (*I Ieroglifici...* cit., p. 137) ricorda in questo senso anche Virgilio e Platone, senza indicarne tuttavia i margini (per Virgilio *Bucolica* IX, 53-54), e trascurando invece Plinio (*Nat. Hist.*, VIII, 80).

23 Cfr. Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, XVII, 69 (*De lupo*): «*De quo dicunt rustici vocem hominem perdere si eum lupo prior viderit, et ideo subito tacenti dicitur lupo est in fabula...*».

connotati, spicca, nella sezione dedicata alle favole di Esopo inserite nel *Miroir historial* di Vincenzo di Beauvais, una miniatura presente nella copia di Carlo V conservata nella Bibliothèque Nationale de France²⁴: il riferimento è alla nota *fabula* 371, *Di un lupo, e un cane*, che per la sua brevità posso riportare per esteso.

Un Lupo trovò un Cane, e lo salutò, poscia gli domandò come faceva ad esser così grasso. Disse il Cane: Io vivo in casa d'un Padrone, che non mi lascia mancare da mangiare. Disse il Lupo: In vero tu sei felice, avendo così buon Padrone, ancora io servirei volentieri. Disse il Cane: Se tu volessi lasciar quella tua rapacità, io ti farei accettare dal mio Padrone. Il Lupo disse: questo lo farò. Poscia guardando il Lupo il Cane, vide ch'aveva il collo pelato, e gli disse: Che vuol dire, che tu hai il collo pelato, ed il Cane rispose: Questo fa il legame, perché il giorno sto legato; ed il Lupo rispose; Se la cosa sta così, io non stimo tanto l'amicizia di questo tuo Padrone, che io voglio spogliarmi della libertà.

Sentenza della favola.

La favola dimostra, che la libertà è sopra ogn'altra cosa preziosa, ed amabile.

Ritorniamo in conclusione sul punto.

Se dunque i codici miniati richiamano da un lato, in qualche modo, antiche prerogative del lupo, e, dall'altro, si diffondono sulle pratiche di difesa dal pericolo, un secondo elemento importante che ricaviamo dal saggio di Chiara Frugoni consiste nella strategia di "cristianizzazione" del lupo, ossia dell'impiego dell'animale, come accennavo poc'anzi, nella memoria e nella trasmissione di episodi miracolosi. Per esempio in quello che vede protagonista san Guglielmo abate, fondatore dei monaci di Montevergine, che impone a un lupo di trasformarsi funzionalmente nell'asino che esso aveva appena sbranato. L'immagine adotta modalità analoghe a quelle già impiegate da sant'Amico di Rambona, che possiamo riconoscere negli affreschi quattrocenteschi nel santuario della

24 Cfr. BNF, Manuscripts, NAF 15939, f. 84v.

Madonna delle Grazie di Rasiglia. Ovvero l'episodio - su cui si diffonde Frugoni - narrato da Giraud de Barri nella sua *Topographia Hibernica*, e illustrato in un codice inglese del XIII sec., del sacerdote convinto (e in parte costretto), verso il 1182, a dare la comunione a una lupa, che sarebbe stata in realtà la moglie anziana di un abitante della diocesi irlandese di Ossory, una coppia trasformata in lupi in forza della maledizione di san Natal²⁵.

Come sappiamo l'intercambiabilità di fattezze tra uomini e lupo risulta più antica dello stesso racconto ovidiano su Licaone²⁶ e conserva nei millenni successivi una serie di riprese e di ri-occorrenze, dalla letteratura al cinema, alla psicologia clinica. Avremo occasione di riprendere il tema nel seguito del nostro discorso. Come ci avvisa l'umanista Giovanni Pierio, detto il Valeriano, l'intercambiabilità o la sovrapposibilità derivano non secondariamente da specifiche contiguità di indole: molti uomini - osserva²⁷ - sono portati da un lato a stabilire rapporti di supremazia con i loro simili attraverso comportamenti violenti e *rapaces* e, da un altro, si possono riscontrare situazioni di contiguità anche al "femminile": per esempio per gli antichi e percepiti rapporti tra i lupi e le meretrici²⁸, che hanno suggerito una seconda

25 Dell'episodio sarebbero restare tracce in una serie di lettere inviate al papa, dopo il sinodo convocato dal vescovo di Meath nel 1187, ma soprattutto in un foglio miniato della *Topographia Hibernica*, il ms. Royal 13 B VIII della British Library, del 1220 ca. (ff. 17v-18r)

26 *Met.* I, 198 sgg.: per Licaone si veda l'immagine della celebre incisione di Agostino Veneziano (1524), o di quella di Goltzius (1589), il disegno di Lelio Orsi (1560 ca.) o ancora la soluzione più pittorica che fornisce Jan Cossiers nel dipinto conservato al Prado (1636-1638). Artemidoro riferisce notizie abbastanza precise sull'episodio e aggiunge come possibile causa del diluvio di Deucalione la «empietà dei figli di Licaone» (cfr. Apollodoro, *Biblioteca*, con il commento di James G. Frazer e la cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995, p. 101; si veda soprattutto la lunga nota di Frazer, pp. 322-325, con esauriente apparato di fonti, che pone la nostra attenzione sui rapporti tra l'episodio e il culto di Zeus Licio sul monte Liceo).

27 Cfr. *I Ieroglifici...* cit., p. 136.

28 Cfr. Pierre de Beauvais, *Bestiaire*, in *Bestiaires du Moyen Âge*, a cura di Gabriel Bianciotto, Paris, Stock, 1980, p. 63: «L'origine di questo nome, lupo, è una parola che significa "levare le forze" ed è per questa ragione e giustamente che

prospettiva sul ruolo della lupa nutrice dei figli di Rea Silvia e di Marte, e conservato una traccia linguistica piuttosto esplicita nel termine “lupanare”. È anche sulla base di queste insistite contiguità che possiamo comprendere la portata e il senso dell’incontro e dell’accordo tra Francesco d’Assisi e il «lupo grandissimo» che «dimorava nella città di Agobbio»²⁹ e che diventa nella pagina dei *Fioretti* il «Frate lupo», con cui si può sottoscrivere un patto e sancirlo con una significativa stretta di mano³⁰.

La rinascenza dell'antico lupo

Con una premessa così inevitabilmente sintetica ho provato a contestualizzare e a significare le raffigurazioni del lupo che si dispongono tra la fine dell’età medievale e l’avvio della stagione umanistica: dobbiamo sottolineare che in quest’ultima riaffiora dal precedente millennio un diverso modello cognitivo in cui assumono un peso crescente le *auctoritates* degli antichi scrittori e le *fabulae* del mito, che si mescolano con le più varie convocazioni di osservazioni spettanti ai *naturalia* e il tutto coesiste senza troppi eccessivi problemi con i dettami della fede cristiana. Il nuovo modello cognitivo si impernia su una logica “simmetrica” e di “generalizzazione” (indico deliberatamente i due termini chiave della riflessione di Ignacio Matte Blanco sugli strati profondi della nostra coscienza³¹), logica che farà piuttosto fatica, successivamente, a misurarsi con i nostri ancora attuali strumenti, regolati ormai da quattro secoli dal principio di non contraddizione. Il tema del cambio di paradigma cognitivo è

vengono chiamate lupo le donne svergognate che distruggono le buone qualità degli uomini che le amano...».

29 Ugolino da Montegiorgio, *I Fioretti di San Francesco*, 1327-1340 ca., cap. XXI. Sulla complessità dell’episodio cfr. Caprettini, *San Francesco, il lupo...* cit.

30 Una precoce raffigurazione ad affresco della scena (1380 ca.), per opera di Meo de Pero, compare nella chiesa di San Francesco a Pienza: cfr. la ricapitolazione di Sara Mammanna e Roggero Roggeri, *Cristoforo di Bindoccio, Meo di Pero e il ciclo francescano di Pienza. Rarità iconografiche e nuove scoperte*, in “Valori Tattili” 9 (gennaio-giugno 2017), pp. 5-35.

31 Cfr. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla biologica*, 1975, tr.it. a cura di Pietro Bria, Torino, Einaudi, 1981.

di tale spaventosa ampiezza che scoraggia anche una semplice perimetrazione di massima. Mi limito pertanto a indicare i nomi di alcune figure novecentesche che in qualche modo, a mio avviso, hanno saputo ricomprendere quel clima e restituircelo, da Warburg all'ultimo Lévy-Bruhl, da Bachelard a Ernesto De Martino, da Seznec a Curtius, a Frances A. Yates: potremmo naturalmente aggiungerne e precisare, ma non è questa la sede. Come non è neppure quella in cui mostrare le frastagliate dinamiche con cui in quella fase storica si saldano tra loro meditazioni filosofiche, esperimenti letterari e pratiche artistiche, in esiti spesso così stratificati da risultare non facilmente comprensibili ai nostri attuali strumenti di conoscenza. Il titolo prolisso di un breve scritto di Aby Warburg³² (si tratta di appunti scritti dall'interno della clinica che lo aveva in cura, con presumibili intenti di autoterapia) fotografa bene le possibili ambizioni di un *framing* in cui inserire una nuova (o antica) risonanza del lupo e attesta con sin troppa convinzione l'inermità dello sforzo.

L'obiettivo finale del mio intervento, del resto, è quello di ricucire, forse con qualche piccolo segmento innovativo e da un punto di vista differente, le interpretazioni che si sono succedute in merito a quella che è sostanzialmente conosciuta come *L'allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, prevalentemente attribuito a Tiziano, e conservata a Londra, nella National Gallery, l'istituzione che la ricevette in dono, nel 1966, dal mercante d'arte zurighese David Koetser³³. Il dipinto è spartito su due diversi registri: in quello centrale e maggiore compaiono tre volti di uomo in tre età diverse, in cui si è soliti riconoscere (ma non unanimemente) l'anziano

32 Cfr. Aby Warburg, *Le potenze del destino riflesse nella simbolica anticheggiante. Riflessioni sulla funzione antitetica dell'antico nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca rinascimentale*, in *Opere*, II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2008, pp. 215-258.

33 Per la vicenda materiale e per le provenienze del dipinto di medie dimensioni (75,6x68,6 cm) si veda Lionello Puppi, *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale - Washington, National Gallery), Venezia, Marsilio, 1990, pp. 347-349.

Vecellio sulla sinistra, il figlio di lui, Orazio, al centro, e il giovane nipote (indiretto) Marco, a destra; su quello inferiore le teste di un lupo, di un leone e di un cane, rispettando la stessa appena indicata sequenza.

Si tratta di un'opera su cui il grande storico dell'arte Erwin Panofsky è intervenuto in ben quattro diverse occasioni, solo la prima delle quali in collaborazione con Fritz Saxl (come distesamente racconta lo stesso Panofsky all'inizio del saggio contenuto in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History* del 1955)³⁴; sulla scia e in accordo con le successive argomentazioni dell'eminente studioso tedesco si sono disposti anche Frances A. Yates³⁵, Daniel Arasse³⁶, Augusto Gentili³⁷, Erin J. Campbell³⁸, Lina Bolzoni³⁹ e sono certo di tralasciarne altrettanti. Non voglio invece trascurare assolutamente l'Appendice 4 ai suoi stessi *Misteri pagani nel Rinascimento*⁴⁰, in cui Edgar Wind assume una posizione sensibilmente difforme rispetto all'autografia e alla semantica del dipinto, posizione che ha avuto qualche più recente (e

34 Ecco, in sequenza, le occorrenze panofskyane sul tema: Erwin Panofsky - Fritz Saxl, *A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian*, in "The Burlington Magazine" XLIX (1926), pp. 177-181; Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1930, pp. 1-35; Id., *L'allegoria della prudenza di Tiziano: poscritto*, in *Il significato delle arti visive*, 1955, tr.it. Torino, Einaudi, 1962, pp. 149-168; Id., *Tiziano. Problemi di iconografia*, a cura di Augusto Gentili, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 104-110.

35 Cfr. Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, 1966, tr.it. Torino, Einaudi, 1972, p. 150.

36 Cfr. Daniel Arasse, *Titien et son allégorie de la Prudence: un peintre et des motifs*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 291-310.

37 Cfr. Augusto Gentili, *Ancora sull'«Allegoria della Prudenza»*, in "Studi tizianeschi" IV (2006), pp. 122-134; Id., *Allegoria della Prudenza*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 179-183.

38 Cfr. Erin J. Campbell, *Old Age and the Politics of Judgement in Titian's Allegory of Prudence*, in "Word & Image" XIX (2003), n° 4, pp. 261-270.

39 Cfr. Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 284-293.

40 Cfr. Edgar Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, 1958, tr.it. Milano, Adelphi, 1971, pp. 317-320.

sconvolgente) ripresa in un intervento dell'eccentrico studioso danese Svend Erik Hendriksen⁴¹.

Il folto e qualificato drappello di eminenti studiosi che si sono occupati del tardo dipinto del maestro cadorino hanno collazionato la pressoché totalità delle fonti disponibili a farci intendere il significato delle tre teste di lupo, di leone e di cane. Furono Panofsky e Saxl, negli anni '20, su richiesta del direttore del Gabinetto delle Stampe del British Museum, Campbell Dodgson, a intuire il soggetto sottostante - comune al dipinto e a un'incisione di Hans Holbein, indipendentemente assonante e di qualche decennio precedente, similmente sottoposta alla loro attenzione -: lo identificarono - almeno per quanto riguarda le tre effigi animali - con il tradizionale attributo (tramandato dalle fonti) di una divinità egizia, Serapide. La fonte primaria risultava essere Macrobio, che nei *Saturnalia* non solo descrive il mostro tricefalo ma ne fornisce anche un'articolata interpretazione che - nell'approccio che Panofsky replicherà più volte, stabilendolo in qualche modo come canonico - diveniva il fondamento per l'analisi iconografica dell'opera di Tiziano.

Riprendo Macrobio proprio dal *Poscritto* panofskyano:

Essi [gli egizi] aggiunsero alla statua [di Serapide] la figura di un animale con tre teste, delle quali la centrale, e maggiore, di leone; a destra si vede una testa di cane che cerca di blandire con una espressione mansueta, mentre la parte sinistra del collo termina con la testa di un lupo rapace; e un serpente lega queste tre forme animali con le sue spire [*eaque formas animalium draco conectit volumine suo*], tenendo la testa rivolta in basso verso la mano destra del Dio che ammansa il mostro. La testa di leone, così, indica il presente, la cui condizione, tra vil passato e il futuro, è forte e fervida di azione presente; il passato è indicato dalla testa di lupo, poiché la memoria delle cose che appartengono al passato è divorata e cancellata; e l'immagine del cane che blandisce indica gli eventi futuri la cui speranza, benché incerta, ci appare sempre attraente⁴².

41 <https://www.artlyst.com/news/is-titians-allegory-of-prudence-a-misattribution/>

42 il passo compare in Macrobio, *Saturnalia*, I, 20, 13-15. Ed è qui ricavato da Panofsky, *Poscritto*... cit., p. 155.

Il passo corrisponde in effetti in modo così stringente a quanto compare nell'incisione holbeiniana del 1521 da aver convinto i due allora non ancora quarantenni studiosi che l'animale tricipite che connota la figura di Serapide fosse per lo meno anche alla base dell'*inventio* tizianesca: nel dipinto manca in realtà la presenza percepibile del serpente (alla data non più obbligatoria), in qualche modo sostituita invece da un'iscrizione, sovrapposta ai tre busti virili, che orienta più puntualmente il significato complessivo della composizione del dipinto. L'iscrizione recita infatti: «EX PRAETERITO/PRAESENS PRUDENTER AGIT/NI FUTURĀ ACTIONĒ DETURPET»⁴³, e indirizza così la nostra comprensione nell'ambito delle complesse e non sempre coerenti raffigurazioni visive della *Prudenza*.

Ci torneremo. Ma prima di addentrarci nel sommario riepilogo della vicenda del doppio triplice ritratto credo sia utile introdurre almeno un paio di considerazioni sulla simbolica fisionomia del lupo che alcune fonti quattro e cinquecentesche ci avevano per intanto trasmesso: esse arricchiscono la nostra comprensione dell'*imago* animale che filosofi, letterati e, più genericamente, umanisti andavano in quella fase allestendo e forse però, allo stesso tempo, complicano una nostra troppo agevole comprensione della tela.

Il lupo compare per esempio, ancorché marginalmente, negli *Hieroglyphiká* di Horapollo⁴⁴, un testo redatto nella

43 Ivi, p. 151n: «“Dalla [esperienza del] passato, il presente agisce prudentemente per non guastare l'azione futura”. Negli scritti precedenti di Saxl e miei sono omessi i segni di abbreviazione sopra la A in FUTURĀ e la E in ACTIONĒ, che non erano visibili nelle fotografie allora a nostra disposizione. Si è rimediato a questa omissione nel catalogo londinese del 1950-51; ma il NI chiaramente leggibile che precede FUTURĀ è stato mutato in un NE. Queste correzioni non alterano il senso della frase».

44 Cfr. Horapollo l'Egiziano, *Trattato sui geroglifici*, testo, traduzione e commento a cura di Franco Crevatin e Gennaro Tedeschi, Napoli, Quaderni di AIQN, n.s. 8, 2002. Ma si veda anche la storica edizione inglese curata da George Boas, lo storico delle idee assunto da A.O. Lovejoy alla John Hopkins University: *The Hieroglyphics of Horapollon*, New York, Pantheon Books, 1950.

seconda metà del V sec. d.C., ma che a lungo fu ritenuto molto più antico, non diversamente da quanto accadeva, contestualmente, al cosiddetto *Corpus Hermeticum* che improvvisamente irruppe, poco dopo il 1460, nella Firenze di Lorenzo il Magnifico⁴⁵; l'antichità supposta del trattato avrebbe dovuto apparire in contraddizione con il fatto che esso spiegava i segni della scrittura egizia come simboli dotati di un significato morale e religioso, per di più non incompatibile con il messaggio cristiano⁴⁶, ma evidentemente il dato non creò imbarazzi di sorta. Il percorso degli *Hieroglyphiká* non differisce e semplicemente anticipa di qualche decennio le attese e la suggestione che avrebbero poi indotto Lorenzo de' Medici a distogliere Ficino dalla traduzione in latino di Platone (un'impresa invocata da tutti i dotti europei) per attendere a quella dell'*Asclepius* del misterioso Ermete Trismegisto supposto autore del *Corpus Hermeticum*.

Il lupo di Horapollo, dunque.

Come un'huomo - leggiamo nella prima traduzione in volgare del trattato, quella veneziana del 1547⁴⁷ -, che teme i pericoli d'una cosa tacita, & occulta. Ciò uolendo significare, discriuono il Lupo & una pietra; certamente il Lupo non teme ferro, ne hasta, ma solamente la pietra: si che se alcuno gli getta una pietra, e per sorte lo tocchi, dalla ferita fatta da essa, subito nascono certi uermi al Lupo.

45 Per una generale introduzione al contesto resta imprescindibile il volume di Frances A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, 1964, tr.it. Bari, Laterza, 1969

46 cfr. *ivi*, pp. 184-185.

47 Oro Apolline Niliaco, *Delli segni hieroglyphici*, tradotto in lingua volgare per M. Pietro Vasolli da Fiuizano, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547, c. 23r: riporto la traduzione che compare al n° 74 (i geroglifici presenti nel trattato seguono una numerazione, e il 74 appartiene al secondo tomo dell'opera) dell'edizione Crevatin-Tedeschi, p. 149: «quando vogliono significare un uomo che teme ciò che può capitargli dall'ignoto, disegnano un lupo e una pietra, perché quello non teme né il ferro né il bastone, ma solo la pietra. In effetti, se uno gli lancia contro una pietra, scopre che l'animale è colto da spavento; dove il lupo sia stato colpito dalla pietra, da quella ferita produce vermi»

Quest'ultimo elemento compariva già, con insistita frequenza, nei *Bestiari* medievali⁴⁸, a testimonianza di una circolazione di *notitiae* precedente alla riscoperta del trattato horapolliano a inizio Quattrocento (1419), e risulta altresì rapidamente ripreso, pochi anni dopo l'edizione veneziana del 1547, negli *Ieroglifici* di Giovanni Pierio (1556), che molto evidentemente vi si ispira⁴⁹. Dell'apparizione horapolliana mi preme sottolineare soprattutto il legame indicato tra l'uomo, il lupo e il misurarsi del primo con l'ignoto (*Come significano un uomo che teme ciò che può capitargli dall'ignoto* è infatti il titolo del cap. 74 che ho appena sopra riportato), il senso di sfida e insieme il timore derivante dai «pericoli d'una cosa tacita, & occulta».

Rispetto all'ormai secolare tradizione "diabolica" del lupo maturata in età medievale, un'età che si protrae, in molte zone d'Europa, fino a inoltrato XVI sec., anche questo semplice tratto mi pare segnali un incremento di spessore nella considerazione almeno intellettuale e culturale del lupo (il piacere di incontrarlo da soli, di notte, continuava a essere certamente, allora come oggi, un'altra faccenda...). Conferma questa sensazione l'esordio del libro XI degli *Ieroglifici* del Valeriano, dedicato a *Delle cose, che sono significate, per il Lupo*:

Parmi, ch'assai ingiustamente faccino quelli, che solamente gl'Egittiani, per haver adorate le bestie, beffano, e di svillaneggiarli, e beffargli non restano; essendo che di questa superstitione, quasi tutte le nationi per qualche tempo sono state imbrattate, e particolarmente la Grecia, della quale dicono, che più dell'altre ha nutrita la sapienza [...]. I Greci adoravano il lupo in honore d'Apollo, & i Romani in honore di Marte, e di Romolo, e Remo⁵⁰.

In Valeriano il lupo è insomma «tanto potente nel vedere,

48 Cfr. Frugoni, *Uomini e animali...* cit., p. 294.

49 Cfr. *I Ieroglifici...* cit., p. 137, laddove, a proposito del terrore per le pietre da parte dei lupi, si ribadisce pressoché alla lettera: «la cui percossa sentono tanto dannosa, che in qualunque parte son tocchi, marcisce, & in poco tempo produce i vermini».

50 Ivi, p. 135.

che vince il buio della notte». Nel momento in cui questa sua caratteristica assurge a elemento, per così dire, simbolico, l'animale non diviene solo un pertinente accessorio del culto di Apollo-Sole, con quanto da esso deriva⁵¹, ma anche - complessivamente - un'immagine efficace del tempo (non solo del passato), della concreta successione temporale, dell'anno:

come alcuni dicono, per la similitudine, che ha con i lupi. Perciò questi havendo a passare i fiumi per la pioggia ingrossati, prendono con la bocca la coda l'uno dell'altro, così in lunga ordinanza entrando nell'acqua, passano sicuramente, il che pare che facci ancora il sole, passando per gl'animali dello Zodiaco.⁵²

Lupi e tempo: qualcosa di questa connessione è rimasto anche nel nostro lessico quotidiano, quando a esempio ci rammarichiamo per un particolare "tempo da lupi"...

Il lupo non merita insomma una nostra scarsa considerazione. Finalmente veniva riconosciuto il fatto che per secoli e secoli esso era stato oggetto di culto e di venerazione presso popoli che avevano scandito il progresso del sapere («nutrita la sapienza») e imposto al mondo, innalzando la *Lupa* nutrice del figlio di Marte, quell'ordine di civiltà che ormai, nel pieno Rinascimento, veniva universalmente ammesso come pietra miliare della storia.

51 Su questo complessivo senso del divino, tra mille possibili riferimenti, rinvio alla introduzione (*Il linguaggio dei misteri*) che Wind premette ai suoi *Pagan Mysteries in the Renaissance*.

52 *I Ieroglifici...* cit., p. 135.



Fig. 1. Tiziano Vecellio, Triplice ritratto maschile sovrapposto a tre teste di animali (lupo, leone, cane), conosciuto come "Allegoria della Prudenza", 1560-1565 ca., olio su tela, cm.76,2×68,6, Londra National Gallery.

Tiziano e il lupo

La nuova complessità acquisita nel corso del XVI sec. dal lupo (bellicoso e ipervedente, preoccupato dell'ignoto e incarnazione del tempo) non è immediatamente e direttamente traducibile, a mio avviso, in una possibile raffigurazione emblematica della *Prudenza*, la virtù che, soprattutto in forza dell'iscrizione che ho riportato, fornisce ormai da quasi un secolo il titolo al dipinto di Tiziano alla National Gallery di Londra. Del resto, lo stesso Panofsky ha impostato nei suoi successivi interventi sul tema un'analisi sempre nettamente distinta su due registri, in perfetta e quasi inevitabile corrispondenza con l'assetto della composizione dell'opera.

Per i tre ritratti virili lo studioso fa effettivamente riferimento a una radicata tradizione (anche visiva), che impiega il *tricipitium* proprio come allegorico emblema della *Prudenza*:

i tre volti, oltre a tipizzare le tre età della vita umana (giovinezza, maturità, vecchiaia), vogliono simboleggiare i tre modi o forme del tempo in generale: passato, presente e futuro. Inoltre ci viene chiesto di mettere in rapporto questi tre modi o forme del tempo con l'idea della prudenza o, più in particolare, con le tre facoltà psicologiche nel cui combinato esercizio consiste questa virtù: la memoria, che ricorda il passato e da esso impara; l'intelligenza, che giudica del presente e agisce in esso; la previsione, che anticipa il futuro e provvede per o contro di esso.⁵³

A conferma, lo studioso allinea in sequenza le affermazioni del *Repertorium morale* di Petrus Berchorius, rilievi quattrocenteschi, altri disegni che appaiono in codici miniati: come sappiamo, tuttavia, la Prudenza non è univocamente rappresentata con questa triplice partizione. Ci sono versioni della stessa con due volti, con la presenza di uno specchio, ma la genealogia visiva tracciata da Panofsky resta comunque

53 Panofsky, *Poscritto...* cit., p. 152

convincente.

Qualche maggiore problema poneva invece la comprensione delle tre teste animali disposte sul registro inferiore del dipinto, che è anche ciò che, in questa sede, ci interessa maggiormente. Come ho accennato, muovendo dall'incisione di Holbein, inizialmente indagata con Fritz Saxl, Panofsky era giunto alla conclusione che questo secondo *tricipitium* fosse invece un elemento collegato al culto e alle rappresentazioni del dio egizio Serapide, «un mostro tricefalo, cinto da un serpente, che presentava una testa di cane, una di lupo e una di leone: in breve, le stesse tre teste di animali che si ritrovano nell'allegoria di Tiziano»⁵⁴, un segno spettante «al mondo oscuro e remoto delle religioni misteriosofiche egizie o pseudoegizie, un mondo che era scomparso col Medioevo cristiano, era confusamente riapparso all'orizzonte con gli inizi dell'Umanesimo rinascimentale verso la metà del Trecento, e era divenuto oggetto di appassionato interesse dopo la scoperta, nel 1419, degli *Hieroglyphica* di Horapollo»⁵⁵.

Come sottolinea ancora lo studioso tedesco, il *tricipitium* risultava di difficile comprensione già nel mondo antico, e aveva trovato un'interpretazione accettabile, ma appena per pochissimi dotti, nei *Saturnalia* di Macrobio. Solo successivamente si sarebbe registrata una maggiore diffusione del soggetto, grazie a Petrarca, e in forza però di una sua dirimente sostituzione. Nella sua *Africa*, infatti, il “mostro” tricpite siede accanto ad Apollo, una divinità assai più familiare di Serapide nel contesto europeo (e pochissimo contigua alla *Prudenza*). Il “mostro” finirà inoltre per assumere, di lì in avanti, forme diverse: a volte di quadrupede con tre teste, più spesso come *corpus serpentinum*, anch'esso culminante nel *tricipitium*. In sostanza il rapporto fra le tre teste di animali e il serpente, che è centrale nell'*Allegoria del tempo* di Holbein, ed è così spesso impiegato a significare lo scorrere del tempo, segue percorsi difformi, ma non dobbiamo ripercorrerli in questa sede.

54 Ivi, p. 154.

55 Ibidem.

Una delle conclusioni a cui perviene l'analisi di Panofsky, che vale invece la pena di sottolineare subito, è, limitatamente al solo *tricipitium*, la progressiva autonomizzazione del segno, che progressivamente elimina il ruolo del serpente. Lo si constata per la verità soprattutto in immagini più tarde, dal XVII sec. La osserviamo per esempio nella raffigurazione del *Buon Consiglio* in una edizione secentesca (1643) dell'*Iconologia* di Cesare Ripa⁵⁶, oppure nel fregio della Camera del Consiglio nello Stad-Huys di Amsterdam realizzato da Artus Quellinus, e ancora nei repertori archeologici di Begerus (1702) o di Montfaucon (1722): sono tutte immagini evidentemente successive al dipinto tizianesco, che potrebbe dunque vantare anche questa particolare primogenitura. È vero solo in parte.

Siamo giunti infatti sulla soglia di tre questioni importanti: la prima consiste nel comprendere come il maestro cadorino avesse potuto ricavare e aggiungere al proprio repertorio un'autonoma immagine da porre a base di un triplice ritratto maschile; la seconda ci deve portare a interrogarci su chi siano i tre personaggi effigiati sul registro superiore della composizione; la terza a chiederci quale fosse il senso complessivo del dipinto (e, almeno stavolta, il valore specifico che vi assume la testa del lupo).

Ben prima delle immagini elencate da Panofsky che ho ricordato qui sopra, il *tricipitium* appare come segno autonomo, svincolato dalle antiche divinità cui era stato riferito (il più noto Apollo o il culturalmente redivivo Serapide), nello straordinario e iniziatico "romanzo" che Aldo Manuzio pubblica nell'ultimo mese del XV sec.: *l'Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna⁵⁷. Il segno tricipite viene descritto a p. 344 e compare come immagine nella pagina a fianco della lussuosa edizione aldina, da molti ritenuta l'incunabolo illustrato di maggior pregio di tutto il

56 Cfr. *ivi*, fig. 43.

57 Per ogni informazione sull'opera rinvio all'edizione critica, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, solo precisando di concordare da sempre con la posizione di padre Giovanni Pozzi sulla identità "veneziana" dell'autore, e non con quella "romana" sostenuta per decenni da Maurizio Calvesi.

Quattrocento. Non ci sono distinzioni numerate in capitoli (i cui capilettera sommati servono fundamentalmente a indicare la paternità dell'autore), ma siamo comunque all'interno del trionfo di Cupido, cui partecipano Polifilo e la sua amata Polia, e in cui alcune ninfe inghirlandate recano curiose insegne. Ecco la descrizione di Colonna, che riporto nella necessaria "traduzione" di Ariani, vista la specialissima lingua usata dall'autore:

La seconda [ninfa] portava, con particolare rispetto, ma risoluta devozione, il simulacro di Serapide venerato dagli Egizi: lo formavano una testa di leone, dalla cui destra ne fuoriusciva un'altra di cane dall'espressione mansueta, dalla sinistra una di lupo rapace. L'intera immagine, che sprigionava raggi acuminatissimi, era compresa nel cerchio di un drago che si avvolgeva su se stesso e la cui testa era rivolta verso la parte destra del simulacro perfettamente dorato.⁵⁸

Com'è evidente già a una prima lettura, e come diffusamente precisato, del resto, dal *commento*⁵⁹ l'immagine e le espressioni di Colonna riprendono pressoché letteralmente i *Saturnalia* di Macrobio a significare nel contesto del romanzo la capacità di percezione intellettuale dell'uomo, una delle due componenti della *condicio* amorosa, e in particolare la "temporalità" erotica. Nel serpente essa rivela «un percorso simbolico tra i paradossi di Eros, che coinvolge ragione e sensi in una inesausta circolarità [...] dove si ripropone incessantemente il dramma della memoria amorosa, dell'incerta speranza e della sofferenza presente».⁶⁰

Quella che percepiamo è una sorta di interpretazione soggettiva e assai più introspettiva dello scorrere oggettivo del tempo: teniamolo presente, sul registro di maggior spessore

58 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, II, p. 352 («altra cum percipuo honore & obstinata supstitione el simulacro dagli ægyptii di Serapi...»), solo per dare un'idea, e non è neppure un brano particolarmente complesso..).

59 Cfr. *ivi*, pp. 1040-1042.

60 *Ivi*, p. 1041.

ricosciuto all'effigie del lupo, simbolo della necessità di affrontare con coraggio l'ignoto, perché con il domenicano Francesco Colonna, del convento veneziano di San Zanipolo, morto nel 1527, intellettuale ammirato e influente nella Serenissima a cavallo tra XV e XVI sec. siamo già in prossimità di Tiziano. Ma possiamo avvicinarci ancora di più al pittore, e anche stavolta, paradossalmente, allontanandoci da una supposta allegoria della *Prudenza* nel suo dipinto.

Se si trattasse davvero di *Prudenza* comprenderemmo infatti con qualche fatica la presenza del lupo. Panofsky sottolinea da un lato come il dipinto di Tiziano abbia «tutte le caratteristiche dell'“emblema”» e insieme ricorda che «fu sotto l'influenza degli *Hieroglyphica* di Horapollo che nacquero quegli innumerevoli libri di simboli, la cui serie fu iniziata dagli *Emblemata* di Andrea Alciati, del 1531, il cui intento era appunto di complicare ciò che era semplice e rendere oscuro ciò che era ovvio, là dove la figurazione medievale si era sforzata di semplificare il complesso e rendere chiaro il difficile»⁶¹.

Se il dipinto è un “emblema” è pertanto necessario almeno uno sguardo alla letteratura che fissa il genere, dall'inizio, dagli *Emblemata*. Personalmente non condivido il giudizio di Panofsky su quel vero e proprio “monumento culturale” che gli *Emblemata* di Alciato⁶² (questo è il cognome corretto, spesso

61 Panofsky, *Poscritto...* cit., pp. 151 e 160.

62 Per lo straordinario libretto di Alciato e per una adeguata approssimazione alla figura di questo eminente giurista cfr. Roberto Abbondanza, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 2 (1960), anche nella sua versione on line ([https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alciano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alciano_(Dizionario-Biografico)/)), dove tra l'altro leggiamo: «nel 1531 appare la prima difettosa edizione, a cura dell'augustano Steyner, degli *Emblemata*, dedicati a Corrado Peutinger. Di quest'opera, cui toccherà la straordinaria ventura d'oltre centosettanta edizioni, comprese traduzioni in italiano, francese, tedesco, spagnolo, inglese, l'A. parlava nelle sue lettere fin dal 1523. Si tratta di una raccolta di soggetti allegorici e di simboli - riprodotti mediante incisione spesso da artisti rinomati - dei quali è dato in alcuni versi latini il significato, che si traduce per lo più in un insegnamento morale. Il genere, di origine medievale, preesisteva all'A., ma questi lo nutrì di spirito classico e gli diede forma compiuta e popolare, avviandolo a un enorme successo nel '500 e nel '600. Nel comporre gli "emblemata" l'A., che aveva certamente presenti gli *Adagia* erasmiani, sostituì al meraviglioso e al grottesco

sostituito dal genitivo che risalta nel frontespizio delle sue opere) rappresentano: ebbero un'importanza capitale, per un buon secolo, a partire dai decenni centrali del Cinquecento, e rappresentarono per gli intellettuali europei l'equivalente *mixed media* (certamente più complesso) di quello che sarebbe poi stata, e per almeno dieci generazioni di artisti, l'*Iconologia* di Cesare Ripa.

Nel popolarissimo *libellus* alciatiano non compare purtroppo il promettente *tricipitium* di Serapide, a mio avviso per l'impostazione emblematico-narrativa del piccolo libro (e sull'elemento narrativo indugero, confido, in altra circostanza). L'unica riscontrabile occorrenza del lupo aggiunge un ulteriore tocco di senso all'immagine dell'animale, ma risulta difficilmente conciliabile con quella parte di iscrizione sulla tela di Vecellio che lo riguarda (EX PRAETERITO/PRAESENS PRUDENTER AGIT): il lupo vi dovrebbe infatti rappresentare, come abbiamo già letto in Panofsky, «la memoria, che ricorda il passato e da esso impara», ma per Alciato è vero piuttosto il contrario. L'*emblema* in questione è il LXVI⁶³: si intitola *Oblivio paupertatis parens./Dimenticanza Madre della Povertà* e insiste sull'essenziale smemoratezza del lupo, cui basta volgere il capo per scordare il cerbiatto che non solo dilania con i propri artigli ma addirittura «tiene in bocca»⁶⁴: in questo modo il grande giurista lombardo collega il suo complessivo *emblema* (composto da un titolo, una vignetta e un testo in versi) a un ambito di povertà causata dalla mancanza

della tradizione cristiana medievale i soggetti della mitologia, della storia e della favolistica classica, non trascurando riferimenti e allusioni, anche di carattere personale, al presente». Si veda anche la recente edizione, a cura di Mino Gabriele (Milano, Adelphi, 2009).

63 Compare alle pp. 94-95 dell'edizione padovana P.P. Tozzi del 1626, che ristampa quella del 1621, la più nota e diffusa delle oltre 200 edizioni del *libellus*, il secondo titolo editoriale del XVI sec. dopo la Bibbia.

64 Nella traduzione in volgare (p. 95): «Quando il Lupo Cervier, che Lince è detto,/Mastica il cibo, per la fame, ingordo,/E'l Cerbiatto da lui preso divora/ S'a caso altrove egli riguarda, o volge/I lumi, a fatto di memoria fuore/ De l'esca, che presente, e, che sicura/ Hà ne l'unghie non pur ma tiene in bocca,/ (Tant'è l'oblio) cerca l'incerta preda./ Chi sprezzò, chi lasciò le proprie cose,/Stoltamente l'altrui richiede, e segue»

di memoria. Teniamo in debito conto anche questo indizio sulla povertà...

Ancora più vicini a Tiziano. Il *tricipitium* compare (più volte) in un testo misterioso (*L'Idea del Theatro*) che in qualche modo descrive il cosiddetto *Theatro della Memoria* che Giulio Camillo Delminio si era ripromesso di costruire per Francesco I, re di Francia. Non più conosciuto come un tempo, Delminio ebbe però in vita una fama e godette di una considerazione non troppo lontana da quella di Erasmo da Rotterdam⁶⁵. Fu amico di Tiziano, che lo ritrasse (l'opera è ormai di incerta identificazione, o perduta) e forse contribuì in solido alla realizzazione dell'impresa che avrebbe dato vita a quello che oggi potremmo definire come il primo sbalorditivo "motore di ricerca" della storia europea, con centinaia di disegni a rendere "visibili" le *images*, riassuntive del sapere degli antichi che Giulio Camillo si limitava a elencare nel suo testo. Come quasi tutto ciò che documentariamente riguarda il retore di Portogruaro non abbiamo tuttavia sufficienti certezze: nell'incendio dell'Escorial del 1671 andò in fumo una versione de *L'Idea del Theatro* corredata da 201 fogli di pergamena disegnati da Tiziano, un tempo in possesso di Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore spagnolo a Venezia e a Roma e dedicatario della prima edizione a stampa del volume camilliano (postumo, per altro)⁶⁶.

Che cosa poteva ricavare Tiziano da *L'Idea del Theatro*? Poteva certamente leggere qui l'adattamento del passo di Macrobio in corrispondenza del «terzo grado» [gradino] del suo *teatro della memoria*:

65 Per la figura e l'opera di Giulio Camillo, in una bibliografia non smisurata ma qualificata, rinvio per brevità alla *Introduzione* di Lina Bolzoni all'edizione critica de *L'Idea del Theatro con «L'Idea dell'Eloquenza», il «De transmutatione e altri testi inediti*, a cura di Ead., Milano, Adelphi, 2015, da integrare tuttavia con il mio *Un segreto europeo: il "theatro" di Giulio Camillo*, in *Le Venezie e l'Europa. Testimoni di una civiltà sociale*, a cura di Giuseppe Barbieri, Cittadella (PD), Biblos, 1998, pp. 104-111, non considerato in alcun modo dalla studiosa (amen).

66 Sulla questione cfr. Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London, Phaidon, 1975, III, p. 62, n. 318, ma anche la tesi di laurea di Sonia Boldarin, *Le immagini della memoria. Giulio Camillo e Tiziano: rapporti e ipotesi*, Università di Udine, a.a. 1995-1996 (relatore chi scrive).

Le tre teste di lupo, di leone e di cane sono tali. Scrive Macrobio che gli antichi, volendo figurare i tre tempi, cioè il passato, il presente et il futuro, dipingevano le tre predette teste. Et quella del lupo significava il tempo passato, perciocché ha già devorato; quella del leone il presente (se il presente dar si può) perciocché gli affanni presenti ci mettono così fatto terrore, qual ci metterebbe la vista d'un leone, se ci soprastesse. Et quella del cane significa il tempo futuro, perciocché a guisa di cane adulatore il tempo futuro ci promette sempre di meglio...⁶⁷.

Avrebbe anche letto, nell'immediato prosiegua del passo che ho riportato, una breve riflessione sui "tempi saturnini" e non solari (che non si manifestano cioè «per lo corso del Sole, come fa la notte et il giorno, le quattro stagioni, le hore, i minuti et gli anni»⁶⁸), emblemizzati nel *tricipitium* stesso, ma avrebbe compreso soprattutto la plurisemanticità delle immagini camilliane, una sorta di algoritmo visivo del sapere che, a seconda della sua dislocazione, assume sensi diversi, variabili e solo in parte contigui. Il terzo gradino del *theatro*, quello dell'Antro si declina infatti per differenti settori, ciascuno intitolato, in modo più o meno esplicito, a una divinità olimpica: il *tricipitium* compare inizialmente in corrispondenza di quello di Venere, è lì vale «Cerbero [che] è stato dipinto con tre teste, a significar le tre necessità naturali, che sono il mangiare, il bere et il dormire»⁶⁹.

Mangiare, bere e dormire, in altri settori le azioni vengono sostantivate (fame, sete e sonno), ma diventano altresì cucina, conviti, suoni e canti, e ancora «l'huomo sottoposto al tempo»⁷⁰. Per Camillo il *tricipitium* è insomma un segno complesso, plurale, in cui anche il lupo si carica di un suo certo e sin qui non previsto spessore. Lina Bolzoni si è chiesta «se proprio la lettura di un testo, ad esempio il *Theatro* di Camillo, fosse intervenuta a suggerire di integrare le tre facce,

67 Delminio, *L'Idea del Theatro...* cit., p. 193.

68 Ivi, p. 194.

69 Ivi, pp. 181-182.

70 Ivi, p. 194.

e i tre busti umani, con l'inquietante geroglifico "egizio" dei tre animali. Non tanto, come è stato suggerito, per rappresentare le tentazioni dei vizi che rischiano di produrre l'imbestiamento nell'uomo, ma piuttosto per offrire uno specchio dell'interiorità che si misura insieme con la propria biografia e con le radici profonde del ciclo del tempo per trasmettere un messaggio morale»⁷¹.

Memoria amorosa, povertà figlia dell'oblio, fame e mangiare, uomo sottoposto al tempo e alle tentazioni, per un provvisorio e sintetico elenco che fissa l'identità del lupo, nei dintorni di Tiziano. Ma non abbiamo ancora finito. Francesco Colonna è un membro influente della cultura a Venezia negli anni della prima affermazione del pittore cadorino, Andrea Alciato è l'autore di un libro di travolgente diffusione e da una certa data (1549) disponibile anche in volgare⁷², Giulio Camillo è in qualche modo amico dell'artista, con cui forse ha collaborato nella realizzazione del suo misterioso *Theatro*. Con Giovanni Pierio, il Valeriano, entriamo in un ambito di conterraneità e di possibile committenza. Pierio, infatti, precettore di rampolli medicei e farnesiani, insignito di prebende da almeno tre papi, avrebbe fatto dipingere a Tiziano, negli ultimi anni della sua vita (muore nel 1558) tre ritratti di famiglia (quanti quelli che compaiono nell'*Allegoria* di Londra), per decorare la parrocchiale di Castion⁷³. Abbiamo ricavato in precedenza alcuni elementi sul lupo dai suoi *Ieroglifici*, ma il Valeriano parla diffusamente anche del *tricipitium*. Lo fa nel libro XXXII, dedicato al "capo". Per Panofsky è «la probabile fonte del dipinto»⁷⁴, anche per il suo

71 Bolzoni, *Il cuore di cristallo...* cit., p. 290. L'accenno a un possibile "imbestiamento", negato da Bolzoni, è a Simona Cohen, *Titian's London «Allegory» and the Three Beasts of his «selva oscura»*, in "Renaissance Studies" XIV (2000), pp. 46-69.

72 Cfr. Maurizio Festanti, *Bibliotheca symbolica. I libri di emblemi e d'imprese della Biblioteca Panizzi Sec. XVI-XVII*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 2021, p. 25.

73 Cfr. Vera Lettere, *ad vocem* Giovanni Pietro Dalle Fosse, in [www.treccani.it/enciclopedia/dalle-fosse-giovanni-pietro_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/dalle-fosse-giovanni-pietro_(Dizionario-Biografico)) (ultima consultazione 4 luglio 2022)

74 Panofsky, *Poscritto...* cit., p. 150, nota 1.

essere silloge di molte delle fonti sin qui ragionate, da Macrobio a Colonna, ad Alciato, ed è anche il primo testo (almeno a mia conoscenza) a collegare esplicitamente il *tricipitium* alla *Prudenza*:

si dee sapere, che è un Tricipitio composto de' capi di trè animali, de' quali, quello, ch'è in mezzo, ch'è ancor assai grande, è il capo del leone. Nella destra parte è il capo del cane, disposto in tel maniera che pare, che applaude, e lusinghi. Il capo, ch'è nella sinistra, è quello del lupo: Sopra questi tre capi stà un canestro, & un serpente, che abbraccia tutta questa imagine: questa imagine appresso di coloro, che vogliono, che si significhi il Sole, s'interpreta così. Che il capo del leone significa il tempo presente, conciosiache la natura del tempo presente sia attualmente valida, e robusta, come quello, ch'è posto fra'l passato, e futuro. Il capo del lupo dicono, che significa il tempo passato, atteso il lupo è un'animale molto smemorato; e l'oblivion riguarda le cose passate. Per il cane, che fa carezze; conciosiache la speranza è delle cose future [...]; ma per questi trè tempi è significato il Sole, perche al Sole si conviene la consideratione del tempo [...]. Altrove ancora abbiamo dimostrato come questo tricipitio convenga alla prudenza...⁷⁵.

Ma, aggiunge immediatamente il Valeriano, questo non significa trascurare affatto il forse più probante rimando al Sole e alle sue virtù⁷⁶, più evidentemente emblemizzato nella figura del serpente che tuttavia, come abbiamo più volte sottolineato, non compare nel dipinto tizianesco.

Voglio aggiungere un'estrema fonte, che non mi pare la letteratura critica abbia sin qui considerato⁷⁷: nel 1584 si pubblica a Rimini un libriccino che era stato concepito - per evidenti segnali interni - almeno 20 anni prima, a ridosso dunque della presumibile data di realizzazione dell'*Allegoria*

⁷⁵ *I Ieroglifici*... cit., p. 405. Per il rinvio alla *Prudenza* cfr.

⁷⁶ Lo conferma il passo al l. XVI (*Del Serpente, III*), p. 206, quando il *tricipitium* è indicato come «simolacro d'Apollo, ch'è rappresentato per trè capi, di cui sotto à i piedi giaccia un serpente di smisurata grandezza».

⁷⁷ Devo la segnalazione, come parecchie altre in precedenza, al collega Simone Piazza, che ringrazio davvero molto per la sua generosa e intelligente collaborazione a queste note.

di Vecellio. Si tratta *Del lupo, E/Virtù, e pro/prietà sue. Così del tutto, come d'ogni/sua parte*⁷⁸. Ne è autore il medico Costanzo Felici (1525-1585), corrispondente, tra altri, di Ulisse Aldrovandi. Felici ha un obiettivo, dimostrare la "bontà" del lupo:

provaremo - scrive - ancora il contrario di quello che si è detto. cioè che sia buono vivo, ma più morto: e porge grandissimi aiuti alhuomo, & forse più d'alcun'altro animale, & quasi con tutte le sue parti⁷⁹.

Tra queste parti dell'animale, il capo:

Pigliamo ancora, come l'istesso Plinio ne fa fede, insieme tutto il capo: quale appendendolo in una torre, o colombara, è causa, che non vi facciano mai danno, ne ladri, ne sorci, ne Donnole, ne altro animale nocivo. Il capo ancora del lupo invecchiato appeso a una parte della casa resiste a tutti gl'incantesimi, e malie⁸⁰.

Mi pareva opportuno aggiungere un tocco di sensata ragione popolare, pre-scientifica va da sé, al quadro misteriosofico sin qui delineato. A metà del XVI sec. il lupo (e segnatamente la testa di lupo, autonoma o parte del *tricipitium serapideo*) rappresenta, ribadisco, la memoria amorosa, ma anche la smemoratezza, la povertà figlia dell'oblio, la fame e l'atto di mangiare, è emblema dell'uomo sottoposto al tempo e alle tentazioni, rinvia alla Prudenza, al Sole e alle sue virtù, è un talismano contro gli incantesimi, tiene lontani i ladri. Probabilmente, scavando ancora, potremmo rintracciare qualche ulteriore elemento. Ma quelli schierati non mi sembrano pochi. Di questo iniziatico sapere cosa era pervenuto a Tiziano, come, e in che modo il pittore aveva potuto rielaborarlo?

Mi ha sempre colpito l'attacco del capitolo di Panofsky sulle

78 In Rimino, per Gio. Simbeni & compa., 1584

79 Felici, *Del lupo, E/Virtù...* cit., p. 128.

80 Ivi, p. 143.

Riflessioni sul tempo nel suo postumo *Problems in Titian*⁸¹: «Diversamente da molti altri pittori del Rinascimento e del Barocco - Leonardo, Dürer, Michelangelo, Poussin, Salvator Rosa - Tiziano non fu un *peintre philosophe*, un *peintre poète*, un *peintre scientifique* o un *peintre savant*; è difficile immaginarlo mentre scrive una poesia o compone un trattato - o perfino una lettera - intorno a questioni di teoria dell'arte o di mitografia...». È un'affermazione che contrasta radicalmente con la presunzione di intellettualità dell'artista rinascimentale (e non solo) che è alla base dell'intera iconologia panofskyana, e anche, in realtà, con il complessivo spirito di questo volume quasi testamentario, in cui Tiziano si muove invece con disinvoltura tra simboli e mitografie. Si leggano in questo senso le pagine di un allora ancora giovane Carlo Ginzburg, stese in occasione del più grande convegno di studi mai dispiegato sulla figura e l'opera di Vecellio⁸², segnatamente laddove Ginzburg sottolineava, senza la minima acrimonia e con grande buon senso, «la spregiudicatezza di Tiziano nell'uso dei materiali figurativi più disparati [...]. Pittori contemporanei, statue antiche» e perfino rudimentali volgarizzamenti dei classici⁸³, dato che il background culturale del pittore era pressappoco quello affermato (e nelle analisi smentito) da Panofsky stesso.

Proprio con questa premessa dobbiamo riprendere in mano la già ricordata *Appendice 4 ai Misteri pagani nel Rinascimento* di Wind, un testo del tutto controcorrente rispetto al *main stream* storiografico. Al lungo elenco di rimandi simbolici impiegati per il lupo, il suo capo, il *tricipitium*, il grande storico dell'arte aggiunge - sulla scorta dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (cronologicamente un po' tarda, per la verità, per il confronto con l'*Allegoria* di Tiziano) - il *Buon Consiglio*, l'*eubulia* aristotelica⁸⁴, sottolineandone anzitutto tuttavia le profonde

81 Cfr. Panofsky, *Tiziano...* cit., p. 90.

82 Carlo Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*, in *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi Venezia, 1976*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 125-135, in particolare p. 128 sgg.

83 Ivi., p. 133.

84 Cfr. *Etica Nicomachea*, VI, IX, 1142B.

differenze con la *Prudenza*:

[Il Buon Consiglio] consiste di un sano istinto pratico per il corso degli eventi, una sensazione quasi indefinibile che sa anticipare il futuro ricordandosi del passato, ed è quindi in grado di giudicare correttamente il presente. Poiché questa capacità si conquista con l'età (e infatti come suo termine di paragone viene sempre citato Nestore), è diverso dalla Prudenza che, anche se viene messa in pratica solo di rado dai giovani, non è necessariamente fuori dalla loro portata⁸⁵.

Nel prosiegua della sua analisi Wind spara inoltre ad alzo zero su quella che gli appare l'«inquietante allegoria attribuita a Tiziano». A suo avviso essa non configura un ribadito ed efficace pleonaso, «perché *Consilium* e *Prudentia* non sono la stessa cosa; benché, però, la distinzione sia chiara dal punto di vista logico, l'effetto estetico di questa composizione è rozzamente ripetitivo»⁸⁶. Dubita addirittura dell'autografia tizianesca, e suggerisce piuttosto il cugino del pittore, Cesare Vecellio, che per la verità potrebbe essere anche l'artista incaricato dal Valeriano per la parrocchiale di Castion, stigmatizza la «pesante iscrizione in lettere antiche». Wind crea insomma i presupposti per l'attribuzione successiva che Svend Erik Hendriksen (senza ricordarlo) ha conferito a Palma il Giovane, leggendo il dipinto come omaggio à rebours all'antico maestro scomparso dell'allievo che, proprio sopra il leone, avrebbe collocato la sua stessa effigie e a destra quella del figlio. Il ritratto centrale del dipinto è in effetti piuttosto somigliante a Jacopo Negretti, come del resto al figlio di Tiziano, Orazio, erede designato dell'*atelier* vecelliano e però morto di peste negli stessi terribili giorni del padre, nell'estate del 1576.

Dobbiamo aggiungere tuttavia almeno un elemento ostativo a questa intrigante ipotesi. Nel suo volume del 2004 *Su Tiziano* (sulla sua biografia, soprattutto) Lionello Puppi elenca

85 Wind, *Misteri pagani...* cit., p. 317

86 *ivi*, p. 318.

puntigliosamente e ragiona i quadri di Vecellio «trovati alla sua morte nella casa al Biri Grande e venduti da Pomponio Vecellio [il figlio scellerato dell'artista] tra 1579 e 1581»⁸⁷: vi compare anche l'*Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, e difficilmente sarebbe stato lì se fosse stata un'opera di Palma, ma si tratta tuttavia anche dell'unico dipinto per cui l'acquirente risulta sconosciuto (a fronte di 11 opere acquistate da Cristoforo Barbarigo, 5 da Tintoretto e 3 acquisite proprio da Jacopo Palma il Giovane).

Il quadro mantiene insomma un suo alone misterioso, su cui non possiamo diffonderci ulteriormente dato che siamo già oltre i limiti previsti per il mio intervento. Per cui mi limiterò a ricordare almeno parte della recente bibliografia sul dipinto, dopo la lunga scheda che Puppi aveva steso per la mostra di Palazzo Ducale del 1990⁸⁸: aggiungo quella di Augusto Gentili per la mostra a Vienna (2007) e Venezia (2008) su "L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura"⁸⁹, che riepiloga i non pochi interventi del primo decennio, e poi le considerazioni più recenti e già richiamate di Lina Bolzoni, che leggono il dipinto a prescindere da questioni di autografia o di un'iconografia limitata al rinvio alla *Prudenza*, suggerendo l'ipotesi che l'immagine, secondo la studiosa "coperchio" di un sottostante ulteriore ritratto⁹⁰, costituisca, come ho già in precedenza trascritto, «uno specchio dell'interiorità che si misura insieme con la propria biografia e con le radici profonde del ciclo del tempo per trasmettere un messaggio morale»⁹¹, in una struttura di discorso non lontana da quella degli ormai remoti, a quella data, *Asolani* di Pietro Bembo.

Personalmente non credo all'obbligatorietà del rimando alla

87 Puppi, *Su Tiziano...* cit., p. 81.

88 L.P., *Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza*, in *Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Susanna Biadene, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 347-348.

89 Augusto Gentili, *Allegoria della Prudenza*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo della mostra a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 179-183.

90 Per Panofsky, invece, di uno stipo che contenesse oggetti di valore, documenti di credito, denari: il lupo tiene lontani i ladri, come abbiamo letto in Felici...

91 Bolzoni, *Il cuore di cristallo...* cit., p. 290.

Prudenza. Sia le pagine dell'ultimo Panofsky che quelle successive di Puppi evidenziano come il *framing* di fondo della composizione sia lo scorrere inesorabile del tempo della vita verso la morte, l'impossibilità straziante di gestire un qualsivoglia e improbabile futuro. Siamo piuttosto pienamente nel registro della ri-figurazione che Paul Ricoeur ha delineato nei tre volumi di *Temps et récit*⁹², e nella prospettiva della fine di ogni vita che giustifica la dignità della nostra esistenza.

Problemi complessi, ma non riguardano direttamente il lupo. L'ultima considerazione allora che voglio fare è che in quest'opera l'animale trova un momento di poderoso riscatto culturale. Se Tiziano è l'autore, ha scelto il capo del lupo in corrispondenza della sua testa canuta (che non ha comunque la stessa qualità dell'autoritratto del Prado, pressoché degli stessi anni); se altri lo hanno dipinto (Cesare Vecellio o Jacopo Negretti) non hanno ritenuto disdicevole l'accostamento tra il lupo e l'imperatore della pittura, come lo definirà Marco Boschini. Nel capo dell'animale erano infatti racchiusi, più che il semplice e un po' bizzarro rinvio alla *Prudenza* da parte di un nonagenario, i numerosi e così eloquenti elementi che abbiamo raccolto dalle fonti e che caratterizzano la riflessione sull'animale nel corso del XVI sec.: cui aggiungerei quel senso profondo di libertà della *fabula* 371 di Esopo, che precede e prevale su ogni impossibile sicurezza.

92 Cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I-III, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985.