

SANTUARI MAGICI A FIRENZE NELLA PRIMA ETA' MODERNA

GABRIELA DRAGNEA HORVATH

Nel saggio *Pour une Science des religions*, Michel Meslin ammette le difficoltà dello studioso del sacro nell'investigare un Altro assoluto, trascendente, conoscibile solo "per mezzo di sistemi di espressione teorici, concettuali, rituali o simbolici che per natura loro sono tutti dei linguaggi umani".¹ In altre parole, possiamo cogliere il sacro-oggetto solo di riflesso, nell'esperienza che ne fa l'uomo soggetto, perciò "il sacro si definisce come una relazione".² Come tale si presta alle distinzioni della categoria, discusse soprattutto in ambito anglo-americano, fra la relazione interna e la relazione esterna.³ Il rapporto dell'individuo con l'Altro trascendente, percepito come parte di se stesso e allo stesso momento come qualcosa di radicalmente diverso, illustra la categoria delle relazioni interne. Mentre il sacro, inteso come condivisione di rituali, credenze e rappresentazioni del soprannaturale da parte dei membri di una comunità, rende esplicita la categoria di relazione esterna. Un'altra distinzione cui rimanda il concetto del sacro è fra sacro legittimo, sancito dal pensiero ufficiale e dalle sue strutture, e sacro alternativo, verso il quale il potere politico o religioso ha un atteggiamento ambivalente, come nel caso della magia. Trattata dagli studiosi del Novecento principalmente come pseudo religione e pseudo scienza insieme, ma riconosciuta anche come arte dell'immaginario, la magia reclama una sua autonomia come forma di ricerca dell'assoluto, quindi non può essere separata dal sacro, sebbene propone le proprie modalità di configurarlo e di rapportarsi ad esso.⁴

¹ M. MESLIN, *Per una scienza delle religioni* [1973], Assisi, 1975, p.7.

² *Ibidem*.

³ *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di A. Hügli - P. Lübcke, Rowohlt 1991, pp.491-492.

⁴ Cfr. S. J. TAMBIAH, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge 1990, dove si discutono i principali punti di vista del Novecento nel complesso dibattito sulle distinzioni e i punti di convergenza fra magia, religione e scienza (Sir James Frazer, Sir Edward Tylor, Bronislaw Malinowski, Lévy-Bruhl, Sigmund Freud).

Mentre il suo oggetto, sintesi di culture e pratiche diverse, espresso in codici occulti, è difficile da definire in maniera inconfutabile, il soggetto, il *magus* si distingue dall'*homo religiosus* in base a due criteri: *voluntas* e *potentia*. Per l'*homo religiosus* il cosmo e la sua vita vengono controllati dalla potenza divina, dispiegata in forme visibili e invisibili, quindi i fenomeni hanno come ragione sufficiente la volontà trascendente. Diversamente, il *magus* tende a controllare il visibile e l'invisibile, la vita umana, gli spiriti, la natura e il tempo attraverso rituali e tende a sapere, dunque a sostituirsi, alla potenza trascendente. Egli cerca di decifrare l'enigmatica volontà divina, e di esprimere la propria, riproducendo nei suoi prodigi misteri e miracoli attribuiti alla divinità. Il discorso sui luoghi del sacro e la magia tocca inevitabilmente l'esercizio del potere, sia nella forma privata, sia in quella pubblica. Sebbene il mago aspiri a raggiungere lo status degli dei, le istituzioni politiche coprono nella loro stessa essenza una funzione divina, in quanto garanti "dell'ordine che scende dall'alto e di una norma cosmica che presiede alle cose e le ordina."⁵

Ciò è valido non solo per la sovranità esercitata dal re, principe o papa, rappresentante terreno del dio onnipotente e autoreferenziale della tradizione giudaico-cristiana, ma anche per altre istituzioni, come la Repubblica,⁶ poiché, indipendentemente dalle sue forme e dal contesto nel quale opera, il potere temporale pensa se stesso in relazione a valori che trascendono la storia e, contemporaneamente, in relazione al patto coi suoi soggetti, verso i quali deve mostrare forza, sapienza, giustizia e – altrettanto seducente – irraggiungibile mistero. Da sempre il potere politico si regge anche sul dominio dell'immaginario. L'affermazione di una cultura antropocentrica a Firenze nella prima Età moderna realizza le premesse epistemologiche per un atteggiamento magico verso il sacro, individuabile nella filosofia, nelle arti, nelle forme di manifestazione del potere. Proponiamo una breve riflessione sugli intrecci fra potere, magia e sacro, partendo dal concetto di santuario magico inteso non come spazio dove viene praticata la magia, ma come luogo dove il potere si autolegittima e autoconsacra, applicando a simboli sacri le tecniche magiche di suggestione. Un esempio interessante è il serraglio dei leoni: "Già nell'antica Roma – con la grande espansione nei paesi africani e asiatici – nasce il *vivarium*, dove si trovano animali, soprattutto feroci, per mostrarli al pubblico, addestrarli ed utilizzarli negli spettacoli circensi."⁷

⁵ F. CARDINI, *La regalità sacra: un tema per il Giubileo*, in *Adveniat Regnum, La regalità sacra nell'Europa cristiana*, a cura di F. Cardini – M. Saltarelli, Genova 2000, pp.21-35 con riferimento a Mircea Eliade e a Dumézil.

⁶ Punto di partenza per tale concetto è *Esodo*, 3, 14.

⁷ G. MASCHIETTI – M.MUTI – P. PASSERIN D'ENTRÈVES, *Serragli e menagerie in Piemonte nell'Ottocento sotto la real casa Savoia*, Torino, 1988, p. 15.

Il circo scompare con l'avvento del Cristianesimo, contrastato fra altri da Sant'Agostino nella *Città di Dio*⁸ e da Tertulliano nel suo *De Spectaculis*,⁹ ma nel Medioevo, sotto l'influenza araba, ritorna l'usanza di collezionare animali esotici rinchiusi nel serraglio, parola proveniente dal provenzale *serralh*, che significa riparo e sbarramento.¹⁰ Federico II di Svevia possedeva uno dei più noti serragli medievali "nel quale si contano animali come un elefante asiatico, una giraffa, alcune iene e una ricca leoparderie".¹¹ Mentre il vanto di questa collezione reale consiste proprio nella diversità delle fiere, il serraglio fiorentino appare singolare per la scelta esclusiva dei leoni e per il legame creatosi fra essi e la città. Comparso nel Trecento, esso inizialmente si trovava nella Piazza della Signoria, ovvero nel "luogo ove poi sorse la Loggia dei Lanzi, di fronte alla chiesa di San Pier Scheraggio."¹² Trattati con massimo riguardo, i leoni venivano ritenuti "simbolo della grandezza e dell'indipendenza del Comune."¹³

Il significato politico del serraglio, diventato subito una vera e propria istituzione, è provato sia dalla sua ubicazione – sempre attorno a strutture centrali della città, come per esempio nelle vicinanze del Palazzo del Podestà (1285), oppure dietro il Palazzo dei Priori nell'attuale Via dei Leoni (1350) -, sia dalla importanza data al custode delle fiere, il quale "doveva essere uomo <onoratissimo, qualificato e nobile, godeva di vari privilegi fra cui quello di sedere tra i cavalieri durante i consigli della Repubblica ed aveva inoltre il curioso obbligo di doversi distinguere anche fisicamente dagli altri cittadini portando barba e basette assai lunghe, cosa inconsueta per quel tempo>".¹⁴ L'aspetto del custode, a metà fra mago e profeta, suscita una serie di domande circa la complessa percezione del fenomeno da parte dei Fiorentini. Giovanni Villani è il primo a segnalare la presenza dei leoni a Firenze e non indugia sulle motivazioni della scelta di questo simbolo vivo. Considerando che la cultura dominante del Trecento era biblica,¹⁵ un primo riferimento possibile sarebbe un passo della *Genesi*, contenente le profezie di Giacobbe. Quando parla di Giuda, il vecchio dice che <un giovane leone è Giuda: dalla preda, figlio mio, sei tornato; si è sdraiato, si è accovacciato come un leone

⁸ ST. AUGUSTINE, *Concerning the City of God against the Pagans*, Nuova traduzione di Henry Bettenson, con una introduzione di John O'Meara, London 1984, I, 31-2, IV, 26, VI, 5, 6.

⁹ TERTULLIAN, *De Spectaculis*, London-New York 1931, *passim*.

¹⁰ G. MASCHIETTI – M. MUTI – P. PASSERIN D'ENTRÈVES, *Serragli e menagerie*, cit., p.15

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. M. SIMARI, *Serragli a Firenze al tempo dei Medici*, in *Natura viva in Casa medici. Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti con esemplari del Museo Zoologico 'La Specola*, Firenze 1985, p. 23.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 25.

¹⁵ La simbologia del leone nella Bibbia e nella cultura medievale va in genere in due direzioni: l'identificazione con la sua forza e maestosità, oppure l'opposizione alla sua ferocia, vista come aggressività del male, per esempio nel mito di Ercole oppure nella storia di Daniele nella grotta dei leoni.

o come una leonessa; chi oserà farlo alzare ?>.¹⁶ Il passo viene ripreso in *Numeri* (23.24) con un significato più ampio, perché il leone e la leonessa sono termini di comparazione per l'intero popolo di Israele.¹⁷

L'identificazione del popolo fiorentino con il popolo d'Israele descritto in questi passi sembra molto probabile, considerando che il modo di pensare del tempo era sempre in relazione alle Scritture e Firenze veniva idealmente identificata con la nuova Gerusalemme. Insolito è aver trasformato una figura retorica in realtà, mutando un'identificazione emotiva e concettuale nel possesso effettivo, da parte dei fiorentini, di leonesse e leoni, tenuti in grande onore. Possiamo parlare di una forma di totemismo in pieno Medioevo cristiano europeo? Il discorso non è semplice, poiché neanche in questo caso abbiamo un concetto indiscutibile, attinente ad una realtà unica. Riferito a fenomeni segnalati in culture extra-europee, il *totem* rappresenta per Emile Durkheim, per esempio, un animale sacro, espressione di un concetto di forza con il quale si identifica un clan o un'intera società.¹⁸

La definizione trova riscontro nella comunità fiorentina che sceglie come suo emblema e spirito protettore il 're degli animali', la fiera più forte e temuta, sin dai tempi antichi. Secondo Claude Lévi-Strauss, invece, l'identificazione totemica con animali e piante, attuata nella distinzione fra natura e cultura, si rivela alla fine come sistema di classificazione, essendo non tanto una credenza, quanto una forma di autoproiezione del soggetto umano, creatore di cultura, nel mondo naturale.¹⁹ Considerazioni applicabili al serraglio fiorentino, dato che i leoni, inesistenti a Firenze, venivano portati da lontano per dare peso ad un'identità comunitaria, non in base a riferimenti naturali bensì culturali, come la Bibbia e le storie pagane. Non possiamo inoltre escludere la convinzione che la presenza viva di un animale conosciuto attraverso miti e ritenuto invincibile potesse contaminare gli esseri umani con la sua forza e la sua invincibilità; e questo significa che siamo di fronte ad una mentalità dove la magia aveva un peso consistente.²⁰

Per i fiorentini del Trecento i leoni erano anche messaggeri divini, e ciò che accadeva nelle gabbie veniva letto come una profezia per le sorti della città. Lo stesso Villani narra che il

¹⁶ La *Bibbia*, a cura de La Civiltà cattolica, Milano 1974, 49.9.

¹⁷ 23.23 Perché non c'è sortilegio contro Giacobbe/ E non c'è magia contro Israele: / a suo tempo vien detto a Giacobbe / e a Israele che cosa opera Dio./ 23.24 Ecco un popolo che si leva come una leonessa / e si erge come un leone; /24.8 Dio, che la ha fatto uscire dall'Egitto, / è per lui come le corna del bufalo. / Egli divora le genti che lo avversano, / addenta le loro ossa/ e spezza le saette scagliate contro di lui/ 24.9 Si è rannicchiato, si è accovacciato / come una leone/ E come una leonessa, chi oserà farlo alzare? /Chi ti benedice sia benedetto / E chi ti maledice sia maledetto!

¹⁸ E. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano 1982, pp.135-253.

¹⁹ C. LÉVI-STRAUSS, *Il Totemismo oggi*, Milano 1964, p.18.

²⁰ A tale proposito cfr. J.G. FRAZER, *The Illustrated Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, London 1996, soprattutto il cap. 2 *Sympathetic Magic*, pp. 21-31.

25 luglio del 1331 <nacquero in Firenze II lioncini del leone e leonessa del Comune, che stavano in istia incontro a San Pier Scheraggio>²¹ e continua scrivendo che <vivettono, e fecionsi grandi poi>.²² Una simile lettura di avvenimenti naturali porta indietro nel tempo a credenze arcaiche sulla fertilità degli animali come buon auspicio. Fa però pensare anche ad un altro aspetto: all'interno di una città racchiusa fra mura di pietra, dove le presenze di animali vivi sono molto ridotte, accadimenti del genere assumono proporzioni mitiche proprio per la loro eccezionalità. È sempre il Villani a fornirci un esempio, narrando come nel gennaio del 1345 <uno lupo grande e salvatico entrò per la porta a San Giorgio, e scese giù, e corse, essendo isgridato, quasi gran parte d'Oltrarno; ma poi fu preso e morto alla porta a Verzaia. E in que' dì cadde uno scudo di gesso dipinto col giglio, ch'era commesso sopra la porta dove abita il podestà, onde molti aguriosi per li detti II segni temettono di future novità alla nostra città. E in que' dì arse una casa di messer Simone giudice di Poggibonizzi nel popolo di San Brocolo. E nel detto anno passato III volte vi s'accese il fuoco, non trovandovi cagione chi'l v'avesse acceso o messo; e molti amirandosi di ciò, dissono fu opera d'alcuno maligno spirito>.²³

L'ingresso casuale di un lupo nel cuore di Firenze in pieno inverno viene dunque interpretato come presenza del maligno, intento a distruggere l'ordine costituito della città, mentre in campagna, con spirito più realistico, sarebbe stato molto probabilmente preso per quello che era, ossia un animale in cerca di cibo. L'evoluzione del serraglio fiorentino è strettamente legata ai cambiamenti della Repubblica stessa. Intanto con l'avvento del Rinascimento compaiono serragli con animali esotici, non esclusivamente leoni, anche a Ferrara, Napoli, Roma, Milano e in Piemonte.²⁴ Segnalata abbiamo visto già dal Villani, l'abitudine di donare leoni vivi per suggellare un legame politico si rafforza nel Quattrocento.²⁵ Il Priorista Pagolo di Matteo Petriboni narra che nel 1419 si bandì <la pacie tra il ducha di Melano, el Comune di Siena e'l Comune di Firenze, e ' detto Ducha mandò a' detti signori un bellissimo lione>.²⁶ O nel 1445 <Al tempo de' detti Signori donarono duo lionni giovani al duca di Chalavria, figliuolo del re Rinieri>.²⁷

²¹ GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma 1990-1991, XI, 44.

²² *Ibidem*.

²³ VILLANI, *Nuova Cronica*, cit., XIII, 56.

²⁴ G. MASCHIETTI - M. MUTI - P. PASSERIN D'ENTRÈVES, *Serragli e menagerie*, cit., p.15.

²⁵ Cfr. ancora VILLANI, *Nuova Cronica*, cit., XIII, 56.

²⁶ PAGOLO DI MATTEO PETRIBONI - MATTEO DI BORGIO RINALDI, *Priorista (1407-1459)* con due Appendici (1282-1406), a cura di J. A. Gutwirth, Roma 2001, p. 127.

²⁷ *Ivi*, p. 418.

Dagli scritti del Priorista Matteo di Borgo Rinaldi veniamo a sapere invece che il 30 agosto 1453, alla presenza del cardinale di Sant'Agnilo, <lo quale er'andato a Vinegia et a Milano per lo fatto della pace come detto è di sopra, si mise in sul campanile sopra all'uriolo una coperta di rame dorato et di sopra una palla di rame dorata, et è tonda braccia cinque et alta uno et due terçi. Et poi sopra è uno leone di braccia 4 et due terçi, et di peso di libre dugento venti et di sopra il giglio. Et di queste cose fu trovatore Antonio di Migliorino Ghuidotti, era allora de' nostri Signori>.²⁸

Si tratta del marzocco, leone rampante, diventato assieme al giglio parte dello stemma della città. Dai leoni veri, che vivono in mezzo alla gente, si passa alla loro effigie ricoperta d'oro, metallo corrispondente al sole e al segno del leone secondo l'astrologia, disciplina largamente accettata all'epoca. Piazzato in cima alla torre di Arnolfo, a contatto con il cielo, in un atteggiamento quasi umano, il leone dorato poteva essere percepito come un talismano, oggetto creato dall'uomo per captare le energie cosmiche a suo beneficio, come avrebbe insegnato tre decenni dopo Marsilio Ficino nel suo *De vita Coelitus comparanda*, dove esprime addirittura il parere che il Sole, nel segno del Leone, <ravviva il nostro spirito al punto che lo rende capace di resistere al veleno dell'epidemia. E questo appare evidente in Babilonia e in Egitto e nelle regioni che sono rivolte al Leone, là infatti il Sole, entrando nel Leone, fa cessare l'epidemia, proprio nel modo che abbiamo detto>.²⁹ La credenza che un artefatto possa captare energie positive specifiche a seconda di ciò che raffigura ci rimanda alla componente magica della religione – le icone e le statue dei santi venivano ritenute cariche di energia divina – e anche all'uso talismanico di certe opere d'arte secolari nel Rinascimento.³⁰

Riproponendo il concetto di forza nel rapporto natura-cultura, è ovvio che a metà del Quattrocento la creazione dell'ingegno umano sia ritenuta più potente dell'animale vivo. Dal punto di vista politico la creazione dello stemma posizionato sulla torre del Palazzo Vecchio rappresenta un vero e proprio omaggio alla Repubblica, un simbolo che sottolinea il potere della città ed esprime orgoglio e voglia di affermarsi internamente e territorialmente.³¹ Il trattamento dei leoni del serraglio sembra confermare tale ipotesi. Lo stesso Matteo di Borgo Rinaldi scrive che nel 1459 <a dì primo di maggio si fé una caccia in sulla piazza de' Signori, la qual piazza era tutta chiusa, cioè dal leone della rinchiera insino a Santa Cristina apresso a 15 braccia e insino al baderaio da Santo Rommolo, et tutte le bocche chiuse di detta piazza insino

²⁸ *Ivi*, p.393.

²⁹ M. FICINO, *Sulla Vita*, Milano 1995, Libro III, 4, p. 200.

³⁰ Cfr. P. BURKE, *The Uses of Works of Art*, in *The Italian Renaissance, Culture and Society in Italy*, Cambridge 1993, pp.124-130 e M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera*, Firenze 1983, passim.

³¹ A. BROWN, *De-masking Renaissance republicanism*, in *Renaissance Civic Humanism*, a cura di J. Hankins, Cambridge 2003, pp. 170-199; pp. 184-189.

alle Prestançe, et dalle Prestançe si chavò fuori e lioni. Et in su detta caccia v'era duo cavagli bradi et quattro tori baccini e duo bufolini, una vacha e un vitello, un porcho cinghale e tre lupi grossissimi et xij lioni et una giraffa, con venti uomini, et una palla grossa di legname congegnata in modo vi stava dentro uno che lla faceva andare per ogni verso, voleva fare accanire dette bestie. Et quello ch'era in detta palla era congegnato rimaneva tutta volta in piè. Et per le gran grida della moltitudine della giente sbigottirono i lioni, per modo che tutto 'l popolo si mescolò col loro e stavano insieme col loro come se fossono proprio agnielli. Era a vedere la detta caccia più che Lx d'anime. Fu un bello aparecchio e di gran costo>.³² In questa occasione i simboli vivi della Repubblica fiorentina vengono tolti dalle loro gabbie-santuario ed esposti in piazza, eccitati, fatti combattere, atterriti, trasformati in agnelli mentre il popolo gode della caccia, acconsentendo al rito dissacratore delle fiere che avevano rappresentato per molto tempo il potere e la dignità del comune.

Nel 1550, Cosimo I de' Medici decise, per permettere l'ampliamento di Palazzo Vecchio, di far trasferire il serraglio in Piazza San Marco, di fronte all'ospedale di San Matteo, nel fabbricato che Niccolò da Uzzano aveva fondato circa un secolo prima col progetto, poi mai realizzato, di destinarlo a sede dello Studio fiorentino.³³ Il serraglio rimarrà qui fino al 1776, quando il Granduca Pietro Leopoldo di Lorena ne ordina la chiusura. Lo spostamento dei leoni dal cuore politico della città è seguito dal cambiamento irreversibile del loro status: privi ormai di virtù soprannaturali, diventano semplice parte di una collezione varia di bestie, guardate con curiosità e fatte combattere ogni tanto per il piacere dello spettacolo: tutto questo accade, ironicamente, nella Piazza del santo il cui simbolo è il leone. Evocatrici del circo romano, la cacce continuano ad accompagnare come spettacolo popolare avvenimenti importanti nella vita del potere, addirittura fino al 1737, <quando venne data l'ultima caccia in occasione della successione al trono granducale di Toscana di Francesco II di Lorena>.³⁴

Le cacce sono un divertimento e un avvertimento. Il potere conosce bene il ruolo catartico di questo gioco-rituale, nel quale l'aggressività latente degli spettatori trova la sua liberazione. In tal senso si possono considerare come forme sacrificali, dove l'animale sostituisce le vittime umane, in quell'intreccio di violenza e sacralità del quale parla René Girard nel suo *Violence and the Sacred*.³⁵ Ma proprio perché l'animale può essere visto come

³² PETRIBONI – RINALDI, *Priorista*, cit., pp. 468-469.

³³ SIMARI, *Serragli a Firenze*, cit., p. 23, dove si legge ancora che <Tale trasferimento causò proteste e lamentele da parte dei malati ricoverati nel vicino ospedale, continuamente disturbati dai ruggiti e dal baccano delle fiere. Ma il Granduca fu irremovibile e Piazza San Marco divenne definitivamente sede del nuovo serraglio che continuò a chiamarsi 'dei leoni' sebbene vi fossero custoditi anche tigri, tori, lupi e altri animali (*Ibidem*).>

³⁴ SIMARI, *Serragli a Firenze*, cit., p.23.

³⁵ R. GIRARD, *Violence and the Sacred*, London-New York 2005, soprattutto i capitoli 1-2, pp.1-71.

vittima sostitutiva – e nel pensiero del Cinquecento la sfera umana e la sfera animale si rispecchiavano a vicenda -, le cacce appaiono anche come gioco di forze riscontrato nella società, come specchio politico e sottile intimidazione da parte di chi gestisce il potere. Gradualmente nelle cacce vengono introdotti elementi di spettacolo sempre più efficaci. Già nel Cinquecento, per esempio, capitava che per evacuare le fiere <veniva usata una macchina, chiamata 'biurro', che all'interno nascondeva un uomo ed esternamente aveva le forme di un grande drago verde, dalle ali a ruota e sprizzante fiamme dagli occhi. L'entrata in scena della spettacolare e fantasiosa macchina doveva atterrire le belve e creare tra il pubblico un senso di sorpresa e di meraviglia>.³⁶ Ed è proprio il desiderio di controllare l'immaginario e le emozioni attraverso il senso di meraviglia e di stupore che domina il Cinquecento, con la sua spettacolarità, i suoi assetti teatrali, rituali politici e religiosi, esperimenti magici. Lo spettacolo diventa il santuario dove il potere laico o religioso si autoconsacra, ed è interessante notare che tutti gli elementi identificati da Rudolf Otto nella fenomenologia del sacro (*mysterium, tremendum, majestas, augustum, energeticum et fascinans*)³⁷ possono essere ritrovati negli spettacoli del Cinquecento e del Seicento, organizzati da o per i rappresentanti del potere in uno sforzo di ricreare, attraverso l'ingegno umano, il senso di meraviglia attribuito alle epifanie del sacro trascendente. L'arte magica offre i mezzi per conseguire lo scopo, e abbiamo nello stesso periodo non solo intellettuali laici o religiosi affascinati dalla magia, ma addirittura principi e re che si indentificano con il *magus* e vogliono produrre *mirabilia* in prima persona.³⁸

Cresciuto in una Firenze che già vantava una colta traduzione del pensiero magico istituita da Marsilio Ficino³⁹ e Pico della Mirandola,⁴⁰ Francesco I de' Medici (1541-1587) offre un buon esempio di principe mago, sia come 'filosofo della natura', ovvero sperimentatore, alchimista⁴¹ sia come immaginifico regista, dunque creatore di 'avvenimenti' spettacolari. Nel suggestivo ritratto fattogli da Riguccio Galluzzi nella *Istoria del Granducato di Toscana* sotto il governo della casa Medici, pubblicato a Firenze nel 1781, si allude alle sue vaste conoscenze: <I suoi talenti e le sue cognizioni erano certamente superiori a quelle di qualunque altro Principe dei suoi tempi [...]>, giacché <Niun Principe nella sua gioventù e fino

³⁶ SIMARI, *Serragli a Firenze*, cit., p. 24.

³⁷ In *Das Heilige, Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, Gotha 1926.

³⁸ Sulla linea della diffusione degli scritti ermetici e del prestigio di Hermes Trismegistus, re, filosofo e mago.

³⁹ In particolare in *Sulla vita (De Vita Coelitus Comparanda)*, cit., passim.

⁴⁰ Riferimenti in *Oratio de homini dignitate*, Bologna 1496 e in *Conclusiones nongentae. Le novecento Tesi dell'anno 1486*, a cura di A. Biondi, Firenze 1995.

⁴¹ Lo Studiolo come Kunst-und Wunderkammer è perfettamente studiato in S. J. SCHAEFFER, *The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Vecchio in Florence*, PhD in Fine Arts, Bryn Mawr College, Xerox University Microfilms, Ann Arbor Michigan 1976.

all'età di ventitré anni applicò mai con tanta assiduità, e con tanto profitto alli studi [...]>, e altrettanto alle sue doti istrioniche: <Faceva professione d'ingenuità, ma era il più dissimulato di tutti i Principi: inesorabile con gl'inferiori, e con li eguali altiero al segno di volere l'umiliazione.>⁴²

L'episodio sul quale vogliamo soffermarci, narrato da Celio Malespini nelle *Ducento Novelle*,⁴³ e ampiamente citato da Luigi Passerini in una malinconica evocazione della storia degli Orti Oricellari,⁴⁴ è uno spettacolo di 'magia' svoltosi nel giardino che una volta era stato di Bernardo Rucellai, e dove a quel tempo regnava Bianca Cappello.⁴⁵ Ecco brevemente i fatti: aspettando il ritorno da Roma del fratello e dei gentiluomini Veneziani al suo seguito, Bianca Cappello chiede al Negromante Camillo di preparare una burla nel giardino per questi ospiti. L'idea del mago è di ricostruire l'inferno, perciò fece <un fosso profondo, e rotondo della grandezza di un grandissimo Tino, simili a quelli ne' quali vi fanno dentro le vindemie, tutto coperto di lambrechie di legno larghe quattro ditta, distante competentemente l'una dell'altra, coperte tutte di cotenne grosse sconvenevolmente di terreno con l'herbe sopra, parendo una istessa cosa co'l prato, che vi era intorno; sotto delle quali aveva fatto accomodare un certo artificio, che si chiudeva con un catenaccio di ferro, forte e sicuro, quale aprendolo il tutto n'andava sossopra, cadendo nel fosso, ò buca, che chiamare noi la vogliamo, tutto quello che era di sopra. Accomodato ch'egli hebbe il tutto; fece poi fare trenta uestiti di tela nera da diavoli, dipinti parte a fiamme di fuoco, e parte in altre spaventosissime maniere al rimirare, co ceffi horribili, e tremendi, per uestire alcuni uomini appieno istruiti di quanto dovevano fare.>⁴⁶

Arrivato il Duca per vedere <coteste vostre terribili e spaventose invenzioni>⁴⁷ decide di non aspettare l'arrivo dei Veneziani e proporre la burla ai suoi cortigiani, disponendo il completamento della scena dell'inferno con l'accoglienza degli ospiti nel paradiso terrestre, creato secondo la sua fantasia. Così nella 'loggietta', <tutta ornata di pani d'oro>, con una

⁴² Riprodotto in L. BERTI, *Il Principe dello Studiolo, Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia 2002, p. 25.

⁴³ C. MALESPINI, Novella XXVIII in *Ducento Novelle* del Signor Celio Malespini nelle quali si raccontano diversi avvenimenti così lieti, come mesti & stravaganti. Con tanta copia di sentenze gravi, di scherzi, e motti, che non meno sono profittevoli nella pratica del vivere humano, che molto grati, e piacevoli ad udire. Con Licenza de' Superiori, & (segno sconosciuto) Privilegio In Venezia MDCIX, Al Segno dell'Italia, Biblioteca Marucelliana, 1, NN, 71.

⁴⁴ L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze 1866.

⁴⁵ Nella monografia citata (cfr. *supra* nota 42), il Berti riporta esclusivamente la traduzione frammentaria del Passerini, lasciando intendere che lo spettacolo fosse per onorare Vittorio, il fratello di Bianca Cappello, (pp. 217-218), il quale, invece, secondo Malespini, non l'avrebbe mai visto. Lo stesso Berti ritiene che la regia <deve essere stata del Buontalenti> (p.218); Malespini non dà però nessun indizio in tal senso.

⁴⁶ MALESPINI, Novella XXVIII in *Ducento Novelle*, cit., pp. 81-82.

⁴⁷ *Ibidem*.

tavola <apparecchiata sontuosamente, con infinite vascella e piatti d'oro & argento, pieni d'ogni sorte di frutta di Zuccaro composti dal naturale da periti dell'arte> doveva trovarsi anche una grande lampada d'oro <piena di olio preciosissimo & odorifero, che la illumini tutta, il quale odore si spandi per tutto>. Il Duca richiede anche musica e <quattro, ò sei fanciulle delle più belle e leggiadre della Città ornate riccamente [...]>.⁴⁸

Gli invitati furono tirati a sorte e, secondo il Malespini, fra coloro che vennero scelti si trovavano il Conte Mario Santafiore, Conte San Secondo, due Strozzi, Sansonetto d'Auernia, (Sansonetto dei conti Bardi di Vernio, secondo la spiegazione del Passerini), un Baglione, un Nerli, Giuliano Ricasoli, un Altoviti, Gissmondo de' Rossi. Sin dall'inizio, al pari dei suoi compagni, il Duca si mette nelle mani del Negromante, che fa la sua apparizione in un <vestito con un abito molto strano, apropiato però all'arte; con una mitra in capo piena di pentacoli, e stravaganti e ridicolosi caratteri; parendo veramente un novello Zoroaste>.⁴⁹ Camillo si dirige <con gravi, e lenti passi> nel <destinato luogo> e disegna con un coltello il cerchio magico, contornato di <molti salomoni et altre immagini celesti>.⁵⁰

La regia funziona perfettamente: l'atmosfera dell'inferno viene creata gettando droghe su carboni accesi, <le quali erano composte di assa (sic) fetida, pece e solfore et altri putridi e insopportabili ingredienti>.⁵¹ Dopo aver accomodato il Granduca <nel mezzo sopra un guanciaie di velluto nero; acciocché, ne cadere che si doveva fare, essendo accomodato il luogo ad arte per tale oggetto, non si facesse male alcuno>,⁵² Camillo invoca gli spiriti con nomi inventati, parodiando le gerarchie dei demoni presenti nei libri di magia: Bardicul, Stulflogor, Solsibec, Graffaril, Tarmidar, Zampir, e Borgamur.⁵³ Attorno al cerchio ecco le fiamme dell'inferno <uscendo fuori da molti buchi fatti con arte meravigliosa rasente il terreno del prato>,⁵⁴ mentre intanto si sentono <infinite voci e lamenti, ululati strani, stridore di denti, battere palme a palme, scuotere catene di ferro, pianti, sospiri>.⁵⁵ Quando la suggestione ha raggiunto il culmine il mago fa aprire il catenaccio e tutti gli ospiti, assieme al Granduca, si videro <precipitare nel centro della terra; insomma non ve ne fu alcuno, siccome poi confessarono, che non si credesse mai più di non rivedere la faccia del cielo né la luce del sole, e che più che volentieri non ne volessero essere digiuni. Caduti e avviluppati l'uno con l'altro nella buca, non restarono allora i diavoli di non essergli intorno con gli stessi strepiti e

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Le citazioni sono state qui riprodotte dal PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, cit., p. 75.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, pp. 76-77.

⁵² *Ivi*, p. 76.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵⁵ *Ibidem*.

rimbombi, i quali parevano più maggiori, essendo loro più presso all'orecchie, vedendo quei bruttissimi ceffi et orrendi e spaventosi gesti per il riflesso delle continove fiamme che si spargevano. Onde i poverelli erano cotanto fuori di sé, che non sapevano se erano vivi o morti>.⁵⁶

Le 'chimere' della magia diventano una vera e propria discesa agli inferi, conclusasi con una morte iniziatica: i cavalieri, caduti brutalmente nel vuoto, sperimentano una rottura al livello logico e ontologico: la sospensione della ragione provocata dal terrore si unisce all'annullamento delle distinzioni, quindi alla scomparsa delle gerarchie. Il Duca precipita insieme a loro e come in una iniziazione completa, la morte simbolica viene seguita da una rinascita; gli ospiti resuscitano quando, improvvisamente, fanno la loro apparizione delle belle giovanette.⁵⁷ Questa ricostruzione del paradiso terrestre poco ha a che fare con il pensiero teologico o poetico di Dante, oppure, per rimanere al Malespini, con i Campi Elisi di Virgilio, ma rappresenta semplicemente la proiezione dei desideri comuni dei cavalieri: ricchezza, bellezza, piaceri. Una delle funzioni della magia è proprio quella di attuare i desideri più forti e spesso segreti di chi si appella ad essa. Sulla centralità del desiderio nella magia Giordano Bruno (1548-1600), contemporaneo di Francesco I, avrebbe scritto nel *De Vinculis in Genere*,⁵⁸ valutando il mago come un cacciatore di anime, vale a dire <animae veniator>,⁵⁹ come colui che è in grado di saper manipolare i desideri degli altri gettando i suoi vincoli attraverso le tre porte.⁶⁰ Dopo la scena dell'inferno il Granduca finge <di risorgere e risvegliarsi da cotanto

⁵⁶ *Ivi*, p. 78.

⁵⁷ <le quali coi soavi e preziosi odori che uscivano da esse, mitigarono alquanto il gran fetore, e presero per mano il Granduca insieme con gli altri che eran rimasti saldi nel conflitto, conducendoli per il calle et avvalorandogli con amorosi gesti e dolci maniere, et avvicinandosi alla loggetta del giardino incominciarono a sentire il preziosissimo odore e soavissimo che usciva dalla gran lampada d'oro, abbondantissima illuminatrice del luogo, quale si diffondeva in buona parte per tutto il calle, per il quale venivano. E rimirando le bellissime fanciulle tutte ignude con manti d'oro, ornate superbissimamente, le quali con leggiadrissimo modo coprivano le loro segreti parti, piene di perle, diamanti, rubini, zaffiri e smeraldi, e profumate tutte dal capo alle piante, che maggiormente accrescevano il gratissimo odore della lampada. E giunti nella loggetta, s'incominciò con infinito stupore e meraviglia ad udire un mirabile concerto di diversi in strumenti, ne' quali carotavano alcune voci quasi angeliche e divine diversi madrigali appropriati alla materia del negozio, parendo loro che tutta la gerarchia del Paradiso fosse veramente raccolta insieme. Quando il Granduca e i compagni videro così superbo e regale apparato; l'ordine magnifico e splendidissimo di cotante variate sorte di frutti, i quali parevano veramente veri e naturali, con infinito numero di vasa d'oro et argento, non potevano se non credere di essere parvenuti nei Campi Elisi o nel Paradiso terrestre>: *Ivi*, p. 84.

⁵⁸ G. BRUNO, *De Vinculis in Genere*, in *Opere magiche*, Milano 2000, pp.451-453.

⁵⁹ *Ivi*, p. 451.

⁶⁰ <la vista, l'udito, e la mente o l'immaginazione. E se gli accade di poter varcare tutte e tre le porte, allora vincola con la massima potenza, e lega con nodi strettissimi. Egli penetra la porta dell'udito armato di voce e del bel discorso, figlio della voce; penetra la porta dell'immaginazione, della mente, della ragione, con i comportamenti e con tecniche precise>: *Ibidem*. E ancora, <Sa ben vincolare, quindi, chi conosce caratteristiche e proprietà di tutto ciò che esiste, o – quantomeno – la natura, la disposizione, l'inclinazione, l'utilità e lo scopo della specifica realtà da sottoporre a vincolo>: *Ivi*, p. 429.

stupore di mente>,⁶¹ rimanendo nel ruolo, senza mai confidare ai suoi cavalieri di essere stato il regista occulto di questo insolito spettacolo. E così, conclude il Malespini, dopo tanti discorsi e ragionamenti, quei cavalieri furono tutti d'accordo <che il Signor Camillo fusse l'uno dei maggiori Negromanti del mondo>.⁶²

Gli storici hanno attribuito a Francesco I grande accortezza politica, però in questo esempio egli dimostra di saper controllare abilmente emozioni e desideri, nonché di strumentalizzare luoghi comuni dell'immaginario cristiano e il fascino che esercitava la magia sulle menti nel suo tempo. La sequenza delle emozioni prodotte dallo spettacolo – spavento, confusione, angoscia e alla fine <lieto e felice stato> - contiene una ben circoscritta parabola politica: il potere temporale, a specchio di quello divino, dispone delle sorti dei suoi soggetti, distribuendo pene e ricompense secondo imperscrutabili intenti. Dietro questa lezione è possibile rintracciarne un'altra: al momento dell'insolito 'happening', Bianca Cappello era solo amante principesca, mentre la Gran Duchessa si preparava per il parto che avrebbe segnato la fine della sua vita, come narra il Malespini. Invitando il suo *entourage* ad uno spettacolo così coinvolgente nel giardino di Bianca, e mettendosi al pari dei suoi cavalieri nella caduta nell'inferno e nella 'resurrezione' finale, il Duca giocava su un effetto psicologico sicuro: condividere paure e piaceri salda le unioni e le complicità, condizionando quindi i suoi cortigiani ad accettare la donna da lui amata. Lontano da Firenze e dopo la scomparsa di Francesco I, Giordano Bruno avrebbe identificato tre nodi di massima efficacia per vincolare gli altri e degni del nome *vinculum vinculorum*: l'eros, la fantasia e la religione.⁶³

⁶¹ PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, cit., p. 78.

⁶² *Ivi*, p. 85.

⁶³ Commenti sul *De Vinculis* sono in I.P. Couliano, *Éros et magie à la Renaissance 1484*, Parigi 1984, cap. 4, pp.128-150.