



Giulio Romano, il segreto dell'alchimia

Maurizio Bernardelli Curuz



Giulio Romano, Allegoria dell'immortalità - Madrid, Prado.

Il dipinto intitolato *Allegoria dell'immortalità* è in realtà dedicato alla ricerca alchemica a Mantova. Tutti i simboli portano a un'identificazione certa nell'ambito dell'arte dei metalli. Ecco come sciogliere i nodi di questo quadro all'apparenza complesso.

Realizzato da Giulio Romano negli anni successivi al 1520 – dopo la morte di Raffaello, di cui era il principale collaboratore, e già proiettato nella nuova, straordinaria avventura mantovana –, il dipinto sottoposto alla nostra indagine presenta un titolo non totalmente conforme al

IL QUADRO DI COPERTINA

contenuto dell'opera: *Allegoria dell'immortalità*. Tutte le letture iconologiche hanno finora teso ad identificare la tela di Giulio Romano come trasposizione in immagini del *De Anima* di Aristotele, del *De Immortalitate animae* di Pomponazzi, della *Gigantomachia* di Claudiano e delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Recentemente un saggio di Sebastiano Giordano – *Una nuova lettura dell'allegorismo cinquecentesco. "Igne natura renovatur integra": dal caos alla redenzione in Giulio Romano*, edito da Bardi – ha messo in luce il piano semantico dell'opera inserendolo in continuità tra motti e imprese di carattere morale e filosofico. Eppure ciò non cancella il piano retrostante del dipinto, che si riferisce in modo inequivocabile all'alchimia, nelle sue due connotazioni: materiale (la produzione della pietra filosofale) e morale (l'affinamento dell'anima dal caos degli elementi alla visione di Dio).

Esaminiamo il quadro con estrema attenzione: immediatamente le singole immagini appaiono nella forma di arcani slegati tra loro, secondo la tradizione dei dipinti di alchimia, contrassegnati, generalmente, da un'intensa aura di mistero dovuta a un'impaginazione per isole di personaggi, da un'intensa incomunicabilità tra gli stessi protagonisti e dalla mancanza o dall'esilità del tracciato narrativo, che qui è, appunto, labilissimo: possiamo infatti capire che la donna, imbarcata su un guscio malcerto, in preda a un



mare ferrigno e furibondo – con acque di pece e di onde che scoprono il muso solido di inquietanti creature degli abissi –, dovrà, per salvarsi, salire nubi e, saltando tra nembi e rocce, guadagnare rapidamente la cima, sulla quale aleggia la Fenice circonfusa di luce, in una posizione simile a quella che Giulio Romano avrebbe riservato a Zeus nella Stanza dei Giganti, a Palazzo Te.

Al di là di questa impaginazione per aree tra loro non connesse, praticamente priva di elementi di interna coesione – seppur vagamente polarizzate dalla verticale effigie del mitico volatile che rinasce dalle proprie ceneri –, al di là insomma di un assetto compositivo che caratterizza tanto la pittura di matrice alchemica quanto, in età moderna, la raffigurazione dei rebus ai quali questa pittura ermetica si avvicina, troviamo altri riferimenti che, senza possibilità di errore, ci conducono con chiarezza nell'area alchemica, a partire dall'ouroboros, il serpente che si morde la coda e che rappresenta tanto la ciclicità del tempo, quanto la procedura conclusa e ripetibile del procedimento dell'alchimia, nonché il drago a tre teste e la Fenice, utilizzati come simboli dell'unione di tre sostanze nel corso della realizzazione dell'opus.

Il dipinto ricalca, sotto il profilo strutturale, il criterio tecnico di avvicinamento alla produzione della pietra filosofale, attraverso i tre principali stadi nei quali la materia veniva trasformata. Diviso in altrettanti settori cromatici – il nero del mare, il bianco delle nubi, il rosso dell'area della Fenice e della quadriga –, il quadro raffigura la nigredo, l'albedo e la rubedo. La nigredo od opera al nero – denominazione dalla quale Marguerite

Yourcenar avrebbe tratto il titolo del proprio celebre romanzo – costituisce il momento basilare del percorso di ascensione, attraverso il processo di putrefazione. L'oscurità del mare e gli incerti che sono collegati all'avvio del percorso dell'arte regia sono rappresentati dal procelloso pelago e suscitano l'idea del caos primigenio e della conflittualità oscura ai più bassi livelli del mondo. E non è un caso che nella *Primavera* di Botticelli, che in un precedente studio ho identificato come tavola ermetica legata anch'essa al sapere ermetico-alchemico, la nigredo sia incarnata dalla plumbea creatura volante collocata sulla destra dell'ampio dipinto, quindi al primo livello di lettura, al punto di accesso semantico all'opera.

I legami alchemici

Ma torniamo all'*Allegoria dell'immortalità* di Giulio Romano. A un livello superiore – quello dominato dalle candide nubi – troviamo un'arpa appollaiata su una palla. Per quanto essa possa sembrare la raffigurazione della Fortuna, molto spesso effigiata su una sfera di vetro, a testimoniare il suo folle incedere non



orientabile alla precisa via di un percorso razionale, la donna-uccello rappresenta una sostanza prima in grado di autogenerarsi, giacché, secondo la leggenda, l'arpa produce, senza l'apporto del maschio, un uovo fecondato dal quale nasce una nuova

creatura. Una palla che, nell'ambito della codificata simbologia alchemica relativa agli utensili, rappresentava anche un vaso di vetro ampio e sferico destinato a ricevere i prodotti della distillazione.

La sostanza inserita nel vaso dell'arpia, ci racconta Giulio Romano attraverso le immagini, dev'essere comunque legata – e le catene indicano appunto il legame chimico – ad altri elementi: al prodotto della nigredo – prima fase connessa con la putrefazione – e contemporaneamente alle sostanze rappresentate dal drago tricefalo, anch'esso ampiamente codificato nella letteratura relativa all'alchimia, come la raffigurazione del mercurio, del sale



e del solfo. Illuminante la presenza, alla nostra sinistra, del gigante che vomita fuoco, allegoria del processo di purificazione che avviene nel corso della seconda fase.

Verso i saperi assoluti

Quindi si sale al terzo livello, passando accanto alla sfera armillare che ha la funzione evidente di collocare il processo alchemico nella dimensione del tempo astronomico giacché, come ben sappiamo, per l'avvio dell'opera gli alchimisti tenevano conto, nell'ambito della realizzazione dei percorsi dell'arte regia, delle congiunzioni astrali e delle stagioni. Accanto alla sfera celeste troviamo l'ouroboros, il serpente che si morde la coda e che rappresenta il tutto



in uno – l'en to pan della tradizione ermetica, cioè la sostanziale identità tra macrocosmo e

microcosmo –, la circolarità del tempo e la ripetibilità del ciclo alchemico.

Sempre menzionando il mio precedente studio dedicato alla *Primavera* di Botticelli (Stile n. 95-96-97), vorrei ricordare che l'ouroboros appare sul medaglione di Venere e, al tempo stesso, sul verso della medaglia di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici – conservata al museo del Bargello –, il giovane cugino di Lorenzo il Magnifico per il quale l'ampio quadro venne eseguito, evidentemente secondo il progetto iconografico steso da Marsilio Ficino, il filosofo neoplatonico insegnante del giovane De' Medici e traduttore dei fondamentali testi ermetici. Nella sezione superiore del dipinto di Giulio Romano ci si avvicina alla soluzione della scalata alchemica che porterà alla realizzazione della pietra filosofale e al mutamento dell'anima, con l'avvicinamento ai saperi assoluti. Sulla sinistra notiamo un uomo morto o moribondo, il quale con la mano sinistra impugna il tronco di una pianta e con la destra regge la palma, simbolo del martirio. Esso è pertanto indice simbolico di una sostanza che viene sacrificata nel corso dell'opus. Sulla destra – nella sezione della



rubedo, dominata dal colore rosso del fuoco – viene invece rappresentato un auriga – preceduto da un tedoforo –, nel quale è stata riconosciuta la figura di Fetonte.



Il mito di Fetonte e i Gonzaga

Secondo il mito, Fetonte, per capire se Elio fosse veramente il proprio padre, pregò il dio affinché gli concedesse la guida del carro del Sole; ma, a causa dell'imperizia del giovane, i cavalli si imbizzarrirono e corsero follemente per la volta celeste, salendo prima troppo in alto – e bruciando in questo modo un tratto del cielo, che sarebbe divenuto la Via Lattea – quindi, planando sinistramente e precipitando in direzione della Terra, devastarono la Libia che si trasformò, a causa del fuoco, in un deserto.

Zeus fu costretto ad intervenire contro il carro impazzito, per salvare la Terra: scagliò allora un fulmine in direzione di Fetonte, che cadde nell'Eridano, il nome antico del Po, il fiume dei Gonzaga. Una leggenda alchemica narra che Fetonte non fosse comunque morto durante quel tragico volo, ma che, sceso nelle acque e da lì riparato sulla riva del fiume, avesse preso ad insegnare agli uomini l'arte dell'alchimia. Sempre secondo questa fonte leggendaria, dal carro di Fetonte venne fusa una grande ruota d'oro.

Fetonte, nell'ambito del dipinto, assumerebbe una triplice funzione. La prima, che scaturisce dalla sua natura igneo-solare – in quanto figlio di Febo –, indica la fase dell'opera al rosso, la rubedo, nel corso della quale la trasformazione alchemica è

IL QUADRO DI COPERTINA

garantita dal forte apporto del fuoco. La seconda indica in Fetonte un proto-alchimista. La terza, collegata all'individuazione del Po come luogo di caduta della creatura celeste, fornisce informazioni velate sulla forte propensione della corte mantovana nei confronti delle ricerche alchemiche.

L'uovo della Fenice

Punto apicale del quadro di Romano è l'ara sulla quale, compiuta correttamente l'opus, l'uovo della Fenice si dischiude, scagliando in cielo il mitico volatile. La Fenice, per la capacità di rinascere dalle proprie ceneri, incarna il principio del "nulla si crea e nulla si distrugge" – ben prima dell'enunciazione di Lavoisier –, tema centrale della speculazione alchimistica. Dopo aver vissuto per 500 anni (secondo altri 540, 900, 1000, 1461/1468, o addirittura 12954/12994), la Fenice sentiva sopraggiungere la morte e si ritirava in un luogo appartato, sulla cima di una quercia o di una palma. Qui accatastava ramoscelli di mirto, incenso, sandalo, legno di cedro, cannella, spigonardo, mirra e le più pregiate piante balsamiche, con le quali intrecciava un nido a forma di uovo. Vi si adagiava, lasciava che i raggi del sole l'incendiassero, e si faceva consumare dalle fiamme mentre cantava una canzone di rara bellezza. Dal cumulo di cenere emergeva poi una piccola larva (o un uovo), che i raggi solari crescevano rapidamente sino a trasformarla nella nuova Fenice nell'arco di tre giorni (Plinio semplifica dicendo: "entro la fine del giorno"), dopodiché la stessa, giovane e potente, volava ad Heliopolis e si posava sopra l'albero sacro.



La croce alchemica e la resurrezione della materia

Un'ulteriore conferma dei contenuti alchemici dell'opera gonzaghesca è costituita dalla citazione dei quattro elementi. Tracciamo una croce a partire dalla Fenice. Alle estremità dei quattro bracci, oltre al volatile che risorge dalle proprie ceneri – il quale rappresenta il fuoco – troviamo, dal lato opposto, l'acqua, mentre sulla linea che si innesta ortogonalmente rispetto alla verticale appaiono

l'aria del cielo – che fa da sfondo a Fetonte – e, dall'altra parte, la terra, sulla quale giace il corpo del giovane morente. Una croce che evidentemente il pittore ha sotteso alla composizione, ma che risulta l'elemento determinante ai fini della suddivisione degli spazi. Ricordiamo peraltro che il simbolo cruciforme è utilizzato in ambito alchemico per indicare i quattro elementi e che la figura di Cristo, nel suo percorso tra Passione e Resurrezione, venne considerato come punto di riferimento macrocosmico sul quale conformare le procedure dell'Arte regia, anch'essa caratterizzata da un passaggio travagliato alla luce.

Come scrive Michela Pereira in *Arcana sapienza, l'alchimia dalle origini a Jung*, il medico ferrarese Pietro Bono, nella prima metà del XIV secolo, aveva sottolineato ampie risposdenze tra l'alchimia e la storia di Cristo. «Pietro Bono – osserva Pereira – esplicitamente propone il parallelismo tra il lapis philosophorum (*la pietra filosofale, ndr*) e Cristo. Il mito alchemico del perfezionamento della materia trova nel Cristo risorto l'immagine guida che tiene la ricerca alchemica saldamente all'interno dell'orizzonte cristiano ma che propone implicitamente un'interpretazione della redenzione diversa da quella della teologia, come comprese Carl Gustav Jung quando vide nell'alchimia il tentativo di estendere la salvezza al mondo della materia».

La funzione del dipinto

Il numero limitato di elementi posti in gioco ci induce a pensare che lo stesso non fosse tanto una tavola alchemica con fini operativi – contenente cioè, in modo analitico, i passaggi da compiere per ottenere la pietra filosofale –, quanto un quadro finalizzato a dimostrare l'aggiornamento della corte mantovana sotto il profilo delle ricerche tecnologiche, ermetiche e spirituali. Non sappiamo esattamente dove la tela fosse esposta, ma si può supporre che il lavoro, forse commissionato dal giovane Federico II – marchese di Mantova dal 1519 –, avesse la funzione di rendere evidenti, ad ambasciatori o a illustri visitatori, le ricerche svolte nell'ambito dello Stato. Dimostrare che un Paese investiva in ricerca significava ribadire la potenza tecnologica, esibire i deterrenti, la temibilità, la forza e l'aggiornamento costante.

Maurizio Bernardelli Curuz,
critico d'arte e iconologo, direttore del mensile «Stile arte»
(www.stilearte.it)