

Iconografia dell'animale nei manoscritti di Oriente e Occidente

Abstract

Animals have always been present in life and imagination of man generating a complex system of legends and symbols in both Eastern and Western cultures. The study analyses the reasons for the wide production of images related to animals, the motivations of certain iconographic choices and their origins. Examining, specifically, manuscript illuminations in a period approximately between the tenth and the fifteenth centuries AD, the text intends to compare premises and historical conditions, sensitivity and iconography related to the symbolism of the animal in Europe and Far East.

Keywords: Animal iconography; Medieval bestiaries; Animals in European and Far Eastern art; Historical animal studies.

L'animale¹ entra nell'immaginario e nella quotidianità dell'uomo sin dalle origini della sua storia e non è errato supporre che lo sguardo tra essi sia stato in un qualche modo decisivo, o quantomeno influente, nello sviluppo della società umana stessa e della sua espressione culturale². Rappresentazioni vivide e particolareggiate di animali, spesso mammut, bisonti e cervi, definiscono gli apparati iconografici delle pitture rupestri più antiche sinora pervenuteci, basti pensare a quelle delle grotte di Lascaux in Francia o della grotta di Altamira in Spagna. Sorprendono l'attenzione minuziosa nella raffigurazione e l'asprezza dei luoghi scelti, dai percorsi non di rado angusti e di difficile accesso, che consentono di ipotizzare un legame e una motivazione intensi nell'atto stesso di rappresentare. Le pitture rupestri costituiscono, verosimilmente, la testimonianza più remota di una credenza ferma dell'influenza e del potere delle immagini, di un legame inscindibile con il mondo animale, del bisogno istintivo di comunicarli e di comunicare attraverso la loro stessa immagine³.

Circa l'origine e l'evoluzione del linguaggio, Rousseau sostiene che, se ai bisogni pragmatici sia riconducibile lo sviluppo di una forma di comunicazione gestuale, sia, invece, ragionevole attribuire la definizione di un primo sistema di parole all'ambito dell'emotività e delle necessità morali; se si considerano gli impulsi e le passioni causa di tale passaggio è, dunque, possibile ipotizzare che il primo linguaggio codificato sia metaforico, figurativo. Nel mondo magico e sciamanico dei primi uomini, istinto, curiosità e paura scandiscono il ritmo dell'esperienza stessa; l'emozione è, così, motivo originario di comunicazione, mentre il significato proprio e il linguaggio letterale si definiscono in un momento successivo attraverso l'acquisizione di consapevolezze ben più radicate⁴. Riprendendo a sua volta la ricerca e gli scritti di Rousseau, John Berger intende la relazione uomo-animale significativa nello sviluppo del linguaggio. La vita dell'uomo in intimità con

¹ "Animale", dal latino *animal-alis*, letteralmente "essere vivente, essere animato", a sua volta proveniente dal sostantivo *anima-ae*, cioè soffio, principio vitale. Sebbene talvolta sia usato nella sua accezione negativa in opposizione alla razionalità umana, *animal* è molto più spesso privo di giudizio, evidenziando semplicemente il tratto vitale delle creature. Il termine "bestia", dal latino *bestia-ae*, sottolinea invece la natura feroce e selvaggia del mondo animale definendo una netta separazione fra quest'ultimo e l'uomo. CAMPANINI - CARBONI, 2007, *Il dizionario della lingua e della civiltà latina*, Trento, Pearson Paravia Bruno Mondadori, pp. 87-88; 156-157.

² BERGER (2017, 40-42).

³ GOMBRICH (2019, 39-40).

⁴ ROUSSEAU - HERDER (1966, 11-13).

quella animale, dunque il confronto tra due esistenze simili, ma dalle differenze sostanziali, costituisce, inevitabilmente, la fonte dei primi interrogativi e l'urgenza di risposte efficaci riguardo l'ambiente vissuto e la propria stessa identità.

«Il primo soggetto della pittura fu l'animale. Probabilmente il primo materiale da pittura fu il sangue animale. In precedenza, non è irragionevole supporre che la prima metafora fosse animale. [...] Se la prima metafora fu animale, fu perché la relazione fondamentale fra uomo e animale era metaforica. All'interno di quella relazione, ciò che i due termini - uomo e animale - avevano in comune rivelava ciò che li differenziava. E viceversa»⁵.

Gli animali sono così intesi come orizzonte oltre i confini limitati dell'esperienza umana e uno strumento di mediazione con la bestialità e la vita puramente istintuale, intercessione per uno sguardo sulle origini⁶. «Questo sguardo cosiddetto *animale* mi fa vedere il limite abissale dell'umano: l'inumano o l'anumano, le fini dell'uomo, cioè il passaggio delle frontiere oltre il quale l'uomo osa annunciarsi a se stesso, chiamandosi così con il nome che crede di darsi»⁷.

L'iconografia del mondo animale manifesta l'immaginario delle civiltà antiche attraverso una serie di codici figurativi oggi non sempre di facile interpretazione, ma che, attraverso un paradigma di simboli, allusioni e segni, si configurava in passato come portavoce delle verità sovrumane e morali. Considerata la varietà di simboli e dei loro significati come una proprietà intrinseca del modo di pensare di una specifica cultura in un dato tempo storico, la decodificazione di tale linguaggio e delle sue sfumature di senso risulta essere un processo complesso e ingannevole⁸.

Il sostantivo italiano "simbolo" deriva dal latino *symbolum*⁹ riprendendo, a sua volta, il verbo greco *συμβάλλω* (*symbollo*), letteralmente "mettere insieme", "unire", "accostare"¹⁰. Il simbolo, nella sua accezione più ampia, esplicita il legame tra significato e significante ed esprime il concetto di correlazione tra idea e raffigurazione. Nella rappresentazione metaforica l'elemento simbolico può definire correlazioni anche molto differenti dal senso letterale ed è proprio il potere evocativo di tale figurazione a favorire una narrazione ancor più efficace e stratificata. «È probabilmente attraverso le parole che il simbolo medievale si lascia più facilmente definire e caratterizzare: per comprenderne i meccanismi e ambiti interessati lo studio del lessico costituisce dunque il primo livello di indagine»¹¹, come dichiara lo storico francese Michel Pastoureau. Proprio nel sostantivo risiede spesso una chiave di lettura utile a comprendere la storia e la funzione dell'immagine, che tende frequentemente a plasmarsi sulla sua sonorità, a rievocare etimologie e suggestioni lontane¹². Il legame solido e inscindibile tra la rappresentazione e la parola è ancor più innegabile nella produzione artistica estremo-orientale la cui cultura rifiuta una scissione netta tra le arti scritte e pittoriche; tali attività sono, dunque, intese come parte di un unico ambito di narrazione in cui sono lo strumento del pennello

⁵ BERGER (2017, 16).

⁶ La metafora animale e il riferimento al mondo bestiale sono particolarmente frequenti nei primi racconti e nelle prime esperienze letterarie, subendo nei secoli processi di risemantizzazione e reinterpretazione a testimonianza di un legame che non può essere relegato ad una pratica nella cultura preistorica, ma che, al contrario, si rinsalda nel tempo. Gli animali sono presenti come metafora nelle opere omeriche per esplicitare, talvolta anche ironicamente, qualità, caratteri, peculiarità; è proprio l'esempio del mondo animale a rendere possibile la descrizione di personaggi e imprese nei loro aspetti più ambigui e profondi altrimenti incomunicabili; ma riferimenti simili si riscontrano nelle tradizioni orali di numerosi popoli e proliferano soprattutto nelle civiltà contadine e pastorali più legate al mondo naturale. GUIDORIZZI (2012, 488-489).

⁷ DERRIDA (2020, 49).

⁸ FRIGERIO (2014, 9-11).

⁹ Segno di riconoscimento. CAMPANINI - CARBONI (2007, 1685).

¹⁰ ROCCI (1990, 1732).

¹¹ PASTOUREAU (2017, 6).

¹² *Ibidem*, 7-9.

e l'inchiostro a guidare¹³. La natura stessa della scrittura giapponese e cinese, da cui la prima trae linfa vitale, è strettamente intrecciata all'osservazione dell'elemento da rappresentare che viene, in un certo senso, evocato dalle forme calligrafiche, soprattutto nelle prime testimonianze di produzione scrittoria risalenti al XIV secolo a. C. circa (*fig 1*). Molto probabilmente le prime esperienze scritte prevedevano un numero maggiore e un sistema più complesso di segni, elaborato attraverso il tempo e l'utilizzo nelle sue forme più essenziali¹⁴. Una certa inclinazione al linguaggio simbolico è, quindi, intrinseca alla sensibilità e alla comunicazione estremo-orientale, e l'iconografia che riprende motivi paesaggistici, vegetali o zoomorfi nei secoli a venire sembra una naturale evoluzione dell'esercizio calligrafico di cui conserva l'approccio sintetico e sinuoso delle forme; tale correlazione è ancora più manifesta se si considera il concetto di "arte totale" proprio della cultura cinese e giapponese che intende le espressioni artistiche svincolate da una gerarchia e riunite in un'unica produzione di elementi che si influenzano vicendevolmente¹⁵.

L'Occidente medievale, plasmato dal pensiero cristiano, ha sempre alimentato un atteggiamento di curiosità nei confronti dell'animale; tale interesse si manifesta attraverso due approcci apparentemente antitetici, ma parimenti significativi. Da un lato si assiste al netto contrapporsi dell'uomo all'animale, il primo creato a immagine e somiglianza di Dio, il secondo elemento imperfetto, impuro. Dall'altro lato emerge, attraverso gli scritti di certi autori cristiani, un'idea di comunione tra esseri viventi, un'immagine, quindi, in cui uomo e regno animale coesistono sul medesimo piano, condividendo la loro natura fallibile; secondo questa interpretazione gli animali e le loro caratteristiche diventano specchio e modello per l'uomo che intende perseguire un percorso retto e moralmente solido¹⁶. La prima corrente, quella dominante e supportata da una logica strettamente cristiana, intende il regno animale come universo della perversione e del male, universo evocato e rappresentato proprio per mettere a confronto la razionalità e l'elevazione spirituale dell'uomo con le bassezze della bestialità; l'animale diventa dunque uno strumento privilegiato per la predicazione della morale cristiana e fonte di numerosi *exempla*¹⁷ in cui ogni carattere ed elemento peculiare delle specie animali diventano richiami al peccato. La seconda corrente, meno condivisa, ma favorita dai bestiari, è ereditata dagli scritti di Aristotele che, nel periodo di maturità intellettuale, dedica la propria attività allo studio della biologia animale. Il mondo degli animali, come quello delle piante, con la sua varietà e complessità espressa anche nel più piccolo organismo, rappresenta per Aristotele l'opportunità di cogliere i principi del movimento della vita, il suo evolversi e la meraviglia che ne scaturisce. Ciò che attira maggiormente l'attenzione del filosofo è l'armonia tra le parti che permette alla singolarità di divenire partecipe, concorrendo con le sue peculiarità, di un sistema molto più grande e complesso. Sebbene si tratti, ancora una volta, di un modello antropocentrico, secondo questo modo di percepire la natura ogni organismo si rivela degno dell'attenzione e degli studi dell'uomo¹⁸.

La rappresentazione dell'animale e della natura in area orientale muove da premesse e da intenti differenti rispetto al mondo occidentale; le numerose manifestazioni della natura sono elementi necessari innanzitutto alla cura di una vita spirituale e diventano strumenti di interpretazione religiosa solo in seconda istanza. Gli elementi e le creature naturali sono osservate e rappresentate non come semplice ornamento, né ricoprono quel ruolo da monito severo e temibile tanto frequente nella tradizione cristiana del Medioevo. La bestialità è parte del medesimo universo di cui è partecipe anche

¹³ MORENA (2017, 18).

¹⁴ KARLGREN (1923, 42-44).

¹⁵ MORENA (2017, 16-17).

¹⁶ ZAMBON (a cura di) (2011, 11-15).

¹⁷ Nella letteratura medievale indica un racconto con scopo didattico-religioso in cui un protagonista, grazie ad un comportamento virtuoso, raggiunge uno specifico obiettivo che, solitamente, allude alla salvezza dell'anima. CAMPANINI – CARBONI (2007, 550-551).

¹⁸ PASTOUREAU (2017, 22-24).

l'uomo che dunque la osserva con una risoluzione di spirito differente dalla costante conflittualità occidentale¹⁹. Inoltre, a partire dal IX secolo, in Cina la rappresentazione del naturale è un mezzo di narrazione dal carattere sempre più soggettivo e introspettivo di cui l'artista si serve per manifestare la disposizione del proprio spirito muovendo dai tratti codificati e rigidi della tradizione più antica che ha invece un intento di comunicazione esclusivamente collettiva²⁰.

«Una linea, un'area di colore, non sono davvero importanti perché registrano quello che avete visto, ma per via di quel che, a partire da lì, sarete portati a vedere»²¹. Rappresentare significa documentare la scoperta di un evento tangibile, morale o religioso, che ha o avrà valore per la collettività, ma anche narrare da un punto di vista soggettivo l'esperienza; più spesso rappresentare significa, per l'artista, unire il senso comune e il paradigma condiviso al proprio sguardo esclusivo. Raffigurare è anche studiare, interpretare, comunicare non solo gli aspetti formali del soggetto scelto, ma anche e soprattutto l'esperienza in un dato contesto dell'elemento rappresentato. L'aderenza alla realtà, dunque, non è necessariamente il fine ultimo della rappresentazione artistica e il mondo non è da intendersi esclusivamente in relazione al suo aspetto fisico-ottico²².

L'immagine, frutto di influenze culturali e soggettive, una volta realizzata e posta dinanzi allo spettatore, inverte i ruoli e agisce attivamente manifestando un complesso sistema di rimandi, metafore, suggestioni, e proponendo, così, una sua specifica e peculiare visione; entra, dunque, a far parte del dialogo intellettuale attivo sulla materia rappresentata²³.

Gli illustratori medievali occidentali non raffigurano gli animali fedelmente rispetto ai loro tratti estrinseci, al contrario, ricorrono spesso a forme e colori anche significativamente differenti rispetto a quelli reali. Più che a rappresentarli in maniera naturalistica, sono interessati a rendere evidenti, anche paradossalmente distorcendoli, quegli attributi che li caratterizzano con maggiore chiarezza²⁴.

Ad eccezione degli autori appartenenti alla scuola naturalistica, votati ad una rappresentazione fedele e minuziosa della natura, gli artisti dell'estremo-orientale del XII e del XIII secolo non propongono rappresentazioni realistiche di paesaggi, piante e animali; la produzione artistica non restituisce fedelmente la natura che è, invece, mostrata a partire dall'osservazione dei maestri del passato e da ricordi e sensazioni generati dal contatto con determinati elementi. Anche in questo caso ciò avviene perché l'intento non è quello di produrre un resoconto dettagliato e veritiero nel senso pragmatico e scientifico del termine, ma è quello di fornire un'immagine dell'intangibile racchiudendo tradizione collettiva e soggettività²⁵.

L'idea pittorica si manifesta, così, come una scelta tra le apparenze naturali attraverso cui sono rese manifeste quelle che per l'idea pittorica stessa risultano più adeguate in un dato contesto in un dato periodo storico. La rappresentazione così eseguita risulta efficace nella sua capacità di dimostrare ed essere testimone di qualcosa di più impalpabile della realtà fisica, e dare prova di un sistema di valori morali e credenze estremamente necessario per la definizione identitaria di una civiltà²⁶.

Gli animali e il meraviglioso d'Oriente

¹⁹ GOMBRICH (2019, 114-115).

²⁰ MORENA (2008, 30).

²¹ BERGER (2019, 54).

²² MERLEAU - PONTY (1989, 49).

²³ *Ibidem*, 26-27.

²⁴ Molti dei caratteri raffigurati ed evidenziati dagli artisti medievali non sono propriamente peculiarità concrete e "reali", ma riprendono proprietà messe in luce da leggende e testimonianze di varia origine; il fine è quello di evidenziare il valore simbolico, culturale e morale dell'animale più che le sue proprietà oggettive. PASTOUREAU (2012, 40-41).

²⁵ GOMBRICH (2019, 115).

²⁶ BERGER (2019, 72-74).

L'interpretazione del mondo inteso come insieme complesso di vite multiformi - umane, animali e vegetali - allo stesso modo significative e di un sistema di forze vitali ad animare la Terra è presente e testimoniata nella cultura estremo-orientale sin da tempi remoti. Inseriti come simboli di virtù in intricati pattern dalla struttura geometrica, rappresentati come protagonisti di avvenimenti leggendari o allegorici, e tramandati attraverso svariati materiali e tecniche, gli animali rappresentano, per la cultura orientale, elemento di interesse e chiave di lettura essenziale per decodificare la vita e i suoi palpiti, ma anche strumento di raffigurazione di un intimo sentire. Il vigore degli animali affascina e, allo stesso tempo, intimorisce tanto da rendere complessa e mutevole nella storia l'interpretazione degli stessi, poiché variabile è lo sguardo dell'uomo sull'animale a seconda di circostanze e periodi storici in avvicinamento²⁷.

Ciò che influenza significativamente la rappresentazione dell'animale è per ogni popolo l'esperienza quotidiana con essi e il simbolismo derivante da uno stretto legame di reciprocità. L'atteggiamento dei pittori cinesi nei confronti della rappresentazione di soggetti animali rispecchia l'attitudine di una cultura e l'attenzione usata nel rapporto uomo-natura; lo sguardo si sofferma sui moti e sulle forme della natura estrapolandone i caratteri più significativi ed espressivi con la medesima attenzione esercitata nell'illustrazione di figure umane e paesaggi, in un atteggiamento di rispetto e curiosità. La caratterizzazione dell'animale rappresentato è essenziale e sintetica, spesso convenzionale, eppure capace di fornire sottili sfumature interpretative proprie dell'autore e di comunicare l'azione nel suo divenire. Fondamentale per l'artista cinese è proprio descrivere il tratto vitale di ogni creatura, aspetto ricercato in ogni immagine e reso simbolicamente con l'agilità del tratto. Gli animali che per la loro funzione sociale sono più a stretto contatto con gli uomini diventano i soggetti più rappresentati dai pittori cinesi, e, a partire dall'epoca Tang (618-907), si manifesta un nuovo genere pittorico, denominato "piume e peli" proprio per la particolare attenzione riservata ad una riproduzione minuziosa di elementi naturali e delle creature animali²⁸. Nel medesimo periodo, soprattutto i cavalli costituiscono un nucleo di rappresentazione, pittorica e scultorea, importante e fortemente simbolica. Inizialmente utilizzato come simbolo del valore bellico, al cavallo sono associate, nel corso dei secoli, accezioni differenti divenendo rappresentativo, per temperamento e peculiarità fisiche, dei concetti di velocità, coraggio, resistenza e sopportazione. A seconda del contesto, del modo in cui viene raffigurato e degli attributi ad esso associati, questo animale può rivestire diversi significati: il cavallo alato della religione buddhista indica buona fortuna e salute, un destriero raffigurato insieme al drago indica la terra, e nelle immagini del matrimonio, mentre la sposa è indicata dai fiori, esso simboleggia lo sposo (*fig. 2*)²⁹. L'attenzione alla bestialità, alla sua potenza e alle sue peculiarità è tale che, agli occhi dell'uomo, tutto di un luogo diviene animale e pulsante. Come eredità di un pensiero atavico di circolarità del soffio vitale, persino gli elementi minerali e le concrezioni geologiche esercitano un'azione viva, e nei profili della loro materia inanimata si riscontrano le forme di organismi viventi. Sebbene già sperimentato precedentemente, è sotto il regno Song (960-1279) che questo modo di intendere la natura assume il suo carattere definitivo e metodico, sopravvissuto fino alla contemporaneità. La pittura esplicita chiaramente tale pensiero attraverso la rappresentazione di paesaggi dalla cui morfologia emergono profili di animali

²⁷ Esemplificativa è la trasformazione iconografica nel passaggio dalla dinastia Shang (XVI-XI sec. a.C) alla dinastia Zhou (1050-221 a.C.); con la dinastia Shang fanno la loro comparsa le prime significative e sistematiche rappresentazioni di animali tra le geometrie e gli apparati decorativi fitomorfi sulla superficie di differenti oggetti e armi bronzei, spesso usati come simbolo e strumento di legittimazione del potere; la bestialità è in origine intesa come strumento bellico, evocazione di forza e immagine di vigore. All'ascesa della dinastia Zhou, da tale sistema iconografico scompaiono quasi del tutto diverse creature mitologiche proprie della tradizione precedente poiché intese non più come emanazione di un potere in aiuto, ma, al contrario, come forza avversa e minacciosa. SULLIVAN (2008, 38, 51-55).

²⁸ SIRÈN (1933, 92-93).

²⁹ DONATI (2006, 16).

e bestie fantastiche. La Terra stessa è, dunque, interpretata come un'imponente creatura organica alitante e in movimento³⁰.

Gli sviluppi dell'arte e dell'iconografia cinesi hanno influenzato i medesimi ambiti della cultura giapponese che si delinea proprio come una miscela di caratteri autonomi in un insieme importante di influenze esterne. In modo particolare, le arti subiscono una decisiva influenza dalla Cina nell'VIII secolo attraverso l'immaginario e gli insegnamenti buddisti mediati dalle missioni compiute dai monaci cinesi proprio in questo periodo. I territori del Giappone si ricoprono di numerosi luoghi di culto e templi a loro volta ricchi di decori articolati e di un'ampia simbologia proveniente dal mondo vegetale e animale, testimoni e custodi del potere divino; si diffondono, inoltre, molto rapidamente, leggende e conseguenti rappresentazioni di demoni e creature mostruose³¹ generando una zoologia fantastica e sinistra, portavoce dell'ignoto e dell'oscurità³². Nel XIII secolo la rappresentazione di piante e animali diviene pratica ancor più diffusa, in linea con una crescente attenzione ai temi in area cinese; pur derivante dal medesimo interesse, all'arte giapponese non è mai affidata una funzione da ricerca strutturata né si sviluppa uno sguardo naturalistico propriamente detto ma, al contrario, la rappresentazione di animali cerca, piuttosto, di suggerire e non imitare i tratti peculiari della natura. Ne deriva, dunque, una tradizione pittorica volta a raccontare simbolicamente il mondo e i suoi abitanti attraverso l'illustrazione paradigmatica e metaforica del movimento, delle abitudini e del temperamento delle creature più che dei tratti estetici oggettivi³³.

Ogni carattere della scrittura cinese si mostra generato da un certo numero di gesti e segni scanditi da un ritmo ordinato e predefinito; ciò che di questo codice gestuale stupisce particolarmente è l'abilità di rendere le medesime linee ora nette e forti, ora sottili e delicate a seconda delle esigenze innanzitutto stilistiche dell'autore e dell'occasione. Nella composizione di un testo l'aspetto visivo è, infatti, particolarmente decisivo e in esso è ricercato un certo equilibrio di forma e contenuto, nonché uno schema calligrafico equilibrato ed elegante. Immagine e testo si compenetrano e supportano vicendevolmente molto spesso nel manoscritto orientale come conseguenza di un modo singolare di intendere la relazione tra le arti. Accade spesso, dunque, che l'intervento della calligrafia sia utilizzato in un dipinto per esaltarne le linee e la raffinatezza, ma anche per meglio esplicitarne il significato e l'interpretazione in un rapporto di equilibrio e simbiosi³⁴. La tradizione cinese suddivide, solitamente, la secolare produzione pittorica in scuole definite principalmente dal soggetto prediletto; si possono, pertanto, individuare: la scuola di ritrattistica e rappresentazione della figura umana, la scuola di paesaggio, la scuola naturalistica - detta anche "piume e peli" il cui particolare sviluppo si ha nel XII con l'incremento di un certo interesse per l'osservazione e lo studio della natura³⁵. Il pensiero cinese si sofferma soprattutto sulle relazioni tra i vari elementi naturali piuttosto che sulla loro origine o su dettagli biologici specifici; l'arte rispecchia, di conseguenza, tale approccio tanto nel suo rapporto simbiotico tra le diverse discipline quanto da un punto di vista strettamente iconografico evidenziando aspetti relazionali o il movimento stesso che allude al fluire della natura, ai suoi ritmi e al suo trasformarsi in continuità. La rappresentazione di questi aspetti ricopre un ruolo significativo per l'uomo in quanto parte del medesimo circuito; osservare la natura significa osservare gli aspetti più

³⁰ BALTRUSAITIS (2017, 229-230).

³¹ In antichità il concetto di mostro, declinazione chimerica dell'animale, è spesso strettamente legato al tentativo di individuare le tracce di un passato mitico e favoloso. Il *monstrum* è creatura grottesca, mostruosa appunto, ma è anche evento straordinario e portento. L'etimologia del sostantivo riconduce ai verbi latini *monere*, cioè ammonire, avvertire, ma anche presagire, e *monstrare*, ovvero indicare, far vedere, insegnare. Il mostro è un monito, rivela l'indicibile grazie alla propria stessa figura che repelle e, al tempo stesso, affascina per la sua natura ignota, da scoprire. CAMPANINI - CARBONI (2007, 1057-1059).

³² HARTMANN (1904, 30-31).

³³ *Ibidem*, 51-52.

³⁴ LEONG (1969, 22).

³⁵ *Ibidem*, 23.

reconditi dell'intelletto e dell'animo umano, ma anche il suo stesso destino³⁶. Questo modo profondo e viscerale di relazionarsi con il mondo della flora e della fauna ha radici antiche rintracciabili in fonti e testi remoti di cui uno dei più significativi è il *Shanhai jing*, il Libro dei Monti e dei Mari (figg. 3-4); l'opera, compilata tra il IV e il I secolo a.C., si presenta come una sorta di opera enciclopedica, per diversi aspetti simile al bestiario occidentale, ricco di descrizioni di animali, popolazioni e creature mitiche provenienti dalle prime tradizioni leggendarie dell'antica Cina. L'opera è strutturata come una vera e propria guida per i viaggiatori del territorio estremo-orientale e raccoglie in sé svariate informazioni sulle creature del luogo restituite principalmente secondo interpretazioni allegoriche, leggendarie e di natura spirituale. Nella Cina antica coesistevano numerosi rituali, più o meno ufficiali, e creature fantastiche benevole o maligne popolavano ampiamente l'immaginario del tempo fornendo interpretazioni ad eventi e circostanze specifiche; proprio per questo motivo, le informazioni elencate non mancano di pragmatismo nonostante l'importante componente fantastica. Probabilmente il Libro dei Monti e dei Mari nasce proprio per codificare più sistematicamente l'insieme di creature e il loro valore sociale e culturale, fornendo e preservando un resoconto pratico e immediato³⁷. Sebbene non vi siano informazioni e testimonianze certe riguardo le origini dell'opera e la sua forma originaria, è probabile che, come le più recenti, anche le prime versioni, oramai andate perdute, fossero corredate da immagini esplicative; similmente a quanto accade in area occidentale, anche il *Shanhai jing*, infatti, subisce numerosi rimaneggiamenti nel tempo fino a giungere alla compilazione di versioni più articolate e dettagliate contenenti ricchi apparati illustrativi. Non muta solo la struttura del testo, ma anche l'interpretazione corrispondente alle singole voci che seguono la sensibilità nel suo evolversi; ad un certo sguardo animistico succede un'attenzione più spirituale e allegorica data anche dall'evolversi delle conoscenze in ambito naturalistico e delle medicina³⁸.

L'arte giapponese non arriva mai ad eguagliare la minuzia nella rappresentazione naturalistica degli artisti cinesi, ma ciò si deve principalmente a una differente visione della natura e del concetto stesso di raffigurazione. L'arte giapponese matura, a partire dal XIII secolo, una certa autonomia di intenti e di codici figurativi rinunciando totalmente ad una resa dettagliata dei caratteri specifici di flora e fauna e preferendo una rappresentazione capace di evocare e suggerire la natura dei soggetti scelti; gli artisti giapponesi si rivelano così ben più abili a raffigurare l'azione delle creature viventi, il loro trasformarsi e quello che era inteso essere il loro principio vitale. La pittura e l'illustrazione diventano, così, sempre più affini al pensiero poetico e filosofico e si costituiscono strumento di narrazione dello spirito umano. Tale schematizzazione del segno ed espressività trovano una codificazione più precisa nel XV secolo con la scuola di Tosa la cui produzione diviene nota soprattutto per l'equilibrio e l'eleganza della composizione, nonché per il sapiente uso dei colori e della loro giustapposizione³⁹. Nonostante l'esperienza rilevante della scuola di Tosa, è comunque possibile affermare come nella tradizione dell'illustrazione giapponese sia principalmente la linea nera dell'inchiostro a costituirsi narratore principale, a risultare ben più efficace e determinante, e come il colore ricopra, il più delle volte, un ruolo di subordinazione rispetto ad essa; il colore è, dunque, spesso elemento aggiuntivo di espressività ma non necessario alla narrazione⁴⁰. È impossibile non riscontrare l'influenza della cultura cinese anche nell'importanza che riveste la calligrafia in Giappone, nel suo sviluppo così come nell'influenza che esercita sulle arti figurative. Soprattutto nel periodo Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333) l'eredità letteraria e testuale cinese, in modo

³⁶ Per maggiori informazioni e per un raffronto tra i codici iconografici cinesi legati alla rappresentazione del mondo naturale: http://www.metmuseum.org/toah/hd/cnat/hd_cnat.htm Department of Asian Art. "Nature in Chinese Culture." In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

³⁷ STRASSBERG (2002, 2-3).

³⁸ *Ibidem*, 8-9.

³⁹ HARTMANN (1904, 52-55).

⁴⁰ *Ibidem*, 64-65.

particolare per tramite dei sutra⁴¹, subisce le prime importanti trasformazioni dei caratteri divenendo più adeguati alla lingua giapponese fino ad arrivare all'elaborazione di vere e proprie traduzioni; nei medesimi periodi le compilazioni di sutra si arricchiscono di fitti decori sempre più sapientemente in correlazione con i caratteri calligrafici⁴². Di particolare interesse, nell'ambito della rappresentazione di animali, è la testimonianza del *Chōjū jinbutsu giga* - rappresentazioni satiriche e caricaturali di animali (fig. 5), *emakimono*⁴³ del periodo *Kamakura* (1185-1333) tradizionalmente attribuito al monaco Toba Sojo, e avente per soggetto diversi animali antropomorfi illustrati nell'atto di compiere atteggiamenti e azioni tipici dell'essere umano (si incontrano, ad esempio, animali - rane, conigli, scimmie - giocare, lottare, partecipare a cerimoniali). Rispetto a numerosi altri *emaki*, il *Chōjū giga* è caratterizzato da una maggiore espressività e dinamismo del segno grafico e dei soggetti raffigurati, peculiarità date in parte dal sapiente utilizzo e modulazione dell'inchiostro steso tramite pennello, ma anche dal tono irriverente del contenuto della narrazione stessa⁴⁴; la vitalità del tratto e la struttura stessa dell'opera dipanata su rotolo rende il susseguirsi di scene ritmato e incalzante contribuendo ad una resa particolarmente vivace. Ulteriore aspetto singolare per la tradizione del manoscritto orientale è, inoltre, la totale assenza di testo che, insieme all'unicità del soggetto e, dunque, all'impossibilità di effettuare un confronto, rende oggi l'opera di difficile interpretazione e non riconducibile a un contesto o a una funzione specifici⁴⁵.

L'Oriente è, per l'Occidente medievale, fonte inesauribile di tradizioni e simbologie affascinanti e meravigliose; la *Materia d'Oriente* penetra nella cultura occidentale per tramite della letteratura di viaggio facilitata da una spontanea fascinazione per l'immaginario di culture e luoghi remoti. Riferendosi all'Oriente, l'uomo medievale intende un'area geografica dai confini non ben definiti, ma al contrario mutevoli e vasti che determinano più genericamente il luogo altro rispetto a quello conosciuto⁴⁶. Nonostante si tratti di territori esplorati anche in antichità dall'uomo europeo, le indagini effettive sono precedute da leggende così numerose e fantasiose da influenzare anche i resoconti dei viaggiatori più oggettivi e attendibili come lo stesso Marco Polo. Tra le differenti ragioni principali dietro la perseveranza di un immaginario fantastico vi sono da evidenziare innanzitutto una certa propensione al ragionamento moraleggiante e religioso tale da ostacolare un metodo sufficientemente critico, con la conseguenza di un naturale disinteresse alla geografia e alle scienze, a cui si aggiungono il timore di svelare informazioni preziose sul fronte commerciale e i racconti provenienti dalle stesse genti dei luoghi appena conosciuti; è probabile, infatti, che gli stessi abitanti dell'area orientale fossero propensi ad una narrazione leggendaria e immaginifica della propria realtà e della propria storia⁴⁷. Rimaneggiati e arricchiti con la descrizione di creature fantastiche e straordinarie, i *mirabilia* d'Oriente, dall'antichità fino alla fine del Medioevo, costituiscono un genere letterario vero e proprio che sopravvive alla razionalità e alle nozioni geografiche e zoologiche scoperte. Tra i numerosi autori, delle Meraviglie d'Oriente scrive Ctesia di Cnido nel IV secolo a.C. nelle sue *Persiká* e *Indiká*, Plinio (I secolo) nella *Storia naturale*, Luciano di Samosata (II secolo)

⁴¹ Brevi componimenti aforistici induisti di natura filosofica; introdotti nella cultura buddista acquisiscono una forma più estesa e complessa. AA.VV. 1998-2016 <https://www.britannica.com/topic/sutra>, 10 febbraio 2023.

⁴² KORNICKI PETER (2000, 88-90).

⁴³ Da non confondere gli *emaki* giapponesi - conosciuti dall'epoca Nara e molto diffusi nel successivo periodo Heian - con i rotoli orizzontali illustrati (siano essi manoscritti miniati o veri e propri dipinti) della Cina, che li precedevano ed erano conosciuti come *shoujuan*. Altra distinzione va poi fatta rispetto ai rotoli verticali (*guafu* o *lizhou* in cinese; *kakemono* in giapponese), lett. "rotoli appesi". Vi sono, infine, i *makimono* (giapp., sempre *shoujuan* in cinese) cioè i rotoli orizzontali non (o poco) illustrati. I rotoli orizzontali (*shoujuan*, *emakimono*, *makimono*) hanno come supporto la seta o la carta e si aprono da destra a sinistra appoggiandoli su un tavolo. In Cina già dal IV secolo d.C. i *shoujuan* erano oggetti preziosi da collezione: *Dictionnaire de la Civilisation chinoise*, pref. J. Gernet, Paris, Encyclopaedia Universalis - Albin Michel (1998, 569-572, *sub vocem*).

⁴⁴ MILONE (2020, 68-70).

⁴⁵ MORENA (2017, 18).

⁴⁶ CAMPBELL (1988, 47).

⁴⁷ LE GOFF (1980, 190-191).

nella sua *Storia vera* - seppur con un certo tono parodistico, Solino (III secolo) nei *Collectanea rerum memorabilium*. Anche i racconti di Alessandro Magno, ricchi di descrizioni di mostri e bestie favolose, contribuiscono ad arricchire iconograficamente i *mirabilia* orientali; narrazioni simili sono inoltre riscontrabili anche negli scritti di Agostino, Isidoro di Siviglia o John Mandeville⁴⁸. È in modo particolare l'India a rappresentare una sorta di via d'accesso al meraviglioso secondo diverse fonti greche poi riprese nel Medioevo. Proprio Ctesia, ad esempio, è tra i primi autori a delineare le creature, uomini e animali, che abitano questa terra citando tra le altre pigmei, creature acefale, cinocefali - uomini con la testa di cane, sciapodi - popolo leggendario i cui membri sono dotati di un'unica gamba ma particolarmente veloci; ma sono descritti anche uomini privi di testa il cui volto è collocato tra le spalle e popolazioni dalle orecchie così grandi da coprire le braccia sino ai gomiti. Tra gli animali descrive la manticora - creatura mitica con il volto umano, il corpo leonino e la coda di scorpione, l'unicorno e il grifone, evidenziando, inoltre, le prodigiose peculiarità e dimensioni anche di animali comuni. A questa prima testimonianza si aggiungono, nei secoli, aggiustamenti e nuove creature, alcune delle quali provenienti direttamente da racconti e leggende autoctone d'India o dell'Estremo Oriente, che compongono un vero e proprio bestiario fantastico esotico⁴⁹. Nel Duecento e nel Trecento si moltiplicano i rapporti tra l'Europa e l'Estremo Oriente; non si tratta più di viaggi sporadici, ma di un'esplorazione sistematica di quasi tutta l'Asia orientale. Cambiano così le prospettive geografiche e la percezione stessa del mondo; agli occhi dell'uomo occidentale si delinea un Oriente più sfaccettato e complesso, più aspro e, al tempo stesso, raffinato⁵⁰. In questo periodo di riscoperta dell'Asia, è soprattutto la Cina ad attirare lo sguardo dei viaggiatori grazie alla raffinatezza della propria arte, dei prodotti e delle materie prime del suo mercato. Con la nuova iconografia e i nuovi riferimenti culturali inizia a trasformarsi anche la rappresentazione occidentale, soprattutto negli aspetti legati al Regno Celeste e degli inferi che si popolano di creature esotiche e prodigiose; l'Estremo Oriente condiziona fortemente l'inferno medievale rievocandone gli aspetti più minacciosi attraverso la descrizione e l'immagine di un'atmosfera notturna. Dell'apporto orientale uno degli aspetti più singolari, ma ampiamente citato, è dato dalle figure a più braccia e, spesso, dai capelli ornati con serpenti; l'Oriente intende questi attributi come indicazione del divino o dell'ultraterreno frequentemente in associazione ai concetti di saggezza e conoscenza. Sebbene già citate da fonti antiche, queste creature sono nel Medioevo riprese, non più da fonti letterarie, bensì da una presunta diretta testimonianza dei viaggiatori, e inseriti in compilazioni nella categoria dei popoli abnormi con l'attitudine, paradossalmente enciclopedica e tecnicistica, da ricerca e resoconto oggettivo⁵¹.

L'Occidente medievale e gli animali

Sebbene gli scritti medievali con soggetto gli animali siano numerosi, si tratta di opere che, solitamente, non intendono fornire il lettore di considerazioni e nozioni oggettive, bensì rivelare interpretazioni arbitrarie moraleggianti. È fondamentale, dunque, evidenziare quanto la zoologia medievale sia differente dalla zoologia moderna, quanto i principi e gli intenti divergano e come i trattati naturalistici medievali siano influenzati da considerazioni e discipline lontane dal mondo scientifico propriamente detto⁵². Come accade in numerosi altri campi, anche il modo di osservare e interpretare la natura è condizionato e plasmato dalla testimonianza greco-romana dei secoli precedenti. È possibile individuare nelle opere di Aristotele (384-83 a.C. - 322 a.C.) - *Storia degli animali*, *Parti degli animali*, *Riproduzione degli animali* - i prodromi di un embrionale concetto di

⁴⁸ ECO (2014, 97-99).

⁴⁹ WITTKOWER (1942, 160-161).

⁵⁰ BALTRUSAITIS (2017, 195-196).

⁵¹ *Ibidem*, 215-216.

⁵² PASTOUREAU (2012, 7).

zoologia e un approccio al tema più sistematico rispetto all'opera di filosofi e poeti precedenti. Proprio Aristotele, infatti, definisce un primo sistema ordinato di classificazione e studio delle creature attingendo ad autori e opere di varia natura, principalmente trattati di medicina e filosofia, e da considerazioni empiriche date da esperienze dirette. Anche nei secoli a venire è l'opera del filosofo greco a guidare sul tema e influenzare la produzione di studiosi e figure di rilievo tra cui fondamentale è la testimonianza di Plinio il Vecchio (23 d.C. - 79 d.C.), autore della complessa opera *Historia Naturalis* organizzata in trentasette libri, quattro dei quali dedicati alla zoologia (VIII, IX, X, XI). L'interpretazione di Plinio il Vecchio della natura segue un principio antropocentrico secondo cui ogni elemento della natura sia da osservare e studiare in relazione all'uomo. Coincidendo con la rappresentazione biblica del rapporto uomo-natura, la *Historia Naturalis* costituisce, nel Medioevo e nel Rinascimento, un punto di riferimento significativo e autorevole nell'attività di decodificazione di tale relazione; similmente le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (560 circa - 636), che dedica agli animali il dodicesimo libro, riprendendo il pensiero di Plinio il Vecchio, è un'opera che ha particolare fortuna nell'immaginario medievale pur non aggiungendo ulteriori nozioni né interpretazioni dissimili da quelle della sua opera di riferimento. In entrambi i casi si tratta di opere ibride la cui genesi è da attribuire ad apporti eterogenei provenienti dalle fonti e dalle testimonianze più disparate, e in cui convivono superstizione, studi di medicina, leggende, tradizioni popolari e religione⁵³. Fino al Medioevo e per buona parte del Rinascimento, dunque, i resoconti zoologici mancano di una sistematicità scientifica che sarà applicata solo nell'Illuminismo, ma evidenziano, altresì, aspetti singolari e interessanti per lo storico contemporaneo nel delineare tratti culturali rilevanti del periodo di produzione e il suo rapporto con il divino; «infatti dalla creazione del mondo in poi le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute come la sua eterna potenza e divinità»⁵⁴. La Bibbia è una fonte necessaria a comprendere la zoologia simbolica cristiana poiché, sovrapponendosi alle tradizioni leggendarie antiche, definisce il principale modello di interpretazione dell'animale. Le similitudini e le allegorie che utilizzano l'immaginario animale, frequenti nelle Sacre Scritture, abbondano soprattutto nelle pagine dell'Antico Testamento; la terra e i suoi abitanti diventano così, agli occhi degli uomini del Medioevo, strumento per ascendere al cielo e ai suoi significati poiché, se l'uomo è creato a immagine e somiglianza di Dio, è verosimile supporre che anche le altre creature riflettano parte del divino. È Agostino d'Ippona (354-430) a fornire un approccio più organizzato alla codificazione di significato e significanti attraverso il suo *De doctrina christiana*, una sorta di manuale tecnico di esegesi biblica fondamentale per comprendere l'immaginario della cultura cristiana medievale. Il filosofo considera l'universo suddiviso in cose (*res*) e segni (*signa*), intendendo per segno quel qualcosa che, recepito attraverso i sensi, ha la capacità di rimandare a qualcos'altro; la natura fornisce all'uomo i segni del divino poiché frutto del Creatore, sua emanazione, ed è, dunque, ad essa che è necessario guardare per definire immagini simboliche dell'ultraterreno, fondamentali alla sua comprensione profonda e alla comunicazione⁵⁵. Le cose create racchiudono, quindi, rivelazioni di Dio leggibili solo con il totale coinvolgimento dell'anima e con uno sguardo attento e devoto:

«Ora queste cose rispondono soltanto a chi le interroga sapendo giudicare; non mutano la loro voce, ossia la loro bellezza, se uno vede soltanto, mentre l'altro vede e interroga, così da presentarsi all'uno e all'altro sotto aspetti diversi; ma, pur presentandosi a entrambi sotto il medesimo aspetto, essa per l'uno è muta, per l'altro parla; o meglio, parla a tutti, ma solo coloro che confrontano questa voce ricevuta dall'esterno con la verità nel loro interno la capiscono»⁵⁶.

⁵³ MASPERO (1997, edizione ePub).

⁵⁴ Rm 1, 20.

⁵⁵ FRIGERIO (2014, 11-14).

⁵⁶ AUGUSTINUS (2001, 268).

Alle nozioni di carattere naturalistico, leggendario e religioso che compongono le opere di zoologia medievale si sovrappone una certa tendenza all'interpretazione superstiziosa⁵⁷, spesso strettamente intrecciata alle discipline citate e alla fede stessa. L'efficacia simbolica di cui si serve tanto il cristianesimo quanto il pensiero superstizioso costituisce di fatto il legame principale tra i due approcci generando una contaminazione vicendevole e continua. Riti e sermoni sono spesso associabili nella forma a manifestazioni superstiziose di cui è sfruttato il potere evocativo, e il limite delineato dalla Chiesa fra il tollerato e il condannato risulta labile e mutevole⁵⁸.

Tra i manoscritti medievali dedicati in modo specifico agli animali di particolare rilievo è la tipologia dei bestiari diffusa soprattutto nel XII e nel XIII secolo (*fig. 6*). Il termine indica quelle compilazioni realizzate con l'intento di descrivere le proprietà di animali e creature, più o meno fantastiche, ricavandone insegnamenti morali e religiosi attraverso esposizioni chiare e semplici dall'impostazione quasi favolistica. Similmente trovano ampia diffusione gli erbari, in questo caso opere principalmente legate al mondo della medicina e compilate con l'intento di fornire nuovi apporti proprio alle intuizioni mediche. Bestiari ed erbari sono spesso, sebbene non necessariamente, corredati di illustrazioni la cui presenza si rivela funzionale ad una comprensione più diretta e puntuale della trattazione⁵⁹. Nei bestiari le proprietà individuate, effettive o presupposte, riguardano tanto l'aspetto dell'animale quanto il suo comportamento e il suo rapporto con le altre specie, soprattutto quella umana; la trattazione procede per paragoni, metafore, etimologie o similitudini approfondendo gli aspetti più strettamente morali e religiosi. Si tratta di una compilazione che rispecchia fedelmente il pensiero medievale costruito, quasi sempre, intorno a una relazione di tipo analogico, esplicita o sottile, tra due parole, due concetti, due oggetti, o sulla corrispondenza tra una cosa e un'idea. Il pensiero analogico medievale cerca, dunque, di definire una correlazione tra un elemento concreto e l'inafferrabile, tra il mondo terreno e l'aldilà⁶⁰. Non è possibile ricondurre la nascita del bestiario ad un unico contesto culturale né ad un tempo esatto poiché i suoi prodromi maturano in epoche remote e in contesti differenti. Come già evidenziato, significativa è la tradizione classica⁶¹, ma è importante ricordare come i bestiari si siano definiti nella forma più conosciuta e diffusa anche grazie all'introduzione di nozioni relative al mondo fantastico mediato dalle *Meraviglie dell'Oriente*, fonte inestinguibile di elementi bizzarri e fantastici, o da opere come il *Liber monstrorum de diversis generibus*, compilazione di origine anglosassone nata dal desiderio di analizzare considerazioni e definizioni sui mostri con un approccio critico⁶². L'immaginario e il fantastico entrano in modo organico a far parte dei bestiari non come nucleo autonomo e fiabesco, ma perfettamente inseriti nelle dissertazioni e nelle categorie già definite; la trattazione di questi soggetti segue, dunque, gli stessi principi e la stessa minuzia degli animali reali. Draghi, unicorni e sirene sono dettagliatamente descritti nei loro tratti esteriori ancor prima di considerarne l'aspetto allegorico o morale che si manifesta proprio come interpretazione di dati fisici⁶³. I manoscritti più

⁵⁷ Il sostantivo "superstizione" deriva dal latino *superstitio*, termine che indica un insieme di credenze che in antichità si discostavano dalla *religio* istituzionale. *Superstitio* deriva a sua volta da *supersisto*, ovvero "porsi sopra" a indicare qualcosa oltre la religione e la ragione, oppure da *superstes* cioè "superstite"; secondo la testimonianza di Cicerone infatti erano chiamati superstiziosi coloro che immolavano numerose vittime pregando affinché i propri figli fossero salvi, cioè appunto superstiti: CAMPANINI – CARBONI (2007, 1673).

⁵⁸ SCHMITT (2015, 43-45).

⁵⁹ WRIGHT – FAIRHOLT (1845, 174).

⁶⁰ PASTOUREAU (2012, 19-20).

⁶¹ Fondamentali sono i già citati Aristotele e Plinio il Vecchio, ma altre fonti sicuramente significative per lo sviluppo dei bestiari medievali sono costituiti dai libri IV e VI dell'*Hexaemeron* di sant'Ambrogio, libri caratterizzati da un forte intento moralizzante volto a guidare nella conoscenza del Creato e a meravigliarsene; l'autore glorifica il potere divino la cui grandezza ha generato un'immensa varietà di animali che rappresenta per l'uomo una guida e occasione di rinnovamento spirituale. WHITE (2015, 231-232).

⁶² LE GOFF (2007, 6-10).

⁶³ LE GOFF (1980, 166-167).

antichi appartenenti al genere e pervenutici possono essere ricondotti all'VIII e al IX secolo ed essere il più delle volte intesi come traduzioni o rielaborazioni del *Physiologus*, il primo vero e proprio bestiario noto. È tra il XII e il XIII secolo che si assiste, non solo ad un incremento di produzione nel genere, ma anche ad una trasformazione dell'impostazione e della compilazione del bestiario. Il cambiamento più importante ed evidente riguarda il numero e il tipo di informazioni riportate che diventano nel tempo sempre più numerose e più dettagliate, alludendo, nella forma e nello stile, alla dissertazione zoologica; l'intento è quello di testimoniare la validità della tesi proposta dalla compilazione costituendosi, per struttura e contenuto, sempre più simile ad un'opera enciclopedica⁶⁴. Alla ricerca di un ordine organico e coerente nella trattazione del tema segue, dunque, la scelta di suddividere gli animali in cinque famiglie: quadrupedi, uccelli, pesci, serpenti e vermi. Tale classificazione è quella generalmente adottata nella maggior parte dei bestiari, ma anche dalle enciclopedie, medievali; si tratta di classificazioni dai contorni elastici e che, ancora una volta, seguono piuttosto l'interpretazione dell'autore e non parametri oggettivi e assoluti⁶⁵. Più di qualunque altra fonte, è, però, la Bibbia il primo e fondamentale riferimento della zoologia simbolica del Medioevo cristiano e guida del bestiario. Popolate da numerose citazioni di animali, le pagine delle Sacre Scritture forniscono un primo e autorevole codice di metafore, analogie e paragoni. Il primo animale a comparire è il serpente della Genesi, ma, nelle pagine a seguire, diverse sono le creature rappresentative e importanti per l'immaginario cristiano; tra queste si ricordano nello specifico la colomba dell'Arca, il leone abbattuto da Sansone, la balena che inghiottì Giona, il vitello d'oro, l'asina di Balaam e molti altri. Lo stesso vale per il Nuovo Testamento a partire dall'espressione *Agnello di Dio* a indicare il Cristo, immagine ripresa anche nelle pagine dell'Apocalisse; dall'altro lato Gesù si riferisce a sé stesso come il *Buon Pastore* che salva la pecora smarrita e come la chioccia mandata a raccogliere i pulcini di Gerusalemme⁶⁶.

Largamente tradotto e citato dalle fonti antiche, il *Physiologus* - il Naturalista - può essere considerato come il bestiario di riferimento nella produzione medievale del genere. Eppure, nonostante l'ampia circolazione⁶⁷ di sue interpretazioni o traduzioni sin dall'antichità, non è possibile stabilire con esattezza luogo d'origine, datazione o autore mancando informazioni attendibili a riguardo. Tra le numerose, l'ipotesi più plausibile è quella secondo cui l'opera sarebbe stata composta in Alessandria tra la fine del II secolo e i primi decenni del III, cioè nell'ambiente e nel periodo in cui si diffondevano i principali movimenti gnostici; tale posizione sarebbe avvalorata, secondo il cardinal Pitra⁶⁸, uno dei primi studiosi dell'opera, dalla presenza di teorie eretiche riconducibili a tale contesto. In realtà, i contenuti ereticali non sono particolarmente numerosi e possono essere considerati come testimonianza di un periodo in cui non è ancora ben delineato un profilo ortodosso comunemente accettato, un periodo, dunque, in cui la linea di confine con pratiche eterodosse non segna una netta cesura⁶⁹. La versione del Fisiologo più antica pervenutaci è il ben noto *Physiologus Bernensis* (fig. 7) del IX secolo, testimonianza di quanto la rappresentazione figurativa dell'animale fosse contemplata sin dalle primissime forme di bestiario proprio ad enfatizzare e a favorire la funzione didascalica del genere. Si tratta di un'opera che ebbe sicuramente risonanza anche nel suo periodo storico poiché si evidenziano similitudini e affinità con differenti illustrazioni trovate a corredo di molti altri bestiari europei⁷⁰. Le differenti versioni del *Fisiologo* favoriscono una rapida e ampia diffusione nel

⁶⁴ KLINGENDER (1971, 340-341).

⁶⁵ PASTOUREAU (2012, 8).

⁶⁶ ZAMBON (2011, 16-19).

⁶⁷ La popolarità e la circolazione dell'opera in epoca medievale sono tali da essere, per importanza del fenomeno, solo appena inferiori a quelle della Bibbia; non deve sorprendere, dunque, l'influenza che, a livello culturale, il genere del bestiario esercita per lungo tempo. AA.VV., *Bestiary*, 1999, <https://www.britannica.com/art/bestiary-medieval-literary-genre#ref254811>, 10 febbraio 2023.

⁶⁸ Jean-Baptiste-François Pitra (Champforgeuil, 1812 – Roma, 1889).

⁶⁹ ZAMBON (2011, 15-17).

⁷⁰ CLARK – MCMUNN (1989, 2).

Medioevo; il testo originale greco viene tradotto, presumibilmente a partire dal V secolo, in diverse lingue tra cui armeno, siriano e latino. La traduzione latina più diffusa nell'Occidente medievale è nota come *versio B* ed è quella che presenta maggiori variazioni rispetto alla fonte greca per l'eliminazione di diversi passi a fronte di un'importante aggiunta di nuove informazioni. Il nucleo originario subisce, così, trasformazioni anche notevoli nel corso del tempo riflettendo l'evoluzione di intenti, pensiero e cultura⁷¹. Se il testo originario descrive le proprietà ed esplicita la simbologia di una quarantina di specie animali, ben presto il contenuto dell'opera stessa si amplia grazie all'innesto di numerosi altri testi provenienti soprattutto dal mondo cristiano e dalla letteratura medica⁷². L'evoluzione del *Fisiologo* non riguarda esclusivamente l'ampliamento delle nozioni, ma, dalle fonti analizzate, è possibile riscontrare un costante processo di riorganizzazione delle stesse. Nelle prime versioni greche dell'opera le informazioni sono inserite secondo un ordine casuale e alla trattazione di animali si alterna quella di piante e minerali, costituendo dunque un generico strumento di comprensione dei principali simboli religiosi provenienti dalla natura. Ogni capitolo è suddiviso in due parti: una "scientifica" e una allegorica⁷³; inoltre, la struttura prevedeva l'esposizione dell'argomento introdotto da una formula fissa come «il Fisiologo dice», «il Fisiologo ha detto», in alcuni casi a sua volta preceduta da una citazione biblica, mentre la dissertazione simbolica è spesso conclusa da un'altra formula ricorrente come «bene disse il Fisiologo». Nella formula di presentazione si può riconoscere, secondo alcune interpretazioni, la voce di Adamo, il primo Fisiologo e Naturalista per eccellenza che, con il suo formulare la nominazione degli animali, conferisce ad essi un epiteto rivelatore, dunque un paradigma per il bestiario (*fig. 8*)⁷⁴. Un primo tentativo di organizzazione dell'opera si trova nella versione armena in cui i simboli sono distinti tra celesti e demoniaci. Successivamente l'evoluzione della struttura del *Fisiologo* segue due linee distinte: da un lato, le fonti latine, oltre ad arricchire con nuovi animali l'opera originale, ricercano una classificazione più rigorosa, in parte paragonabile alla zoologia moderna, dall'altro i bestiari romanzi seguono un'impostazione moralistica, dunque, l'ordine è dettato dalle tipologie di vizi e virtù che emergono dai singoli elementi. Come già evidenziato, i dati raccolti nel *Fisiologo* non sono informazioni oggettive e spesso si discostano dal reale per soddisfare esigenze di interpretazione allegorica; la *physiologia*, che dà il nome al testo, non indica lo studio delle scienze naturali ma designa la ricerca dell'allegoria e l'interpretazione della natura in chiave moralistico-religiosa. Per comprendere la Parola Divina, la dottrina cristiana sostiene che le Sacre Scritture debbano essere lette innanzitutto nel loro significato più immediato, ad una analisi letterale segue l'interpretazione morale per giungere infine al valore spirituale; allo stesso modo, nel *Fisiologo* alla descrizione dell'animale segue un'interpretazione prima etica, poi teologica. Bisogna infine riferirsi alla funzione apologetica di tale opera che nel descrivere la varietà e le meraviglie del regno animale forniva agli scettici una prova della grandezza dell'Opera Divina⁷⁵. Essendo il *Physiologus* centrale nel processo di definizione del genere del bestiario, ma, allo stesso tempo, non avendo cesure nette rispetto all'impostazione dei differenti bestiari ed enciclopedie zoologiche, la scelta della storiografia moderna tra il termine "*Physiologus*" e "bestiario" nell'indicazione di un'opera affine al genere può variare a seconda delle specifiche interpretazioni; generalmente si definisce "bestiario" una compilazione che evidenzia esplicite e numerose difformità rispetto ai nuclei originari del genere sinora conosciuti⁷⁶.

La produzione di bestiari miniati subisce un notevole incremento tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIV; tale variazione può essere ricondotta tanto ad una maggiore attenzione alle arti e alle tecniche in ambito monastico, quanto al rinnovato uso dei bestiari intesi più specificatamente come

⁷¹ WHITE (2015, 232-234).

⁷² PASTOUREAU (2012, 24).

⁷³ ECO (2014, 99).

⁷⁴ ZAMBON (2011, 25-30).

⁷⁵ PASTOUREAU (2012, 22-26).

⁷⁶ CLARK – MCMUNN (1989, 3).

strumento didattico e morale anche per le fasce sociali meno istruite. La diffusione del cristianesimo stesso può intendersi come ragione dello sviluppo di un'iconografia chiara e funzionale necessitando, in un primo momento, di una simbologia rappresentativa ma allo stesso tempo non troppo esplicita e, successivamente all'Editto di Milano del 313, necessitando del supporto dell'immagine come mezzo didascalico⁷⁷. Dunque, se le prime versioni del Fisiologo si presentano, il più delle volte, prive di qualunque tipo di raffigurazione, le numerose esecuzioni, elaborate e ampliate nel tempo, risultano spesso corredate di un ampio e dettagliato sistema iconografico realizzato a seconda della sensibilità e dell'interpretazione del miniatore, sebbene le affinità tra le immagini di edizioni differenti rendano evidente il ricorso a modelli e codici condivisi⁷⁸. La quantità di immagini presenti nei bestiari varia a seconda della sua funzione specifica in relazione al committente dell'opera. La scelta degli animali da rappresentare risponde tanto a necessità strettamente didascaliche quanto all'ideologia e alla simbologia legata all'animale stesso; a quelli imprescindibili per la cultura medievale, quali il leone o il drago, si affiancano, dunque, altre rappresentazioni in funzione delle specifiche esigenze del committente. La ripartizione stessa della superficie scrittoria è organizzata in modo tutt'altro che neutrale ed esprime, al contrario, gerarchie ben precise per la cultura medievale. Allo stesso modo, la qualità dell'esecuzione, la grandezza dell'immagine e la sua collocazione sono legate in parte a motivazioni artistiche, ma soprattutto a ragioni gerarchiche e simboliche⁷⁹. Le rappresentazioni singolari e raramente naturalistiche sono da ricondurre alla funzione stessa del bestiario che non è mai realizzato con un approccio tecnico e razionale alla materia (*fig. 9*); l'immagine ha, dunque, lo scopo di rimandare alla mente informazioni morali, culturali e religiose proprie del tempo anche ricorrendo all'esasperazione di determinati tratti esteriori e a colori vivaci e brillanti. La memoria, così, svolge un ruolo importante guidando nella scelta dello stile delle miniature: è necessario alludere generando un concetto pervasivo che possa essere facilmente riconosciuto e ricordato. Gli animali dei bestiari si mostrano nei loro caratteri essenziali, non necessariamente da un punto di vista naturalistico, ma secondo un codice convenzionale che garantisce una distinzione immediata e precisa anche tra specie simili; specifici attributi inoltre permettono di alludere a storie e leggende in modo ancor più diretto ed esplicito⁸⁰. È fondamentale ricordare come l'immaginario medievale si plasmi anche in relazione all'etimologia della parola o alle analogie riscontrabili; eppure le leggi della fonetica non erano conosciute dall'uomo medievale e le consapevolezze etimologiche nel rapporto con il greco e il latino saranno comprese solo nei secoli a venire. Pertanto, quelli che un tempo erano intesi come ragionamenti etimologici risultano oggi erronei e fantasiosi, nonostante la loro intrinseca coerenza all'interno di quello specifico immaginario. L'interpretazione linguistica nel medioevo avviene, dunque, principalmente secondo associazioni tra la sonorità della parola, il racconto leggendario e l'immagine convenzionale⁸¹. I bestiari, utilizzando lo strumento scrittoria e la rappresentazione visiva, due mezzi differenti con le proprie peculiarità e sistemi di comunicazione, non solo raggiungono un pubblico ampio e variegato ma consentono un approfondimento maggiore grazie all'impatto dei due sistemi narrativi combinati insieme⁸². Infine è interessante notare, ancor prima che sia nominato o rappresentato, la presenza dell'animale nei manoscritti attraverso i materiali utilizzati, elementi che sembrano involontariamente evidenziare quel rapporto uomo-animale così stretto e narrato proprio nelle compilazioni. Supporto largamente utilizzato è proprio la pergamena, materiale di origine animale dal lungo processo di lavorazione mirato ad estrapolare il tessuto centrale, cioè il derma della pelle, e a renderlo superficie adatta alla scrittura; specie dell'animale, età e tipo di lavorazione sono alcune delle variabili che definiscono la qualità della membrana da scrittura.

⁷⁷ COLLINS (1913, 3-4).

⁷⁸ ROMILLY (1887, 335-338).

⁷⁹ PASTOUREAU (2012, 22-26).

⁸⁰ COLLINS (1913, 12-13).

⁸¹ WHITE (2015, 257-259).

⁸² COLLINS (1913, 15).

La buona qualità, spesso determinata dalla giovane età degli animali, definisce la materia prima per le opere più pregiate e di rilievo⁸³. Numerosi sono gli altri prodotti animali utilizzati da scrivani e miniatori: penne d'oca per scrivere, valve di molluschi per i recipienti, peli di scoiattolo, martora o altri animali per la realizzazione dei pennelli, setole di maiale per le spazzole e diversi altri prodotti ricavati dal mondo animale funzionali a dipingere, levigare, incollare. Sebbene per la concezione medievale i materiali di origine animale siano meno puri rispetto a quelli vegetali o minerali, sono largamente utilizzati e presenti in ogni produzione manoscritta. Spesso, anche la scelta delle materie animali e il loro utilizzo sono stabiliti da una certa gerarchia e, a seconda del modo di recepire la natura dell'animale stesso in relazione alla specificità della singola opera e del committente, anche in un ambito apparentemente di sola funzionalità, sono l'immaginario e la tradizione del simbolo a guidare scelte di produzione e ricezione dell'opera⁸⁴.

Conclusioni

L'animale, al tempo stesso così simile e diverso dall'uomo, affascina e intimorisce, dando vita ad un'associazione con l'ultraterreno di cui la bestialità sembra messaggero e testimone poiché situata oltre i confini dell'umanità e padrona di un linguaggio sconosciuto. Nel periodo preso in analisi, approssimativamente compreso tra il X e il XV secolo, l'animale costituisce un tema di rilievo tanto in Oriente quanto in Occidente proprio per il suo valore simbolico e allegorico. Dato l'urgente bisogno, in un periodo di incertezze ben lontano dal paradigma rassicurante della scienza, di cercare nella natura testimonianza del divino e di una guida, e di raccontare anche l'incomunicabile, il linguaggio metaforico, nello specifico con oggetto l'animale, trova ampio utilizzo unito al tema del fantastico. In Oriente la rappresentazione dell'animale assume toni più intimistici; pur permeando tematiche morali e religiose e, talvolta, una certa sensibilità naturalistica, la natura e gli animali costituiscono sempre occasione di indagine spirituale e filosofica in cui la singolarità trova occasione di espressione. In Occidente i dettami del cristianesimo influenzano profondamente l'iconografia che, dunque, diventa spesso uno strumento di monito morale e religioso, o elemento di contatto con il divino. In entrambi i contesti, però, l'animale emerge come figura evocativa e simbolo profondamente significativo, persino quando inserito nell'ordine di un apparato ornamentale, divenendo, così, *memorandum* di specifici valori culturali e testimone per lo sguardo contemporaneo.

Occidente medievale ed Estremo Oriente generano immagini i cui caratteri spesso differiscono anche ampiamente dal reale. Per il miniatore occidentale proposito fondamentale è quello di rendere espliciti i riferimenti simbolici relativi ad un determinato animale evidenziando eventuali attributi che lo legano ad una tradizione leggendaria o biblica, e il cui paradigma può essere riscontrato nei bestiari; nei numerosi casi in cui l'illustrazione orientale rifugge la resa naturalistica, ciò avviene come conseguenza di una specifica necessità, data dal contesto e dall'intento dell'autore, di generare un'impressione e riportare alla mente il ricordo di determinate creature e del piano simbolico ad esse associato.

In conclusione di questo excursus di ricerca e analisi dell'iconografia dell'animale in un'ottica di storia globale del libro, è possibile dedurre che, se per l'uomo delle origini incontrare lo sguardo dell'animale costituisce occasione di confronto con la propria stessa identità, per l'uomo contemporaneo incontrare la mediazione iconografica dell'animale, eredità dei secoli passati, significa disporre di un'occasione preziosa di incontro con il proprio passato, di interrogare la sensibilità di una tradizione remota e svelarla.

⁸³ CURSI (2021, 109-110).

⁸⁴ PASTOUREAU (2012, 32-35).

Valeria Gaetani
Università di Ferrara
E-mail: valeria.gaetani@edu.unife.it

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTINUS 2001

Augustinus Aurelius, *Confessioni*, Mondadori, Milano.

BALTRUŠAITIS 2017

J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismo dell'arte gotica*, Milano, Adelphi.

BERGER 2017

J. Berger, *Sul guardare*, Milano, Il Saggiatore.

BERGER 2019

J. Berger, *Paesaggi*, Milano, Il Saggiatore.

CAMPBELL 1988

M.B. Campbell, *The witness and the other world. Exotic European travel writing, 400-1600*, USA, Cornell University Press.

CLARK - McMUNN 1989

W.B. Clark - M.T. McMunn (edited by), *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and it's Legacy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

COLLINS 1913

A.H. Collins, *Symbolism of animals and birds represented in English Church Architecture*, New York, McBride Nast & Company.

CURSI 2021

M. Corsi, *Le forme del libro. Dalla tavoletta cerata all'e-book*, Bologna, Il Mulino.

DERRIDA 2020

J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Rusconi.

DONATI 2006

U. Donati, *Animali e creature fantastiche nell'arte dell'Estremo Oriente*, Vercelli, Whitelight.

ECO 2014

U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani.

FRIGERIO 2014

L. Frigerio, *Bestiario medievale. Animali simbolici dell'arte cristiana*, Roma, Ancora Editrice.

GOMBRICH 2019

E. Gombrich., *La storia dell'arte*, Londra, Phaidon.

GUIDORIZZI 2012

G. Guidorizzi, *Letteratura greca. L'età arcaica*, Milano, Einaudi.

HARTMANN 1904

S. Hartmann, *Japanese Art*, Boston, L.C. Page & Company.

KARLGREN 1923

B. Karlgren, *Sound and symbol in Chinese*, London, London Oxford University Press.

KLINGENDER 1971

F.D. Klingender, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages*, London, Routledge and Kegan Paul.

KORNICKI 2000

P. Kornicki, *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*, Hawai'i, University of Hawai'i Press.

LE GOFF 1980

J. Le Goff, *Time, work and culture in the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press.

LE GOFF 2007

J. Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nel Medioevo*, Bari, Editori Laterza.

LEONG 1969

H. C. Leong, *Talk on Chinese calligraphy and art*, Iowa, Iowa Arts Council.

MASPERO 1997

F. Maspero, *Bestiario antico. Gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme.

MERLEAU-PONTY 1989

M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE.

MILONE 2020

M. Milone, Dagli emaki al manga. Pittura a rotoli, *Linus*, n. 08, agosto, pp. 68-70

MORENA 2008

F. Morena, *Arte cinese*, Milano, Giunti Editore.

MORENA 2017

F. Morena, *Arte giapponese*, Milano, Giunti Editore.

PASTOUREAU 2012

M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi.

PASTOUREAU 2017

M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Bari, Editori Laterza.

ROMILLY 1887

A. J. Romilly, *Early Christian symbolism in Great Britain and Ireland*, London, Whiting & Co.

ROUSSEAU - HERDER 1966

J.J. Rousseau - J.G. Herder, *On the origin of language*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.

SCHMITT 2015

J.C. Schmitt, *Medioevo superstizioso*, Bari, Editori Laterza.

SIRÈN 1933

O. Sirèn, *History Of Early Chinese Painting*, vol.1, London, The Medici Society.

STRASSBERG 2002

R. Strassberg, *A Chinese Bestiary. Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*, Berkeley, University of California Press.

SULLIVAN 2008

M. Sullivan, *The Arts of China*, Berkeley, University of California Press.

WHITE 2015

T.H. White (a cura di), *The book of Beasts*, New York, Dover Publications.

WITTKOWER 1942

R. Wittkower, *Marvels of the East. A study in the History of Monsters*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 5.

WRIGHT - FAIRHOLT 1845

T. Wright - F.W. Fairholt, *The archaeological album; or, Museum of National Antiquities*, London, Chapman & Hall.

ZAMBON 2011

F. Zambon, (a cura di), *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi Edizioni.

RISORSE DIGITALI

Biblissima <https://portail.biblissima.fr/>

Digital Bodleian Oxford <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/>

East Asian Scroll Paintings. University of Chicago <https://scrolls.uchicago.edu/>

E-codices <https://www.e-codices.ch/en>

Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/>

EstenseDigitalLibrary <https://edl.cultura.gov.it/>

Medieval Illuminated Manuscripts Nationale Bibliotheek <https://manuscripts.kb.nl>

Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/>

Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org>

NaraNationalMuseum <https://www.narahaku.go.jp>

The British Library <https://www.bl.uk/>

Tokyo National Museum <https://www.tnm.jp/>

University of Aberdeen. The Aberdeen Bestiary <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/>

APPENDICE IMMAGINI

川	<i>ch'uan</i>	fiume	馬	<i>ma</i>	cavallo
雨	<i>yii</i>	pioggia	羊	<i>yang</i>	pecora
火	<i>huo</i>	fuoco	牛	<i>niu</i>	toro
土	<i>t'u</i>	terra	犬	<i>k'ian</i>	cane
山	<i>shan</i>	montagna	虫	<i>ch'ung</i>	rettile

Fig. 1. Caratteri della scrittura cinese delle origini (XIV sec. a. C.). KARLGREN (1923)



Fig. 2. Zhao Mengfu, cavallo e scudiero, Dinastia Yuan (XIII secolo), Metropolitan Museum of Art, New York.

Agli inizi dell'epoca Yuan, il tema del cavallo con lo scudiero, associato alla figura leggendaria di Bole, capace di giudicare i cavalli, diventa metafora del reclutamento di abili funzionari governativi e del talento accademico.



Fig. 3. Ritratto del dio Yuer, *Shanhai jing*, 1593, National Library of China, Beijing. STRASSBERG (2002).



Fig. 4. Lushu, *Shanhai jing*, 1895. STRASSBERG (2002).



Fig. 5. Rappresentazione caricaturale di animali (part.)
Chōjū jinbutsu giga, XII secolo, Kōzan-ji, Kyoto



Fig. 6. Falco, gazza, corvo e cornacchia, Royal ms 12 C. XIX Medieval Bestiary, ff. 42v-43r, XII secolo (ms. British Library, Londra)

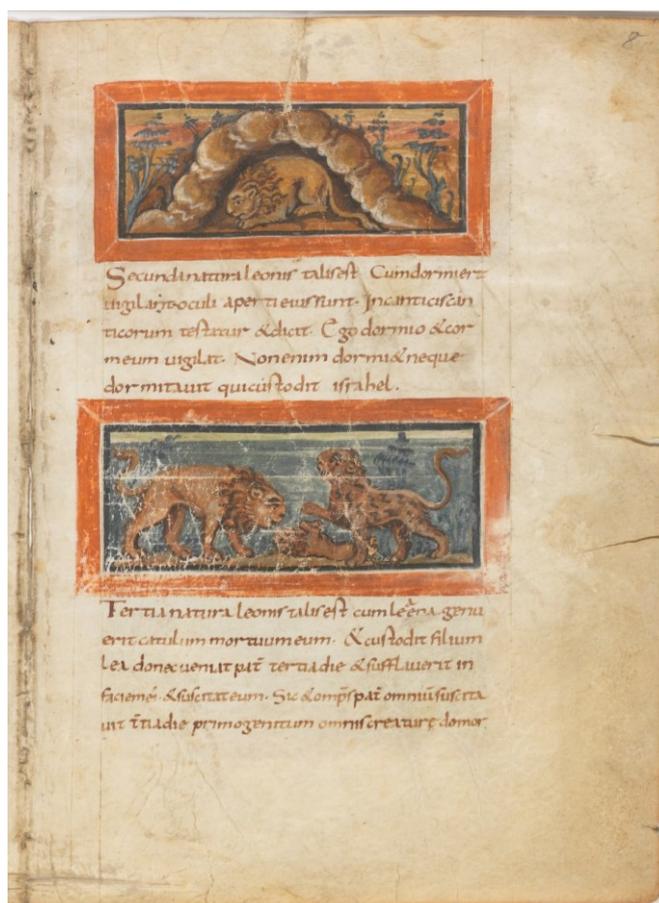


Fig. 7. Leone, cod. 318, Physiologus Bernensis, f. 8r, IX secolo, ms. Burgerbibliothek, Berna



Fig. 8. Adamo dà il nome agli animali, Aberdeen Bestiary ms 24, f. 5r, 1195-1200 ca., University of Aberdeen.



Fig. 9. Leone, ms Bodley 764 Medieval Bestiary, f. 2r, XIII secolo, ms. Bodleian Library, Oxford