

ICONOGRAFIA AGRICOLA E SUDDIVISIONE DEL TEMPO

di Chiara Lo Conte

In ambito greco anteriormente al IV secolo a.C., nell'iconografia relativa alla suddivisione del tempo fanno la loro comparsa le stagioni raffigurate, in forma allegorica, sotto l'aspetto di donne giovani o di geni alati con sembianze maschili, i cui attributi erano costituiti dai prodotti della terra.

Essendo il lavoro agricolo soggetto al trascorrere del tempo e al mutare delle stagioni, in ambito figurativo si assiste alla nascita dei cosiddetti cicli dei mesi, di cui l'esempio più antico pervenutoci è quello del fregio di Atene datato II secolo a.C. e conservato presso il *British Museum*. In esso il mese è individuato dal segno dello zodiaco corrispondente, da più figure di divinità e da tre personaggi che alludono ad una attività agricola: un giovane con dei tralci d'uva, un uomo che semina ed un altro che ara¹.

Raffigurazioni come questa svolgevano la funzione pratica di calendari, individuando il trascorrere del tempo attraverso le feste religiose e le attività agricole.

Tra i calendari² romani l'esempio più famoso è quello di *Filocalo*, del 354, che prende il nome da Furio Dioniso Filocalo, pseudonimo di

¹ Cfr. C. Frugoni, *Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 321-341.

² Il termine calendario è di origine romana, inizialmente indicava il registro nel quale i banchieri segnavano gli interessi sulle somme date a prestito, che maturavano ad ogni primo giorno del mese; successivamente fu usato per indicare le tabelle dei giorni, dei mesi e delle fasi lunari, finché nel Medioevo finì per denotare l'insieme delle norme che ciascun popolo sceglieva per la suddivisione del tempo.

un calligrafo, e forse pittore, attivo a Roma nella seconda metà del IV secolo e tramandatoci da copie tarde del XIV e del XVII secolo tratte a loro volta da una copia del IX secolo. Esso presenta una novità iconografica rispetto ai precedenti calendari greci; infatti i mesi sono qui rappresentati attraverso figure maschili che svolgono la funzione di personificazioni dei mesi stessi e, per la prima volta, riscontriamo la fissazione del canone dei 12 mesi che sarà tramandato al mondo medioevale.

Indubbiamente il calendario più simile, dal punto di vista iconografico, a quello di Filocalo è il manoscritto 387 conservato alla Biblioteca Nazionale di Vienna, datato intorno all'870, detto *Calendario dei figli di Costantino*, in cui ad ogni mese corrisponde una figura maschile circondata da attributi simbolici che alludono a festività religiose o ad attività rurali proprie di ciascun mese³. La tavola rappresentante il mese di Giugno del Calendario suddetto dimostra come il tempo fosse ancora proposto sotto le sembianze di un giovane, in questo caso visto di spalle, completamente nudo, che tiene nella mano destra una fiaccola e sta osservando un orologio solare posto su una colonna. Sullo sfondo compare un giglio, allusione alla fioritura, un paniere di frutta e una falce per il grano. Il quadrante allude al solstizio boreale, la torcia alla festa del *Dies Lampadarum* giorno in cui Cerere cerca con la fiaccola accesa la figlia scomparsa e che coincide con l'inizio della mietitura⁴. Nei calendari romani, dunque, la figura umana e i suoi attributi avevano un significato simbolico da collegare al computo dei giorni, da qui la scelta di presentare la personificazione del mese non impegnata in nessuna azione particolare.

Tra i secoli X e XI, con l'affermarsi del cristianesimo, il tempo assume un valore religioso perché legato al ciclo liturgico, mentre il lavoro agricolo è considerato dalla Chiesa come la punizione inflitta agli uomini da Dio in conseguenza del peccato originale, come dimostrano le parole di Onorio Augusto nell'*Elucidarium*: "La fame è una delle

³ Due sono i codici che tramandano il *Calendario dei figli di Costantino*, entrambi provenienti dalla famiglia Barberini. Uno è conservato nella Biblioteca Vaticana e mostra solo le rappresentazioni dei mesi di Febbraio, Marzo, Aprile, Settembre, Ottobre, Novembre e Dicembre; in quello conservato alla Biblioteca Nazionale di Vienna la serie è, invece, completa.

⁴ Cfr. H. Stern, *Le Calendrier de 354, étude sur son texte et ses illustrations*, Paris, P. Geuthner, 1953, p. 270.

pene comminate per il peccato. L'uomo era stato creato in modo che se avesse voluto, avrebbe potuto vivere beato senza alcuna fatica, senza lavorare. Dopo la caduta poté riparare soltanto attraverso il lavoro. Infatti, se non fosse stato obbligato a patire la fame, il freddo, o tutte le altre cose spiacevoli, non avrebbe certo voluto lavorare e in tal modo sarebbe rimasto fuori per sempre, proscritto dal regno dei cieli. Per questo Dio lo obbliga a sentire fame, perché in tal modo possa farvi ritorno. Questo vale naturalmente solo per chi si salverà, perché per i dannati il lavoro è solo condanna e pena⁵.

In questo clima le rappresentazioni di scene agricole accompagnano solo testi di contenuto religioso, come dimostrano le miniature di epoca carolingia, in cui il tempo, che regolava l'attività umana, permise la nascita di una iconografia legata alla vita quotidiana, a tal punto che nei mesi invernali gli uomini erano raffigurati costretti a coprirsi il più possibile, magari a cercare ristoro dal freddo accanto al fuoco; nei mesi di marzo, aprile e maggio ci si dedicava alla potatura; in giugno, luglio e agosto si tagliava l'erba con la falce e si mieteva; a settembre ed ottobre si provvedeva alla vendemmia; a novembre si uccideva il maiale, come mostrano ad esempio le miniature carolineghe nel *De Signis XII mensium*, in cui l'illustrazione dei mesi è organizzata su quattro livelli, in ciascuno dei quali ne sono rappresentati tre⁶.

Rispetto alle illustrazioni dei calendari greci e romani, in questo caso le figure maschili che impersonano i mesi non sono più mostrate in pose astratte, ma sono indaffarate in precise azioni da svolgere in ciascuno dei mesi. La serie comincia da Gennaio che corrisponde al periodo più rigido ed è presentato come un contadino che si scalda vicino al fuoco. Secondo l'esperienza degli agricoltori, questo è il momento adatto anche ad introdurre il letame nei prati, ad arare la terra asciutta, sistemare le pergole da neve e contemporaneamente a tagliare i tronconi per far fuoco, a cacciare lepri, porci, e cinghiali.

Febbraio e Marzo sono indicati in aspetto di due cacciatori, come mostra la presenza del falcone sul braccio destro di entrambe le figure. Nel primo mese si lavora ogni terra tanto con l'aratro, che con la zappa e la vanga e si scavano fosse, buche e scassi per piantamenti; in Marzo

⁵ PL, CLXXII, col. 1152.

⁶ *De Signis XII mensium*, Salisburgo 818. Vienna, Biblioteca Nazionale, Ms. 387, fol. 90v.

si semina, si fanno propaggini di viti, e di ogni altro albero, si pota, si trapianta, si vanga la vigna, si preparano le siepi, pratiche che rimangono invariate per secoli⁷.

Il mese di Aprile è presentato nelle vesti di un contadino che con la destra indica un albero fiorito, mentre nella sinistra ha delle spighe di grano. È il tempo adatto per seminare erba medica, trapiantare tutto ciò che non ha germogliato, piantare gli agrumi, riempire i fossi ed i buchi dei piantamenti, portare al pascolo gli animali, infine, distruggere inserti, propaggini e piccoli arbusti.

Maggio, nella nostra miniatura, è un contadino che probabilmente si accinge a piantare una vite, infatti durante questo mese si piantano le vigne coi taglioli sotterrati in Marzo, si taglia il fieno, si seminano gli agrumi, si aprono gli inserti e si erpica l'aratro.

Giugno è raffigurato come un contadino che ara per mezzo di un aratro arcaico, definito etrusco, che presenta solo il coltro. Durante questo mese si innesta ad occhio, si raccolgono frutti, si levano i tralci inutili delle viti, si taglia il grano, nell'orto si zappa e ronca ogni cosa, nel campo s'ara e s'erpica. Luglio è raffigurato come un contadino che regge sulle spalle una falce; è il tempo adatto al mietere, ed a raccogliere frutti. Agosto, rappresentato nella miniatura come un contadino che miete il frumento, è il mese adatto per organizzare i prati, innestare gli agrumi, tagliare il legname, arare la terra, prepararsi alla vendemmia. Settembre viene raffigurato come un contadino che si accinge a seminare in un semenzaio. Ottobre si presenta come un contadino che trapianta un albero. Secondo la tradizione anche questo mese prende il nome dalla sua posizione all'interno del calendario. Novembre e Dicembre nella nostra miniatura sono posti insieme e mostrano la cattura e l'uccisione del cinghiale.

Tra i secoli X e XI la cristianità medioevale elabora un modello di organizzazione sociale basato su tre *ordines*: *oratores* (coloro che pregano, ossia i chierici), *bellatores* (coloro che combattono, ossia nobili e

⁷ La povertà di mezzi e di studi relativi alle tecniche agricole aveva determinato la continuità delle medesime pratiche che, tramandate prima oralmente, finirono per essere codificate in svariati trattati consultati fino a tutto il XVII secolo, come si evince dalla lettura di alcuni brani dell'opera di V. Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, pubblicata per la prima volta a Bologna nel 1644.

cavalieri), *laboratores* (coloro che lavorano, cioè i contadini); il re era ritenuto il cardine tra i tre ordini⁸.

A livello iconografico rappresentazioni di scene agricole appaiono sempre più diffuse, sia nell'arte monumentale sia in miniature, infatti lo spunto per queste raffigurazioni sono gli episodi biblici legati alla vita dei campi e all'allevamento del bestiame: l'*Antico Testamento* narra che, dopo la cacciata dal Paradiso, Adamo fu condannato a coltivare la terra (*Gen.* 3, 23) e i suoi figli, Caino e Abele, rappresentano la contrapposizione tra il popolo dei coltivatori e quello dei pastori (*Gen.* 4, 2), questi ultimi considerati selvatici ed oziosi al contrario degli agricoltori ritenuti miti, pavidi e pronti alla fatica⁹. Lo stesso assassinio di Abele è compiuto mediante uno strumento agricolo, mentre la storia di Noè è legata alla descrizione di come si pianta una vigna (*Gen.* 9, 20)¹⁰. In un particolare del mosaico di Otranto, eseguito tra il 1163 e il 1165 dal prete Pantaleone per volontà del vescovo Gionata, come attestano tre iscrizioni conservate all'interno della cattedrale di Santa Maria Annunziata, sono raffigurati i Figli di Noè che coltivano la vite a testimonianza della promessa fatta da Dio a Noè e alla sua discendenza, risparmiati dal diluvio: "finché la terra durerà non cesseranno mai di esistere sementi e messi, freddo e caldo, estate ed inverno, notte e giorno"¹¹.

Bisogna ricordare che gli antichi attribuivano a Noè anche l'invenzione dell'aratro e tale indicazione, tramandata nei secoli, viene ripresa da Vincenzo Tanara nel suo trattato *L'economia del cittadino in villa* allorché ci informa che: "Nicolò di Lira con altri vogliono che Noè fosse l'inventore di far lavorar la terra agli animali con l'aratro, e che perciò Lameche suo padre profetizzando fosse chiamato Noè, che significa riposo, perché ritrovato di far lavorare alle bestie potevano gli uomini riposare, alcuni dicono che prima il vomere fu di ramo da che il lavorare con quello fu detto *aerare* poi arare"¹².

⁸ Cfr. G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo, sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Laterza, Bari, 1980.

⁹ Cfr. A. Saltini, *L'agricoltura e il paesaggio italiano nella pittura dal Trecento all'Ottocento*, Firenze, Octavo, 1995, p. 72.

¹⁰ Cfr. *Enciclopedia dell'arte medioevale*, Milano, Nuova Arti Grafiche Ricordi, 1997, pp. 239-248.

¹¹ Cfr. *Genesi* 8, 22.

¹² V. Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, Venezia, 1764, p. 418.

Se nell'Alto Medioevo il termine *laborare* assume lo stesso significato di arare, a causa della regressione tecnica che ridusse l'occupazione al solo lavoro dei campi per la scomparsa dei mestieri specializzati, fin dall'epoca romanica, con il rinnovamento economico dei secoli XI e XII si assiste ad una rivalutazione delle attività manuali garanti del progresso. La chiesa stessa promosse una teologia del lavoro mettendo in rilievo i passi scritturali che nobilitavano la fatica come mezzo di salvezza e le congregazioni monastiche (i benedettini prima e i cistercensi poi) attuano una valorizzazione del lavoro manuale, il rifiuto del fasto e la necessità di una meditazione individuale¹³.

Grazie alla diffusione dei cicli dei mesi in chiave monumentale sulle facciate delle chiese si sviluppa un rinnovamento iconografico che, stanco del ripetersi delle copie, propone qualche primo confronto con la realtà. Tra i primissimi esempi sono i mesi del portale della Pescheria nel Duomo di Modena (1125-30 c.) in cui la successione delle scene diverge dagli esempi carolingi: giugno falcia il fieno, luglio miete, agosto trebbia, settembre pigia l'uva.

Divinità agresti ed allegorie cinquecentesche delle stagioni

Il nutrito gruppo di divinità che proteggevano l'agricoltura, gli orti e i giardini testimonia la grande importanza che nella società romana aveva la tradizione rustica ed agreste. Tra i vari culti possiamo ricordare quello di origine sabina di Flora, dea dei fiori, degli alberi e di tutto ciò che fiorisce, oppure quello di Pale, protettrice dei pastori, in onore della quale Ovidio nei *Fasti* riporta una preghiera dalla quale si deduce il ruolo fondamentale cui tale dea doveva adempiere: "Proteggi, o dea, il bestiame ed i pastori: fugga dalle mie stalle ogni male. Se pascolai il gregge su terra sacra; se mi sedetti sotto un albero sacro; se le mie pecore brucarono senza saperlo erba di tombe; se mi addentrai in boschi vietati; se feci fuggire senza volere le ninfe e Pan; se la mia falce tagliò un ramo del bosco per farne un cestello di foglie per una mia pecora ammalata; perdonami o dea, e perdonami se per sfuggire alla

¹³ Cfr. C. Frugoni, *Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, Bologna, s.e., 1980, pp. 321-341.

grandine riparai il mio gregge in un tuo tempietto, se intorbidai gli stagni; perdonatemi, o ninfe, se le unghie delle mie bestie sporcano le vostre acque [...] Tieni lontana la fame, dacci in abbondanza erbe e fronde, e acqua per lavarci e per bere. Possa io mungere gonfie mammelle, vendere bene il mio cacio, e scorra facile il siero dai canestri; sia ardente il caprone e le femmine riempiano di agnelli l'ovile. Dacci morbida lana, così morbida che ogni fanciulla provi piacere a trattarla. Se questi miei voti saranno esauditi, noi, o Pale, signora dei pastori, grandi focacce prepareremo ogni anno per te"¹⁴.

Tra le altre divinità agresti vi erano Tèrmine, che vegliava sui confini dei poderi e sulle pietre terminali, e Demetra-Cerere, che personificava la forza generatrice della terra; infatti Demetra significa *terra madre o madre del grano* e corrispondeva alla dea latina Cerere. Altre divinità agresti erano Vertumno (da *vertere, annus vertens*, la stagione che cambia), divinità di origine etrusca, che presiedeva all'avvicinarsi delle stagioni e allo scambio delle merci, e Pomona (da *pomum*, frutto); il cui amore fu narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁵ offrendo spunto a numerose opere d'arte tra cui la grande lunetta dipinta da Jacopo Pontormo tra il 1519 e il 1521 nella sala di Leone X nella villa di Poggio a Caiano.

Questo costituisce solo un celebre esempio di decorazione in cui sono rappresentate divinità agresti. Infatti, per tutto il XV secolo Flora, Cerere, Pomona, Vertumno e Pale divengono personaggi sempre più popolari nella produzione artistica e in particolare l'incisione diviene il mezzo che si prestava meglio a questo tipo di illustrazioni, come dimostrano le due tavole incise da Cornelis Cort raffiguranti la Cerere e Pale da disegni di Frans Floris.

Il bulino raffigurante la dea Cerere fa parte di una serie di otto incisioni di Cornelis Cort da disegni di Frans Floris, ispirate a versi di Ovidio e raffiguranti dee e ninfe campestri stampate da Hieronymus Cock ad Anversa nel 1564¹⁶.

Cerere era una delle maggiori divinità romane, protettrice della campagna, dell'agricoltura, dei cereali e della civiltà. La tradizione con-

¹⁴ Ovidio, *Fasti*, IV, 731-776

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, 770-771

¹⁶ In alto si legge <Ceres>. In basso <FFloris inventor – H Cock excudebat 1564-3>. La scritta in basso [<Officium commune Ceres et Terra tuentur> (Cerere e la Terra si curano di un'incombenza comune)] è andata perduta, si legge solo <...Ovid>.

corde la dice figlia di Saturno e di Rea e madre di Proserpina e le riconosce il merito d'aver insegnato agli uomini l'arte di coltivare la terra. La divinità, che era comunemente rappresentata con una falce in mano, reggeva nell'altra un mazzo di spighe ed aveva il capo e la veste sparsi di papaveri e di spighe.

Nell'incisione di H. Cock, Cerere è rappresentata in un campo di grano adagiata su covoni mentre nella mano destra regge una falcetta dentata (o a sega) usata per la mietitura.

La divinità ha il seno scoperto per l'afa della stagione estiva e la sua posizione, tutt'altro che naturale, vuole riprodurre la stessa incurvatura della falcetta, mentre l'andamento curvilineo è ripreso dai covoni e dalle messi che ondeggiavano al vento.

Tra i bulini della serie stampata da Cock nel 1564 uno è dedicato alla dea Pale¹⁷, un'antichissima divinità schiettamente latina, protettrice delle greggi e dei pastori, dalla quale prese nome il colle Palatino, dove abitavano, in origine, i pastori che costituirono il primo nucleo della popolazione; il 21 aprile, data della fondazione di Roma, in suo onore i pastori celebravano la festa delle *Palilie* perché facesse prosperare le loro greggi.

Nell'incisione la dea è rappresentata all'interno di una stalla seduta su un bue in un'elegante posizione di contrapposto. La spirale, iniziata dalla posizione della testa e del corpo dell'animale, continua attraverso la gamba sinistra della dea e risale, grazie alle pieghe della veste, lungo l'altra gamba fino ad unirsi alla posizione innaturale del braccio destro di Pale, quindi la linea immaginaria prosegue lungo le spalle e il braccio sinistro per concludersi, sempre seguendo l'andamento delle vesti, alla testa della figura femminile.

Tra i vari attrezzi raffigurati l'attenzione cade principalmente sul bidente retto dalla mano sinistra della dea; strumento utilizzato per maneggiare il fieno, composto da due rebbi più lunghi di quelli del tridente e da un lungo manico, onde poter prendere con maggiore comodità il fieno depositato dentro l'apposito recipiente, per somministrarlo agli animali.

Nell'incisione si nota la ruota di una carriola, strumento di uso comune nell'interno della fattoria perché utile per ogni genere di tra-

¹⁷ Nell'iscrizione si legge in alto <Pales>. In basso a destra <H.Cock excude.1564>, a sinistra <2> e <FF> (sta per Frans Floris), <ALMA PALES FAVEAS PA.... SACRA CANENTI. OVID.> (Alma Pale proteggi chi celebra i riti sacri.).



Raffigurazione del mese di Ottobre (OCTOBER) con la costellazione della Bilancia: un aratore governa con la sinistra l'aratro ed incita con la destra i buoi che avanzano sotto il giogo. Navata centrale, mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale di Otranto.

sporto, dietro la quale, nell'ombra, si intravede una pala di tipo particolare, per la forma della lama che non è ripiegata in avanti e presenta una concavità molto pronunciata che le dà, per così dire, la forma di una larga cucchiaina. Questo attrezzo ha la funzione di un coltello, infatti il contadino ne impugna con ambedue le mani il manico in modo da stringerlo sotto l'ascella, pone poi, il piede sullo sperone e, spingendo con tutto il corpo, impianta obliquamente la lama nel fieno da tagliare nella direzione del piano verticale secondo cui vuole operare il taglio. Nuovamente, premendo col piede sullo sperone, spinge il manico col peso del corpo e così per varie riprese finché la lama si sia

interamente introdotta sino allo sperone, ciò fatto estrae il ferro e continua il lavoro verso la parte non tagliata.

Ai piedi della dea compare una falce da fieno e accanto una cote, la quale non è che un pezzo di arenaria finissima a sezione circolare o rettangolare, come questa rappresentata, che si adopera di tanto in tanto per rifare il filo alla falce.

Una buona cote si incontra assai di rado ed i contadini la ritengono assai preziosa, perché con essa si può alleggerire di molto il lavoro. Questo deve essere il motivo principale che ha spinto l'autore ad inserire nel disegno anche questa umile pietra.

Nel XVI secolo le divinità agresti ricorrevano sovente anche nelle illustrazioni dei cicli dei mesi o delle stagioni con i relativi lavori agricoli, come testimoniano, per esempio, la serie delle quattro stagioni edita nel 1570 ad Anversa da Hieronymus Cock. Spesso le scene erano accompagnate anche dalla personificazione della Natura, presentata allegoricamente come una giovane donna che presiede al lavoro dei contadini, ed in tale tradizione figurativa rientra la serie incisa nel 1580 da Johannes Sadeler e dal fratello Raphael da originali di Hans Bol di cui ripropongo *La Primavera e l'Estate*, anche se furono numerose le serie sulle *Quattro Stagioni* incise dai due fratelli da originali di Jacopo Bassano, di Dirck Barendsz e di altri artisti famosi.

L'incisione su rame intitolata *Primavera*¹⁸, edita nel 1570 ad Anversa da Hieronymus Cock ed incisa da Pieter van der Heyden (Anversa 1530c.-1572) è un bulino tratto dal disegno di Pieter Bruegel il Vecchio (Breda 1525/1530-Bruxelles 1569) firmato e datato 1565 e conservato all'Albertina di Vienna¹⁹; essa fa parte della serie delle *Quattro Stagioni* iniziata da Bruegel con la *Primavera e l'Estate* completata, dopo la sua morte, da Hans Bol²⁰.

In quest'opera sono rappresentate tutte le componenti di un giardino cinquecentesco, ma anche i modi di accudirlo: vivaci figure, intense nelle operazioni orticole, si muovono tra spazi geometricamente dis-

¹⁸ In basso si legge <Bruegel invent.-Vischer excud>, di seguito il monogramma Pame (Petrus a Merica) e l'iscrizione <Ver pueritiae compar> (La primavera compagna della fanciullezza), <Martius, Aprilis, Maius, sunt tempora veris. Vere Venus gaudet florentibus aurea sertis> (Marzo, Aprile, Maggio, sono mesi della primavera. In primavera la splendida Venere si rallegra con corone fiorite).

¹⁹ Cfr. De Tolnay, s.d. 1952, n. 67.

²⁰ Cfr. *de Vier Winden*, 1988, p. 57, nn. 40A-40B.

tribuiti di cui è interessante notare la tipologia delle bordure delle aiuole; si passa, infatti, da semplici strutture quadrate oppure rettangolari, alla complessa struttura del primo piano in cui compare una forma circolare inscritta in un quadrato.

In primo piano una serie di uomini riorganizza le aiuole dopo l'inverno, mentre alcune donne concimano la terra, la innaffiano e piantumano i bulbi, che trasformeranno presto le aree geometricamente perimetrali in aiuole fiorite.

Sul margine sinistro dell'incisione un contadino è intento a vangare il terreno, aiutandosi con un piede e la forza del corpo a inserire lo strumento nel suolo.

In primo piano un agricoltore spiana il terreno col badile, che si differenzia dalla vanga per la forma della lama e la lunghezza del manico, infatti, la lama si ripiega in avanti formando un angolo molto aperto, la parte mediana è poi rinforzata per mezzo di una grossa nervatura.

Al centro tra i due contadini si intravede un'altra vanga conficcata nel terreno, la cui punta non è visibile ma, per la forma del manico e la terminazione superiore della lama, potrebbe trattarsi di una vanga a cuore che, per la forma particolare, facilitava di molto il lavoro.

In secondo piano è ritratto un altro uomo che col rastrello sta rompendo le zolle onde rendere la terra minuta, un'operazione questa che si compie battendo sul suolo con i denti e con la costa del rastrello.

È utile notare che, per allestire le aiuole, bisogna prima spianare il suolo, per il quale sarà stato scelto un luogo adatto, piuttosto umido e non troppo esposto al sole, si devono poi segnare le rispettive aiuole, stando attenti che la lunghezza sia proporzionata alla quantità delle sementi da porre in loco.

Per procedere speditamente nella realizzazione di linee diritte, si usa la funicella o cordone da ortolano o lignola, usata anche per seminare sulla stessa linea e ad uguale distanza i semi tra loro.

Tra i vialetti alberi, fiori e cespugli nei vasi sono pronti per essere collocati ai vertici, oppure dentro le aiuole, o nei vialetti di separazione per completare la scena vegetale, infine si nota anche un albero potato secondo l'*ars topiaria*, nella forma di dischi sovrapposti.

Il giardino è da una parte circoscritto da un'architettonica balaustra e da siepi regolarmente potate che immettono in un pergolato con volta a botte, i cui sostegni iniziali sono formati da una cariatide da un lato ed un telamone dall'altro. Due contadini, arrampicati su due scale, stanno potando con dei falcetti la vite che è stata fatta crescere sul pergolato.

Dietro questa struttura si intravede un prato per un rapido pascolo e l'edificio per il ricovero degli animali che alcuni pastori sono intenti a tosare, mentre, al di là del recinto, un corso d'acqua è solcato da una barca che trasporta alberi, forse proprio da utilizzare per questo giardino. Sullo sfondo si nota un'osteria all'aperto, con gente che mangia, beve e suona per riposarsi, mentre accanto alla scena, un pergolato sottende la presenza di un altro giardino posto davanti alle mura di un castello. L'insieme della scena esprime la fatica necessaria alla formazione e alla conservazione di un giardino e testimonia la complessa manutenzione primaverile necessaria alla sua vita.

L'incisione su rame, intitolata *Estate* e tratta dal disegno originale di Bruegel, datato 1568 e conservato alla Kunsthalle di Amburgo, fa parte della serie delle stagioni incisa da Pieter van der Heyden ed edita da Hieronymus Cock ad Anversa²¹.

Bruegel decide di raffigurare il momento della raccolta delle messi che si compie nei mesi indicati. Uomini e donne lavorano incessantemente in un vasto campo di grano assolato: sul lato sinistro dell'incisione si nota un contadino di spalle all'osservatore che sta lavorando con una falce armata, la quale usata per falciare le messi, adagiando gli steli mietuti contro gli steli ancora ritti.

La falce raffigurata è munita di un solo lungo dente di legno che parte dal manico; in verità questo tipo di falce è, di solito, munita di tre o quattro denti di questo tipo, uno più grande dell'altro man mano che si sale lungo il manico dell'attrezzo, per i quali la falce è detta a rastrello.

Il contadino porta un coltello appeso dietro alla schiena per mezzo di un uncino di forma speciale, il quale è infilato mediante un corsoio nella correggia di cui gli agricoltori si cingono le anche. Questo sistema di aggancio costituisce un ingegnosissimo modo di sospensione che rende innocuo lo strumento, qualunque sia il movimento e la posizione del corpo. Dietro di lui due donne raccolgono il frumento per creare i covoni, mentre, in primo piano, è raffigurato un contadino sfinito dalla fatica che cerca sollievo bevendo da una giara; ai suoi piedi la

²¹ In basso si legge <Cook excu - Bruegel inv.>, <Aestas Adolescentiae imago> (Estate immagine della giovinezza), <Iulius, Augustus, nec non et Junius Aestas: Frugiferas aruis fert Aestas torrida messeis> (Luglio, Agosto, e parimenti anche Giugno sono l'Estate: la torrida Estate porta messi feconde nei campi).

grande falce fuoriesce dall'inquadratura, generando un dinamismo spaziale che coinvolge lo spettatore.

Appoggiato sulla falce si nota un altro attrezzo: si tratta di un coltello, che è utilizzato per tagliare lo strame. In verità per questo scopo si usa più comunemente una falce fienaja rotta al calcio (dove si rompono quasi sempre) ed ancora buona per la parte rimanente, addossandole un manico.

Sulla destra, una figura porta sulla testa, in un curioso gioco prospettico, un cesto di frutti e vegetali tipici della stagione estiva.

L'incisione a bulino rappresentante la *Primavera*, tratta dalla serie dedicata al tema delle *Quattro Stagioni* incisa e pubblicata da Johannes Sadeler (Bruxelles 1550-Venezia 1600), in collaborazione col fratello Raphael, da originali di Hans Bol (Malines 1534-Amsterdam 1593) del 1579 e stampata l'anno successivo²².

Siamo nei mesi di marzo, aprile e maggio, come mostrano in alto i tre segni zodiacali dei rispettivi mesi, durante i quali la vita agricola ricomincia, ecco perché in primo piano la Natura, seduta su un aratro, col braccio sinistro allontana il ramoscello secco e guarda verso il braccio destro con cui solleva il ramoscello rifiorito. Ai piedi della figura giacciono tutta una serie di strumenti di lavoro ed alcuni recipienti carichi di semi; tra gli strumenti sono ben riconoscibili un badile e due vanghe, un falcetto, un rastrello, due grossi coltelli (probabilmente coltri da agganciare all'aratro), ed un rullo liscio.

Lo scopo di quest'ultimo strumento è di comprimere la terra in modo da ottenere un po' di adesione fra le particelle terrose e di impedire che l'umidità si disperda troppo rapidamente per l'evaporazione. Esso permette anche di ragguagliare la superficie dei terreni destinati a ricevere sementi minute in maniera tale che, serrate le particelle terrose intorno ai semi per favorirne il germogliamento, si possano impiantare più stabilmente in primavera le radici dei cereali scalzate dal gelo e dal disgelo, operando nello stesso tempo un'azione analoga a quella del trapian-

²² Nell'iscrizione si legge in basso <IOANN: Sadler scolpsit ex excud. – H. Bol invent> <Ver geniale novis uti dat primordia rebus, et varie teneram flore colorat humum; talis et ipsa capit, fecunda semina reddit, semina prolifici florida virgo sinus.> (La Primavera feconda permette che gli elementi primitivi si servano di nuove cose, ed in modo vario colora il terreno morbido con la fioritura; e siffatta vergine fiorita dal gerbo prolifico accoglie i semi, produce fertili semi).

tamento, ma si può anche rendere più uniforme la superficie dei terreni onde facilitare l'operazione della falciatura o della mietitura.

Alle spalle della figura principale si apre un vasto paesaggio a volo di uccello, in cui sul lato sinistro sono raffigurati i contadini al lavoro: in un orto recintato c'è chi ripulisce le aiuole col rastrello, chi semina e chi interra nuove piantine; fuori del recinto un altro contadino, dopo aver rivoltato la terra con l'aratro, sta lavorando con la vanga, mentre alle sue spalle si intravede lo spazio destinato al pascolo dei buoi.

Come di tradizione nelle raffigurazioni dei mesi primaverili accanto ai contadini sono rappresentati nobili e cavalieri; questi ultimi vogliono allegoricamente rappresentare il tempo degli svaghi, contrapposto al tempo del lavoro, simbolicamente impersonificato dai contadini. Così, sulla destra, compare un giardino cortese, luogo destinato al passeggio tra i viali, ad ascoltare musica, a dedicarsi all'*otium*. In questo giardino, oltre alle aiuole geometricamente tripartite, è bene evidente un pergolato di verzura retto da cariatidi sotto cui si riparano dal sole alcune persone.

L'incisione rappresentante l'*Estate* è parte di una serie con la precedente²³.

Siamo nei mesi di giugno, luglio e agosto, come mostrano i segni zodiacali posti in alto alla raffigurazione. Al centro della scena, accostata ad un covone, compare la raffigurazione dell'estate a cui due putti offrono ceste cariche di frutti di stagione; la figura femminile reca in testa un grosso cappello a falde larghe per ripararsi dal sole, mentre ai suoi piedi sono raffigurati una serie di ceste che serviranno per la raccolta dei frutti maturi, vasi di coccio per contenere l'acqua con cui dissetare i contadini, ma anche per contenere le sementi²⁴, quindi alcuni strumenti, tra cui un rastrello e una falce, dietro i quali c'è un partico-

²³ In basso <H. Bol inve: J. Sadl: scolp: 1580> <Frondea sed veluti culmis cerea-
libus Aestas vestit, et arboreis frugibus arma arat; talis maturo graditur plenissima
fetu, cum mulier ventrem, iam paritura, gerit.> (L'Estate ricca di fronde si riveste ma
per così dire di grano, e conduce gli attrezzi per i frutti arborei; avanza ricchissima di
frutti maturi, come una donna, già prossima a partorire, porta in sé il feto).

²⁴ G. Savi, *Almanacco per i dilettanti di giardinaggio*, tipografia Nesti, Pisa, 1822-
34, p. 99: "nei giardini d'ornamento la massima parte delle sementi si fanno in vasi
di argilla cotta, essendo questo il mezzo migliore per economizzare spazio, per tener
le sementi ben pulite, e difenderle dalle chioccioline, formiche ed altri animali; ... oltre
di che i vasi facilmente si trasportano".

lare arnese ad uncino con un lungo manico: con questo strumento il falciatore raccoglie gli steli e con la falcetta opera il taglio, radunando di tanto in tanto gli steli falciati in manipoli. L'uso di questo attrezzo vantaggioso nelle messi coricate è adoperato solo dagli uomini e richiede in chi l'adopera una speciale abilità.

Alle spalle della figura allegorica dell'estate si apre un paesaggio a volo di uccello in cui si vedono sul lato sinistro contadini che lavorano i campi e che tosano le pecore. In contrapposizione alla fatica dei contadini, sul lato destro compare la rappresentazione di nobili e cavalieri che si dilettono in attività di caccia.

I disegni del Libro di compartimenti di Giardini probabilmente disegnato o fatto disegnare da Giuseppe Benincasa

Pisa nella sua storia ha visto la creazione di tre orti botanici dei quali il primo, realizzato nel 1544, fu voluto da Cosimo I per soddisfare le esigenze didattiche e di ricerca dell'Università; il secondo fu realizzato nel 1563 ed il terzo nel 1591²⁵.

La costruzione del terzo orto botanico fu affidata al fiammingo Yodocus De Goethuysen, *alias* Giuseppe Casabona o Benincasa, direttore dell'orto botanico di Firenze, che fu incaricato di sovrintendere alla costruzione di un nuovo Orto botanico da impiantare in una zona prospiciente alla centralissima via S. Maria²⁶.

È probabile che per la modernizzazione e l'abbellimento dell'Orto fiorentino fosse stata approntata una serie di progetti di aiuole, che successivamente Casabona deve aver portato con sé a Pisa per valersene per la costruzione del terzo Giardino dei Semplici pisano.

Lo testimonierebbe un manoscritto di grandi dimensioni proveniente dall'antica biblioteca dell'Orto e oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Pisa (ms. 464), che si configura come un vero e proprio prontuario di aiuole e sul quale una mano più tarda ha apposto il significativo titolo di *Libro di compartimenti di Giardini pro-*

²⁵ Cfr. F. Garbari - L. Tomasi Tongiorgi - A. Tosi, *Giardino dei Semplici: L'orto botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Pisa, Pacini, 1991.

²⁶ Per il rapporto tra l'orto botanico di Pisa ed il Casabona cfr. F. Garbari - L. Tomasi Tongiorgi, *Il giardino del Granduca*, Pisa, E.T.S., 1995, pp. 29-32.

babelmente disegnato o fatto disegnare da Giuseppe Benincasa. Redatto negli ultimi anni del Cinquecento, come testimonia anche la data (1588), apposta su un sacchetto di semi raffigurato alla c. 12, il manoscritto contiene 69 disegni eseguiti a penna con integrazioni a sanguigna. Tra essi, accanto a progetti geometrici di aiuole e labirinti, vi sono anche raffigurati schemi di sistemazioni arboree, strumenti di giardinaggio tra cui: vanghe, zappe, falcetti, setacci, carriole, forbici, forbici ad asta e raccoglifrutta.

In vari disegni non presentano una raffigurazione di strumenti scelti casualmente, ma si attengono a ben precise motivazioni di carattere tecnico, riguardanti momenti diversi nell'organizzazione e realizzazione dei giardini.

Gli strumenti disegnati sono caricati di un indubbio valore simbolico, che risulta particolarmente esplicito nella c. 6r. nella quale una vanga, un rastrello e uno strumento di misurazione sono incoronati, mentre ai lati compaiono altri attrezzi tra cui una pala, la funicella, una zappa ed un arnese che serve per trebbiare il lino sull'aia ed in basso alcune armi spezzate. Una tale rappresentazione potrebbe sottolineare la volontà di elogiare il nobile e produttivo lavoro dei campi e dei giardini, e di disprezzare la guerra, secondo un topos che ricorre ancora una volta nell'opera del Giovan Battista Ferrari²⁷: "Il Soldato, né il Giardiniere siano disarmati: abbia ciascuno le sue armi, quegli le militari, questi le pacifiche; le une atte a trar sangue, l'altre a far sorger fiori"²⁸.

Nell'analisi dei disegni più complessi, in cui compare uno stretto rapporto tra strumenti da giardinaggio e costruzioni geometriche, si inserisce il concetto di Geometria Sacra, considerata capace di immettere l'uomo in un sistema di ritmi ed armonie affini a quelli naturali.

Si riteneva che l'immagine si rivestisse di poteri estetici se dotata di proporzioni perfette, per cui l'uomo, sperimentando correttamente gli stimoli prodotti dall'osservazione dei simboli geometrici, poteva conservare l'armonia con se stesso ed il creato.

Una importanza particolare assumeva a tale proposito la magia sim-

²⁷ Cfr. L. Tongiorgi Tomasi, *Projects for botanical and other gardens*, s.l., Taylor & Francis LTD., 1983, «Journal of garden history», Vol. 3, n. 1.

²⁸ G.B. Ferrari, *Flora ovvero cultura di fiori*, trad. L.A. Perugino, libro I, Roma, Facciotti, 1638, p. 57.



Raffigurazione del mese di Luglio (IVLIVS) con la costellazione del Cancro: un trebbiatore; pala e scopa giacciono lì vicino, pronte per essere usate per unire successivamente, in mucchi separati, la pula ed il frumento. Navata centrale, mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale di Otranto.

patica secondo la quale tutti gli oggetti del mondo materiale si credevano colmi di occulte simpatie, riversate in essi dalla stella dalla quale ciascuno dipendeva. Colui che avesse voluto catturare il potere di un pianeta doveva conoscere quali piante, quali pietre e metalli, quali ani-

mali fossero soggetti all'influenza dello stesso; necessaria risultava inoltre la conoscenza delle immagini o simboli relativi al pianeta, per riprodurli su talismani, perché si credeva che queste immagini potessero catturare lo spirito o il potere della stella e, conservarlo per le opportunità dell'uso²⁹.

I disegni alle carte 3v., 7v., 11v., e 6r. del manoscritto pisano, possono essere considerati come possibili talismani o immagini di memoria legati allo sfruttamento della terra, utilizzati per chiedere e ricevere l'aiuto divino dal mago, ossia da una persona dotata delle opportune conoscenze circa le influenze che dalle stelle si riversano sulla terra attraverso i metodi della magia simpatica.

Nel disegno alla carta 3v. sono rappresentati quattro attrezzi disposti in circolo in modo tale che i loro manici si congiungano a creare i raggi di un cerchio. Si dibatte sul significato da dare al cerchio stesso e, a tale proposito Giordano Bruno³⁰, circa i raggruppamenti astrali della natura, sosteneva che: "Tutte le cose della natura e nella natura, come soldati in un esercito, seguono i duci loro assegnati", dunque attraverso la magia delle sue immagini di memoria egli vede i raggruppamenti naturali come collegati da anelli magici che stringono fra loro le cose"³¹.

Potremmo anche ricordare che nella corrente neoplatonica del Rinascimento il lullismo ebbe un posto d'onore, infatti un tipo di interpretazione degli influssi astrali, legati a questa teoria, destò interesse nell'età di Marsilio Ficino e di Pico della Mirandola. Lullo sosteneva che l'arte fa uso di tre figure geometriche, ossia il cerchio, il triangolo e il quadrato, che hanno un significato religioso e cosmico allo stesso tempo: il quadrato rappresenta gli elementi, il cerchio i cieli, il triangolo la divinità³². La parte più oscura di questa scienza astrale riguarda la teoria dei "cerchi girevoli" sulla natura della quale più volte nel *De umbris idearum* Bruno ricorda una sua opera chiamata *Clavis Magna*, che non ci è pervenuta, in cui avrebbe spiegato il modo di

²⁹ Cfr. F. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1969, p. 60.

³⁰ Giordano Bruno è uno dei più importanti filosofi che diffusero in tutta l'Europa del tardo Cinquecento un movimento esoterico per una riforma generale del mondo sotto forma di un ritorno alla religione egiziana ed alla magia buona.

³¹ Cfr. F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 234.

³² *Ibidem*, p. 169.

usare le ruote lulliane come scongiuro per radunare gli spiriti dell'aria³³.

Il disegno a carta 11r. presenta un esagono, simbolo legato alla forza della natura, al cui interno appaiono sei strumenti rivolti ognuno verso uno dei suoi vertici, mentre nel disegno alla carta 7r. è raffigurato un cerchio con un triangolo inscritto. All'interno di entrambe le figure sono rappresentati vari strumenti (due zappe, una pala, una sega, una lima, una vanga, la funicella ed un martello di legno) e immaginando di leggervi riferimenti occulti, si può riconoscere nel cerchio³⁴ il simbolo del cielo, quindi dell'aria, nel triangolo il simbolo del fuoco, negli strumenti un riferimento alla terra, ma manca il quarto elemento, cioè l'acqua.

Si può ritenere a questo punto che anche l'idea di raffigurare trenta strumenti di giardinaggio in uno dei disegni del manoscritto pisano non sia affatto casuale, essendo tale numero ritenuto particolarmente legato alla magia, si pensi alla credenza che il numero trenta fosse associato con Simone Mago, o che lo stesso Bruno³⁵, fosse ossessionato dal numero trenta, come si rileva da due sue opere: le *Ombre* ed i *Sigilli*.

Orti delle Esperidi e Giardini di Agrumi

Nelle antiche mitologie il giardino degli dei era caratterizzato da tutto ciò che è meraviglioso, bello e prezioso, così nella tradizione orientale gli alberi avevano frutti di pietre preziose, trasformati poi nella tradizione occidentale nei pomi d'oro del giardino delle Esperidi. Successivamente "il prezioso sarà costituito in una rappresentazione più concreta, dai bisogni più immediati, terreni, vitali. Allora al posto dell'oro e delle pietre preziose troveremo i meli, i peri, la vite, tutte le

³³ *Ibidem*, p. 194.

³⁴ Il cerchio è sempre stato considerato la figura perfetta in cui tutto si crea ed è stato utilizzato per spiegare le teorie filosofiche più complesse, ma non deve essere trascurato un altro significato, forse più semplice, legato a tradizioni popolari, è noto infatti che in epoca medioevale nei campi erano spesso trovati strani disegni realizzati con semplici cerchi attribuiti al diavolo mietitore.

³⁵ Cfr. M. Gabriele, *Giordano Bruno, Corpus Iconographicum*, Milano, Adelphi, 2001.

piante necessarie al nutrimento. È la fecondità che tornerà ad interessare il desiderio”³⁶.

Il mito del giardino delle Esperidi, citato nell'antichità da Esiodo, Euripide e Sofocle, ci informa che queste divinità custodivano l'albero della vita dal quale Eracle, indirizzato da Prometeo, riuscì con l'aiuto di Atlante a cogliere i pomi d'oro, fonte di eterna giovinezza, vincendo il drago che li difendeva.

L'idea che il giardino nascondesse il segreto dell'immortalità si deve al fatto che la vita e la morte delle piante è simile a quella umana, infatti c'è un processo di generazione, crescita, invecchiamento all'interno di un ciclo stagionale a cui nessuno può sottrarsi.

Il mito delle Esperidi rappresenta quindi il luogo dei desideri umani, i pomi d'oro sono il simbolo dell'immortalità e il drago indica la difficoltà di accesso a questo luogo beato ed Eracle è l'eroe capace di superare gli ostacoli³⁷.

La descrizione dei pomi d'oro si addice agli agrumi più che ad ogni altro frutto, perciò il mito conserva una particolarità che per prima fu notata da Borchardt: “le mele sugli alberi sono di oro, come nelle favole, e ciò molto tempo prima che la natura accogliesse il suggerimento e facesse arrivare gli aranci dalla Cina”³⁸.

La botanica ci informa che questo frutto è originario della Cina o dell'India e lo stesso Teofrasto, nel IV volume del *De Plantis*, riporta che la regione Media e Persiana possiede il *Melon medicon o persicon* (probabilmente osservato dall'autore durante il suo viaggio in Asia Minore al seguito di Alessandro Magno) che non si mangiava a quel tempo ma era apprezzato per la fragranza e per la capacità di essere un possente antidoto contro i veleni.

I Greci chiamavano questi frutti indifferentemente *Pomi di Media, di Siria e di Persia*, i Latini, pur accettando tale denominazione, anche *Citri ed Esperidi*.

Giovan Domenico Civinini, socio dell'Accademia botanica fiorentina, nel 1734 tenne una lezione circa la *Storia degli Agrumi* in cui spie-

³⁶ V. Ferriolo, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 119-120.

³⁷ R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato*, Milano, Adelphi, 1992, p.14.

³⁸ Per la simbologia delle Esperidi cfr. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, cur. ed. it. I. Sordi, Milano, Rizzoli, 1986 alla voce specifica.

gava che gli alberi di agrumi menzionati dagli antichi corrispondevano esattamente a quelli presenti sul territorio italiano, giacché questi frutti erano trapiantati in Italia in un'epoca non ben definita.

L'autore dichiarava che i *Pomi Esperidi* fossero di pregio inferiore a quelli di Media, essendo i primi poco nominati nei testi antichi, perciò affermava "a tale riguardo potrebbe alcuno conietturare esser questi l'Arancio, specie meno nobile di Agrumi", laddove l'albero di Media sarebbe identificabile nei cedri e nei limoni, sottolineando infine che è cosa accertata negli studi che l'*Esperide* dalla Persia, luogo di provenienza, fosse passato in Grecia dall'Africa e poi introdotto dagli Arabi in Sicilia.

Il *Citro* era diffuso in Italia già all'epoca di Plinio in quanto egli stesso ne parla, mentre, per quanto riguarda il limone, sappiamo che, se non era coltivato in Italia all'epoca di Plinio, lo era nel IV secolo poiché Palladio ci dice nel *De re rustica* che ve ne erano piantagioni a Napoli ed in Sicilia. Nei testi cinquecenteschi gli agrumi diventano un raffinato motivo della giardiniera e nel 1503 Giovangiorgio Pontano nel *De Hortis Hesperidum, sive de cultu citri* proporrà l'equiparazione pomi d'oro - agrumi.

Sarà Giovan Battista Ferrari nelle *Hesperides, sive de Malorum Aureorum Cultu et Usu* (1646)³⁹, ad immaginare che le tre Esperidi fossero la personificazione dei mitici frutti: Egle del cedro, Aretusa del limone, Espertusa dell'arancio.

La celebre incisione ad acquaforte intitolata *Arethusa Genuam Alloquitur*, realizzata da Franz Greuter su disegno di Guido Reni e contenuta nel trattato di Giovan Battista Ferrari, rappresenta il Giardino delle Esperidi che si identifica in un giardino genovese⁴⁰. All'interno di uno spazio prospetticamente costruito le dee assistono al lavoro dei giardinieri. La scena si svolge tra due quinte di verzura a spalliera⁴¹

³⁹ Il padre Giovan Battista Ferrari nato a Siena nel 1582 e, entrato a far parte della Compagnia di Gesù a diciannove anni, mostrò fin dai suoi primi studi un forte interesse per la botanica e la storia naturale.

⁴⁰ Cfr. D. Freedberg - E. Baldini, *Citrus Fruits. The paper museum of Cassiano dal Pozzo*, London, Miller, 1997.

⁴¹ Si chiama spalliera la posizione di alberi piantati lungo un muro a mezzo braccia di distanza dal medesimo e che i rami siano o fissi al muro stesso, o attaccati ad un mandorlato di legno, cfr. p. 162, da *Manuale del giardiniere pratico del conte Filippo Re*, Roma, Cipcchia, 1983.

all'interno delle quali si nota la sistemazione geometrica e regolare delle aiuole già ben sistemate, rastrellate e seminate. L'uomo in primo piano sulla destra, porta attaccato alla cintura un pennato o più comunemente falchetto, usato dai contadini per potare e per altri usi.

Di fronte un altro agricoltore, inginocchiato accanto ad un vaso nel cui terriccio è adagiato un pennato, sta probabilmente realizzando un innesto all'alberello di limoni; ai suoi piedi compaiono alcuni strumenti adoperati per gli innesti quali un seghetto, un innestatoio (il piccolo coltello col tagliente curvo) e una roncola o roncolo (il coltello a serramanico, con la lama piegata a falchetto) da altri chiamato potatoio. Il manico di quest'ultimo arnese porta alla sua estremità un'appendice a guisa di linguetta ad unghia, di solito di avorio o di osso, la quale serve per distaccare la corteccia dall'alburno negli innesti a gemma, probabilmente l'innesto eseguito dal nostro giardiniere.

Tutti i vasi con alberello sono poi sistemati lungo le quinte laterali e, su quella di destra, un operaio sta potando le piante di agrumi con un falchetto stando in equilibrio instabile su una scala.

Il fondo della scena è occupato da alberelli piantati in giare, a proposito delle quali Giovan Battista Ferrari nel suo trattato *Flora, ovvero cultura di fiori* prescriveva: "Facciansi di buona creta, qual è quella che ha del bianco, o del giallo o dal giallo dà nel verde e cuocansi a dovere. Vasi di terra rossa, o men cotta, non fanno per l'Horto; perché, oltre all'essere assai fragili, conservano così humida la terra, che agevolmente ne marciscono le radici... siano di forma che abbia del tondo, bassotti, di bocca larga; di collo corto, e non molto ringozzato; di ventre gonfio; larghi di piede"⁴².

Il gesuita Giovan Battista Ferrari cominciò a dedicarsi alla ricerca di materiale per la pubblicazione delle *Hesperides, sive de Malorum Aureorum Cultu et Usu* nella decade seguente alla prima pubblicazione *Flora ovvero cultura di fiori*. Come era avvenuto per la prima opera, nella struttura di questo secondo trattato l'autore decide di rendere più gradevole il materiale scientifico grazie a storie di fantasia che avevano lo scopo di spiegare l'origine di certi tipi di frutti di agrumi. Le illustrazioni furono ancora una volta prodotte da famosi artisti romani come Cortona, Poussin, Albani, Sacchi, Romanelli, Reni, Domenichino e

⁴² Cfr. G.B. Ferrari, *op. cit.*, pp. 63-64.

Lanfranco, mentre Filippo Gagliardi realizzò i disegni architettonici per le costruzioni di giardini. Tra gli incisori coinvolti nella realizzazione delle tavole, di cui molte illustrano le caratteristiche di ciascun frutto studiato dal gesuita, comprese le eventuali malformazioni, ricordiamo: Cornelis Bloemaert, Dominique Barrière, Camillo Cungi e Claude Goyrand. Pare che tali artisti furono ingaggiati da Cassiano Dal Pozzo⁴³ che era intimo amico del Ferrari, nonché collezionista di grandi quantità di materiale citrologico ottenuto da giardinieri, nobiluomini, capitani di navi⁴⁴.

Il Ferrari, che in quest'opera compie un attento studio degli agrumi e delle regole che bisognava seguire per la loro buona coltivazione, si avvale di tutta una serie di compilazioni scientifiche e poetiche che dall'età classica in avanti erano state edite su tale argomento e, secondo le quali, gli agrumi potevano essere coltivati sia in terra che in vaso. Durante l'inverno, per difendere le piante dal freddo, i vasi venivano posti nelle limonaie, mentre le piante in terra erano protette con tettoie, come attestato già da Palladio. Tra gli studiosi cinquecenteschi Agostino Gallo nella settima giornata de *Le vinti giornate di ogni Agricoltura* nell'edizione veneziana del 1584 espone le regole che si devono osservare per coprire i giardini durante l'inverno, suggerendo di coprire cedri, aranci e limoni nel mese di Novembre, quando i giardinieri si accorgono che l'aria comincia ad essere troppo rigida ed aggiunge: "Poi, perché comunemente i giardini hanno i muri intorno e i pilastri di mattoni o di legnami grossi, si coprono con travi di castagno, i quali siano proporzionati alla grandezza del sito. Bisogna avvertire che non vi piova dentro, massimamente nel disfarsi le nevi; percióché quell'acqua è più contraria di ogni altra a queste piante. Si chiudono le fessure con la stoppa, o col fieno minuto"⁴⁵.

Una serra è riprodotta in due delle illustrazioni del trattato di Giovan Battista Ferrari *Hesperides*, la prima presenta il prospetto dell'orto di agrumi del duca Farnese a Parma, in cui sette file di alberi di

⁴³ Per il rapporto tra Cassiano Dal Pozzo e G.B. Ferrari cfr. D. Freedberg, *Il museo cartaceo di Cassiano Dal Pozzo*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 16-36.

⁴⁴ Cfr. D. Freedberg, *Cassiano dal Pozzo, drawings of Citrus fruit*, in *Il museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo*, Milano, Mondadori, 1986.

⁴⁵ A. Gallo, *Le vinti giornate di ogni Agricoltura*, Venezia, Bergominerio, 1584, p. 149.

agrumi sono coperte da due tettoie a capanna con lucernari. L'altra illustrazione corrisponde alla veduta prospettica della copertura invernale del *pomario* del duca Farnese a Parma e mostra due uomini che trasportano una delle travi di sostegno della copertura⁴⁶.

Tra le altre illustrazioni presenti nelle *Hesperides* troviamo a p.141 una incisione a bulino in cui, su un piedistallo di marmo, appoggiato su un davanzale inquadrato da decorazioni classicheggianti, è presentato un vaso di legno con due manici che, come cita l'iscrizione in alto, serve a far crescere un giovane arbusto, secondo l'usanza belga. Sul vaso ogni elemento è individuato da una lettera a cui corrisponde la relativa spiegazione.

A p.111 sono raffigurati in primo piano due coltelli da innesto che si differenziano per la forma del manico, alle cui spalle, su alcuni muretti che inquadrano un paesaggio in cui si scorgono due alti cipressi, sono stati posti due vasi di coccio, nei quali sono stati piantati alberelli di agrumi.

Gli innesti vengono effettuati per la moltiplicazione delle piante fruttifere, quello realizzato sugli agrumi è l'innesto a spacco, che consiste nel recidere orizzontalmente il fusto del soggetto; una volta effettuata tale operazione, si recide alla profondità di 5-6 cm. ed entro questa spaccatura vengono introdotti i rami tolti dalla pianta madre e preparati per l'innesto.

Circa i due coltelli raffigurati il Ferrari dichiara: "Dunque il coltello o scalpello adatto per incidere la corteccia, più vantaggioso per la punta non del tutto diritta, ma ricurva nella parte opposta verso il taglio: infatti il taglio diritto non può essere impresso se non di punta e dunque non senza pericolo di danneggiare il legno con una pressione alquanto forte, nuocendo la lama allo stesso legno, per l'errore di sviare la mano tremante da una retta e utile incisione. Invece la punta ricurva, incidendo di taglio, con mano alquanto ferma fende la superficie arborea come una foglia con un taglio alquanto inoffensivo. Il manico di corno di questo arnese finisce in lingua o specillo sulla parte superiore molto sottile, aperta, rotonda e larga circa 1/24 di un'asse: quindi grosso e stretto e tutto esteso nella lunghezza di un pollice: con questo colui che procede all'innesto separa il libro (membrana che è

⁴⁶ Circa le coperture stagionali cfr. M. Pozzana, *Materia e coltura dei giardini storici, conservazione, restauro, manutenzione*, Firenze, Alinea, 1989, pp. 24-25.

sotto la corteccia) inciso dal legno. Infatti il contatto dello specillo di corno è ritenuto più innocuo di quello di ferro: poiché, mutando e corrompendo spesso il ferro il sapore e il colore delle sostanze liquide, il succo fecondo del libro e della gemma, come alcuni pensano, può facilmente essere alterato, o piuttosto perché lo specillo di ferro se non è maneggiato da mano cauta e leggera lacera con una spinta che ferisce la corteccia da separare, la quale la linguetta di corno indipendentemente dal corpo separa con un taglio più dolce. Gli strumenti degli altri innesti, meno necessari alla nostra cosa, lasciamo da descrivere agli altri che danno precetti su tutta l'agricoltura".