

# LA "LOICA",

## NEI TAROCCHI DETTI DEL MANTEGNA

### CONSIDERAZIONI E DIVAGAZIONI

---

Nei famosi tarocchi detti del Mantegna mi attira in modo particolare la figura della « Loica »: una donna dai capelli crespi che leva nella mano sinistra e considera con occhio attento un drago avviluppato in un velo.

Che quei tarocchi non siano propriamente carte da giuoco, ma « carte istruttive », come a dire le varie serie di una piccola enciclopedia figurata piacevole e utile ai fanciulli; e che (sebbene si continui per ragioni di comodo a chiamarli così) non siano del Mantegna, al quale li assegnò il Lanzi; è ora generalmente ammesso. Da quale artista o da quale scuola provengano è stato non poco disputato; ma le tendenze prevalenti (abbandonata, come sembra, quella verso l'Umbria-Toscana o verso la Firenze del Botticelli) si volgono per una parte, a un artista veneziano affine a Bartolomeo Vivarini e al Crivelli, e per l'altra a un artista ferrarese, che Adolfo Venturi identifica col Galasso e lo Hind colloca nella cerchia di Francesco Cossa (1), del quale ultimo avviso è anche il Berenson. Anche si disputa circa le relazioni che corrono tra le due serie sensibilmente diverse che se ne hanno (2), quale delle due sia l'originaria o se l'una e l'altra non derivino in modo indipendente da un unico originale. Ma al mio

---

(1) Dei molti lavori sull'argomento, mi restringo a ricordare: AD. VENTURI, *Arte ferrarese nel Rinascimento* (nell'*Arte*, XXVIII, 1925, pp. 89-109); R. LONGHI, *Officina ferrarese* (Roma, ed. d'Italia, 1934), nota a p. 162; A. DE WITT, *I « tarocchi del Mantegna »* (nell'*Arte*, N. S., 1936, pp. 213-36); A. M. HIND, *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described* (London, Quaritch, 1938), I (testo), pp. 221-40; Bibliogr., pp. 233-4; *Die Tarocchi, zwei italienische Kupferstichfolgen* (Berlin, Cassirer, 1910: pubblicazione della *Graphische Gesellschaft*), con prefazione di P. Kriesteller.

(2) Entrambe sono riprodotte per intero nel citato volume della *Graphische Gesellschaft*.

fine la questione non ha importanza, perchè originaria o derivata, una sola tra due varianti figure della « Loica » è quella di cui propriamente intendo parlare: la figura della serie che si suole ora designare con la lettera *E* e che lo Hind stima la più antica, non posteriore al 1467, da me preferita alla corrispondente della serie *S* (come è stata chiamata l'altra), che non ha la drammatica vita della prima. Lo Hind riconosce che le figure della serie *S* sono condotte con maggiore scioltezza di disegno e maggiore naturalezza a confronto del « carattere formale teso e in certo modo contratto » della serie *E*; ma, anche, che questa mostra una « dignità impressionante » rispetto alla « maniera più molle sebbene più graziosa » dell'altra.

Nella figura, dunque, che ho dinanzi, una giovane donna dalle braccia nude, rimboccate le maniche della veste che le scende sino ai piedi, affisa tra esterrefatta, pensosa e rattristata, eppure con sguardo penetrante, il sordido mostro, avvolto nel velo trapunto, che ella, per ben guardarlo, ha sollevato con la mano sinistra all'altezza del suo viso, mentre la mano destra, che è libera, disegna il gesto istintivo, con le dita tese, di chi vuole allontanare da sè qualcosa che gli ripugna, e la gamba e il piede sinistro accennano il moto iniziale di arretramento che è in tutta la persona.

Anche questa figura, nei suoi attributi dei capelli crespi e del drago, risale attraverso lunghe generazioni medievali, al libro *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, composto nella prima metà del secolo quinto dall'africano Marziano Capella. Qui, tra le sette Arti liberali offerte, dono nuziale, alla sposa, è la Dialettica, una donna pallida in volto ma di espressione assai acuta, con occhi vibranti per continua mobilità, con capelli inanellati e con decorosa piega increspati e aggroppati, col pallio e il vestito ateniese, la quale porta nella sinistra un serpente che si avvolge in enormi spire, nella destra alcune formule in tavolette cerate con un amo nascosto. Largiva la donna queste sue formule a tutti, ma chi ne riceveva taluna, subito, preso dall'amo, era tirato nelle pestifere spire del serpente nascosto, che, d'un tratto sollevandosi, gl'infingeva rabbiosamente morsi velenosi con gli spinosi denti e poi, r avvolgendolo, lo costringeva a piegarsi al punto stabilito. Che se uno non stendeva la mano a prendere la formula, era da lei tenuto occupato con ovvie domande, ma di celato ella stimolava il serpente a strisciare verso di quello, finchè, attorniatolo coi suoi avvolgimenti, lo strangolava ad arbitrio dell'interrogante. Piuttosto piccola di corpo, di veste scura e piena di setole, parlava un discorso incomprensibile al volgo, perchè l'universale affermativa divergente dalla particolare negativa diceva potersi entrambe conver-





tire connettendo gli equivoci con gli univoci; e di sè stessa diceva che sola era in grado di discernere che cosa sia vera e che cosa sia falsa, con una fiducia di sè divinatoria. Allevata su una balza in Egitto, giunse poi al ginnasio di Parmenide e di là nell'Attica, dove, maligna e calunniatrice, si sottomise persino la grandezza di un Socrate e di un Platone (1). Anche dopo che l'autore, venendo da questa vistosa allegoria al sodo, le ha fatto esporre per un intero libro un compendio scolastico di logica, di quelli che dall'antichità si versarono nel medioevo, Pallade interrompe il suo ulteriore discorso e le comanda di tacere, avvedendosi che essa stava per insegnare l'arte dei sofismi (2). Nelle scuole medievali, si soleva spiegare la simbolica di questa figura interpretando il piccolo corpo come sottigliezza mentale, il vestito scuro come l'oscurità e difficoltà del suo insegnamento, il pallore del volto come la fatica che l'opera sua le costava, i capelli increspati come fallacia e seduzione, l'acume e mobilità dello sguardo come vivacità e acume d'ingegno, il serpente come astuzia sofistica, l'amo come argomento capzioso (3).

Più o meno strettamente si attennero al canone fissato da Marziano Capella gli artisti che nei secoli del medioevo, e in parte nel Rinascimento, ritrassero la figura della Dialettica nella serie delle arti liberali; e per ricordare solo alcuni degli innumeri casi e tralasciando le descrizioni dei poeti, la Dialettica scolpita nella cattedrale di Chartres del XII secolo reca nella veste un drago alato e nella sinistra uno scettro; nel candelabro Trivulzio, che è dello stesso secolo o del seguente, nasconde sotto il pallio una serpe e par che la allontani da un uomo con la testa di scimmia, che s'indirizza verso di lei; sulla fontana di Perugia, ha la serpe in mano; in quella di Siena, due serpenti, e così parimenti nel basamento del pulpito di Pisa di Giovanni Pisano; nel capellone degli Spagnuoli solleva con la sinistra un ramoscello e con la destra regge una serpe che cerca rifugio nelle pieghe della sua veste; negli affreschi di Giusto agli Eremitani di Padova tenta di scagliare l'uno contro l'altro due

(1) Si veda nell'introduzione al libro IV, *De arte dialectica* (ed. Eysenhardt, Lipsiae, 1866), 2<sup>a</sup> pp. 99-100.

(2) Ed. cit., pp. 136-37: « nam quae supersunt fraude multa consita, — quis falsa captos circuit deceptio, — dum ambage ficta praestrui sophismata — captentulive ludis illigantibus — pallax soritas cumque sensim congeris — formasve, mendas comprobant quas veritas... ».

(3) Dal commento di Rémy d'Auxerre, riferito in P. D'ANCONA, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel Rinascimento* (Roma, 1903; estr. dell'*Arte*, vol. V), pp. 13-14 n. dell'estratto.

serpentelli che ha nelle mani; nella miniatura di un magnifico codice marciano stringe nella sinistra il serpente e con la destra solleva un ordigno adorno di figure; negli affreschi in gloria della vita contemplativa e di san Tommaso in Santa Maria Novella, con la sinistra solleva un ramoscello e con la destra tiene una serpe che anche qui cerca rifugio tra le pieghe della sua veste; negli affreschi di Antonazzo nel castello di Bracciano torna la figura giovanile dai capelli biondi arricciati e le braccia nude e la serpe sta nascosta sotto il velo; in quelli di Filippino Lippi, nella cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva, porta la serpe intrecciata intorno al braccio; in quelli del Pinturicchio nell'appartamento Borgia essa, assisa in trono e riccamente paludata, tiene con ambo le mani un serpentello. Invece, nel duomo di Friburgo la Dialettica numera con le dita, come fa l'Aritmetica nella descrizione di Marziano Capella, e il dragone pertiene alla figura della Filosofia, che lo calpesta; e questo scambio torna più volte, e anche sulla tomba di re Roberto in santa Chiara di Napoli essa è assorta a numerare con le dita, a quanto pare, gli argomenti da schierare in battaglia. Con affatto diverso simbolismo, sul campanile di Santa Maria del Fiore ha nella destra un enorme paio di forbici; e talvolta, come nel pulpito di Nicola Pisano, prende sembianza di una vecchia assorta in meditazione. A ogni simbolismo antico e medioevale si sottraggono alcune rappresentazioni del Rinascimento, come il rilievo del tempio malatestiano, in cui una nobile figura di donna, ritta tra due colonne scannellate e congiunte da un festone di fiori e frutta, sembra presieda all'unione di due fanciulli in atto di porgersi un anello. Negli affreschi di Justus di Gand per il palazzo di Urbino la Dialettica in trono porge un libro a un personaggio che lo riceve in ginocchio e che è Federico di Montefeltro; in quelli del palazzo di Schifanoia, la Dialettica e le altre arti liberali sono simili a belle deità pagane<sup>(1)</sup>.

Si sa che cosa sia da pensare dei concetti, e in genere dei secondi sensi allegorici, nelle opere d'arte, pitture, sculture, musiche, architetture o poesie che si dicano, i quali di necessità vi si attaccano mediante un nesso estrinseco, e non si fondono e non rientrano nelle figurazioni dell'arte, che stanno e vivono per sè. E, non già per la ragione

---

(1) Ho raccolto questi ragguagli dal citato lavoro del D'Ancona, che ha un ricco corredo di riproduzioni grafiche, e ho tenuto presente anche quello di A. FILANGIERI DI CANDIDA, *Marciano Capella e la rappresentazione delle « Arti liberali » nel Medio evo e nel Rinascimento* (Napoli, 1900: estr. dalla rivista *Flegrea*).

solitamente addotta, che si scolpiscono e dipingono corpi e non anime, ma anzi, per contrario, perchè l'arte dipinge e scolpisce anime, anime nei loro corpi, che non sanno cosa farsi di qualcosa che pesi loro sopra e pretenda compiere o snaturare la vita loro, a sè sufficiente, che da sè tesse la propria tela. Tutt'al più, questi sforzi d'imposizione di secondi sensi richiamano la mente verso idee e tendenze che stavano a cuore di certi uomini o di certe età, e che hanno procurato d'introdursi e di prepotere anche nelle parti dove non possono aver luogo; e la curiosità si soddisfa in questo caso non con l'interrogare le pitture, le sculture, le poesie, i pezzi musicali, che non rispondono e non possono rispondere a quelle nostre domande e continuano a cantare le loro armonie di colori, di linee, di parole, di suoni, ma col cercare, quando è dato procacciarsene, libri, scritte e documenti che ci dichiarino quelle allegoriche intenzioni. Guardando con semplice occhio d'artista le tante rappresentazioni delle sette Arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento, noi scartiamo facilmente quelle che sono poveri aggregati d'immagini che, mancando di sintesi ossia di un principio poeticamente sintetico, non prendono forma artistica e che rimangono nient'altro che geroglifici da interpretare, ove se ne possiede o se ne ritrovi la chiave; e ci soffermiamo sulle altre, molte o poche che siano, nelle quali c'è una propria vita e che ci parlano traendoci dentro la commozione e il rapimento estetico che in esse si chiude e che, nonostante che i nomi loro imposti siano i medesimi, sono tra loro tantò individualmente diverse quanto, per restringerci a quelle di sopra ricordate, la Dialettica del pulpito di Siena dall'altra dei bassorilievi di san Francesco di Rimini, la Dialettica dell'appartamento Borgia dall'altra del palazzo di Urbino; tanto diverse quanto tra loro le anime di Giovanni Pisano, di Antonio di Duccio (o di altri che fosse colui che lavorò per il Malatesta), del Pinturicchio, di Giusto di Gand.

E anche questa figura della Loica del giuoco di carte istruttive ci parla per sè e di sè, e nel modo che si è già accennato col descriverla, e ci pone dinanzi il dramma di uno stupore, quale che ne sia l'oggetto, doloroso e di una fermezza risoluta, di un orrore al contatto o alla vicinanza di qualcosa di male, e di un intrapreso lavoro per reprimerlo o abatterlo. Altro l'artista, in quanto artista, non poteva dare e non ha dato; ma quel che ha dato ha l'unità dell'espressione artistica che manca a molte delle figurazioni appoggiate al canone di Marziano Capella, e ha quella vita che ad esse manca.

Se l'artista avesse nella sua mente un concetto logico della « Loica », se accogliesse o avversasse la cattiva reputazione che le

era stata data per secoli come arte di preparare trabocchetti e insidie e di procacciare il trionfo al falso sul vero quale l'aveva presentata Marziano Capella e fu ingiuriata per pigra tradizione e quasi inconsapevolmente lungo il medioevo, — priva di un degno fine, come si disse ancora negli inizi del Rinascimento, atta soltanto a litigare e a vincere, al pari della Rettorica, con le parole veementi e i gesti incomposti (1); — o, com'è ben più probabile, non sapesse niente di niente di cotesti giudizi e riflessioni e controversie, e della stessa simbolica escogitata da Marziano Capella non intendesse nulla e interpretasse sentimentalmente, a modo suo, quella figura del turpe mostro avvolto nel velo e la relazione con esso della donna che lo ha preso in mano, lo ha portato in alto e lo mira (schema che trovava nei proutuarii di disegni e nelle istruzioni precettistiche) (2), non si può certamente decidere con sicurezza; e, poichè l'artista non ce l'ha detto, non siamo in grado noi d'informare sulle sue intenzioni e i riposti pensieri. Ma poichè la sua rappresentazione è parlante e il parlare dell'arte opera infinite suggestioni e ciascuno può, e suole, tradurlo nelle più varie situazioni in cui lo porta la vita, nelle più varie vicende delle sue proprie azioni e dei suoi affetti, da mia parte lo traduco volentieri, tra gli altri drammi particolari possibili, in quello a cui mi richiamano il nome di « Loica », dato alla figura, e lo stesso mio amore di studioso della filosofia. Esercito con ciò un mio diritto, un diritto del mio sentimento e della mia immaginazione, e non reco danno a nessuno e a nessuna cosa, cioè rispetto l'opera d'arte per quel che è nella sua umana universalità. La traduco, dunque, nel dramma della verità e della lotta contro l'errore, condotta dalla Logica, la quale è ben altro dalla maligna congegnatrice di tranelli e di sofismi che quel povero diavolo cartaginese di Marziano Capella sola conosceva o sola sapeva immaginare, ma è una forza benefica, coraggiosa sempre a prendere su di sè la fatica di districare i grovigli dei sofismi, di fugare le combinazioni irrazionali a

(1) Il D'ANCONA, op. cit., pp. 21-22, reca in proposito luoghi di Sico Polentone e del *Paradiso degli Alberti*.

(2) In un *Art du blason*, francese, che è stato assegnato al 1424, si trova per la Logica questa descrizione, del tutto corrispondente nella sua parte materiale al disegno del nostro artista: « Une femme jeune, les cheveux crispés, les bras tous nudz hault recoursez d'une chemise jusques aux pieds, es mammelles et au nombril troussée: porte de gueules une serpent volant d'or enveloppée d'ung drap d'argent » (il passo intero riguardante le Arti liberali è stampato in *Catalogue of early Italian paintings preserved in the department of print and drawing in the British Museum* by ARTHUR M. HIND (London, 1910), pp. 220-21 n.).



cui le accese male passioni danno sembianze di vero, di dissolvere le superstiziose credenze che fanno incaglio alla libera ricerca. Nel primo presentarsi di queste storture e falsificazioni si accenna in noi di frequente un moto di smarrimento, e quasi di paura, come se insidiassero anche noi e stessero per irretire o per contaminare e soverchiare e piegare l'animo nostro al loro dominio; e, altre volte, una sorta di stanchezza e di sfiducia ci prende all'incessante rinnovarsi con sempre varii aspetti dei vecchi errori. Ma ci riscotiamo alla voce della coscienza, che ci comanda di non tollerare le offese contro la purezza del vero e ci accingiamo fermi e risoluti all'opera da compiere: come questa immagine di Logica, che affisa e già trafigge con lo sguardo il mostro che si pompeggia nella sua bruttezza e par che beffarda sfidi chi gli si avvanza contro.

\* E guai se quest'opera di reazione e difesa si rilassa; guai agli individui e alle società che la severa Logica non investe a fondo in tutte le parti della loro vita! Un ministro dei buoni vecchi tempi, Bernardo Tanucci, soleva compendiare i vizii e i difetti degli uomini, che si vedeva attorno, nella « mancanza di sillogismo ». La mancanza e l'insufficienza del sillogismo, in effetto, apre libero campo alle torbide immaginazioni che lo sconvolto sentire e la bassa cupidità fanno sorgere e che spingono ad azioni frenetiche e rovinose. E quanti di cotesti fantasmi si sono via via addensati e ingombrano ora tutto il cielo di Europa, e anzi, quello dei due emisferi! La Logica non soffoca nè sostituisce la spontaneità del fare, ma la sorregge e la difende contro le rapine che sopr'essa tenta la convulsa e brutta vitalità, la quale prende arie spavalde di vigoria ed è mostruosità ed è debolezza. E perciò io, da mia parte, divenuto particolarmente devoto della Logica, ho messo in un quadretto e ho sospeso a una parete della mia stanza da studio la sua figura in questo « tarocco del Mantegna », come l'immagine di una santa, alla quale mentalmente mi raccomando perchè voglia tenermi sempre nella sua severa e buona guardia.

BENEDETTO CROCE.