

Il coniglio “festaiuolo”

Nota sulle strategie di attrazione dello sguardo nella pittura del Quattrocento

Fabrizio Lollini

Come ci ha insegnato Michael Baxandall, l'incrocio tra le convenzioni teatrali e le arti pittoriche pubbliche (quali le pale d'altare o gli affreschi) è di fondamentale importanza: non solo nella storia dell'arte del Quattrocento, ma anche prima e dopo. Il rapporto tra i drammi sacri, per tutto il Medioevo e fino al XVI secolo, e le strategie compositive degli artisti è evidente: figure messe di spalle, a suggerire una tridimensionalità da palcoscenico, gestualità condivisa, disposizione 'a coro' dei personaggi. Tra queste convenzioni emerge la figura suggerita da Alberti e seminalmente messa in evidenza nel suo *Painting and Experience* (1972) dallo studioso ora ricordato, in un passo poi spesso ripreso: il “festaiuolo”. Un tramite tra il dramma performato e la sua fruizione visiva, che nelle scene chiave si alzava dalla sua seduta e richiamava l'attenzione sul momento topico in essere: con lo sguardo, o coi gesti, focalizzava lo sguardo dello spettatore abbattendo quella che oggi chiameremmo la quarta parete.

Piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni a noi quello che ivi si facci, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere (Alberti *De pictura*, II, 42).

Insieme, appunto. Come ben si sa e si sfrutta nel cinema, lo sguardo in macchina di chi è ‘dentro’ convoglia quelli di chi è ‘fuori’. Dagli angeli che fissano il riguardante di alcuni dei più celebri dipinti di Piero della Francesca al trionfo da parata degli affreschi Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo, l'elenco sarebbe lungo.



1 | Andrea Mantegna, *Agonia nell'orto*, Londra, National Gallery.



2 | Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*, São Paulo, Museu de Arte.



3 | Dettaglio di figura 1.

In un divertente *twitt*, Sarah Wolves, curator del Dipartimento di Italian and French Prints and Drawings del British Museum di Londra, nell'agosto 2017 ha messo a confronto i conigli che compaiono in alcuni dipinti di Andrea Mantegna e di Giovanni Bellini, chiedendosi chi dei due, in un *contest* ludico ma certo non senza interessi stilistici e formali, li dipingesse meglio. In occasione della grande mostra sui due artisti che si è tenuta nella stessa capitale inglese tra l'anno successivo e l'inizio del 2019, il confronto era ovviamente esteso a tutti gli aspetti della produzione della coppia, in una panoramica globale di cui si avvertiva qualche limitatezza ma certo di grande fascino. L'apparente frivolezza della questione posta dalla studiosa, che ha fatto parte dello staff scientifico dell'esposizione e ha contribuito al suo catalogo, si lega in realtà anche a tutte le problematiche connesse alla produzione dei due grandi artisti, inclusa quella del possibile passaggio tra l'uno e l'altro di modelli repertoriali, come normale in una bottega familiare (si parla di due cognati, in un periodo, quello iniziale della loro carriera, ancora precoce, e ben precedente alla totale divaricazione che li porterà su percorsi abissalmente lontani, fino alla sublime *Ebbrezza di Noè* di Giovanni, che anticipa di più di un secolo certe congiunture formali).

La questione di una mappatura della realtà funzionale a un riciclaggio operativo – in modo del tutto diverso da un disegno



4 | Dettaglio di figura 2.

‘preparatorio’ – si attiva appunto, in modo particolare e sin dal gotico avanzato di fine Trecento, nelle raffigurazioni animalistiche che divengono elemento dirimente di valutazione nel gusto del tempo. Ne è documento celebre, tra tante attestazioni, la lettera che Giangaleazzo Visconti inviò a Ludovico Gonzaga il 25 settembre 1380: dovendo arricchire di dipinti alcune sale

del proprio castello di Pavia, il signore di Milano chiede a quello di Mantova di prestargli “quatuor vel sex bonos depinctores”, mettendo come richiesta esplicita che “sciant bene facere figuras et” – appunto – “animalia”. Quegli animali che popolano in modo quasi ossessivo dipinti e pagine miniate dagli anni settanta del Trecento sino alla seconda generazione rinascimentale, incluse le illustrazioni dei bordi e dei *bas de page* dello stesso libro d’ore di Giangaleazzo, oggi diviso tra due fondi distinti della Biblioteca Nazionale di Firenze, realizzato da Giovannino de’ Grassi e dalla sua bottega in quegli stessi anni, poi completato più avanti nel corso dei primi decenni del Quattrocento. Il probabile rapporto coi bestiari che i signori italiani e francesi detenevano come orgoglio autocelebrativo nelle loro corti, i doni di animali tra le *élites* del tempo, anche in chiave diplomatica, ci restituiscono la rilevanza di questo aspetto, non sempre preso a sufficienza in considerazione.

Tra i tanti spunti che offrivano le opere presenti alla mostra dedicata a Mantegna e a Bellini, il mio sguardo è caduto per qualche minuto proprio su alcuni animali, i conigli, che compaiono spesso nella produzione dei due artisti, e sono altrettanto sovente citati, dagli studiosi come dai *media* più divulgativi, come vero *leitmotiv* divagativo-aneddotico nell’uno e dell’altro. Non intendo soffermarmi né sull’aspetto stilistico del tema, in rapporto proprio al gusto che compare a partire come appena detto dalla fine del XIV secolo, connesso a un’analisi lenticolare e nitida della realtà naturale, specie nei quadri privati che antistoricamente potremmo definire ‘da galleria’; né su quello iconologico, che tende spesso a identificare, in modo ampiamente iperinterpretativo (almeno a mio modo di vedere) il coniglio come simbolo della lussuria e della sfera sessuale, date le note abitudini dei simpatici roditori in questo ambito, o magari – e antitetivamente, come spesso avviene con disinvoltura in certe letture –

come allegoria del rapporto tra vita e morte, considerata la loro tendenza a stanziarsi nei cimiteri (il fatto che compaiano sia in soggetti sacri che profani, in contesti drammatici o sereni, basterebbe credo comunque a lasciare più di qualche dubbio al proposito di queste visioni allegoriche).

Comunque, non tutti i conigli, al di là di eventuali significati celati, sono uguali. Giocano e si rincorrono, morbidi, nei particolari dei paesaggi che accompagnano le scene principali, raffigurati da Andrea e da Giovanni da punti di osservazione diversi. Alcuni, infatti (altri ce ne saranno senz'altro, io ne evidenzio due), si 'mettono in posa', nel senso letterale del termine; e sono *ritratti* frontalmente. Uno è quello centrale che mi pare si distingua nel gruppo – strategicamente in corrispondenza ai piedi di un apostolo – sulla destra dell'*Agonia nell'orto* di Mantegna della National Gallery londinese [Fig. 1, 3]. Un altro, ben più clamoroso nella sua evidenza così come nella sua posa costruita, spunta fuori da un buco nel terreno, in primissimo piano e in posizione visivamente privilegiata, sulla sinistra in prossimità del lato inferiore del *San Gerolamo* giovanile di Bellini ora a São Paulo [Fig. 2, 4].

Entrambi guardano 'fuori', non si curano dei loro compagni (nel primo caso) né della scena in cui vengono inseriti, e in qualche modo costringono lo spettatore a concentrare su di loro il proprio sguardo, che viene attirato dunque dentro il quadro secondo la strategia percettiva di cui si è detto, per poi poter divagare sugli altri elementi del dipinto come sulla globalità delle due opere (rispettivamente, un tema sacro elevatissimo, e un soggetto iconico del Quattrocento umanistico da studio, da Pisanello e Bono da Ferrara alla corte estense in poi, su cui tra l'altro, come noto, si esercitavano gli umanisti nelle loro *ekfraseis*). Non credo si tratti di un caso: la funzione e la collocazione del polo di attrazione visiva sono pressoché le stesse – per dire – dell'angelo della *Madonna di Senigallia* di Piero, sempre citata in questo contesto e che implicitamente avevo ricordato sopra. Certo, nessun coniglio può 'ammonire' o 'insegnare', e neppure fare il viso 'crucioso': il passo albertiano che ho richiamato all'inizio deve essere visto come punto di partenza rispetto all'idea di un congegno pittorico che punta a una compartecipazione, e non in senso letterale, che in questo caso – ovviamente – non potrebbe mai sussistere (preso alla lettera, peraltro, anche molti casi in cui il discorso viene applicato a figure umane non

sarebbero del tutto coincidenti con quanto riportato nel *De pictura*); al proposito, non è disutile ricordare che sia Mantegna che Bellini appartenevano in pieno a quelle cerchie umanistiche che dovevano aver presente in modo cosciente il problema del coinvolgimento dello spettatore nelle *mutae artes*, rispetto a quelle basate sull'oralità.

Cambiano – è ovvio – le dimensioni, e qualcuno troverà incoerente o addirittura blasfemo annettere a una figura animale, e visivamente aneddotica (comunque minimale), un ruolo così importante. Ma le modalità di fruizione di questo genere di dipinti suggeriscono, credo, un'attenzione in questo senso, almeno come suggestione o ipotesi di partenza.

Nota bibliografica

Limite qui all'essenziale i riferimenti bibliografici, che per il caso specifico che segnalo non mi pare sussistano, e che a livello generale dei temi metodologici che entrano in gioco risulterebbero superflui. Il passo di Alberti (*De pictura*, II, 42) è pubblicato in varie edizioni e ora è disponibile con facilità anche on line; non se ne contano le citazioni nella storia critica più recente: tra esse vorrei menzionare almeno J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. «*Only connect...*» [1992], Milano 1995, 33 nota 37. Nel testo mi riferisco a M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* [1972], Milano 1978, 75-77. La lettera di Giangaleazzo venne pubblicata la prima volta da F. Maiocchi, *Codex diplomaticus O.S.A. Paviae*, Pavia 1905, I, 5, # 14 ed è stata commentata varie volte, in primis da D. Sellin, *Michelino da Besozzo*, PhD dissertation, ed. Ann Arbor 1969, 4. Come detto nel testo, a parte il sintetico richiamo ai valori illustrativi di tipo naturalistico mi concentro qui solo su un possibile valore del coniglio in questi esempi pittorici come catalizzatore visivo, certo non su una sua lettura simbolica di tipo iconologico, o evocativo, come frequente per moltissimi dipinti del Quattrocento da parte della critica. In ogni caso, per le valenze e le interpretazioni degli animali nella precedente tradizione medievale, è ora comodo rinviare al globale M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo* [2011], Torino 2012, in cui peraltro si ricontra una scarsa presenza del nostro animale, e della congenere lepre (le sole pagine

159 e 240, e per riferimenti molto tangenziali), che non compaiono neppure nel fondamentale repertorio delle valenze cristologiche (ma pure religiose in generale) di ambito zoologico di L. Charbonneau-Lassay, *Il bestiario del Cristo* [1940], Roma 1994. Avanzando verso il Rinascimento, a conigli e lepri si annettono i più svariati valori simbolici oltre a quelli ricordati nel testo: fecondità e fertilità, spesso in riferimento anche a Venere; timidezza; vendetta; giustizia, con conseguente inserimento in scene paradisiache che mostrano il compenso dei giusti; timidezza; bisessualità; Resurrezione; attestazione della immacolatezza di Maria e della natura duplice, umana e divina, di Cristo; anima contemplativa e fede in Dio; riferimento all'Ascensione; saggezza e vigilanza; malinconia; allusione al senso dell'udito; vigliaccheria; tendenza al furto (cfr. M. Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento*, Lucca 2001, 107-109, 153). L'unico davvero pertinente, se proprio vogliamo applicare questo tipo di metodologia, sarebbe nel caso di Bellini la possibile valenza di simbolo della solitudine, per la presunta tendenza dei conigli a vivere soli, o comunque distanti l'uno dall'altro, in rapporto alla fase eremitica della vita del santo: ma sinceramente mi pare un inutile accumulo iperinterpretativo. Per il confronto Mantegna-Bellini, vedi ora appunto *Mantegna & Bellini*, catalogo della mostra a cura di C. Campbell, D. Korbacher, N. Rowley e S. Wolves, London 2018 (di cui in questa rivista S. Dolari, *Una mostra per chi "sa vedere". Recensione alla mostra "Mantegna and Bellini"*, Londra, National Gallery (1.X.2018 - 27.I.2019), "La Rivista di Engramma" 162, gennaio / febbraio 2019). Sarah Wolves vi ha scritto assieme a Dagmar Korbacher il bel saggio sulle opere grafiche, oltre ad alcuni brevi interventi monografici, come quello, appunto, su *Saint Jerome*. Il tweet cui mi riferisco è del 30 agosto 2017. Sulle *ekfraseis*, basti qui l'ovvio rimando a M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti* [1971], ed. it. a cura di F. Lollini, Milano 1994, *passim*.

English abstract

This short study follows a suggestion: many scholars have insisted on a passage of Alberti's *De pictura*, where painters are strongly recommended to introduce in their works a character who can work as a medium between the episode shown and the viewer. Can this kind of visual strategy include also animals? In some paintings by Mantegna and Giovanni Bellini rabbits seem to have been placed to attract the sight of the public, somehow posing - apart from their eventual hidden symbolic meaning.

key words | Andrea Mantegna; Giovanni Bellini; rabbit