

Dall'oblio alla memoria. I ritratti di Giulio Cesare Vanini

*Paolo Agostino Vetrugno**

Abstract. *The historical-artistic analysis of the currently known testimonies of Giulio Cesare Vanini's "portraits" has made it possible to establish the impossibility of having his vera effigies. Indeed, Vaninian portraiture does not pass on the features of the philosopher; indeed, there is a change over time of its somatic characteristics, for which an image has been transmitted by reconstructing it with the use of the ingredients of a tested iconographic repertoire. The idealization of his figure is manifested above all in the nineteenth century and stands in unitary Italy, with a representation of the idea of man rather than his somatic features, redeeming him from oblivion for the benefit of memory.*

Riassunto. *L'analisi storico-artistica delle testimonianze attualmente note dei "ritratti" di Giulio Cesare Vanini ha permesso di stabilire l'impossibilità di avere una sua vera effigies. La ritrattistica vaniniana, infatti, non tramanda i lineamenti del filosofo; anzi, si assiste ad un cambiamento nel corso del tempo delle sue caratteristiche somatiche, per cui si è trasmessa una sua immagine ricostruendola con l'impiego degli ingredienti di un repertorio iconografico collaudato. L'idealizzazione della sua figura si manifesta soprattutto in età ottocentesca e si attesta nell'Italia unitaria, con una rappresentazione dell'idea dell'uomo piuttosto che dei suoi tratti somatici, riscattandolo dall'oblio a vantaggio della memoria.*

Le celebrazioni vaniniane sono un'occasione per proporre una serie di riflessioni sui ritratti di Giulio Cesare Vanini alla luce della sua esperienza esistenziale conclusasi nel più drammatico dei modi, con una condanna a morte tra le più atroci, non disgiunta da chiari e precisi intenti di una *damnatio memoriae*, di una cancellazione di qualsiasi segno che ne ricordasse l'esistenza, non ultima la dispersione al vento delle sue ceneri, compresa la distruzione di qualsiasi traccia di sue raffigurazioni se ce ne fossero state.

Date queste premesse risulta, comunque, strano che ci sia stata una volontà di tramandare il ritratto di Vanini o almeno è lecito chiedersi quando e perché si è sentita la necessità di tramandare le sembianze di Vanini e soprattutto ad opera di chi.

In un articolo apparso nel 1908 su un giornale locale¹ e riproposto in una antologia di scritti² Pietro Palumbo sottolineava in premessa che fosse «strano

*Istituto Superiore di Scienze Religiose Metropolitano – Lecce, vetrugnopag@libero.it

¹ P. PALUMBO, *I ritratti del Vanini (appunti)*, in «La Provincia di Lecce», a. XIV (1908), n. 44, 13 dicembre.

² P. PALUMBO, *Scritti vari e ricordi*, a cura di Pier Fausto Palumbo, Lecce, Centro di Studi Salentini, 1989, pp. 11-14.

Il riferimento bibliografico (riportato in *Premessa*, p. X, nota 1) è errato.

come in tanto fiorire di studi, o forse, meglio, di interesse sul filosofo di Taurisano non ci si sia preoccupati di stabilire l'autentico, o gli autentici, suoi ritratti»³.

«È impossibile» – continua lo studioso – «che in un secolo in cui tutto era pubblicità ed esagerazione, e in cui i ritratti dei grandi e dei piccoli decoravano sale e gallerie, il Vanini non abbia avuto il suo»⁴.

Infatti, i ritratti, in genere, quelli, per intenderci, nati come immagine-ritratto, hanno avuto sempre un'origine privata, nel senso che, collocabili storicamente in ambito familiare, hanno ricoperto il ruolo di ricordare i lineamenti di un soggetto caro. Perciò, nel ritratto c'è sempre stata una tendenza a riprodurre i tratti fisici reali di una persona e, divenendo mezzo e strumento di un "ricordo silenzioso", la raffigurazione ha avuto nel tempo tutte le caratteristiche di un'opera commemorativa e memoriale.

Nel caso di Vanini non c'è una documentazione dell'esistenza di ritratti eseguiti dal vivo, destinati a persone vive. Del resto, in un clima di politica religiosa, contraddistinto da sospetti, da delazioni, da accuse, non era certamente prudente, né tantomeno saggio, essere ricondotto tra le conoscenze di chi era stato sottoposto al giudizio e alla condanna a morte per eresia⁵.

Lascio al dibattito storico chiarire chi, in realtà, fosse salito sul rogo di Tolosa, se cioè sia stata eseguita la condanna a morte di Pomponio Usciglio o di un sedicente tale, che soltanto in un secondo momento sarebbe stato identificato con Giulio Cesare Vanini. Anche se ci sarebbe da mettere in conto, in una suggestiva via ipotetica, che, accertato che Pomponio Usciglio e Giulio Cesare Vanini erano la stessa persona, probabilmente conveniva sbarazzarsi di Vanini facendo credere a tutti che era stato condannato un eretico di nome Usciglio. Ma questo non lo sapremo mai.

Lo stesso Pietro Palumbo congetture in proposito che «subito dopo la morte, forse, i ritratti andarono nascosti o dispersi, seguendo la stessa sorte dei migliori ingegni che l'Inquisizione, particolarmente attiva nel Viceregno, costringeva al silenzio o alla fuga»⁶.

Proprio in ragione della sentenza di condanna c'è da pensare che parallelamente ci fosse stata anche la condanna alla cancellazione di tutto ciò che potesse tramandare un ricordo del condannato. Non c'è di aiuto, pertanto, l'arte funeraria, in quanto non vi sono ritratti di Vanini, ormai defunto, destinati ai vivi (contemporanei e poster), come accade in altri contesti, né c'è il desiderio di documentare l'accaduto. Penso, per fare un esempio a noi cronologicamente più vicino, alle foto conservate nel Museo Storico di Vittorio Veneto, scattate dopo la terribile esecuzione della condanna a morte di Cesare Battisti con il boia Josef Lang, che indossa sorridente una bombetta, ed il resto della "compagnia" mentre esibiscono le spoglie del patriota-martire come un trofeo di caccia.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ Cfr. F. DE PAOLA-M. LEOPIZZI, *I documenti originali sui "processi" a Vanini*, Fasano, Schena editore, 2001.

⁶ P. PALUMBO, *Scritti vari e ricordi*, cit.

Vanini non ebbe una sepoltura perché sarebbe potuta diventare un segno memoriale per i sopravvissuti; il problema, del resto, fu subito risolto spargendo al vento le sue ceneri, credendo di cancellare in questo modo la sua memoria.

Non vi fu nemmeno l'ombra di una possibilità di una sua eventuale immagine che, negli anni successivi alla sua morte, lo potesse ricordare. Vanini, però, non era un defunto comune; anzi. Proprio perché era diventato un personaggio pubblico, anche la sua effigie non doveva essere conosciuta, o meglio proprio perché era diventato un personaggio scomodo e noto, era necessario che l'esecuzione della sua condanna a morte non soltanto fosse pubblica (come in tanti casi simili), ma fosse anche caricata di effetto propagandistico, coinvolgendo in modo particolare gli spettatori presenti, facendoli diventare autentici testimoni dell'attuazione della giustizia.

Questo, in un certo senso, ha voluto sintetizzare Rada Efimovna Chusid in un olio su tela dipinto nel 1935, all'età di ventitré anni, raffigurante *Giulio Cesare Vanini al patibolo*, conservato nel Museo di Storia della Religione e dell'Ateismo di Leningrado⁷. L'opera è una ricostruzione da manuale della crudele scena del supplizio di Vanini, divenendo spettacolo per il volgo rappresentato da curiosi e da canaglie assetate di sangue. Al centro del dipinto, Vanini è condotto al patibolo, in secondo piano, la catasta di legna su cui è pronto il boia, in atteggiamento di attesa, che impugna le tenaglie con cui strapperà al condannato la lingua prima dell'esecuzione.

Scartata, quindi, la possibilità di reperire un ritratto di Vanini di quando era in vita, anche disegnato "alla macchia", cioè abbozzato con appunti eseguiti velocemente (con un lapis o con una penna), soprattutto utilizzando ricordi tenuti a mente, va da sé che ciò che è stato tramandato della sua immagine rientra nell'inammissibilità della rassomiglianza fisica. L'identificazione, infatti, oltre all'iscrizione del nome, è assegnata al ruolo sociale, utilizzando coordinate e accessori da repertorio, utili per individuare il soggetto rappresentato.

Notizie d'archivio del 1612, ormai note perché più volte utilizzate dagli studi di settore (anche se devono essere retrodatate al 1611), ci informano che Vanini entrò nell'Ordine dei Carmelitani nel 1603 e prese il nome di fra' Gabriele.

Tra il 1601 e il 1602 si trasferisce a Napoli e tra i suoi interessi partenopei è ricordata dai biografi la visita fatta nel 1608 insieme ai confratelli Argotti e Ginocchio al Museo di Ferrante Imperato (1550-1631) (fig. 1). La notizia potrebbe essere ricondotta ad un fatto occasionale di cronaca, invece rappresenta un aspetto della personalità del Vanini, aperto alla genuina conoscenza, in quanto il Museo Imperato era un importante museo naturalistico in cui era conservato un po' di tutto «con una concezione espositiva degli oggetti collocati sul soffitto e sulle pareti intervallate da scaffali di libri. Siamo in presenza di un collezionismo eclettico, in cui l'oggetto da conservare, esporre e studiare è messo in diretta relazione con i libri»⁸.

⁷ Cfr. Archivio ILIESI-CNR, Istituto per il Lessico Intellettuale Europeo e Storia delle Idee.

⁸ P.A. VETRUGNO, *Custodire la memoria Il museo come spazio educativo tra centro e periferia*, Trento, Erikson Live, 2012, p. 24.



Fig. 1. Museo di Ferrante Imperato (In F. Imperato, *Dell'Historia naturale*, Stamperia a Porta Reale, Napoli, 1599).

Nel 1613, Vanini chiede la liberazione dai voti dell'ordine di appartenenza, ma non sarà mai ridotto a sacerdote secolare, come invece gli era stato prospettato. Non c'è alcun ritratto che ne ricostruisca l'immagine che evidenzia lo stato di religioso come un aspetto della sua vita, anche se indirizzò le sue scelte verso altre mete. Perciò, è lecito pensare che nel costruire la sua *effigies* è accaduto tutto l'opposto di ciò che accade nell'iconografia dell'arte sacra, dove a livello agiografico si tende a sintetizzare un'immagine che ne illustri il prima ed il dopo, nel senso che spesso si tratta il soggetto con un prima da non credente che si conclude nella conversione e nel martirio. Qui è tutto l'opposto: da credente raggiunge uno stato di non credente o almeno di un serio dubbio religioso e, quindi, affronta il martirio.

Una delle prime immagini di Vanini riconosciute ed inserite nelle pubblicazioni di settore è quella riprodotta nel frontespizio dell'opera di Johann Müller (1598-1672), *Atheismus devictus*, edita nel 1685 ad Hamburg da Liebezeit. In realtà, occorre precisare la notizia, perché nel 1685 si dà alle stampe una seconda edizione dell'opera del pastore della chiesa di Amburgo, mentre la prima è del 1672, l'anno

stesso della morte del predicatore e teologo luterano, pubblicata sempre in Amburgo, ma dall'editore Nauman e Wolff⁹ (fig. 2).

Nel frontespizio dell'opera (fig. 3) è raffigurato, al centro, ai piedi di Gesù Cristo in gloria, un collegio di filosofi, peraltro non ben identificabili. Infatti, le figure sono sette ma le iscrizioni, che dovrebbero indicarne l'identità, sono cinque (fig. 4). Con le dovute cautele, se la prima iscrizione è riconducibile al primo personaggio a sinistra (Celso), non è possibile considerare l'ultima, a destra, come identificativa dell'ultimo personaggio (Vanini). Eccetto se non si eliminano i due personaggi su cui fisicamente, ma forse anche metaforicamente, Gesù Cristo poggia i piedi, seduto su un ammasso di nuvole, impugnando il vessillo della resurrezione. Se così fosse, i conti potrebbero tornare.

L'intera composizione (fig. 3) è articolata, inoltre, da nicchie contenenti le raffigurazioni di Matteo, a sinistra, e di Zaccaria, a destra, con citazioni in lingua tedesca:

«Matteo 4, V, 10: Ma Gesù gli rispose: “Vattene, satana! Sta scritto: Adora il Signore Dio tuo e a lui solo rendi culto”».

«Zaccaria, 3, V, 2: Il Signore disse a Satana: “Ti sgridi il Signore, Satana!”».

Nella parte inferiore del frontespizio (fig. 5) è rappresentato Satana, sotto forma di drago alato, con l'indicazione in latino «ex ore Draconis», ed in basso, un'altra iscrizione in latino dovrebbe riassumere il concetto satanico:

«Non est Deus. Non Verbum Dei. Non Providentia. Non Resurrectio. Non Infernus».

Relativamente alle figure dei filosofi (fig. 4), le didascalie rinviano alle immagini di: Celso, il filosofo greco anticristiano, vissuto nel II secolo, il quale scrisse l'opera *Vera dottrina* contro la religione cristiana; Porfirio (III-IV secolo), il quale, nel tentativo di rivalutare il paganesimo, scrisse un'opera contro i cristiani; Giuliano, IV secolo, naturalmente l'Apostata, avverso al cristianesimo; Luciano, ovviamente di Samosata, amico di Celso, il quale aveva in antipatia la religione popolare; l'ultima effigie è quella di Vanini. Se così fosse sarebbe il primo ritratto del filosofo, a cinquantatré anni dalla morte.

⁹ J. MÜLLER, *Atheismus Devictus Das ist Ausführlicher Bericht Von Atheisten / Gottesverächtern / Schriftschändern / Religionsspöttern / Epicurern / Ecebolisten / Kirchen und Prediger Feinden / Gewissenlosen Eydrüchigen Leuten / und Verfolgern der Recht-Gläubigen Christen*, Hamburg, Nauman & Wolff, 1672.

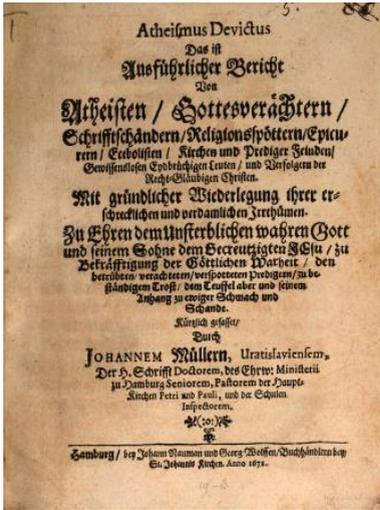


Fig. 2. J. Müller, *Atheismus Devictus*, Nauman & Wolff, Hamburg, 1672

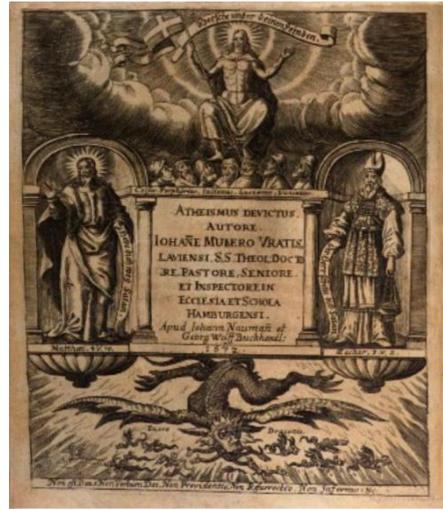


Fig. 3. J. Müller, *Atheismus Devictus* Nauman & Wolff, Hamburg, 1672, *Frontespizio*

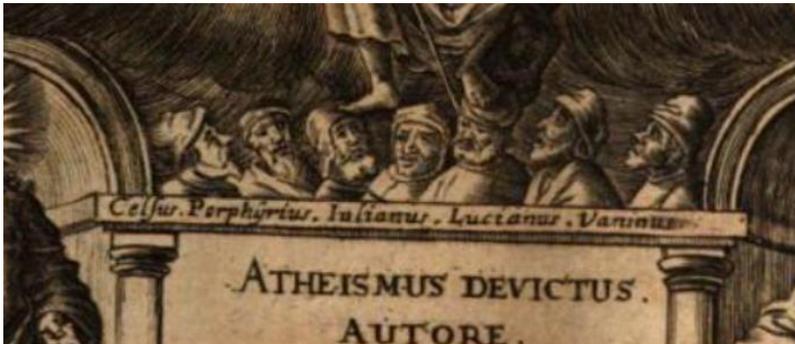


Fig. 4. J. Müller, *Atheismus Devictus* Nauman & Wolff, Hamburg, 1672, *Frontespizio* (particolare)



Fig. 5. J. Müller, *Atheismus Devictus* Nauman & Wolff, Hamburg, 1672, *Frontespizio* (particolare).

Tutti gli intellettuali citati e raffigurati nel frontespizio sono stati oggetto di studio, per una singolare coincidenza, da parte di Gilberto Sacerdoti nel saggio su alcuni precedenti delle bestemmie dei Bianchi¹⁰.

Comunque, la prima vera e propria incisione del presunto ritratto del Vanini si fa risalire a Johann Adam Delsenbach¹¹ (1687-1765) ed è stata pubblicata nel 1714 nella rivista settecentesca «Neue Bibliothec» (fig. 6). Sembra che Delsenbach ne avesse ricostruito le sembianze utilizzando la descrizione fisica del filosofo trasmessa nella *Chronique* n. 290 delle *Annales de l'Hotel de Ville de Toulous*¹².

Tuttavia, è da dimostrare che Delsenbach avesse avuto tale possibilità, anche perché si fa strada un'altra attribuzione dell'opera all'incisore tedesco Georg Mentzel (1677-1743), il quale ci ha lasciato numerose incisioni di personaggi famosi, da Machiavelli a Giordano Bruno per rimanere tra gli italiani.

Pendent di quest'opera è l'incisione (fig. 7) edita nel 1728 da Friedrich Roth Scholtz (1687-1736), libraio e stampatore tedesco, nel lavoro *Icones virorum omnium ordinum eruditione omnique item genere et varietate artium*¹³, con qualche leggera variante fisiognomica, ma soprattutto con precisazioni nella didascalia che ne sintetizza la biografia:

«Ivlivs Caesar Vaninvs / Taurisano Neapolitanvs / Atheorum Princeps, scripsit multa, / post varia itinera tandem Tholosae sacriliga lingua ei excusa et vivus / Combustus cinisque in aerem conspersus / Natus A. 1586 ad vivi comburium damnatus A. 1619 / Ex Collectione Friderici Roth Scholtzii Norimbergae».

Questi ritratti del Vanini saranno le uniche fonti iconografiche per tutto il Settecento. Credo che gli incisori per realizzarle avessero a piene mani attinto a immagini di repertorio per i motivi su menzionati, ma che avessero anche prodotto una *inventio* dell'*imago* che non poteva essere una *effigies* in un clima post controriformista in cui il ritratto, proprio in ambito artistico, era considerato un genere meno nobile.

¹⁰ G. SACERDOTI, *Su alcuni precedenti delle bestemmie dei Bianchi*, in *L'altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia, Libertinismo e Scienza*, Atti del Convegno di Studi, Accademia di Belle Arti di Roma, 14-15 maggio 2015, a cura di Dalma Frascarelli, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2016, pp. 207.

¹¹ Cfr. *Neue Bibliothec oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern und allerhand zur Gelehrsamkeit dienenden Sachen*, 34 St., 1714.

¹² Cfr. la *Chronique* n. 290, in *Chroniques des Annales 290 à 305, années 1618 à 1633*, Livre VII, ms. BB 279. Cfr. anche C. FAURE, *La joustice criminelle des capitouls de Toulouse (1566-1789)*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse, 2017

¹³ F. ROTH SCHOLTZ, *Icones virorum omnium ordinum eruditione omnique item genere et varietate artium*, vol. VII, apud haeredes Joh. Dan. Tauberi, Norimbergae et Altdorfii, 1728.



Fig. 6. Johann Adam Delsenbach (?),
Giulio Cesare Vanini, incisione, 1714

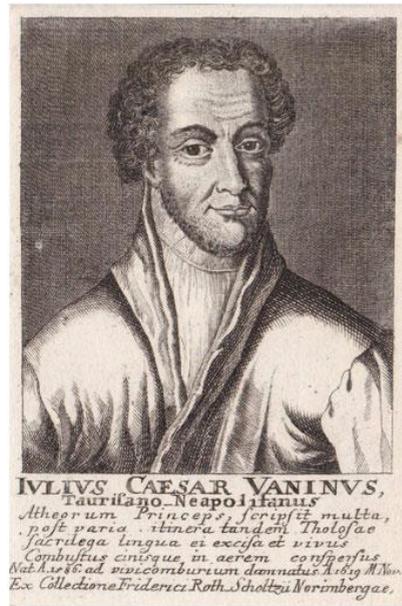


Fig. 7. Giulio Cesare Vanini, incisione,
1728 (in F. Roth Scholtz, *Icones virorum omnium ordinum eruditione omnique item genere et varietate artium*, apud haereds Joh. Dan. Tauberi, v. VII, Norimbergae et Altdorfii, 1728).

I pittori non dovevano imitare le cose «come nella natura si trovano», ma dovevano raggiungere l'eccellenza del bello attraverso l'Idèa¹⁴.

Giovanni Battista Agucchi, ai primi del Seicento, affermava che i pittori, pur mettendo in salvo la somiglianza, dovevano rappresentare «i visi più belli e ragguardevoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lavoro) di conoscere quel più bello, che in quel particolare soggetto la natura havrebbe voluto fare per interamente perfettionarlo»¹⁵.

Come accade per il santo che tende ad essere raffigurato bello, anche quando è pieno di sofferenza, così accade per i ritratti comuni.

Si sarebbe quasi sollecitati a pensare che questo concetto abbia avuto dei paralleli riferimenti letterari. È sufficiente ricordare, nel caso specifico, che Francesco Robortello (1516-1567), pochi decenni prima dell'Agucchi, nel 1548,

¹⁴ G.B. AGUCCHI, *Trattato della pittura*, in D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, University of London, Warburg Institute, 1947, p. 243.

¹⁵ *Ibidem*.

osservava che Senofonte aveva descritto Ciro non come era in realtà ma come sarebbe dovuto essere, cioè un ottimo re¹⁶.

Nei primi anni dell'Ottocento si assiste ad un radicale cambiamento della ritrattistica vaniniana conosciuta, con uno stravolgimento delle sembianze e dei tratti somatici del filosofo, iniziando dalla oleografica litografia del 1817 di Raffaello Morghen (1758-1833), pubblicata a corredo della voce dedicata al filosofo di Taurisano scritta da Andrea Mazzarella da Cerreto nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali*¹⁷ (fig. 8).



Fig. 8. Raffaello Morghen, *Giulio Cesare Vanini*, litografia, 1817 (in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali*, tomo IV, Nicola Gervasi, Napoli, 1817).

Si trattava di consegnare alla storia l'immagine di un essere umano e l'occasione è offerta da un libro di biografie illustrato, ma con una riproduzione in cui è assente la rassomiglianza con una fisionomia specifica. Già la realizzazione di un ritratto implica da parte dell'artista un giudizio o, almeno, una diagnosi, in quanto il carattere del personaggio, in un ritratto, è affidato alle forme visibili. Morghen, perciò, tralasciando le fonti precedenti in cui già era compromessa l'identità a favore della somiglianza, si affida più all'individuazione e alla resa del carattere del personaggio da raffigurare che alle reali sembianze che, oltre tutto, gli erano sconosciute.

Non si trattava, del resto, di un commento visivo ad un testo letterario, come farà qualche anno dopo Francesco Gonin (1808-1889), al quale, insieme al fratello

¹⁶ F. ROBORTELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, Laurentius Torrentinus, 1548, p. 87.

¹⁷ A. MAZZARELLA, *Giulio Cesare Vanini*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali*, tomo IV, Napoli, Nicola Gervasi, 1817, s v.

Enrico (1799-1870), recentemente è stata dedicata un'importante mostra a Torino¹⁸.

Non considerando, comunque, le finalità editoriali, la scelta, in sé e per sé, di realizzare un'incisione che riproduca il volto di Giulio Cesare Vanini ha un'ambiguità di fondo, che è doveroso segnalare, perché l'operazione contemplava un cambiamento dei caratteri somatici di un personaggio in bilico tra l'essere destinato all'oblio e l'essere meritevole di memoria.

L'ambiguità doveva essere superata, cercando innanzitutto di essere chiari: o le idee di Vanini dovevano essere dimenticate e soprattutto completamente cancellate dalla memoria degli uomini e, quindi, distrutte insieme al corpo, ma rimarrebbe da spiegare perché Vanini risultava inserito in una pubblicazione che trattava le biografie di "uomini illustri"; oppure le sue idee, pur contrarie al sistema dilagante, dovevano e potevano essere ricordate da chi evidentemente si schierava dall'altra parte del sistema e desiderava trasformare la spettacolarità e la necessità di una *damnatio memoriae* in un'occasione per celebrarne il martirio.

In una costante oscillazione tra colpevolezza ed innocenza, ha prevalso il senso umano del ricordo, maturato in un contesto post rivoluzionario e risorgimentale, in cui Vanini da *princeps atheorum* acquista sempre più il ruolo di eroe della libertà.

Del resto, poiché la conservazione e la trasmissione della memoria sono affidate ad un supporto esterno al cervello umano individuale, si utilizza lo strumento della stampa ed in primo luogo le incisioni, come veicolo più immediato e più rapido, anche se, alla fine, l'immagine di Vanini compare a corredo di un testo scritto e, quindi, rimane limitata ad una ristretta cerchia di elitari destinatari.

In questa ottica, non aveva molta importanza che il ritratto fosse il documento delle sembianze fisiche, ma aveva rilievo che diventasse un simbolo provocatore di conoscenza; anzi l'immagine ricostruita - come avviene in tanti casi simili anche nell'ambito dell'iconografia sacra (basterebbe pensare all'esempio più conosciuto, quello del volto di Cristo) - equivale alla visione diretta e immediata della presenza delle idee del personaggio raffigurato.

Va da sé che tutto è demandato all'intensità dell'espressione, attingendo ad un repertorio iconografico collaudato, che sfrutta enormemente la sensibilità del volto, senza, tuttavia, cadere nella semplificazione accademica del ritratto.

Ci si affida, perciò, al busto e non alla figura intera (questo accadrà soltanto con il Bortone, in un'opera, peraltro, che non sarà mai realizzata) (fig. 15), superando le reali sembianze fisiche, anche perché l'identificazione, in linea generale, è affidata all'iscrizione posta alla base, garantendo e consentendo l'individuazione del personaggio. I tratti personali sono, per questo motivo, concentrati nel volto, che appare con un dignitoso portamento dai lineamenti gravi e nobili insieme, con un

¹⁸ *Omaggio a Gonin. Enrico e Francesco Gonin, artisti piemontesi dell'Ottocento*, Torino Palazzo Lascaris, 21 dicembre 2018 - 1 febbraio 2019. Cfr. il catalogo *Omaggio a Francesco Gonin (1808-1889)*, a cura di Arabella Cifani e Franco Monetti, Cantalupa (To), Effatà Editrice, 2019.

aggiornamento neoclassico della moda, secondo le tipiche formule non tanto del ritratto quanto della rappresentazione del ritratto.

L'incisione del Morghen diventerà il prototipo di uno schema iconografico che troverà analoghe soluzioni in figure simboliche destinate a rappresentare un equilibrio tra l'intelletto ed il sentimento, ad esprimere una carica interiore derivata da un'armonia tra il pensiero e l'azione: dall'incisione del 1838 pubblicata nel contributo sul filosofo in lingua francese da M. Laval¹⁹ (fig. 9) sino a quelle novecentesche. Credo che l'autore del ritratto edito nell'articolo di Laval sia da identificare con l'incisore che ha realizzato tutte le altre illustrazioni che arredano l'intero primo volume de *La Mosaique du Midi*, alcune firmate «Huyot F.» altre «Huyot sc.» o semplicemente «Huyot». Con ogni probabilità si tratta di Étienne Huyot (1807/8-1885), l'incisore e illustratore francese, originario di Tolosa, padre del più famoso Jules Huyot (1841-1921); basterebbe ricordare che nel corso della sua attività di "graveur" collaborò anche con Gustave Dorè (1832-1883). Oltre alle sue incisioni realizzate per noti editori, Étienne è conosciuto per aver inciso nel 1847 la prima banconota da 200 franchi per conto della Banque de France.



UCIGLIO VANINI.

Fig. 9. Étienne Huyot, *Uciglio Vanini* (in M. Laval, *Le philosophe Uciglio Vanini*, in "La Mosaique du Midi", 1837-38, p. 22).

Se, comunque, si osserva bene quanto accade nella produzione iconografica coeva del Morghen, ci si renderà conto del clima culturale in cui è maturata l'opera e si comprenderà perché emerga chiaramente, nel tracciare i caratteri fisici, un'adesione agli ideali liberali e patriottici. Mi riferisco al clima post-rivoluzionario, in cui si fa strada il rapporto tra politica e morale, in cui risaltano anche le contraddizioni della rivoluzione francese, che, generata per cancellare le ingiustizie dell'antico

¹⁹ M. LAVAL, *Le philosophe Uciglio Vanini*, in «La Mosaique du Midi. Publication Mensuelle», Première Année, avril 1837-mars 1938, Toulouse-Paris, J.B. Paya Editeur, 1837-1838, p. 22.

regime, alla fine disattende proprio quegli ideali di libertà, di fraternità e di uguaglianza. A questo stato di cose occorre aggiungere anche il contesto dell'intenso dialogo polemico sulle aberrazioni perpetuate nella storia, che si pensa, da più parti, siano riconoscibili in un sistema e non negli uomini di quel sistema, tanto che ci si convince che, cambiando quel sistema, si possa evitare il ripetersi dell'oscurantismo, dell'intolleranza, dell'arbitrio.

Un rapido raffronto con ritratti di patrioti risorgimentali conferma la scelta iconografica del Morghen, in cui, se è evidente un impianto dinamico con un recupero di una classicità accademica, è oltremodo dichiarata l'adesione alla vena romantica, emergente anche dalla velata tristezza dello sguardo del personaggio.

Facendo, infatti, una veloce comparazione con i ritratti di Goffredo Mameli, per citare un esempio assai noto, ci si renderà conto che la descrizione plastica del volto ha prevalso sui tratti individuali, perché, anche in questo caso, siamo in presenza di un ritratto tipologico in cui tutto è affidato a schemi comprensibili a tutti.

Per Mameli, infatti, dalla fisionomia dell'incisione ad acquaforte, databile tra il 1840 e il 1860, di Enrico Parmiani (notizie 1837-post 1860) (fig. 10) si passa ai ritratti di Girolamo Induno (1815-1878) (fig. 11).

Occorre considerare che lo spostamento dalla memoria individuale alla memoria collettiva spesso avviene attraverso l'immagine e la sua collocazione. Proprio per questo nel 1868 è affidato il compito ad Antonio Bortone (1844-1938) di scolpire un busto di Vanini per la Biblioteca Provinciale di Lecce²⁰ (fig. 12).

Le contorte vicende per la sua realizzazione sono narrate da Pietro Palumbo²¹. L'idea di «ricordo marmoreo», secondo lo studioso salentino, sembra essere partita «agli albori del nostro risorgimento o, ancor meglio, quando l'Italia si ricompose ad unità». Soltanto allora «ci si preoccupò di ritrovare un ritratto vero del martire di Tolosa e di erigergli un monumento. Il pensiero, tornato libero, doveva pur un riconoscimento al suo antico precursore. E tutti i partiti furono d'accordo»²².

L'intuizione, comunque, pare che fosse venuta ad Eliseo Reclus (1830-1905)²³ e che soltanto in un secondo momento «l'idea di un ricordo marmoreo al filosofo di Taurisano fu fatta propria da un comitato, sorto in Firenze, nel 1868 e presieduto da Giuseppe Ferrari, il repubblicano, storico degli scrittori politici e delle rivoluzioni»²⁴. Il milanese Giuseppe Ferrari (1811-1876) nel 1868 era deputato al parlamento del Regno d'Italia e, per il suo mandato, si trovava a Firenze, allora capitale d'Italia.

²⁰ Il *Busto di Giulio Cesare Vanini*, opera di Antonio Bortone realizzata nel 1868 per la Biblioteca Provinciale di Lecce, è pubblicato da Guido Porzio nella sua *Antologia vaniniana*, Lecce, Stab. Tip. Giurdignano, 1908. Cfr. comunque, I. LAUDISA, *L'opera di Antonio Bortone*, in «Antonio Bortone (Ruffano 1844-Lecce 1938)», edizione a cura della Pro loco di Ruffano, Lecce, Conte, 1988, pp. 17-18 e A.E. Foscarini, *Lettere edite ed inedite di Antonio Bortone*, *ivi*, p. 57.

²¹ P. PALUMBO, *Scritti vari*, cit., p. 12.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. F. FERRETTI, *Intelletuali anarchici nell'Europa del secondo Ottocento: i fratelli Reclus (1862-1872)*, in «Società e Storia», n. 127 (2010), pp. 63-93.

²⁴ *Ibidem*.

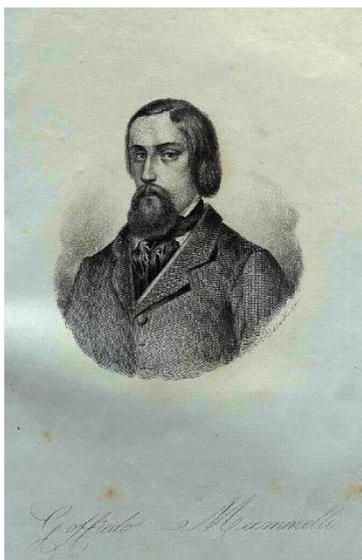


Fig. 10. Enrico Parmiani , *Goffredo Mameli*, 1840-60.

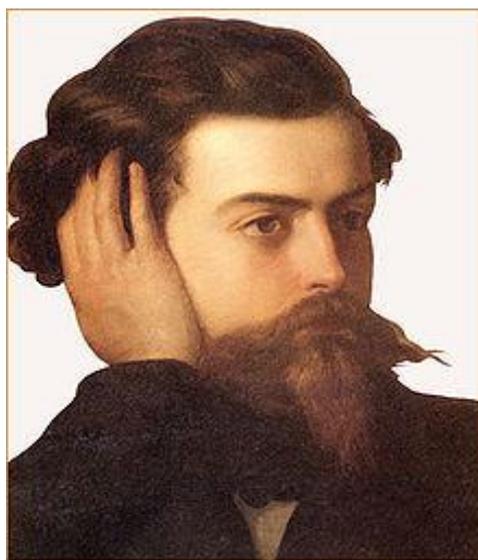


Fig. 11. Girolamo Induno, *Goffredo Mameli*, 1849 ca.



Fig. 12. Antonio Bortone, *Busto di Giulio Cesare Vanini*, 1869, Lecce, Biblioteca Provinciale, (in G. Porzio *Antologia vaniniana*, Stab. Tip. Giurdignano, Lecce, 1908).

Giuseppe Ferrari, pertanto, contattò Sigismondo Castromediano (1811-1895) per avere fonti iconografiche da utilizzare per la realizzazione del progetto del monumento. Castromediano, a sua volta, si rivolse al conterraneo on. Gaetano Brunetti (1829-1900)²⁵, il quale, poiché l'iniziativa fiorentina era naufragata, propose il progetto al Consiglio Provinciale di Lecce, che lo accolse affidandone l'esecuzione (delibera del 24 settembre 1868) al ventiquattrenne scultore salentino Antonio Bortone (1844-1938)²⁶.

«Il valente e geniale artista prese a modellare il busto e, per essere più vicino al vero, si rivolse al barone Casotti perché gli spedisse un ritratto e qualche cenno illustrativo dell'uomo»²⁷. Il barone Francesco Casotti, membro della Regia Commissione Archeologica della Provincia di Lecce, non rispose mai alla richiesta. Il Bortone pensò, allora, di ricorrere direttamente all'on. Brunetti, il quale, non avendo la possibilità di recuperare il ritratto che precedentemente aveva inviato al presidente del comitato fiorentino on. Ferrari, indirizzò la richiesta a Luigi Giuseppe De Simone (1935-1902) «felice e sagace ricercatore di cose» salentine²⁸. Palumbo conclude questa odissea commentando: «Non si sa bene quali ricerche questi condusse, che certo rimasero infruttuose»²⁹.

Nel frattempo nella Biblioteca Provinciale nel testo della *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* del 1822, alla voce curata da Andrea Mazzarella di Cerreto, fu rinvenuta «un'incisione barocca del ritratto»³⁰. Si trattava, senza dubbio, dell'incisione di Raffaello Morghen. «Ne fu prontamente staccato e trasmesso a Firenze al Bortone, il quale credutala la vera effigie del filosofo, la riprodusse nel marmo, quale ora si vede, su in alto biancheggiante nel suo profilo verginale, nella nostra Biblioteca, e quale di recente riprodusse il Porzio nella sua *Antologia Vaniniana*»³¹.

Dieci anni dopo il busto del Bortone, nel 1878 la litografia Petruzzelli pubblicata in una monografia su Vanini di Raffaele Palumbo³² (fig. 13) ne riproduce le sembianze, attingendo, anch'essa, a piene mani all'incisione del Morghen (fig. 8).

²⁵ P. PALUMBO, *L'on. Gaetano Brunetti e i suoi tempi (1829- 1900)*, Lecce, Tip. Editrice Salentina, 1915.

²⁶ Per aggiornamenti su Antonio Bortone cfr. P. VINCENTI, *L'arte commemorativa postbellica. Antonio Bortone da Ruffano e una sua opera inedita*, in «L'Idomeneo. Società Storia Patria Lecce-Università del Salento», n. 26 (2018), Castiglione (LE), Grafiche Giorgiani, 2019, pp. 247-282.

²⁷ P. PALUMBO, *Scritti vari*, cit., p. 13.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. L'indicazione «di recente» è comprensibile perché l'*Antologia* del Porzio è pubblicata nel 1908, l'articolo del Palumbo è del 1909. Il Bortone, dopo gli studi accademici seguiti a Napoli dal 1861, si stabilisce a Firenze intorno al 1865, lasciando opere in S. Croce e S. Maria del Fiore (cfr. R. BATTAGLINI DI STASIO, *Antonio Bortone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, s. v.). E "a Firenze stabilì la sua residenza, che mantenne per oltre cinquant'anni. E quando ne ebbe i mezzi impiantò un ampio studio in Piazza Indipendenza, nel quale accolse alcuni giovani scultori, che collaborarono con lui per molti anni" (I. LAUDISA, *L'opera*, cit., p. 16).

³² R. PALUMBO, *Giulio Cesare Vanini e i suoi tempi. Cenno biografico-storico corredato di documenti inediti*, Napoli, Stabilimento Tipografico N. Jovene, 1878.



Fig. 13. *Giulio Cesare Vanini*, litografia Petruzzelli, 1878 (in R. Palumbo, *Giulio Cesare Vanini e i suoi tempi. Cenno biografico-storico corredato di documenti inediti*, Stabilimento Tipografico N. Jovene, Napoli, 1878).

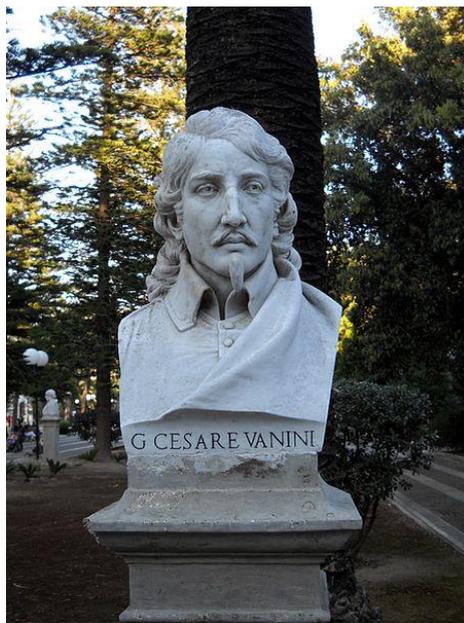


Fig. 14. Eugenio Maccagnani, *Giulio Cesare Vanini*, 1888, Villa Comunale "G. Garibaldi", Lecce.

Nel 1883 Cosimo De Giorgi (1842-1922) è nominato direttore del «Giardino pubblico» di Lecce. La «Villa Comunale», come era conosciuta, nello stesso anno è intitolata all'eroe nazionale Giuseppe Garibaldi, deceduto l'anno prima. De Giorgi promuove una serie di interventi che arricchiscono la struttura e tra il 1886 ed il 1889 sostiene la vecchia idea di realizzare busti di illustri salentini³³, tra cui quello di Giulio Cesare Vanini, firmato e datato «Eugenio Maccagnani 1888»³⁴ (fig. 14). La fonte iconografica del Maccagnani (1852-1930), ancora una volta, è l'incisione del Morghen (fig. 8). «Circa l'esattezza dei ritratti» riprodotti nelle biografie vaniniane, Pietro Palumbo, senza mezzi termini, afferma che «non meritano alcuna fiducia»³⁵ e,

³³ La proposta di arricchire il Giardino Pubblico di Lecce (fondato dal botanico Gaetano Stella) con busti e/o monumenti di uomini illustri di Terra d'Otranto fu formulata nel 1874 dall'arch. Antonio Guariglia, che ricoprirà la carica di sindaco di Lecce dal 1878 al 1884.

³⁴ Cfr. A. IMBELLONE, *Eugenio Maccagnani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2006, s. v.; e *Città di Lecce settori lavori pubblici. Interventi di restauro e recupero funzionale Fanfulla da Lodi. I Monumenti cittadini*, a cura di Patrizia Erroi, Galatina, Editrice Salentina, 2012, s. p. A conferma di ciò, è sufficiente fare una visita alla «Villa Comunale» e vedere chiaramente la firma e la data dello scultore, per non ripetere errori che datano al 1886 il busto, notizia questa, riportata da una storiografia tradizionale che va, sempre e comunque, verificata con un serio riscontro.

³⁵ P. PALUMBO, *Scritti vari*, cit.

relativamente al ritratto del filosofo, giustamente, ha molte riserve: «Il profilo del Vanini vi appare troppo giovanile, di quando, non avendo ancora alcuna notorietà, non poteva avere avuto gli onori di un ritratto. Non mi pare, in fine, per i capelli ed il pizzo, dell'età coeva»³⁶.

A partire dalla metà degli anni Ottanta del sec. XIX nel Giardino Pubblico di Lecce trovano ubicazione monumenti e busti di personaggi della storia nazionale, ma soprattutto salentina. Si tratta di un «Museo a cielo aperto» con i busti in marmo dei personaggi collocati su pilastri che, nell'impostazione, rievocano le erme dell'antica Grecia: la storia incontra la natura; e l'uomo, attore della storia, partecipa del sentimento della natura.

Il 25 aprile 1894 De Giorgi rassegna le dimissioni perché i politici del tempo avevano unilateralmente deciso gli interventi da fare nel Giardino Pubblico senza avere il buon gusto - per essere diplomatici - di coinvolgere il suo direttore, che tante energie aveva speso per ristrutturare e bonificare l'importante struttura cittadina³⁷.

Anche in questo caso, siamo in presenza di un esempio del rapporto tra memoria individuale e memoria sociale, già peraltro intrapreso dal Bortone con il busto del Vanini per la Biblioteca e che doveva vedere il completamento con la realizzazione del progetto del monumento del filosofo (fig. 14)³⁸.

La collocazione, infatti, di un busto del Vanini, in un contesto pubblico, di ambito elitario come la Biblioteca Provinciale e di ampia frequentazione come il Giardino Pubblico, di luogo di studio e di luogo di svago, rappresenta un tentativo di ricostruire in "un quadro sociale" la memoria del filosofo di Taurisano, in cui si riconosce o si tende a far riconoscere l'identità di gruppo comunitario.

Il confronto del *Busto di Giulio Cesare Vanini*, scolpito dal Maccagnani nel 1886 (fig. 15) con il *Busto di Goffredo Mameli* di Attilio Temperoni (1851-1929), realizzato nel 1887 e collocato sul Gianicolo a Roma (fig. 16), proposto in una edizione definitiva soltanto nel 1926, dimostra come sia diffusa l'idealizzazione nell'ambito di una ritrattistica commemorativa. Infatti, sia pure con le correzioni richieste dalla committenza, rimane sorprendente la diversità dei caratteri somatici del patriota risorgimentale dei primi ritratti, anche se, a quanto pare, sarebbero stati ricavati dalla maschera mortuaria dell'eroe.

³⁶ *Ibidem*. Lo studioso conclude: «Tutto sommato, è probabile che nel monumento, che si spera d'innalzargli, non si vedrà affatto la persona, muscolosa e vibrante nell'ignoto, ma qualche cosa di stereotipato e manierato, come quarant'anni fa fu suggerito al Bortone dagli eruditi del tempo e che oggi si tenta di fargli ripetere dall'ignoranza dei presenti».

³⁷ P.A. VETRUGNO, *Custodire la memoria*, cit., p. 164.

³⁸ Il progetto di un monumento a Giulio Cesare Vanini di Antonio Bortone è databile presumibilmente tra il 1889 e il 1891. Cfr. L. PONZI, *Onoranze mancate per Giulio Cesare Vanini*, in «La Zagaglia. Rassegna di scienze, lettere ed arti», a. X, n. 38 (1968), p. 12.

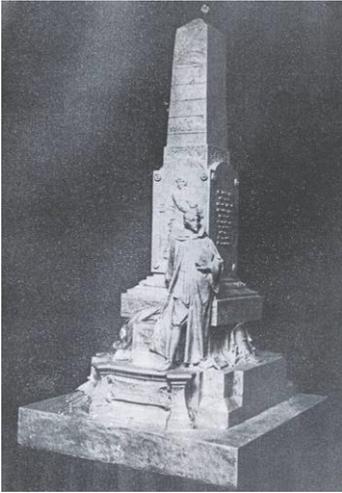


Fig. 15. Antonio Bortone, *Monumento a Giulio Cesare Vanini*, bozzetto in gesso, (L. Ponzi, *Onoranze mancate per Giulio Cesare Vanini*, in “La Zagaglia”, n. 38, 1968, p. 12).



Fig. 16. Attilio Temperoni, *Busto di Goffredo Mameli*, 1926 (1887), Giardini del Gianicolo, Roma.



Fig. 17. Ettore Ferrari, *Monumento di Giordano Bruno*, 1889, Roma.



Fig. 18. Ettore Ferrari, *Medaglione di Giulio Cesare Vanini*, particolare del Monumento di Giordano Bruno, 1889, Roma.

Anche Vanini è un eroe: fa parte non soltanto della storia del Salento, ma soprattutto è parte integrante di una storia che ha il continuo bisogno di essere costruita su un sapere fondato sulla ricerca della verità, accanto a quella storia «manipolata» dai poteri, tanto per scomodare Le Goff³⁹.

In questa ottica occorre leggere il medaglione di Vanini raffigurato di profilo (fig. 18), con l'integrazione della variante del volto di Martin Lutero in basso a sinistra, collocato sul basamento in granito insieme agli altri medaglioni in bronzo raffiguranti ritratti di liberi pensatori, nel *Monumento di Giordano Bruno* (fig. 17), realizzato nel 1889 da Ettore Ferrari (1845-1929) e fuso dalla fonderia Crescenzi di Roma, innalzato in Campo dei Fiori a Roma, nel luogo dove il filosofo affrontò il rogo⁴⁰.

Nel gennaio 1969 il Centro di Studi sulla Filosofia Italiana del Rinascimento e la Biblioteca Universitaria di Wroclaw hanno organizzato nella città polacca una mostra su Giulio Cesare Vanini, in occasione dei 350 anni dalla sua tragica morte⁴¹.

L'allestimento della mostra, che comprendeva una sezione dei ritratti, fu curato dall'architetto Zygfryd Zaporowski (1941-2006), l'organizzazione fu affidata ad Andrzej Nowicki (1919-2011)⁴².

Da allora son passati diversi anni, ma lo stato delle conoscenze non è molto mutato. Se, dunque, a livello fisiognomico non potremo mai avere le reali e sicure sembianze di Giulio Cesare Vanini, ma soltanto la somiglianza, abbiamo almeno la certezza di avere le sembianze delle tare di un passato che, se non conosciute e

³⁹ Cfr. J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982 (1977).

⁴⁰ Cfr. M. BUCCIANINI, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino, Einaudi, 2015.

⁴¹ La mostra su Vanini fu allestita dopo la mostra del 1967 dedicata a Giordano Bruno e quella del 1968 dedicata a Tommaso Campanella. Nella prima sala era stata esposta una gigantografia del busto di Vanini realizzato nel 1888 dal Maccagnani. Figurava una carta geografica della penisola salentina; inoltre, materiale documentario riferibile al luogo natio del filosofo (strade e stemma di Taurisano e la casa natale di Vanini), riproduzioni fotografiche di medaglie raffiguranti i filosofi a cui Vanini ha fatto principalmente riferimento nei suoi studi: Pietro Pomponazzi, Girolamo Cardano e Giulio Cesare Scaligero. In una seconda sala furono esposte riproduzioni fotografiche dei ritratti più noti di Vanini, e precisamente: l'incisione pubblicata nell'*Atheismus devictus* di Johann Müller, presentata come opera del 1685, ma, si è visto, occorre retrodarla al 1672; l'incisione del 1714 con la discussa attribuzione al Delsenbach; la litografia di Raffaello Morghen del 1817; la litografia Petruzzelli del 1878 pubblicata nel lavoro di Raffaele Palumbo su Vanini; una riproduzione di un dipinto databile intorno al 1902, al tempo conservato nella casa del dott. Ponzi a Taurisano; la riproduzione del dipinto della pittrice sovietica Rada Efimovna Chusid realizzato nel 1935 ed il disegno del 1952 conservato nel Circolo dei Vaniniani di Taranto; una riproduzione fotografica del busto del filosofo e del progetto del monumento scolpiti da Antonio Bortone; una foto del medaglione vaniniano del monumento a Giordano Bruno in Campo dei Fiori a Roma. La mostra era stata arricchita da esemplari delle prime edizioni delle opere a stampa del filosofo di Taurisano. (Cfr. A. NOWICKI, *Notiziario. Le celebrazioni vaniniane in Polonia*, in «La Zagaglia. Rassegna di scienze, lettere ed arti», a. XI, n. 41 (marzo 1969), pp. 89-90. Allo stesso autore si deve il lavoro con riferimenti iconografici, *Giulio Cesare Vanini (1585-1619): la sua filosofia dell'uomo e delle opere umane*, Wroclaw - Warszawa - Kraków, Ossolineum, 1968, pp. 38-44).

⁴² Cfr. F.P. RAIMONDI, *Andrzej Nowicki lettore di Vanini*, in «Bruniana & Campanelliana», XVIII, 2012, pp. 267-277.

soprattutto fatte conoscere alle nuove generazioni, sono destinate a ripetersi, perché «il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo essere davvero storicisti»⁴³; ma soprattutto, chiedendo soccorso al Manzoni, abbiamo almeno la sicurezza che quella di Giulio Cesare Vanini è stata una storia «d'un avvenimento complicato, d'un gran male fatto senza ragione da uomini a uomini»⁴⁴.

⁴³ L. SCIASCIA, *Storia della colonna infame*, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, p. 127.

⁴⁴ A. MANZONI, *Introduzione*, in *La storia della colonna infame*, Milano, Einaudi Newton Compton, 1993, p. 2.

