

WALTER 1989

trifft sich Trapp mit
herzlichen Dank und Grüßen von H. Walter!
9.9.1989

1025

Contributi sulla recezione umanistica della zoologia antica. Nuovi documenti per la genesi del "1515 RHINOCERVS" di Albrecht Dürer

HERMANN WÄLTER

La Biblioteca Palatina di Parma possiede un incunabolo della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio (Inc. Pal. 1158)¹ illustrato, nella prima metà del secolo XVI, da un artista sconosciuto. Fra le illustrazioni zoologiche troviamo, nel margine di fol. [65]vo, la rappresentazione di un rinoceronte indiano, monocorne (fig. 1). Questo rinoceronte è uno dei rarissimi esemplari della sua specie che non dipendono dalla incisione in legno di Albrecht Dürer (fig. 4). Dürer, come tutti sanno, domina con il suo "1515 RHINOCERVS" l'iconografia del rinoceronte per più di due secoli, quasi al cento per cento². Simbolo di questa enorme fortuna dell'incisione è il famoso corno secondario dorsale che contraddistingue il rinoceronte düreriano nonché tutta la sua numerosissima discendenza, sia figurativa che letteraria³. Nel rinoceronte di Parma il corno dorsale spirali-forme manca - mancanza di per sé significativa.

La miniatura di Parma va, dunque, messa a confronto con le altre raffigurazioni di un rinoceronte che hanno la stessa qualità, che, cioè, non dipendono da Dürer. In Italia ne sono tre: la prima troviamo in un affresco delle logge Vaticane, la "Creazione degli animali" di Raffaello (ovvero di Giovanni da Udine, suo collaboratore di bottega)⁴; la seconda agli Uffizi di Firenze in una tela di Francesco Granacci (fig. 3)⁵; la terza e ultima è quella del medico fiorentino Giangiacomo Penni, autore di un piccolo trattato versificato, dal titolo "Natura e costumi dello rinocerote", ornato questo di una xilografia del nostro animale, alquanto goffa (fig. 2), e pervenutoci in un unico esemplare, oggi alla Biblioteca Colombina di Siviglia⁶. - Il risultato del confronto dei tre rinoceronti italiani da una parte e di quello della Palatina di Parma dall'altra, è questo: il nuovo arrivato, per certe sue fattezze, come p. es. le sue proporzioni e la posizione particolare del corno, iconograficamente non ha, con loro, niente o poco a che vedere.

Il rinoceronte di Parma va, quindi, confrontato con i suoi 'cugini' (o 'fratelli') tedeschi, che sono cinque: 1) La famosa incisione in legno di Albrecht Dürer (fig. 4)⁷. 2) Il disegno preparatorio a questa stessa xilografia, autografo, conservato oggi al Museo Britannico di Londra (fig. 6)⁸. 3) Il disegno di un rinoceronte, sempre di Dürer, che incontriamo nella monumentale 'Ehrenpforte', incisa in legno, dell'imperatore Massimiliano I (fig. 5)⁹. 4) Un disegno a penna, eseguito nella bottega di Albrecht Altdorfer (Ratisbona), nel famoso libro d'ore ("Gebetsbuch") dello stesso Massimiliano (fig. 8)¹⁰. 5) L'incisione in legno, ugualmente famosa, di Hans Burgkmair, Augustano, intitolata "RHINOCEROS 1515" (fig. 7)¹¹. - Tutte le raffigurazioni tedesche qui elencate sono databili, eccezion fatta del no. 3 (1515-1517), nell'anno 1515.

Prima di quell'anno rappresentazioni figurative del rinoceronte (con una sola eccezione che qui, comunque, non importa (fig. 9))¹² non si conoscono. Mentre all'età degli imperatori romani il pachiderma era conosciutissimo, quasi familiare, al pubblico del

Colosseo¹³, durante il medioevo esso era completamente sparito dalla circolazione. Il primo esemplare di un rinoceronte che, dopo la caduta dell'impero, venne portato in Europa - vivo -¹⁴, era il leggendario "Ganda", dal Sultano di Cambaia, Mussafar II, inviato in dono a Manuele I, re di Portogallo¹⁵. Questo colosso di animale era già di per sé una sensazione. Ma ancora più sensazionale riuscì la mess'in scena di quel combattimento storico, nell'arena di Lisbona, tra uno degli elefanti del re e, appunto, il rinoceronte¹⁶. La vittoria di quest'ultimo (l'elefante salvò la pelle fuggendo) fece un'enorme impressione in tutta l'Europa che è difficile sopravvalutare. Ancora ottanta anni più tardi, nel 1595, certo Gerardo Suberino Corquius dedica ad Abramo Ortelio una collezione di anagrammi in cui si celebrano gli eventi più importanti del secolo che stava per chiudersi. Così il poeta sceglie per l'anno 1500, quale avvenimento più significativo, la nascita di Carlo Quinto; per l'anno 1517 la pubblicazione, a Wittenberg, delle novanta tesi di Martino Lutero; e per il 1515, appunto, l'avvento, a Lisbona, del rinoceronte¹⁷.

È risaputa la fine tragica del "Ganda di Lisbona". Don Manuele ebbe la generosa idea di farne dono a Leone X. Ma l'imbarcazione che lo trasportava in Italia, naufragò nel Tirreno, e il rinoceronte, le cui zampe anteriori erano collegate con una catena, s'annegò. Il corpo fu ritrovato sulla scogliera di Porto Venere e, secondo quanto racconta il cronista portoghese Damiano de Gois, il rinoceronte sarebbe giunto al suo destinatario, Papa Leone, impagliato¹⁸.

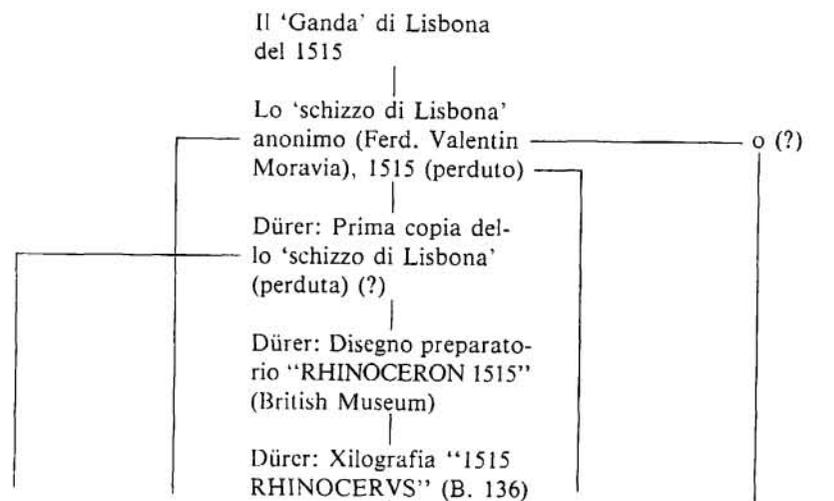
Una speciale menzione merita qui il tipografo tedesco Fernando Valentino Moravia, allora residente nella capitale portoghese, il quale, in occasione di quel duello tra i pachidermi, fece eseguire da un artista portoghese, rimasto anonimo, un ritratto del rinoceronte, il famoso 'schizzo di Lisbona'. Il Moravia vi aggiunse un commento di poche righe che raccontava i fatti più importanti riguardo all'animale e spedì il tutto in Germania. Ignoriamo il destinatario. Lo schizzo, oggi perduto, servì ad Albrecht Dürer da modello per la sua incisione "1515 RHINOCERVS", e per la didascalia che l'accompagna¹⁹.

Confrontando la miniatura di Parma con i disegni e le incisioni tedesche, salta agli occhi una rassomiglianza spiccata e specifica. Tale somiglianza ci induce a sollevare due questioni: 1) Quali sono i rapporti di parentela e di filiazione che intercorrono tra le raffigurazioni tedesche? - È questo praticamente il problema del loro stemma genealogico. 2) Quale posto spetterebbe, nel quadro di tale stemma genealogico, alla miniatura di Parma? - A questo punto si fa una scoperta sorprendente: Essendo molteplici ed interessanti i problemi legati al capolavoro di Dürer, vi è sorta attorno una vastissima letteratura critica²⁰. Il rinoceronte di Dürer con la sua corazzatura tanto pesante e bizzarra, con la decorazione fantasiosa e, inanzitutto, con il famigerato corno secondario, che porta sul dorso del collo, ha lasciato e continua a lasciare perplessi quanti se ne sono interessati. Evidentissimo, infatti, è il distacco dal reale, dalla natura o, chissà, dall'originale portoghese di questo 'animale armato'. Distacco casuale o intenzionale? Distacco dovuto a chi? Allo stesso Dürer? All'originale di Lisbona? - Svariatisime le teorie avanzate per spiegare le strane fattezze del rinoceronte Düreriano. Senonché: nessuno, fino ad oggi, s'è preoccupato di 'collazionare' minuziosamente (col 'metodo di Lachmann', per dirla così) i disegni in questione, per data e per fattura tanto apparentati fra di loro, e, perciò, altrettanto paragonabili.

La loro collazione iconografica sarebbe, intanto, di primissima importanza, giacché non ci è dato altro mezzo per farci un'idea, per quanto frammentaria, del caposti-

pite di tutte queste raffigurazioni di un rinoceronte, di ricostruirne, magari, l'originale perduto, di appurare, quantificare e valutare gli elementi per i quali Dürer si discosta dai suoi colleghi e, possibilmente, dal suo modello, di arrivare, infine, ad una interpretazione attendibile di tali discrepanze.

Non possiamo assolvere, in questa sede, un programma tanto impegnativo. Mi limito perciò a tracciare, con intenzione propositiva, uno stemma genealogico dei disegni tedeschi:



| | | | | |
|--|---|--|--|---|
| Anonimo: "nasicornis" (Bibl. Var., Sigismondo Tizio) | Albrecht Altdorfer (bottega): Disegno nel libro d'ore (<i>Gebetbuch</i>) dell'imperatore Massimiliano I | Dürer: Xilografia eseguita per l'Arco trionfale (<i>Ehrenpforte</i>) dell'imperatore Massimiliano I (B. 138) | Burgkmair: Xilografia "RHINOCEROS .M.D.XV." (B. 76). | Miniatore anonimo: "Rhinoceros" (Parma, Bibl. Palatina) |
|--|---|--|--|---|

Due sono le ipotesi che se ne deducono, l'una direttamente, l'altra per via indiretta: 1) Le discrepanze del legno düreriano sono il risultato di un lavoro di trasformazione, intenzionale e coerente, al quale l'artista ha sottoposto non solo l'originale portoghese, ma anche, in varie fasi, il suo proprio rinoceronte. Assistiamo, qui, ad uno sviluppo energetico, che avanza, in modo graduale, dalla concezione iniziale del disegno preparatorio fino allo stato definitivo dell'incisione in legno. - 2) Per l'elaborazione del suo disegno Dürer prende le mosse da una discussione filologica sulla natura dell'animale e sul suo presumibile aspetto esterno. Questa discussione, condotta negli ambienti umanistici della Germania meridionale, aveva la sua base materiale non solo nelle varie fonti letterarie antiche, ma anche, e soprattutto, in un dibattito sul medesimo argomento, iniziato, nel quadro dell'esegesi di Marziale, da eminenti umanisti italiani del tardo quattrocento.

Presento qui due 'lezioni' - scelte fra le tante - che bastino, per ora, a documentare non tanto lo stemmà come stemma, quanto la comparabilità dei vari testimoni grafici del "Ganda" di Lisbona fra i quali, in primo luogo, quello della Biblioteca Palatina di Parma (fig. 1). In questo disegno l'orecchio destro del rinoceronte, diversamente dalle incisioni di Dürer e di Burgkmair, non sta teso, attento, dritto, come quello sinistro, ma mostra, con la punta addietro, una posizione pressoché orizzontale. Tale disposizione asimmetrica degli orecchi non è, certo, casuale né dovuta all'arbitrio del miniatore anonimo, bensì corrisponde a una osservazione zoologica ben precisa: il rinoceronte, infatti, è capace di muovere gli orecchi in qualsiasi direzione, l'uno indipendentemente dall'altro. Ci troviamo, qui, di fronte a quella che si può benissimo dire una 'lectio difficilior graphica'.

Ora, l'orecchio abbassato, inclinato indietro, lo incontriamo non solo nella miniatura di Parma, ma anche nel disegno di Altdorfer (Fig. 8). In un primo momento la coincidenza potrebbe suggerire una parentela più stretta fra i due documenti rispetto a quelli restanti. Ma prima di dedurre conclusioni stemmatiche, bisogna riesaminare, in questa chiave, gli altri disegni, cioè: i due esemplari düreriani (fig. 4 e 6) e quello di Burgkmair (fig. 7). Tutti e tre mostrano gli orecchi del rinoceronte raddrizzati e paralleli: la 'lectio facilior', la soluzione banalizzante. Fanno, cioè, gruppo a sé? Abbiamo a che fare con due iparchetipi diversi?

Nel disegno preparativo di Dürer (fig. 6) entrambi gli orecchi dell'animale stanno, sì, dritti, ma dietro l'orecchio destro, si osserva uno strano pezzo di pelle, qualche cosa come una placca. A che serve questa placca? Cosa significa? Nella critica düreriana il misterioso oggetto ha suscitato una certa perplessità e varie discussioni. Erwin Panofsky, p. es., la prende per un frammento a sé, staccato dalla corazza del rinoceronte²¹. La placca tanto discussa in verità altro non è che - l'orecchio destro del rinoceronte. Cos'è successo? Il modello di Dürer (lo schizzo di Lisbona) evidentemente mostrava il rinoceronte coll'orecchio destro abbassato. In un primo momento l'artista lo aveva copiato senza modificarlo; ma in seguito ne rimase insoddisfatto. Trasformò l'orecchio abbassato in quella placca 'misteriosa' e aggiunse, in corrispondenza all'orecchio sinistro teso, un altro parallelo, ugualmente teso. Interessante è che l'orecchio nuovo, quello sostitutivo, gli riuscì, come ben si vede, troppo piccolo. Nell'incisione in legno le tracce, e con loro i difetti della concezione primitiva, risultano, come ormai ce lo aspettiamo, sopresse: la misteriosa placca è scomparsa e l'orecchio destro ha le giuste proporzioni. - La nostra osservazione ha una sua importanza non solo per i rapporti stemmatici, molto stretti, fra le incisioni e i disegni in questione, compresa la miniatura di Parma, ma ci insegna anche come Dürer non si attiene scrupolosamente al suo originale, come lo sottopone, invece, a delle trasformazioni consistenti e - importante - intenzionali.

Altro esempio che riguarda il rapporto stemmatico tra Dürer e Burgkmair: il corno del rinoceronte della xilografia düreriana si contraddistingue non solo per la sua lunghezza e la sua caratteristica curvatura indietro, ma anche, e soprattutto, per la sua struttura interna. C'è un disegno particolare, quasi marmorizzato, che articola il corno in vari strati obliqui, sovrapposti l'uno all'altro. - Nessuno, per quanto sappia io, si è posto la domanda, quale funzione possa avere questa struttura grafica. Potrebbe sembrare, a prima vista, che la sua funzione sia di ordine esclusivamente estetico, come se dovesse servire ad alleggerire il corno, altrimenti troppo pesante, troppo tozzo. Eppure: tale ipotesi, per quanto sia pertinente, trascura un aspetto importante, quello, cioè,

processuale: confrontando il muso del rinoceronte di Burgkmair con quello corrispettivo del rinoceronte düreriano, si fa questa scoperta: La parte inferiore del corno düreriano che, per quella struttura caratteristica, si potrebbe dire il moncone interno, si rivela, per la sua grandezza, per le sue proporzioni e per il suo profilo, press'a poco identico con il corno intero dell'incisione di Burgkmair. Scoperto questo si afferra immediatamente la vera funzione di quel disegno. Cos'è successo? In un primo tempo Dürer aveva copiato quel corno dall'originale portoghese, come Burgkmair, senza modificarlo. Dopo l'artista sentiva l'opportunità o la necessità di allungarlo perché, ovviamente, gli sembrava troppo mozzo. Era logico calcare, già nel disegno preparatorio, sul moncone originale, un corno più lungo, e, contemporaneamente, più acuto. L'operazione gli riuscì. Una volta non gli bastava; c'inficcò un terzo, e poi un quarto, generando così quella caratteristica struttura. Questa gli andava bene e la fece riprodurre su legno. - La nostra osservazione non solo crea uno strettissimo legame stemmatico tra Dürer e Burgkmair, ma serve pure a definire il rapporto tra i due disegni e l'originale, perduto, di Lisbona.

Resta una difficoltà: L'allungamento del corno dovrebbe presentarsi, nel disegno preparatorio del British Museum (fig. 6), in forma di pentimento. Infatti, chi controlla attentamente questo foglio, di pentimenti scopre più di uno; così l'orecchio destro del rinoceronte, abbassato, è un chiaro pentimento. Per quanto concerne, invece, il corno - nessuna traccia di esitazione! Ciò significa che, qualora Dürer esegui il disegno di Londra, l'idea di quella 'struttura stratificata' era già nata in lui, essa era, senz'alcun dubbio, parte della sua visione del rinoceronte. Il disegno di Londra non rappresenta, quindi, la prima stesura del suo "RHINOCERVS". Va congetturata l'esistenza di un antecedente, di un abbozzo o primo getto, oggi perduto, nel quale Dürer tentava già di prendere le distanze dal suo modello di Lisbona.

Sarebbe facile moltiplicare, sullo sfondo dello stemma genealogico, gli esempi atti, come questo, a documentare e valutare le modifiche tramite le quali Dürer si allontana dal suo modello. Questi cambiamenti sono, nel loro insieme, di una qualità tale da escludere il capriccio del caso. Sono, come dicevo, coerenti e, soprattutto, intenzionali. Ci costringono a spiegare i motivi e a cercarne le fonti.

Mi limito, qui, riguardo al problema delle discrepanze e delle loro fonti, a un solo particolare, al famoso corno secondario, del quale Dürer ha dotato il suo rinoceronte. Costituisce, senza dubbio, il più spettacolare di tutti i discostamenti dallo schizzo di Lisbona perduto. Dacché esiste quella che si potrebbe chiamare la "filologia Düreriana", il piccolo corno spiraliforme ha irritato e continua ad irritare gli esperti. Solleva, infatti, non poche domande: Dove l'artista prende l'idea del secondo corno sul collo dell'animale che sembra così arbitrario? È una creazione sua? Era prefigurato nell'originale portoghese? Aveva forse il "Ganda" di Lisbona al di sotto della vertebra cervicale qualche cosa come un bernoccolo, una escrescenza che poteva far pensare a un secondo corno? - Di nuovo, intorno al famoso 'cavatappo' di Dürer, una valanga di ipotesi²². - La nostra tesi secondo cui le modifiche, attuate dal grande pittore, troverebbero la loro spiegazione e giustificazione nella tradizione letteraria, antica e rinascimentale, qui, se mai, dovrebbe dimostrarsi vera.

Non mancano, infatti, autori antichi, che parlano chiaramente proprio di due corna del rinoceronte. Così Marziale: "Il rinoceronte lancia in aria l'orso con doppio corno..."²³; solo che il poeta non appaga la nostra curiosità intorno alla posizione del secondo corno. - Più preciso, in merito Pausania: "Ho visto i tori etiopici i quali si

chiamano, da un loro particolare caratteristico, 'rinoceronti': essi hanno, cioè, un corno sulla punta del naso, e, al di sopra di questo, un altro non molto grande. Sulla testa non c'è alcun corno²⁴. Questo brano, benché indubbiamente faccia riferimento alle due corna del rinoceronte africano, bicorni, potrebbe già bastare a spiegare il "corno" di Dürer, al quale quella varietà di rinoceronte era, ovviamente, ignota. Senonché, né a Dürer né ai suoi amici e consiglieri umanistici Pausania era, in quel momento, accessibile. L'edizione principe della 'Periegesi' vede la luce solo nel 1516, l'anno dopo l'incisione e la traduzione latina, quella di Domizio Calderino, uscita intorno al 1500, ne comprende soltanto il primo libro (Attica)²⁵.

Per una epoca senza conoscenze zoologiche precise, Pausania e Marziale stanno in stridente contrasto con la testimonianza di Plinio ed altri autori, i quali, categoricamente, non danno al 'rinoceros' che un corno solo: "unicum cornu"²⁶. Questa contraddizione non era passata inosservata ai filologi italiani del tardo quattrocento. Aprirono infatti, decenni prima dello storico combattimento di Lisbona, un dibattito, abbastanza nutrito, sull'aspetto esterno dell'animale e sul problema, tra l'altro, del numero delle corna del rinoceronte. - Niccolò Perotti di Sassoferrato, nella *Cornucopia*, della discrepanza delle sue fonti non parla certo in termini espliciti, ma la sua descrizione dell'animale, implicitamente, la contiene. Sotto la voce "nasus rinocerotis" leggiamo: "Il rinoceronte così viene chiamato, perché porta sul naso un unico corno"; ma poche righe più sotto lo stesso Perotti riporta il verso di Marziale sopra menzionato: "Il rinoceronte lancia in aria l'orso con doppio corno"²⁷. - Domizio Calderino, suo rivale, del problema si rende perfettamente conto, e lo discute, nel suo commento a Marziale, in termini espliciti: "Marziale così si esprime, perché il rinoceronte è munito di due corna, il che ho letto in Pausania, se anche, per dire la verità, soltanto in Pausania". Calderino soggiunge: "Al di sopra del primo corno spunta un altro, meno grande, ma assai forte"²⁸. Angelo Poliziano conferisce alla questione lo status di controversia filologica: "Domizio Calderino... ammette di aver trovato la menzione delle due corna solo in Pausania. Ma che cosa dobbiamo, allora, pensare di Plinio, che di Solino, che di tutti gli altri autori, i quali aggiudicano al rinoceronte un unico corno? Forse loro non si sarebbero accorti di questo particolare, testimoniato, del resto, dal solo Pausania?"²⁹ Poliziano traduce il brano di Pausania, dal quale tutto dipende, come segue: "Quelli (i tori etiopici) portano sul naso un unico corno e più sopra un altro, meno grande"³⁰. La posizione di quell'altro corno, meno grande, la rende (traduzione scorretta di ἀρχήν!) così: "Ma sulla testa del 'toro etiopico' (l'opposizione e tra 'muso' e 'testa') non sono "ne initio quidem cornua". Ergo: il corno secondario non era, secondo lui, localizzabile né là dove la testa 'incomincia', né là dove finisce. Una interpretazione spregiudicata della polemica del grande filologo fiorentino non poteva, quindi, non suggerire al lettore l'ipotesi del secondo corno sul dorso del collo del suo "toro etiopico".

Questi pochi appunti debbono bastare a delimitare il contesto iconografico e letterario, nel quale va ambientato il capolavoro di Dürer. L'incisione rispecchia, come abbiamo visto, un dibattito filologico sul problema dell'aspetto esterno del rinoceronte, condotto nel tardo quattrocento dai più eminenti umanisti italiani dell'epoca (Perotti, Calderino, Poliziano), e tornato alla ribalta, in occasione dell'arrivo, a Lisbona, del "Ganda" di Mussafar II, in ambienti umanistici della Germania meridionale. Anche qui parteciparono alla discussione i più eminenti umanisti dell'epoca quali Peutingher di Augusta, Pirckheimer di Norimberga e, persino, l'imperatore Massimiliano. La

discussione fu ben presto arricchita di connotazioni e significati politici, cosa che, comunque, sarebbe l'argomento per un'altra relazione³¹. Per quanto riguarda la competenza scientifica degli interlocutori di quel dibattito rinocerontologico, bisogna tener presente che solo verso la metà dell'ottocento le conoscenze in materia raggiungeranno, in Europa, un livello tale, in quantità e precisione, da poter far a meno della zoologia antica quale linea d'orientamento e da poterla eliminare definitivamente dalla documentazione descrittiva del mondo in cui viviamo³².

* * *

Una conferma inattesa delle considerazioni intorno alla genesi della xilografia "1515 RHINOCERVS" di Dürer, espone nella presente relazione, ci viene dal preziosissimo intervento di Ingrid D. Rowland (Columbia University, New York), la quale, a Sassoferrato, ha segnalato l'esistenza, in un manoscritto della Biblioteca Vaticana (Chigi C-II-38, fol. 14), di un disegno a penna, anonimo contemporaneo inedito, del Ganda di Lisbona (fig. 10), inserito questo da Sigismondo Tizio (1458-1528) nella *Historia Senensium* ad illustrazione del suo resoconto, databile nell'anno 1516, degli avvenimenti di Lisbona, della fine tragica del Ganda nei mari di Porto Venere e della storia naturale del rinoceronte in generale (ibid. fol. 13vo-14vo). Il 'rinoceronte chigiano', del quale la Signora Rowland, in seguito, mi ha gentilmente messo a disposizione una riproduzione fotografica, mostra, nonostante innegabili differenze, le caratteristiche fondamentali della concezione grafica che incontriamo nel "1515 RHINOCERVS" di Dürer (fig. 4) nonché nel disegno preparatorio di Londra (fig. 6). Benché di indiscutibile discendenza düreriana, il disegno nella *Historia* del Tizio direttamente non può dipendere né da quello né da questo, argomenti la mancanza, in esso, del famoso 'cavatappo' e la posizione abbassata, orizzontale dell'orecchio destro dell'animale. Deriva invece - questa conclusione s'impone - da un disegno, oggi perduto, che Dürer deve avere eseguito ancor prima di quello Londinese, sempre sullo schizzo-modello di Lisbona (Fernando Valentino Moravia). Il 'rinoceronte chigiano' conferma che non solo il corno secondario, ma tutt'una serie di elementi particolari della resa grafica, sia nel "1515 RHINOCERVS" che nel disegno di Londra, sono dovuti alla creatività, consapevole ed intenzionale, del maestro di Norimberga. - Anche il resoconto del Tizio meriterebbe una interpretazione approfondita. Basti osservare in questa sede, che la didascalia che accompagna il 'rinoceronte chigiano' ("... sunt qui dicant habere duo cornua...") sembra testimoniare la ripresa, immediatamente dopo l'arrivo in Europa del rinoceronte, di quel dibattito sull'aspetto esterno del pachiderma la quale, fin'adesso, potevamo congetturare solo in base all'analisi stemmatica dei ritratti del Ganda superstiti.

¹ Parma: Portilia, 1481 (= Hain *13094).

² F.J. Cole, "The history of Albrecht Dürer's Rhinoceros in zoological literature", in *Misc. Ch. Singer*, 1 (London, 1953), p. 337-356; T.H. Clarke, *The Rhinoceros. From Dürer to Stubbs, 1515-1799* (London, New York, 1986).

³ Il "1515 RHINOCERVS" di Albrecht Dürer ha influenzato non soltanto l'illustrazione delle opere di storia naturale, ma la descrizione zoologica stessa. Si veda p. es. Hieronymus Cardanus, *De Subtilitate*, (Basel, 1560), p. 718: "... totus testis quibusdam in modum clypei armatus est a natura (sc. rhinoceros). In

maris (= naris) extremo iuxta nominis etiam sui significatum cornu gerit palmi longitudine paulo maius durissimum, firmissimum, rectum atque praeacutum, sed quod versus frontem torqueatur, quodque pugnatu-
rus exacuit. Sunt et quidam ex his qui aliud exiguum etiam cornu habeant in tergore..."; cfr. anche W. Heckscher, "Bernini's Elephant and Obelisk" in *The Art Bulletin* 29 (1947), pp. 155-182 (specialm. p. 169 sg.).

⁴ N. Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico* (Roma, 1977), p. 94 (per la bibliografia sull'argomento si veda p. 153 sg.).

⁵ Firenze, Uffizi (Inv. 2152), publ. da Chr. von Holst, *Francesco Granacci*, Italienische Forschungen. Hrg. vom Kunsthinst. Institut in Florenz, 3. Ser., vol. VIII (München, 1974), fig. 41; catal. 25.

⁶ L. de Matos, "Forma e natura e costumi de lo rinocerote", in *Boletim internacional de bibliografia Luso-Brasileira* 1 (1960), pp. 387-394 (4 tavv.). Una nota manoscritta sul verso del primo foglio ci insegna che Fernando Colombo, figlio naturale di Cristoforo, ha comprato questo esemplare a Roma nell'anno 1515.

⁷ "1515 RHINOCERVS", xilografia (B. 136), 1515.

⁸ "RHINOCERON 1515", disegno a penna (L. 257), 1515. British Museum, Add. MS. 5218 (Sloane Collection), fol. 161.

⁹ Albrecht Dürer, xilografia dall'"arco trionfale" dell'imperatore Massimiliano I (*Ehrenpforte*), (B. 138), 1515-1517.

¹⁰ Albrecht Altdorfer: disegno a penna dal "Libro d'ore" (*Gebetbuch*) dell'imperatore Massimiliano I, 1515. Besançon, Bibliothèque municipale. Cfr. W.L. Strauss, *The book of hours of the Emperor Maximilian the First... printed in 1513* (New York, 1974).

¹¹ "RHINOCEROS .M.D.XV.", xilografia (B. 76), 1515. Unico esemplare: Vienna, Albertina.

¹² Mosaico nel pavimento della Basilica di S. Marco (Venezia) vicino alla Porta della Madonna. Di questa raffigurazione medievale (?) di un rinoceronte, nessuno, che io sappia, si è specificamente occupato (cf. D.F. Lach, *Asia in the making of Europe, 2: A century of wonder*, Bk. 1: *The visual arts* (Chicago, London, 1970), p. 160, n. 204; O. Shepard, *The Lore of the Unicorn* (Boston, New York, 1930), p. 216 X. Barral i Altet, *Les mosaïques de pavements médiévales de Venise Murano, Torcello* (Paris 1985), p. 66 (fig. 87 e 88), la ritiene "entièrement moderne" senza, però, tener conto di una nota del P. Pasini, segnalatami gentilmente da Maria Urbani (Procuratoria della Basilica di S. Marco, Venezia), che sembra smentire anche la testimonianza - negativa - del Visentini (cf. A. Pasini, *Guide de la Basilique St. Marc à Venise* (Schie 1888) p. 128). La datazione del 'rinoceronte' di S. Marco rimane aperta.

¹³ A. Steier, "Nashorn" in *PW* 16 (Stuttgart, 1935), col. 1780-1788.

¹⁴ In Walafrido Strabone abbiamo la notizia (attendibile?) di un rinoceronte vivo che, a suo tempo, si ammirava nel serraglio di Aquisgrana dell'imperatore Lodovico il Pio, figlio di Carlomagno (MG Poetae latini aevi Carolini 2, ed. E. Dümmler, Berolini 1884, p. 374, vv. 117-127 (PL 114, 1091)). J.W. Einhorn, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters* (München, 1976), p. 264.

¹⁵ A.F. da Costa, *Les désambulations du Rhinocéros de Modéfar, roi de Cambaye, de 1514-1516* (Lisbon 1937).

¹⁶ Damião de Gois, *Chronica do felicissimo rei D. Manuel*, Nova edição conforme a primeira de 1566. Parte IV (Coimbra, 1955), p. 55.

¹⁷ J.H. Hessels, ed., *Abraham Ortelii... Epistulae, 1524-1628* (Cambridge, 1887), p. 367.

¹⁸ De Gois, cit., p. 55; Poco chiaro, al riguardo, il racconto di Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amorose* (Lione, 1574; rist. New York, London 1979), p. 56.

¹⁹ Clarke, cit., p. 20.

²⁰ L.C. Rookmaaker, *Bibliography of the Rhinoceros. An analysis of the literature on the recent rhinoceroses in culture, history and biology* (Rotterdam, 1983), pp. 15-17.

²¹ E. Panofsky, Albrecht Dürer, 2 (Princeton, 1948), p. 170 sg. (no. 356; B. 136); B. Laufer, *Chinese Clay Figures. 1: Prolegomena on the history of defensive armor*. Publications of the Field Museum of Natural History, Anthropological Series, vol. XIII, no. 2 (Chicago, 1914), p. 85; A. Rieht, "Albrecht Dürer und das Nashornbild des 16. und 17. Jahrhunderts", in: *Kunst und schönes Heim* 86, 2 (1974), pp. 85-88.

²² Rookmaaker, cit., p. 16 sg.

²³ *Spect.* 22, 5 sg: "namque gravem cornu gemino sic extulit ursum, / iactat ut inpositas taurus in astra pilas: / ...".

²⁴ Paus. *descr.* IX, 21, 2: εἶδον δὲ καὶ ταύρους τοὺς τε Αἰθιοπικοὺς, οὓς ἐπὶ τῷ συμβεβηκότι ὀνομάζουσι ῥινόκερας, ὅ: στίαν ἐπ' ἄκρα τῆ ῥίνοι ἐν ἑκάστω κέρασ καὶ ἄλλο ὑπὲρ αὐτοῦ οὐ μέγα, ἐπὶ δὲ τῆ κεφαλῆς οὐδὲ ἀρχῆν κέρατα ἔστιν...

²⁵ Die vollständige Übersetzung der *Descriptio Graeciae* des Pausanias erscheint erst 1550 (Löttcher) und 1551 (Amaseus).

²⁶ Plin. *n.h.* 8, 71 "... unius in nare cornus, ..."; Isid. *et.* 12, 2, 12: "Rhinoceron... idem et monoceron, id est unicornus...".

²⁷ Niccolò Perotti, *Cornu Copiae* (Venezia, 1513), col. 613: "Nasus Rhinocerotis: quia scilicet rhinoceros cornu unum in nare habet. unde ei est nomen. ... namque gravem cornu gemino sic extulit ursum...".

²⁸ Domitii Calderini... *commentarii in M. Valerium Martialem...* (Venetiis, 1480), ad loc.: "Gemino cornu forti et vehementi. Vergilius. Gemino dentalia dorso. Vel quoniam Rhinoceros habet duo cornua: ut apud Pausaniam solum legi: quorum alterum insigni magnitudine ex naribus extat: alterum superne erumpit exiguum sed validissimum".

²⁹ Angelo Poliziano, *Miscellaneorum centuria prima* (Firenze, 1489), cap. LVI: "Domitianus ita enarrat

Gemino, inquit, cornu forti et vehementi... Fatetur sane Domitius apud unum se Pausaniam legisse Rhinocerotem duo habere cornua. Quid autem Plinius: quid Solinum: quid alios credimus unum Rhinoceroti cornu tribuentis dumtaxat: an videlicet ignorasse omnis: quod solus animadverteret Pansanias?...".

³⁰ Ibid.: "... illis in summa nare singulis unicum cornu, tum aliud supra non magnum. Verum in capite ne initio quidem cornua". Poliziano, per evitare la contraddizione delle fonti, distingue tra il 'taurus aethiopicus' e il 'rhinoceros', distinzione infondata che sarà respinta da Dürer e dai suoi amici umanistici. Cfr. p. es. C. Gesner, *Hist. an.*, I (Frankfurt, 1602), p. 842: "Non probo Angeli Politiani iudicium qui ut Domitium reprehenderet Martialis interpretem, nomen quidem commune, animalia diversa facit".

³¹ Di questa discussione, oltre ai disegni di Dürer, Burgkmair e Altdorfer, non si ha alcun documento. Ma l'itinerario dello schizzo di Lisbona nella Germania meridionale e la cronologia delle sue repliche (questioni intimamente connesse al problema dello stemma genealogico) quadrano bene con il ruolo importante di Peutinger e di Pirckheimer nelle grandi imprese editoriali di Massimiliano I, quali il 'Trionfo' (*Triumphzug*), l'"Arco trionfale" (*Ehrenpforte*) e il 'Libro d'ore' (*Gebetbuch*).

³² Clarke, cit., pp. 16-78 (*The European vision of the rhinoceros*).

Rhinoceros



Fig. 1 - Anonimo: "Rhinoceros", disegno a pennello, XVI s. Parma, Bibl. Pal.

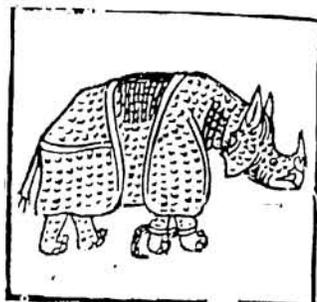


Fig. 2 - Giangiaco Penni: "... Rinocerote", xilografia, 1515.

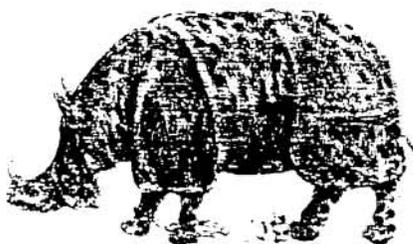


Fig. 3 - Francesco Granacci: "Giuseppe presenta a Faraone il padre e i fratelli" (part.), olio su tela, dopo il 1515. Firenze, Uffizi.

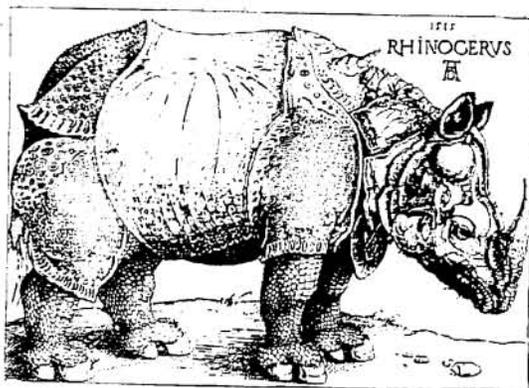


Fig. 4 - Albrecht Dürer: "1515 RHINOCERVUS", xilografia (B. 136), 1515.



Fig. 5 - Albrecht Dürer: "Ehrenpforte" (part.), xilografia (B. 138), 1515-1517.



Fig. 6 - Albrecht Dürer: "RHINOCERON 1515", dis. a penna (L. 257), 1515. London, British Museum (Sloane Coll.).



Fig. 7 - Hans Burgkmair: "RHINOCEROS - M.D.XV.", xilografia (B. 76), 1515. Vienna, Albertina.



Fig. 9 - Anonimo: Rinoceronte/unicorno, mosaico pavimentale, XIV. s. (?). Venezia, Basilica di S. Marco.



Fig. 8 - Albrecht Altdorfer: Rinoceronte, Libro d'ore dell'imperatore Massimiliano I, (part.), disegno a penna, 1515. Besançon. Bibliothèque municipale.

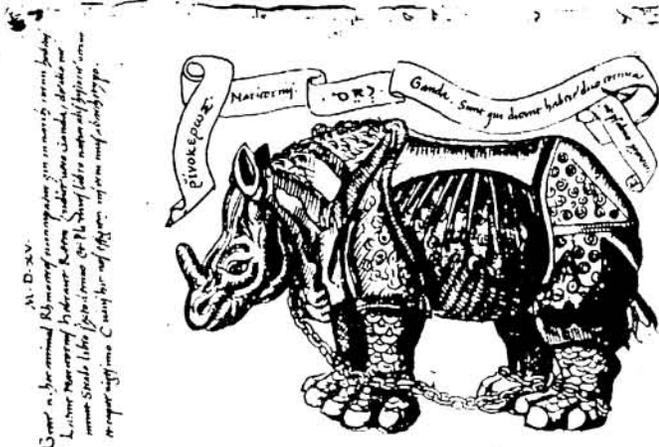


Fig. 10 - Anonimo: "... naricornis...", disegno, 1516. Roma, Bibl. Vat., Cod. Chig. C-II-38 (Sigismondo Tizio, Historia Senensium).

RES PUBLICA LITTERARUM

STUDIES IN
THE CLASSICAL TRADITION

OFFPRINT

XII

1989

The University of Kansas

