

Memling e il viaggio dei Magi. La “cinetica africana” e l’ossessione della danza nella percezione rinascimentale

Gianfranco Salvatore*

Abstract. *The Gospel of Matthew (2: 1-12) tells us that three wise men, the Magi, came from the East to worship the divine child, the future King of the Jews. Since the early centuries of the Christian era, new data was gradually added to the canon of tradition. And only in the Fourteenth century did John of Hildesheim define one of the Magi as being "Ethiopian", meaning that he came – according to the geographic knowledge of that time- from sub-Saharan Africa in its broad sense.*

As a result, in iconography, three banners were created to differentiate between the countries and peoples of origin of the three character. In Hans Memling's work, the African king's standard is the only one showing a colorful full length figure, characterized by an enthusiastic and lively dynamism, instead of elementary symbolism. This icon summarizes the Western view of African kinetics: it defines a "national and ethnic" model, going beyond the stylized form expressing the Renaissance perception of foreigners. It arises from the common belief that Africans did not think of anything but dance.

This idea of expressing themselves and "living" while dancing has become the figurative paradigm of the exotic and picturesque attitude of individuals and peoples profoundly "different" from us. In the history of culture the paradigm is well represented and developed between the Middle Ages and Renaissance: see, for example the iconography of coats of arms, the images included in the first ethnographic chronicles, the shows of the European courts and the representations and parodies of Moorish dance.

Riassunto. *Tre saggi arrivarono da Oriente per adorare il bimbo divino, futuro re dei Giudei: questo è tutto ciò che ci dice il Vangelo di Matteo (2, 1-12) sui Magi. Nuovi dati saranno gradualmente aggiunti al canone dalla tradizione, a cominciare dai primi secoli dell'era cristiana. E solo nel XIV secolo Giovanni da Hildesheim attribuì a uno dei Magi la qualifica di “Etiope”: proveniente cioè - nella geografia dell'epoca - dall'Africa subsahariana intesa in senso generico.*

A sua volta l'iconografia, per distinguere i paesi e popoli di provenienza dei tre personaggi, conì tre vessilli. Nell'elaborazione di Hans Memling, non priva di precedenti, lo stendardo relativo al re africano è l'unico a non essere espresso da un simbolismo elementare, rappresentando invece un personaggio di colore a figura intera, caratterizzato da un dinamismo entusiastico e vivace. L'icona sintetizza la visione occidentale della cinetica africana: definisce cioè un “tipo” nazionale ed etnico andando oltre la semplice fisiognomica, forma stilizzata, tra altre, di quella che era la percezione rinascimentale degli stranieri; e trova spunto nel luogo comune che gli africani non pensino ad altro che a danzare.

Quest'idea di esprimersi e “vivere” danzando diventa paradigma figurato di un'attitudine esotica e pittoresca di individui e popoli profondamente “diversi” da noi. Nella storia della cultura il paradigma si trova ben rappresentato e sviluppato fra Medioevo e Rinascimento: nell'iconografia dei blasoni aristocratici, ma anche nelle prime cronache etnografiche, negli spettacoli delle corti europee, nelle parodie e nell'iconografia della danza moresca.

*Università del Salento, Lecce, gianfranco.salvatore@libero.it

1. Una costruzione socioculturale

Chi viene da lontano – a prescindere dal fatto che abbia intenzioni benevole, o ostili – si presenta con una propria definizione che spesso ha carattere visuale. Autodefinizioni di tal genere sono ad esempio, fin dall’antichità, le figure simboliche o allegoriche dipinte su vessilli, scudi, elmi, oppure esposte da ambasciatori in missioni diplomatiche.

A sua volta, chi dovrà accoglierlo ha bisogno di risorse linguistiche o intuitive adeguate a leggere quel messaggio: una vera e propria decodifica dell’alloctono e del viaggiatore, da parte del residente e dell’autoctono. In questa decodifica giocano fattori eterogenei, come l’interpretazione soggettiva di quanto è immediatamente percepibile (secondo gli assiomi della fisiognomica, il “suono” della lingua, le attitudini comportamentali più evidenti), e quel poco che l’ideologia corrente o l’opinione comune sanno – o credono di sapere – sulla provenienza geografica, etnica, religiosa dell’estraneo, secondo la sua buona o cattiva fama. Chi arriva da lontano produce insomma un’opinione su di lui, per come si presenta e come viene percepito.

Nel circuito della comunicazione si arriva così a una sintesi rappresentativa che costituisce l’esito del processo di *costruzione dell’identità* dell’alloctono. Costruzione sempre approssimativa, e spesso distorta da pregiudizi, semplificazioni, iperboli, travisamenti. La percezione comune finisce per costituirsi su una descrizione sommaria, talvolta allegorica, fornita in parte dall’autodefinizione del soggetto stesso, in parte dalla convenzione sociale con cui si definisce nel tempo quel “diverso” che arriva fra di noi. Questa artificiale costruzione rappresenta dunque una via di mezzo tra l’autodefinizione dell’alloctono e i pregiudizi dell’autoctono: un vero e proprio *puzzle* semiotico. Eppure, un tale intrico di segni e di significati eterodossi è in grado di offrire a noi posteri anche qualcosa di autentico, elargendo importanti margini di realismo “osservato sul campo” e di antropologia simbolica *d’antan*, storicamente determinata.

Quando “arrivano”, le categorie più diverse di visitatori, viaggiatori, girovaghi di vario genere portano dunque già impressi su di sé - nel proprio aspetto, vestituario, colore di pelle - i contrassegni con cui verranno identificati dalla percezione comune. Questa è pur sempre alimentata da opinioni standardizzate, basate su fatti e fattoidi senza distinzione; ma, di primo acchito, è l’alloctono a “presentarsi” tramite un’autorappresentazione. Nelle raffigurazioni dei re Magi, ad esempio, la componente orientale attribuita a uno o più dei tre re, o a membri del loro seguito, si esprime tramite segni e segnali alimentati da espressioni convenzionali dei diversi fattori che contribuiscono a definire l’una o l’altra identità geografica, etnica, o culturale, attraverso vari costrutti di carattere simbolico o socioculturale.

Un costrutto socioculturale molto peculiare è costituito dai blasoni dei Magi, in quanto l’identità araldica dei re evangelici è, ovviamente, del tutto fittizia. Que-

ste immagini furono inventate in Germania nella seconda metà del Trecento, simulando un’autodefinizione dei tre re, che gli stemmi araldici traducono in chiave geografica: laddove un crescente lunare con una stella, ad esempio, indicava convenzionalmente il Medio Oriente sia nella tradizione bizantina che in quella islamica. Già a un primo livello di lettura, la simulata autodefinizione si coniuga sotto le specie del movimento, del viaggio da luoghi lontani.

Il primo testimone, allo stato attuale della ricerca, è un famoso libro di blasoni, l’armoriale comunemente detto *Stemmario di Gelre*, compilato nella contea olandese di Guelders (Gheldria), nel Sacro Romano Impero, dall’araldo del duca, e completato attorno al 1395. I blasoni in questione compaiono su una delle due pagine dedicate alla città di Colonia, città particolarmente devota ai Magi, perché le presunte reliquie dei tre re vi furono traslate, da Milano, nel 1164: queste due pagine dello stemmario vengono datate tra il 1369 e il 1375. Sugli stemmi a guisa di scudo, oltre al crescente con la stella (assegnato a Gaspere) e a sei stelle in campo blu (per Melchiorre), lo scudo di Baldassarre porta un africano nero. Solo quest’ultimo blasone offre un referente reale, anziché simbolico: la provenienza africana viene contrassegnata rispetto all’apparenza esteriore dei viaggiatori provenienti dal Vecchio Continente [fig. 1].

Nella tradizione medievale, in effetti, la rappresentazione degli africani difettava



Fig. 1. Stemmi a guisa di scudo, illustrati con crescente con la stella (Gaspere), sei stelle in campo blu (Melchiorre), africano nero (Baldassarre). Tra 1369 e 1375. Dall’Armoriale comunemente detto *Stemmario di Gelre*,

di allegorie dignitosamente applicabili ai Magi: l’immaginario relativo si affidava prevalentemente a rappresentazioni di uomini mostruosi, e non era il caso¹. Perciò, una volta riformulata in positivo, quest’identità veniva semiotizzata in senso razziale e fisiognomico, con eventuali altri significanti integrativi che potevano essere ispirati dalla seppur scarsa esperienza degli africani come persone osservabili.

Nel contesto dei blasoni dei magi, però, la provenienza geografica offre anche altri livelli di significato, marcando ad esempio l’identità religiosa: a mio giudizio le sole stelle, senza il crescente, segnalano l’idea di una civiltà mediorientale non islamica, ma neppure cattolica, che

¹ Sugli “Etiopi” – intesi come africani neri in generale – l’allegoresi cristiana sul male aveva sviluppato una costruzione simbolica istituendo un rapporto tra la pelle nera e la natura diabolica, e attribuendo agli africani una “naturale” dipendenza dal demonio e dal peccato. Questa identità allegorica prese forma fra il IV e il VI secolo, presso i Padri della Chiesa e nelle agiografie, producendo non di rado descrizioni e raffigurazioni mostruose; J.J. COHEN, *Medieval Identity Machines*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 197 e segg. Già gli autori classici, d’altronde, descrivevano fra i popoli africani dei mostri. Plinio il Vecchio, riferendo un’opinione diffusa al suo tempo, scriveva dei favolosi Blemmi della Nubia (non lontano dai confini dell’Egitto romano) che erano privi di testa, con bocca e occhi situati sul petto (*Storia naturale*, 5, 46).

non può essere altro che la scismatica Bisanzio; mentre il vessillifero africano va a simboleggiare il mondo pagano che sta a sud dell'Europa e del Mediterraneo. Anche se quelli che definiamo abitualmente come "re" Magi erano nel dettato evangelico semplicemente dei saggi, sorta di sacerdoti o forse re-sacerdoti, nell'interpretazione germanica medievale essi incarnano tutto il mondo e tutte le religioni che si inchinano al fondatore del Cristianesimo. La didascalica interpretazione li ripensa idealmente distribuiti tra il mondo asiatico e quello africano². I Magi ricevono la profezia di una nascita divina, e in quanto saggi uomini di fede si recano a visitarla di persona, provenendo da tre diverse tradizioni religiose orientali, anacronisticamente inquadrate nell'Oriente cristiano, islamico, pagano.

Ma sull'interpretazione religiosa del passo evangelico si innesta un'ulteriore marcatura semiotica, frutto di un discorso geopolitico: i re Magi vengono interpretati nel Sacro Romano Impero in chiave universalista, a rappresentare l'intero mondo orientale, disposto a sottomettersi all'egemonia religiosa dell'Occidente (in quanto i Magi adorano Gesù), e di conseguenza all'egemonia politica dell'impero che sui valori cristiani trova fondamento e unità. In questa semiosi così articolata e complessa, l'immagine preposta a rappresentare l'africanità spicca per la sua immediatezza. L'africano nero, che nello *Stemmario di Gelre* rappresenta la provenienza di Baldassarre, innalza col braccio sinistro un vessillo, schematizzato in un lungo bastone provvisto di banderuola, mentre fa un gesto con la mano destra. Egli giunge a noi presentandosi sotto insegne ancora indefinite (la banderuola è troppo minuscola per mostrarci alcun segno), ma reca tuttavia l'ineccepibile contrassegno della sua fisionomia e della sua pelle nera, e con la posizione della mano destra ci saluta, o forse ci benedice³. È vestito modestamente, con una tunichetta rossa a maniche lunghe, e appare scalzo. Nel blasone, sul cimiero coronato applicato allo scudo, compare anche una testa di moro, a mo' di protome (entrambe le figure sono rappresentate di profilo, verso sinistra).

Questa presenza africana così spiccata (la testa di moro sul cimiero, l'araldo nero sullo scudo), e anche così specifica (evidenziando la funzione del portatore di vessillo), suscita un interesse che va molto al di là del dettato evangelico, e anche delle successive interpretazioni universalistiche. Ricordiamo che il *Vangelo di Matteo*, parlando dei Magi che si recano ad adorare Gesù neonato (2, 1-12), si limita a far riferimento ad alcuni saggi arrivati da Oriente, senza specificarne la singola provenienza, né i nomi, e neppure il numero: tutti particolari che saranno introdotti nella letteratura cristiana, anche attraverso specifici dibattiti, nel corso dei secoli. Invece l'ideatore di questi blasoni favolosi stava sviluppando

² Le interpretazioni di queste provenienze geografiche non sono unanimi: si veda ad esempio quella, molto diversa, di Paul Kaplan; cfr. P.H.D. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ann, Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 92. Questa incertezza non tocca però il nostro discorso, che si riferisce alle motivazioni culturali dell'immagine del vessillifero nero, come si vedrà fra breve.

³ Potrebbe trattarsi di una *benedictio latina*: in questo caso probabilmente il creatore dell'immagine faceva riferimento all'Etiopia in senso stretto, in quanto nazione cristiana, o alla leggenda medievale del Prete Gianni.

a modo suo – forse su commissione – la possibilità che uno dei Magi provenisse dall’Africa. Benché l’idea di un magio “etiope” fosse elusivamente suggerita da sant’Ilario già nel IV secolo⁴, essa venne codificata solo mille anni dopo in una fonte scritta (il *Liber de trium regum corporibus Coloniae translatis* di Giovanni di Hildesheim, composta fra il 1364 e il 1375), e la troviamo visualizzata nell’iconografia coeva con la sporadica apparizione di un magio di colore in un affresco praghese (purtroppo molto rovinato), nel chiostro del monastero di Emmaus, databile attorno al 1360⁵. Quasi in contemporanea lo *Stemmario di Gelre* ci presenta la stessa idea – la provenienza africana di uno dei Magi – in modo trasversale, rappresentando non il magio nero ma un suo attendente.

La prima apparizione nel corteo dei Magi di un attendente dalle fattezze inequivocabilmente africane viene però individuata cent’anni prima dei nostri esempi, nel 1265, in una scena italiana di *Adorazione dei Magi* con i tre re ancora rappresentati tutti bianchi⁶. Questo tipo di attendente che, pur assente in ogni fonte scritta, era destinato a vasta fortuna iconografica, potrebbe essere semplicemente inteso come lo schiavo nero di una corte cristiana o musulmana. Ma più concretamente la sua figura serve ad alludere con discrezione a una provenienza africana fra i Magi, senza che il pittore debba esporsi a dipingerne uno dalla pelle nera: su una esplicitazione così netta, molti artisti (specie nell’Italia centrale, dove un magio nero comincia a comparire solo dopo il 1510) potevano nutrire delle remore⁷.

Qui a noi non preme tanto la questione generale dell’affricanità di uno dei Magi nell’iconografia europea, già brillantemente ricostruita da Paul Kaplan (dal cui lavoro comunque le nostre riflessioni hanno origine, e che citeremo spesso), quanto la singolarità di queste immagini di vessilliferi neri e il loro portato socio-culturale, rimasto inesplorato. L’attribuzione all’africano – già sufficientemente identificato dalla fisionomia e dal colore della pelle – di una funzione ufficiale di araldo deve alludere a un’altra e più specifica componente della sua identificazione: uno di quei significanti integrativi a cui alludevamo poc’anzi. Pertanto non ci rifaremo alla ricostruzione storico-culturale di Kaplan, vale a dire all’evoluzione iconografica del motivo del magio nero (e simili), se non riconsiderandola in senso tipologico, per selezionarne tre livelli di elaborazione. Il primo livello, evidenziato dalla presenza dei fittizi blasoni dei tre personaggi nelle raccolte di

⁴ Per altri analoghi suggerimenti altomedievali cfr. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., pp. 25-27.

⁵ *Ivi*, p. 87 e fig. 48. Da altri studiosi, il primo caso viene identificato su un rilievo di un timpano a Thann, nei pressi di Colmar in Alsazia, sulla facciata occidentale di St. Thiébaud, del 1355 circa, o in un’illuminazione austriaca di pochi anni anteriore. Resta però il dubbio che anche in questi casi, come già in altri precedenti di uno o due secoli, si tratti o di ridipinture successive, o di alterazioni cromatiche dovute allo stato di conservazione. Cfr. *ivi*, p. 85 e segg.

⁶ La prima apparizione di servitori africani nell’iconografia dei Magi sarebbe, secondo Kaplan, un pannello a bassorilievo del pulpito del duomo di Siena, di Nicola Pisano (1265), dove si vedono due neri - riconoscibili dai tratti fisiognomici - che cavalcano cammelli nel seguito dei Magi cfr. *ivi*, pp. 3-11.

⁷ In proposito cfr. *ivi*, p. 117 e segg. Fra le notevoli eccezioni, la splendida *Adorazione dei Magi* attribuita al fiorentino Raffaello Botticini, fiorentino (Art Institute of Chicago), che presenta nel corteo anche una scimmia e una giraffa (l’opera viene datata agli anni Ottanta del Quattrocento o al 1495 ca.).

motivi araldici, è contestuale all'adozione di "teste di moro" (più raramente di africani neri a figura intera) negli stemmi dei casati di aristocratici e cavalieri, o in quelli di città e regioni: e dunque i due motivi, paralleli per epoca e funzione, andranno considerati insieme. A *latere* abbiamo l'introduzione del magio nero nel repertorio figurativo della pittura europea: la sua immagine si perfeziona e si diffonde nelle regioni germanofone in modo progressivo, durante i primi settant'anni del Quattrocento, estendendosi nella seconda metà del secolo anche nei Paesi Bassi, e più lentamente in Castiglia, in Francia, nell'Italia settentrionale⁸, ma la sua tipologia è abbastanza omogenea (ad esempio egli non coincide mai con il magio più anziano). L'inserimento di uno o più attendenti di colore nel seguito di uno dei Magi è invece frutto di un'elaborazione parallela, ma diversa e distinta, che si osserva in particolare nella pittura toscana, a lungo refrattaria a concedere la pelle nera a un personaggio evangelico prestigioso e rispettabile quale un magio, ma disponibile fin dal primo Quattrocento ad accogliere il motivo dell'attendente di colore⁹.

Quel che ci interessa direttamente è la scelta artistica – ma anche culturale e politica – di rappresentare la componente di africanità dei Magi non con un simbolo araldico astratto, ma tramite una presenza marcata, una postura, un'attitudine comportamentale o espressiva. Kaplan si limita a sottolineare l'originalità del motivo, ma preferisce non addentrarsi nelle questioni interpretative connesse (peraltro mai affrontate nemmeno da altri studiosi), sottolineando anzi che nel suo insieme «il tema dei neri nell'araldica dei Magi costituisce un problema complesso, in un campo a sua volta compreso solo vagamente»¹⁰. Ma lo studioso americano offre un importante indizio: la segnalazione di africanità viene svolta dal blasone africaneggiante, e dalla sua raffigurazione sul vessillo di uno dei Magi, in modo e in forme indipendenti dalla tradizione di raffigurare un magio nero o suoi attendenti di colore¹¹. L'indizio ci indirizza sul fatto che la sfera semiotica espressa da queste immagini è troppo articolata per potersi ridurre alla mera segnaletica di una provenienza geografica.

In un certo senso Kaplan lancia una sfida, che proviamo a raccogliere, chiedendoci quali siano le ragioni sottese alla creazione del simbolo araldico, che

⁸ Per la cronologia e le tappe di tale diffusione cfr. *ivi*, p. 113 e segg.

⁹ Dopo il precoce antecedente di Nicola Pisano, la prima apparizione si manifesta però ancora una volta nelle arti plastiche, affidata dunque non al colore ma alla fisiognomica: una *Adorazione dei Magi* di Lorenzo Ghiberti sulla prima serie di porte bronzee del battistero fiorentino di S. Giovanni Battista (1404-07 circa), con sei servitori tra cui un africano. Sulla successiva Porta Paradiso Ghiberti raffigura con nasi schiacciati e grosse labbra anche i personaggi del seguito della Regina di Saba nella scena del suo incontro con Salomone. L'attendente nero compare invece in Germania quasi simultaneamente al magio nero, o con pochi anni di anticipo.

¹⁰ Cfr. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 93.

¹¹ «Il fatto che, in questo primo periodo, il nero nei blasoni non appaia *mai* in associazione con un magio a sua volta nero, suggerisce che, qualunque fossero le sue origini, il messaggero nero venne a costituire una tradizione diversa collegata, ma non coincidente, con quella dell'attendente nero dei Magi o del magio nero». Col termine «messaggero» Kaplan definisce il nostro araldo. Cfr. *ivi*, pp. 92-95.

seguono una logica diversa dalla semplice evidenza di un diverso colore di pelle. Tale logica non si esaurisce nella funzione di indicare “questo è il corteo del mago africano”: tant’è vero che le rappresentazioni del vessillifero e del vessillo non scompaiono con l’avvento del mago nero nelle arti figurative, e tuttavia non rappresentano un’inutile duplicazione segnaletica, ma un’autonoma significazione, la quale scaturisce dunque da una visione antropologica che, pur altrettanto eloquente della pelle nera, è frutto di determinazioni più ampie e articolate: rappresenta un *discorso*.

Se nel tardo Medioevo l’idea di una componente africana presso i re Magi veniva espressa in varie forme (pur preferendo la raffigurazione di un attendente di colore, che nello *Stemmario di Gelre* assume per la prima volta la funzione di vessillifero), nel Rinascimento se ne affermerà una variante alquanto bizzarra. Sullo stendardo retto da un araldo nero nel seguito dei Magi, infatti, campeggerà a sua volta un vessillifero nero: l’immagine di un nero esposta da un nero, di un vessillo su un vessillo. Un artificio autoreferenziale, un’insistenza utile a evidenziare qualche aspetto pregnante di quella che era la *percezione comune* degli individui subsahariani da parte degli europei.

L’aspetto più sorprendente di questo costrutto iconografico sta nel modo in cui esso verrà arricchito e circostanziato nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, rispecchiando un’evoluzione nella percezione socioculturale degli africani neri, espressa dalla *rappresentazione paradigmatica di una qualità dinamica e cinetica*. Tale qualità veniva evidentemente considerata, a torto o a ragione, tipicamente africana. Analizzare in chiave storica e figurativa questa prospettiva antropologica ci offrirà l’occasione, a conclusione dell’indagine, di sviluppare anche alcune considerazioni connesse alla storia sociale della danza nel Rinascimento.

Per il nostro excursus utilizzeremo come punto di partenza alcuni elementi del repertorio iconografico raccolto da Kaplan (a cui aggiungeremo alcuni dipinti e numerosi blasoni). Ma durante questo percorso dovremo tener conto di due variabili specifiche, una di tipo sincronico, l’altra invece diacronica. La variabile sincronica consiste nella *natura metalinguistica della rappresentazione*: il vessillo imbandierato dal corteo africano – che porta a sua volta l’immagine di un vessillifero africano – costituisce un evidente paradosso, che andrà considerato nella sua peculiarità. La seconda variabile sta invece nell’*evoluzione storica e iconografica del motivo*, perché solo nel corso del tempo al vessillifero viene affidata anche la rappresentazione dell’esuberanza africana, l’inesausta energia e un’attitudine “naturale” (in realtà culturale) all’acrobazia e al ballo. Entrambe le variabili, come si vedrà, sono portatrici di significati storici e culturali.

Il nostro discorso fa perno principalmente su tre immagini, che scandiscono un processo di progressiva definizione di tale percezione. Il citato blasone trecentesco, che anticipa il processo, sarà messo a confronto con due dipinti quattrocenteschi che lo articolano: due *Adorazioni dei Magi*, una di Stefan Lochner e l’altra di Hans Memling (che riutilizzerà il blasone anche in seguito). Le tre immagini

presentano una quantità tale di analogie, ma anche di differenze, da confermare già a prima vista la complessità del processo rappresentativo.

2. *Il vessillifero nero*

Ma come si spiega la scelta di un vessillifero quale figura tipicamente africana? E da chi è stata stabilita questa tradizione?

Nessuno studioso sembra essersi posto tali problemi. Ma ritengo che la prima questione trovi una spiegazione molto antica e prestigiosa: nell'*Odissea* (19, 246 s.), infatti, l'africano Euribate, individuato dalla pelle nera e dalla chioma lanuginosa, è un araldo che accompagna Ulisse nell'ambasciata ad Achille. Evidentemente questa funzione accreditata già *in antiquo* veniva riproposta anche in epoca tardomedievale e protomoderna, forse anche in ossequio alla fonte antica. Ricordiamo che durante il Medioevo la lettura dell'*Odissea* trovò grande fortuna grazie al compendio dell'*Omero latino*. Quanto alla seconda questione, è molto probabile che la funzione di araldo dell'africano nero sia stata codificata, nella modernità, alla corte di Federico II. Africani neri erano sempre presenti sia nei cortei che nei trionfi, suoi e già di suo padre Enrico VI. Presso di loro ebbero un significativo utilizzo come musicisti, in particolare trombettieri¹²: ma non solo. Federico, che tenne il trono del Sacro Romano Impero per un trentennio (1220-1250), poteva farne un vasto e variegato impiego, in funzioni sia pubbliche che private, avendone un'ampia riserva nell'*enclave* musulmana di Lucera. Disponiamo ad esempio della cronaca di un monaco tedesco della spettacolare visita dell'imperatore a Norimberga, a giugno 1235: descrivendo i carichi di gemme, stoffe e metalli preziosi trasportati sui numerosi carri, il cronista li dice affidati a "Etiopi" che servivano da portatori e guardiani di denari e tesori. E ne sottolinea le rare e molteplici capacità: essi erano famosi come addestratori di bestie selvagge (accanto al compito più ordinario di stallieri), e nelle processioni imperiali accompagnavano scimmie e leopardi¹³.

Anche nella esposizione di africani neri come custodi di belve esotiche, l'uso reintrodotta da Federico nel Medioevo trova un precedente in una famosa fonte

¹² Trombettieri di pelle scura facevano già parte del seguito di Enrico VI, e anche Federico tenne nel suo seguito parecchi giovani musicisti neri; cfr. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 10. Nel 1239, ad esempio, ordinò la formazione di una banda di strumenti a fiato che doveva includere giovani «sclavi» o «servitelli» neri, secondo la tradizione degli Hohenstaufen; cfr. P.H.D. KAPLAN, *Black Africans in Hohenstaufen Iconography*, in «Gesta», 26, 1, 1987, pp. 29-36: p. 32.

¹³ Cit. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 10. D'altronde la perizia degli africani neri, sia come stallieri che come addestratori di animali (comuni o selvaggi), viene documentata più volte nella pittura italiana. Oltre alla presenza di scimmie già segnalata, un nero con gli orecchini tiene al guinzaglio vari cani da caccia nell'*Adorazione dei Magi* su un pannello del veneziano Jacobello del Fiore, risalente anch'esso all'inizio del Quattrocento. A volta entrambe le abilità - ammaestratore e stalliere - vengono testimoniate nella medesima opera. Ad esempio nel *Tributo a Cesare* (1521) affrescato da Andrea del Sarto (Villa Medicea, Poggio a Caiano), dove sulla destra un nero conduce un cavallo tirandolo per la museruola, compare anche una testa di nero con una scimmia sulle spalle.

antica, i *Deipnosofisti* di Ateneo, dal quale sappiamo (5, 197e-203b) che nella grande processione festiva in onore di Dioniso celebrata da Tolomeo II Filadelfo, secondo sovrano della dinastia tolemaica nell’Egitto ellenistico, che marciò un giorno intero fino a passare attraverso lo stadio di Alessandria, erano inclusi molti etiopi portatori di avorio, ebano, oro e argento¹⁴. L’interesse degli Egiziani per l’Etiopia – un interesse commerciale prima ancora che politico – poteva essere appunto giustificato dalla forte presenza di elefanti e di metalli preziosi nel loro territorio: da qui la tradizionale associazione degli etiopi, e in generale degli africani neri, con animali esotici e favolose ricchezze¹⁵. Non a caso, alla processione di Tolomeo partecipavano anche molti animali selvaggi, fra cui leopardi, pantere, leoni. Non ci sono note redazioni manoscritte dell’opera all’epoca di Federico, ma l’episodio poteva essere stato trasmesso attraverso epitomi bizantine, e comunque all’imperatore doveva essere giunta l’eco dell’antica tradizione sui tesori e la zoologia dell’Africa nera, permettendogli di coglierne il potenziale esibizionistico.

In ogni caso, è la stessa struttura del sapere nelle corti federiciane dell’Italia meridionale, concentrata sia sulla cultura antiquaria che sull’interculturalità, a favorire ogni incontro possibile fra i modelli imperiali offerti dall’antichità classica e le loro applicazioni in senso universalistico. Da qui provengono senza dubbio certe intuizioni propagandistiche dell’imperatore, ispirate dalle notizie disponibili sulle “pompe” antiche. I modelli da lui riformulati s’impressero marcatamente nell’immaginario collettivo medievale e poi rinascimentale, sia per la tendenza di alcune corti (come quella aragonese) a riprendere aspetti dei fasti federiciani, sia per ovvi cedimenti a un gusto anche meno ambizioso e ideologico, precocemente esotista più che universalista. Tracimando così anche nel “corteo esotico” per eccellenza nella pittura dell’epoca, quello dei Magi, dove per marcare la connotazione africana ci si affidava spesso alle scimmie, in particolare nella raffigurazioni toscane dei tre re nei primi decenni del Quattrocento¹⁶. Ma nella sua *Adorazione dei Magi* del 1420-23 Gentile da Fabriano volle inserire, oltre alle due scimmiette che giocano in groppa a un cavallo al cospetto della sacra famiglia, anche due leopardi (portati in groppa da due cavalieri nel viaggio dei Magi che si vede nella lunetta centrale, e liberi nella scena principale), sfidando l’incongruenza – a cosa potevano servire i leopardi durante un lungo viaggio di devozione? – ma certo divertendosi a richiamare una tradizione spettacolare, oltre ad aggiungere un ulteriore tocco di africanità.

¹⁴ Cfr. in part. Ateneo 5, 201.

¹⁵ F.M. SNOWDEN JR., *Blacks in Antiquity*, Cambridge and London, Belknap Press, 2000 (1970), p. 127.

¹⁶ Oltre a Lorenzo Ghiberti nella citata *Adorazione dei Magi* su una porta del battistero di S. Giovanni Battista a Firenze (1404-07 circa), dove il servitore africano tiene una scimmietta appollaiata sulla testa, anche il senese Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo), dipingendo *Il viaggio dei Magi* nel 1435 (New York, Metropolitan Museum of Art), annetteva al corteo una scimmia portata in gran pompa su una sorta di baldacchino montato in groppa a un cavallo.

Solo i fratelli Limbourg, nelle celebri miniature delle *Très Riches Heures* realizzate per il duca di Berry (1412-16, Musée Condé, Chantilly), provano a dare una giustificazione aneddotica a 'queste belve', nel contesto franco-fiammingo, culturalmente distante da quello germanico : i tre giaguari del corteo si prostrano anch'essi, mansueti, accanto ai Magi adoranti, al cospetto di Gesù, novello Orfeo.

Questa doppia funzione attribuita agli schiavi africani, esperti e apprezzati palafrenieri e incredibili ammaestratori di fiere, sopravvive ancora un secolo più tardi, nel trittico dell'*Adorazione dei Magi* di Gaudenzio Ferrari del 1526-28 (Milano, Brera). Nel pannello sinistro il prestigio di un palafreniere o cavaliere nero viene enfatizzato da un altro schiavo che gli rende onore sistemandogli uno stivale¹⁷; e sul destro un altro attendente di pelle scura bada a un piccolo leopardo, vicino a un cavaliere che condivide la cavalcatura con una scimmietta¹⁸. La persistenza di simili funzioni nell'iconografia italiana prolunga la memoria di questi ruoli emblematici nei cortei più sfarzosi.

Affidare a servitori neri le mansioni più spettacolari in parte riflette aspetti della realtà conoscibile, e dall'altro stuzzica l'immaginario collettivo. L'utilizzo di neri come addestratori di animali, ad esempio, si deve al radicamento di queste mansioni nelle tradizioni africane, e dunque a specifiche abilità; non desta sorpresa vederli curare cani o cavalli (o cavalcare cammelli), come accade anche nell'iconografia dei Magi. Ma la loro associazione a belve feroci, pur risalendo ad analoghe attitudini africane, è privilegio dell'esibizionismo di quei pochi - sovrani, principi, aristocratici molto facoltosi - che di queste fiere esotiche disponevano per suscitare meraviglia nella corte e tra il popolo.

Avevano un radicamento nella realtà pratica anche le attività di tesoriere affidate a schiavi africani, e per una ragione quasi banale. Difficilmente uno schiavo nero disonesto e fuggiasco avrebbe potuto smerciare qualsiasi ricchezza o tesoro senza essere riconosciuto e punito: perciò la categoria godeva, gioco-forza, di fiducia. E tuttavia anche l'associazione degli africani a tesori nei cortei trionfali trovava addentellati nell'immaginario collettivo, che attribuiva all'Africa favolose ricchezze (ad esempio in oro, avorio, pietre preziose: il primo obiettivo degli esploratori portoghesi, prima della tratta degli schiavi¹⁹), e ai re africani grande sfarzo. La loro esposizione pubblica soddisfaceva ovvi intenti spettacolari, per il valore materiale e simbolico di quanto veniva esposto,

¹⁷ Il prestigioso personaggio di colore è appena sceso dal cavallo, perché l'attendente gli sta liberando gli stivali dagli sproni: un significante di gerarchia e di rispetto ben diffuso già nella pittura quattrocentesca.

¹⁸ Con artificio manierista, Ferrari inquadra verticalmente le due bestie esotiche, scimmia e leopardo, fra due animali simbolo dell'aristocrazia cavalleresca europea, il destriero e il falcone da caccia, che il cavaliere tiene appollaiato sulla mano sinistra: la struttura a chiasmo dell'immagine esalta, a suo modo, un ennesimo simbolo di universalismo.

¹⁹ Nelle tradizioni popolari dell'Italia meridionale questa visione viene spesso espressa in figure carnevalesche di fastosi re africani.

e per l’esotismo della presentazione: la sfilata del carro dei “tesorieri neri” doveva avere un *appeal* quasi carnevalesco. Ma qualsiasi ruolo destinato a esporre cruciali simboli di potere, prestigio, universalità godeva, nell’affido agli africani, di un vantaggio molto più semplice ma molto concreto ed efficace: l’immediata visibilità di qualsiasi nero inserito in un corteo di bianchi.

Ciò ci aiuta a comprendere la ragione per cui tenere un araldo africano in una processione europea: affidato a lui, epicentro della curiosità degli astanti, il blasone della casa regnante spiccava in modo lampante. E proprio questo doppio vantaggio, l’ostentazione prestigiosa di un africano nero e il gonfalone o qualsiasi altro segno di distinzione a lui affidato, deve aver reso canonica la funzione del vessillifero di colore a chi già utilizzava africani nei cortei come ammaestratori o tesoreri²⁰.

In questo modo, agli albori dell’era moderna, il precedente dell’araldo nero nell’*Odissea* trova stabilità sia propagandistica, per le funzioni trionfali svolte dei cortei imperiali, sia strettamente emblematica, come accade anche nella rappresentazione della componente africana del corteo dei Magi. Quando questo tema iconografico trovò ampia diffusione umanistica e rinascimentale, l’immaginario collettivo aveva ormai associato la funzione del vessillifero nero all’identità africana *tout court*: producendo per sovramisura il paradosso, anzi l’iperbole, del vessillifero nero che regge un vessillo decorato a sua volta con un vessillifero nero²¹.

3. *Teste di mori e nastri fluttuanti*

Una volta chiarite le ragioni della scelta di un’immagine, bisogna esplorare il contesto in cui essa nacque, e dunque la storia culturale dei blasoni nobiliari. In tale sfera, il primo motivo “africano” a comparire è la cosiddetta “testa di moro”. Simili immagini emergono e si diffondono in Germania durante la prima

²⁰ Abbiamo una conferma della tradizione di affidare agli africani neri le insegne araldiche, e della sua persistenza e ubiquità, nel modo in cui fu utilizzata una delle primissime schiave nere in Scozia: il poeta William Dunbar riferisce nel 1508 che durante un torneo questa schiava fu posta su un carro trionfale e le fu affidato il Tree of Esperance, grande albero artificiale sul quale venivano appese le insegne cavalleresche del torneo. P. FRYER, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, London, Pluto Press, 2010, p. 3.

²¹ Indipendentemente dalle nostre considerazioni sulle fonti antiche che poterono ispirare Federico II, Paul Kaplan rileva che le prime figure di africani neri in funzione araldica vengono da famiglie aristocratiche tedesche appartenenti al clan svevo dei Kirchberg, legati alla politica imperiale degli Hohenstaufen, e compaiono sugli scudi di questi cavalieri poco dopo la morte di Federico (nel 1263 e 1276). Cfr KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 73. Questo dato supporta la nostra ipotesi del vessillifero nero come creazione di Federico II, in congiunzione all’uso degli africani neri come custodi di tesori e ammaestratori di belve nei suoi cortei.

metà del Trecento, per espandersi in tutta Europa nella seconda metà del secolo²². Sintetizzando, possiamo ricondurle a tre tipi principali: teste africane scoperte, oppure coronate, o più spesso con una fascia frontale di colore chiaro.

Non ci interessa qui entrare nella questione riguardante la genesi del motivo, spesso correlata alle teste mozzate in battaglia: in proposito, la documentazione sia scritta che iconografica ci appare ambivalente. Basterebbe segnalare che queste immagini non possono essere genericamente ricollegate alle decapitazioni, altrimenti non si spiegherebbe la loro intercambiabilità, sui blasoni, con mori raffigurati a mezzobusto. Le ragioni dell'affermazione del motivo possono essere state varie e molteplici²³.

Di fatto, l'associazione delle teste di moro all'onomastica di stirpi o luoghi funziona per semplice analogia. Molti neri araldici appartengono a famiglie il cui nome si avvicina alla parola "moro", secondo la voga rinascimentale dei giochi di parole in motti ed emblemi²⁴, come i veneziani Mora e molti altri. Lo stesso vale per città e paesi, anche italiani, come Morano Calabro (Cosenza), Morano sul Po (Alessandria), Morazzone (Varese), il cui blasone si basa su teste di moro. Sempre per analogia, Ludovico il Moro acquisì il suo appellativo, fin da giovanissimo, per via della complessione scura; ed egli usava spesso nelle sue insegne «teste de moro con un ligame al fronte», come annotava uno dei suoi cortigiani²⁵.

Nell'iconografia dei blasoni, il tratto caratteristico prevalente delle teste di moro è (molto più spesso che orecchini, turbante o corona) proprio questo «ligame al fronte», convenzionalmente definito in araldica *tortil*²⁶, o tortiglione: per cui si parla di teste imbandate o attortigliate. Si tratta di una caratteristica fascia per capelli, con bande spioventi posteriormente, che serve fin dal Trecento a indicare le figure come musulmane, e spesso viene attribuita nell'iconografia a figure di saraceni neri²⁷, mentre i saraceni bianchi si rendono generalmente riconoscibili dal turbante (e dalla barba priva di baffi)²⁸. Quasi sempre di colore chiaro (bianchi, gialli

²² Cfr. *ivi*, p. 72 e segg.

²³ In vari luoghi d'Europa, l'adozione delle teste di moro araldiche da parte di un individuo o una famiglia poteva ad esempio dipendere dalla sua fiorente attività nel commercio schiavistico. K. LOWE, *The Black Diaspora in Europe in the Fifteenth and Sixteenth Century, with Special Reference to German-Speaking Areas*, in *Germany and the Black Diaspora: Points of Contact, 1250-1914*, eds. M. Honeck, M. Klimke, A. Kuhlmann, New York – Oxford, Berghahn, 2013, pp. 38-56, p. 45. Nei casi citati da Kate Lowe, tuttavia, queste teste o busti portano preziosi orecchini e gioielli, non *tortils*.

²⁴ E. MCGRATH, *Ludovico il Moro and his Moors*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65, 2002, pp. 67-94, p. 69.

²⁵ *Ivi*, cit., p. 71 e n. 12.

²⁶ Da non confondere, nel gergo araldico, con l'omonimo cerchio d'oro e perle che costituisce la corona di barone, né con lo *chaperon*, che copre anche la calotta cranica come un turbante.

²⁷ D. HIGGS STRICKLAND, *Saracens, Demons, & Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 160 e segg.

²⁸ *Ivi*, p. 168 e figg. 79, 84, 88. Solo eccezionalmente è un saraceno bianco a indossare un *tortil* con quattro bande svolazzanti (come nel salterio Luttrell). Cfr. *ivi*, p. 89 e fig. 33. Ma l'associazione di "turchi" e saraceni al turbante diventa presto convenzionale, al punto che l'immagine del Turco



Fig. 2. Stemma della Bessarabia. Da *Stemmatographia* di Pavao Ritter Vitezović.

o argentati), questi nastri vengono annodati sulla nuca, e i due capi, quando sono di lunghezza adeguata, vengono raffigurati sventolanti.

È questa sintomatica aerodinamicità del *tortil* sulle teste di moro a interessarci. Innanzitutto per la sua antichità e longevità. Il *tortil* sventolante posteriormente alle teste appare già in relazione alla Corsica, fra i blasoni dei possedimenti insulari tirrenici degli aragonesi dello *Stemmario di Gelre*²⁹. Adottarono teste di moro con i *tortils* fluttuanti anche paesi e città il cui legame col blasone non si ricollega immediatamente all’onomastica, come Occimiano (Alessandria), dove le tre teste di moro

sull’aquila imperiale portano il *tortil* sugli occhi. E paesini veramente minuscoli, specie in Francia, come Vaux (oggi Vaux-Marquenneville) in Picardia, Quarré-les-Tombes in Borgogna, Barisey-au-Plain in Lorena, o anche altrove, come Flumenthal in Svizzera (nel cui stemma il moro porta la banda annodata alla tempia sinistra). Troviamo lo stesso tipo di immagine anche dove non ce l’aspetteremmo. Ad esempio presso la famiglia dei Favre de la Val Bonne, una rarità in Savoia, dove praticamente tutti gli stemmi e i blasoni portano il leone rampante. E perfino nello stemma papale adottato da Pio VII, che fu papa dal 1800 al 1827 (in anni più recenti, papa Ratzinger vi preferì le teste di moro coronate, non imbandate, come nello stemma di Frisinga, dove aveva studiato teologia). La storica regione della Bessarabia (oggi tra la Moldavia e l’Ucraina), dal nome turco e già ottomana, si scelse invece il blasone con testa di moro – quale appare nella *Stemmatographia* di Vitezović – “per sineddoche”: un contrassegno ispirato alla parte più pittoresca dei suoi eserciti, le milizie more [fig. 2]

Epitome dell’africano, in queste raffigurazioni con la fascia frontale, è la sua *mo-tilità*, che le bande fluttuanti esemplificano efficacemente. I primi esempi interessanti emergono negli ultimi decenni del Trecento, come il *tortil* sulla bandiera corsa nella pagina dello *Stemmario di Gelre* dedicata ai vassalli aragonesi³⁰, e sviluppano a fine secolo tipi iconografici particolarmente ricchi di dettagli, come l’elegantissima

(di Aleppo, conquistatore di Venezia) invocata da Otello nel finale della tragedia shakespeareana, è quella di un «maligned and turban’d Turk» (V, II, 354).

²⁹ Mentre nelle città sarde ha bende più rare o troppo corte, anche se un bel *tortil* fluttuante era nello stemma dei Quattro mori del regno di Sardegna (con i volti insolitamente rivolti a destra nel Cinquecento). Cfr. il frontespizio dei *Capitols de Cort del Stament militar de Sardenya*, 1571. Si veda B. Fois, *Lo stemma dei Quattro Mori. Breve storia dell’emblema dei Sardi*, Sassari, Carlo Delfino, 1990 (4^a ristampa 2010), p. 26.

³⁰ D. BINDMAN, H.L. GATES JR., *The Image of the Black in Western Art*, II, t. 2, *From the Early Christian Era to the “Age of Discovery”*: *Africans in the Christian Ordinance of the World*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2010, p. 36 fig. 6. Dal fondamentale saggio di David Bindman e Henry Louis Gates Jr. traiamo parecchi esempi iconografici, anche se gli autori nulla dicono sui segni della “cinetica africana”.

testa di adulto maschio nero in espressione minacciosa, con orecchino ed elaborato *tortil* frontale dalle lunghe appendici posteriori svolazzanti, che si ammira su un armoriale di fine Trecento o inizi Quattrocento, quello di George Fröschel. In repertori analoghi e coevi troviamo anche il vessillifero in una elaborazione araldica sporadica e diversa da quella del Gelre: nell'*Armoriale Bellenville* (Parigi, Bibliothèque Nationale, fol. 69v), del tardo Trecento, le armi di H'Henric van Eswielre (Jülich) hanno sul cimiero una figurina nera a mezzobusto che ripropone il profilo di ragazzo africano reinterpretato come araldo, funzione enfatizzata da un doppio vessillo sventolante (lo scudo sottostante è a sua volta decorato con una testina di moro)³¹ [figg. 3-5].



Fig. 3. Bandiera di Corsica dallo *Stemmario di Gelre*. Cfr. D. Bindman, H.L. Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, II, t. 2, *From the Early Christian Era to the "Age of Discovery"*: *Africans in the Christian Ordinance of the World*, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University Press, 2010, p. 36.



Fig. 4. *Armoriale Fröschel*. Da Bindman, Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 32 fig. 1.

³¹



Fig. 5. *Armi di H. van Eswielre*. Da Bindman, Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 32 fig. 1.

La marcatura cinetica del *tortil* prosegue anche nel secolo successivo. Al 1400 circa è datato uno straordinario arazzo tedesco, probabilmente da Strasburgo (Boston, Museum of Fine Arts), che raffigura un assedio di “selvaggi” bianchi a un castello africano, con la coppia nera coronata alle finestre, e arcieri sia africani che “mori” (i primi di pelle nera, bruna i secondi) i cui *tortils* fendono l’aria³². Qui il movimentato sventolio viene chiaramente collegato all’attività militare, nell’attacco agli invasori, suggerendoci che il motivo può anche essere nato dall’impressione suscitata da incursioni e razzie musulmane in Europa, con la loro tempestosa e terrificante invasività. La produzione di immagini di africani neri dagli esuberanti *tortils* continua senza cedimenti almeno fino alla fine del Quattrocento, in modo sempre più vario e diversificato³³. Si distingue, per la varietà di dettagli significativi con cui viene sviluppato il motivo, una serie di edizioni di un testo di Ulrich Richental dedicato al Concilio di Costanza, prodotte verso la metà degli anni Sessanta. Questi libri rappresentano veri e propri stemmari delle personalità religiose e politiche che si volevano intervenute al concilio da gran parte del mondo conosciuto³⁴. Una pagina di un’edizione del 1465 circa di *Das Konzil zu Konstanz* (fol. 130v.), prodotta proprio a Costanza e conservata nel Rosgarten-Museum della città, raggruppa i blasoni immaginari dei vassalli del Gran Khan (a sintetizzare le presenze orientali nel concistorio), fra cui il regno d’Etiopia e il “Rex Morot”. Vi troviamo l’immagine di un nerissimo Gran Khan a mezzobusto, il cui nastro frontale intrecciato sventola fieramente a partire da una vistosa nocca, mentre sul blasone del re d’Etiopia due teste di moro di spalle sono montate su un supporto astratto a V dai rami rastremati, sempre con nastri a *tortil*³⁵ [fig. 6].

³² *Ivi*, p. 40 e segg. figg. 9-10.

³³ Altre tre figurine, con nastri gialli in analogo movimento, compaiono ad esempio sul blasone dell’imperatore di “Argye” in un altro armoriale prodotto a Costanza attorno al 1480 su commissione di un cavaliere, Conrad Grünenberg (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek). Cfr. *ivi*, p. 80 fig. 57.

³⁴ Il concilio, in realtà, si proponeva di risolvere lo Scisma d’Occidente.

³⁵ *Ivi*, p. 75 fig. 50.

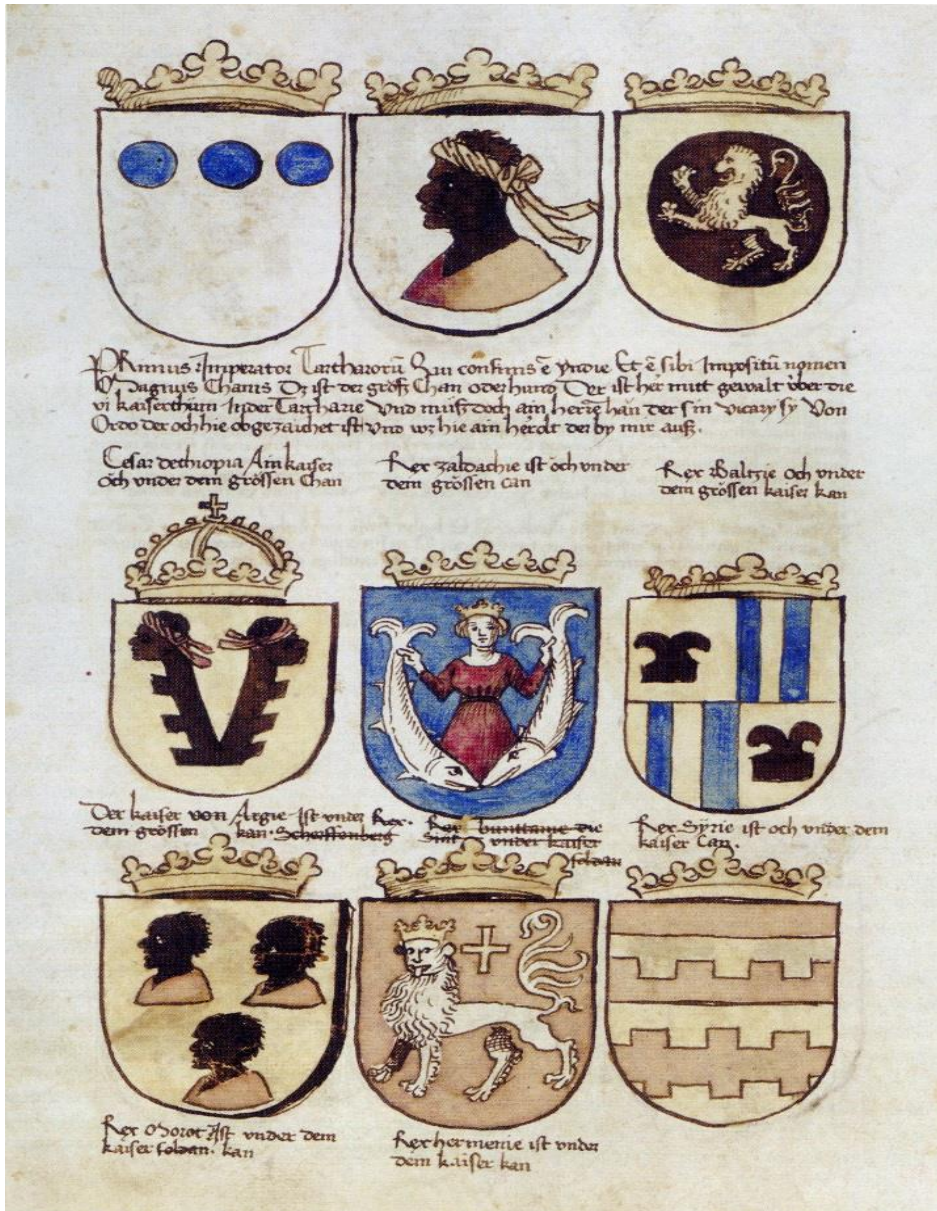


Fig. 6. Blasoni immaginari dei vassalli del Gran Khan, Ulrich Richental, *Das Konzil zu Konstanz*, 1465, (fol. 130v.). Da Bindman, Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 75 fig. 50.

Il motivo compare in quegli anni anche nell'arte italiana, nella raffigurazione di *La battaglia di Eraclio e Cosroe* nel ciclo di affreschi *Storia della Vera Croce* di Piero della Francesca, che si ritiene dipinta dopo il soggiorno romano dell'artista, cioè fra il 1459 e il 1466 (Arezzo, Chiesa di San Francesco). Per caratterizzare

l’esercito dell’imperatore persiano, Cosroe II, che nel 615 aveva conquistato Gerusalemme, Piero sceglie di rifarsi all’araldica delle teste di moro, ragionando anche lui per sineddoche, laddove una testa d’africano nero poteva rappresentare, nell’antichità come ai suoi tempi, un nemico mediorientale.

L’artista riproduce la testa imbindata nel vessillo addirittura due volte, sul cimiero e sullo scudo, né dimentica di rappresentarne la cinetica tramite lo sventolio del *tortil*. Tutte queste teste nere sono maschili, ma una volta che il contrassegno del *tortil* fluttuante si è impregnato di africanità può essere eccezionalmente assegnato anche a una donna leggendaria come la Regina di Saba, che occasionalmente viene immaginata e rappresentata in versione nero-africana³⁶. Eccola dunque in questa versione nell’episodio del re Salomone che presso di lei adora un idolo, in un’illustrazione dello *Speculum Humanae salvationis* (fol. 31r) del 1430 circa, proveniente da Lubecca³⁷. Un ampio nastro svolazzante promana dal suo turbante, nonostante la posizione quasi immobile della regione, forse a enfatizzare il suo ruolo di tentatrice nell’episodio.

Il motivo rappresentato da questa cinetica intrinseca e irrefrenabile, a dispetto di ogni logica motoria, poteva celare anche qualche giudizio morale. In generale, la pregnanza di questi nastri, raffigurati in perenne movimento anche quando chi li porta appare tranquillo o addirittura statico, riflette in modo specifico la percezione comune dell’africano. Lo dimostra il fatto che, in raffigurazioni legate a popoli ed etnie diverse, l’accessorio non gode della stessa caratterizzazione cinetica. Ad esempio, nella miniatura del *Martirio di Santa Apollonia* di Jean Fouquet (contenuto nel *Libro d’Ore* realizzato dall’artista per Etienne Chevalier, tesoriere di Francia, attorno al 1450), la scena³⁸, ambientata ad Alessandria, rappresenta gli aguzzini usando tipici contrassegni di orientalità e di atteggiamento anticristiano: due di loro portano cappelli a punta di foggia ebraica, mentre il terzo ha la benda bianca attorno alla fronte, che lo indica come musulmano: ma qui la lunga banda ricade sulla schiena, priva di ogni motilità.

D’altronde, a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento la rappresentazione di questo costrutto culturale, la diffusa percezione ipercinetica del nero africano, trova diversificazioni anche più specifiche.

La citata edizione del 1465 di *Das Konzil zu Konstanz*, quella prodotta a Costanza, include una pagina intitolata “Affrica” (foll. 135r, 135v). Vi figurano gli scudi dei vassalli dell’imperatore di Costantinopoli, e fra questi quattro con attributi africani: quella del conte greco di Anthonis, con una testa di moro coronata; quello del duca di Aschalott (Valacchia), con due quadranti dedicati a fanti neri armati di spada e scudo (si noti la forma bizzarra e asimmetrica attribuita a questi

³⁶ Complessivamente, la regina di Saba viene raffigurata “nera” una decina di volte in quasi tre secoli, dal 1181 in poi, quasi sempre nelle città del Sacro Romano Impero, con alcune eccezioni olandesi, inglesi e francesi. Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., pp. 9 e segg., 40, 71 e segg.

³⁷ Bindman, Gates, Jr., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 68 fig. 43.

³⁸ Stella Mary Newton identifica la raffigurazione come la scena di un *morality play*, per la presenza di un buffone in campo; S.M. NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, London, Rapp & Whiting, 1975, pp. 26-27, fig. 2.

scudi); quello del duca greco di Zaltaygen, con tre busti di moro dai *tortils* svolazzanti, e quello del duca Allexander di Littow, sempre greco, con due neri nudi danzanti a figura intera e posti di spalle l'uno all'altro, praticamente a contatto di glutei. Ai segni ormai cristallizzati delle teste di moro cominciano così ad alternarsi altri marcatori della percezione comune. In questi riferimenti africani del 1465, su quattro opzioni, due rispecchiano l'alternativa fra corona e *tortil* sulle teste di moro; mentre gli altri due sottolineano attitudini tipicamente attribuite agli africani: le capacità militari, apprezzate fin dall'antichità³⁹, e la passione per la danza [fig. 7].

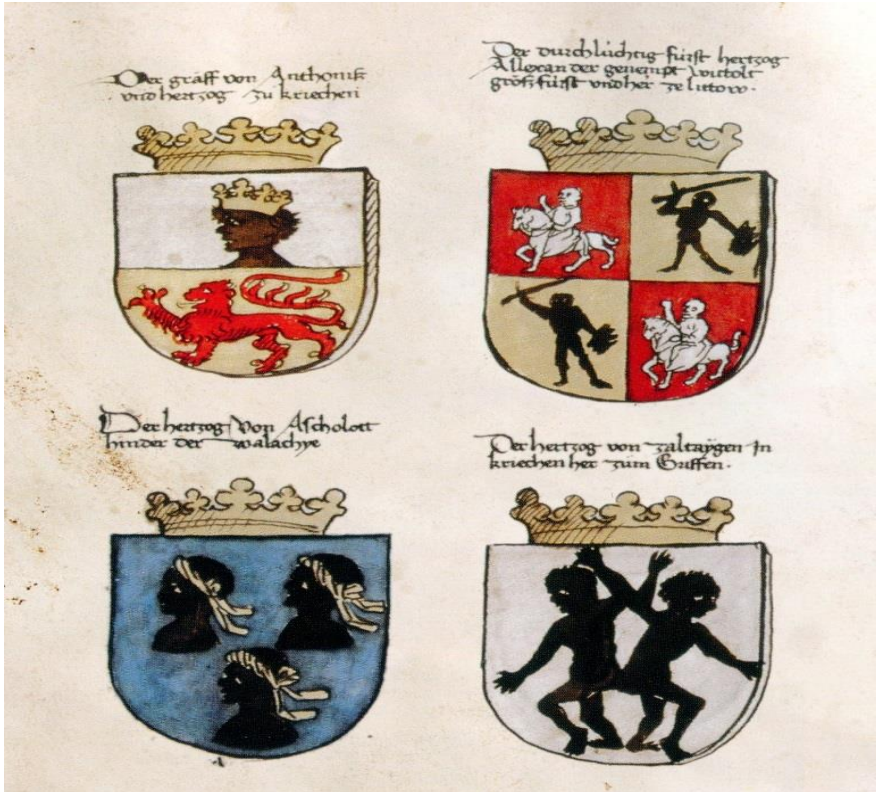


Fig. 7. Scudi dei vassalli dell'imperatore di Costanti-nopoli ("Affrica"), Ulrich Richental, *Das Konzil zu Konstanz*, 1465, (foll. 135r, 135v). Da Bindman, Gates Jr., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p.76 fig. 51.

³⁹ Per il mondo antico cfr. SNOWDEN JR., *Blacks in Antiquity*, cit., pp. 130-143 e *passim*; per il Rinascimento K. LOWE, *The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe*, in T.F. EARLE, K.J. LOWE eds., *Black Africans in Renaissance Spanish literature*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 17-47, p. 32 e segg.

Il *tortil*, che resta il più frequente segnalatore di un connaturato dinamismo, esprime la valenza socioculturale della cinetica africana tramite le sue bande posteriori che svolazzano anche quando il soggetto è statico: vi viene registrata, in chiave paradossale, la percezione dell’africano come un soggetto umano di eccezionale ma connaturata esuberanza. Ma nella seconda metà del Quattrocento, sia pur occasionalmente, il concetto si trova espresso anche da immagini di africani neri che danzano. Il tema della danza esplicita e quella del dinamismo implicito possono trovarsi perfino combinati: così su un’altra edizione di *Das Konzil zu Konstanz*, del 1464 circa (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek).

Vi incontriamo di nuovo i tre stemmi dei Magi, dove ritroviamo il vessillifero nero, nudo come i danzatori sul blasone del duca di Zaltaygen, col suo vessillo ben inalberato, il *tortil* allegramente svolazzante e l’asimmetrico scudo: tutti di colore rosso⁴⁰, e tutti (scudo incluso) realizzati in chiave suggestivamente aerodinamica. La fascia frontale appare particolarmente elaborata, con un doppio nodo molto estroverso e i due lunghi capi, annodati a circa metà lunghezza, che sventolano posteriormente alla figura.

A meno di un secolo dopo il prototipo presentato nello *Stemmario di Gelre*, il motivo del vessillifero è diventato a sua volta un’esaltazione della cinetica africana.

4. Lochner e il moro esuberante

L’immagine di Stefan Lochner che ci prepariamo a studiare si colloca in questo processo evolutivo pressappoco a metà strada: segue di circa quaranta anni il completamento dello *Stemmario di Gelre*, con i suoi primi *tortils* svolazzanti, e anticipa di due o tre decenni l’ingresso nella araldica tedesca del tema più esplicito dei neri danzanti. L’opera inaugura inoltre l’immissione, nella pittura interessata a ritrarre il viaggio dei tre re o la loro adorazione di Gesù neonato, dei blasoni dei Magi. Essi appaiono qui proiettati nella narrazione evangelica e, inalberati su opportuni vessilli, distinguono il corteo di ciascun re.

L’opera è la grande pala d’altare dei *Santi patroni di Colonia*, la città che fu il centro del culto dei Magi in Europa e in cui Lochner svolse tutta la fase matura della sua carriera. Il trittico, capolavoro del tardo gotico, fu commissionato per il municipio ma oggi si trova nel duomo di Colonia [fig. 8].

Oltre a gruppi di santi (fra cui uno nero) nei pannelli laterali, porta in quello centrale l’*Adorazione dei Magi*, e risale al 1440 circa: a lungo datata per ragioni stilistiche agli anni Trenta del Quattrocento, oggi si suole considerarla della prima metà degli anni Quaranta.

Qui il tema socioculturale della cinetica africana trova nuovo slancio. Nel seguito dei re, caratterizzato da volti, copricapi e costumi chiaramente cosmopoliti, ritroviamo i vessilli dell’araldica dei Magi di fine Trecento.

⁴⁰ BINDMAN, GATES JR., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 78 fig. 54.



Fig. 8. Stefan Lochner, *Santi patroni di Colonia* (1440), Colonia, Duomo.



Fig. 9. Stefan Lochner, *Santi patroni di Colonia* (1440), Colonia, Duomo. Dettaglio del pannello centrale con l'Adorazione dei Magi.

Così, oltre ai noti emblemi della stella con crescente lunare delle stelle in campo blu, vediamo spuntare per la prima volta nella storia della grande pittura europea, dietro un membro del seguito con fattezze nero-africane, un vessillo recante l'africano nero [fig. 9].

Rispetto ai modelli araldici, però, Lochner interpreta il motivo a modo suo. In campo bruno-rossastro, a contrastare con l'azzurro e il blu degli altri vessilli, il giovane africano, elegantemente vestito e armato, è raffigurato in elevazione: i piedi stanno più in alto della lancia e dello scudo che egli regge con le mani, e le punte sono tese verso il basso, a suggerire che è in corso l'esecuzione di un salto. Per il momento non è necessario decidere se si tratti di una stilizzazione

“all'europea” di una danza africana solistica, o di una gioiosa ed esotica esibizione marziale, o quant'altro. Ma per certo l'immagine trasmette una miriade

di significati e di intenzioni comunicative, oltre a offrire una sintesi originale delle precedenti apparizioni del tema nell’araldica.

L’araldo nero di Lochner appare riccamente ingioiellato, riflettendo la ricchezza materiale dell’Africa secondo l’immaginario collettivo, ma anche la sua associazione ai tesori esibiti nei cortei regali e imperiali. È rappresentato frontalmente e a figura intera. Alla tunichetta rossastra, ai piedi scalzi, al capo scoperto dell’araldo nero del Gelre si contrappongono la *mise* elegantissima, i sontuosi stivali.

A reggere la banderuola, che porta un’iscrizione dorata in incomprensibili grafemi esotici, il semplice bastone del primo vessillifero qui diventa una lancia. Ma l’araldo porta anche una elaborata sciabola, con la guardia dell’elsa a doppio ricciolo inverso, il pomolo romboidale, sospesa ai fianchi da una catena d’oro, il manico cosparso di gemme. E lo scudo si distingue per la sua bizzarria, sia nella forma generale, che combina superfici concave e convesse, sia nella cupola, che ne gonfia la superficie arcuata, con un rompispada a forma di puntale al centro.

Nel marcare questa presenza, Lochner sceglie di caratterizzarla in modo estremamente esuberante, dinamico e simpatico. Il nero in armi sul blasone dei Magi di Lochner è un africano sorridente che salta quasi levitando. La figura è contrassegnata da una motilità ineffabile, mostrandosi leggera e scattante anche se aggravata dalle armi. Quasi priva di peso, sprizza un senso armonioso di forma atletica e di compiaciuta esibizione. E indubbiamente rappresenta un’evoluzione iconografica dell’ipercinesi che l’Europa della prima metà del Quattrocento attribuiva agli africani. Non a caso, nel decorare il già sontuoso cappello del suo araldo, Lochner vi aggiunge dei nastri svolazzanti, riprendendo a suo modo il primo stile realizzativo del motivo ipercinetico – quello dei *tortils* – quasi a marcare una continuità con quella tradizione iconografica e con l’immaginario tardo-medievale sugli africani, di cui l’artista mostra non solo il radicamento ma la diversificazione, come sarà anche recepito nei citati emblemi araldici degli anni Sessanta. Con un tocco di raffinatezza, l’artista lascia fluttuare questi nastri con moto parallelo a quello del vessillo retto dall’araldo: le due fluttuazioni concordi disegnano nell’aria la medesima curva, raddoppiando l’efficacia icastica del segno.

Da dove ricava Lochner questo spunto? Pur rifacendosi anche all’iconografia araldica a noi nota, deve esserci stato qualche passaggio andato perduto, perché la creazione di Lochner viene preceduta da un motivo più semplice, sorto evidentemente in campo xilografico, ed espresso attraverso minuscole figure in silhouette. Tale è l’*Adorazione dei Magi* conservata alla Stiftsbibliothek di San Gallo, e datata al 1417-20. Vi vediamo i tre cortei dei Magi in avvicinamento a Betlemme e alla Sacra famiglia, con i tre blasoni del canone araldico trecentesco, e quella che è la prima raffigurazione quattrocentesca a me nota del “vessillifero nero sul vessillo”: pur nell’estrema semplificazione grafica, vi vediamo infatti una banderuola sventolare dalla lancia o bastone retto dalla figurina, che riesce pure a evidenziare una dinoccolata leggerezza delle gambe [fig. 10].



Fig. 10. *Adorazione dei Magi*, xilografia, San Gallo, Stiftsbibliothek (1417-20).

Il modello lochneriano del vessillifero africano costituisce dunque al tempo stesso una revisione e una novità. E riscosse un'immediata fortuna, che portò a varie stilizzazioni successive. La più fedele imitazione sta in una *Adorazione dei Magi* poco frequentata, datata al 1460 e attribuita dubitativamente al Maestro dell'Assunzione della Vergine Maria, ma da qualcuno allo stesso Lochner, benché la posizione dello scudo e della lancia col vessillo risultino invertite [figg. 11-12].

Altre imitazioni, che tornano a usare la comoda silhouette nelle visioni di sfondo, restano più fedeli alla simmetria lochneriana, come nell'*Adorazione* facente parte di un trittico di un anonimo maestro austriaco, datato al 1490 o all'ultimo quarto del Quattrocento (Stiftsgalerie, Klosterneuburg), che unifica il tema del Viaggio dei Magi e dell'Adorazione mostrando più volte il corteo in movimento. La derivazione da Lochner è evidenziata anche dalla presenza del cappellone e del grosso scudo.

L'esempio cronologicamente più vicino all'*Adorazione* di Lochner sta però su un pannello dell'anonima *Natività* situata nella piccola chiesa di S. Vincenzo a Doudleby, in Boemia (Repubblica Ceca, non lontano dagli odierni confini con Austria e



Fig. 11. Maestro dell’Assunzione della Vergine Maria (Lochner ?), *Adorazione dei Magi* (1460).



Fig. 12. Maestro dell’Assunzione della Vergine Maria (Lochner ?), *Adorazione dei Magi* (1460), Dettaglio.

Germania), e dipinta anch’essa attorno al 1440⁴¹. Campeggiante su uno dei tre vessilli dei Magi, che intravediamo a distanza sullo sfondo, la silhouette del nero in armi che salta deriva patentemente dall’araldo africano di Lochner. La figura porta sia il cappellone lochneriano che lo scudo e regge il suo vessillo, apparendo, pur nell’impossibilità di dettagliare un’immagine così minuscola, visibilmente dinamica. Solo la posizione delle gambe (e dunque la direzione del salto) appare invertita. L’attenzione dell’ignoto artista al motivo lochneriano spicca anche nel contrasto con gli altri due blasoni, del tutto anodini. Il vessillo con l’africano esultante è infatti l’unico chiaramente determinato, non peritandosi l’artista di adottare la convenzione stellata o col crescente lunare (e ciò pur rifacendosi a Lochner, che rispettava tale convenzione). Nella caratterizzazione del corteo dei Magi, questa *Adorazione* si dedica

⁴¹ KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 94, fig. 51. La dipendenza dal modello di Lochner, che qui discutiamo, potrebbe forse suggerire agli storici dell’arte la datazione dei *Santi patroni di Colonia* agli anni Trenta (anziché Quaranta) come più probabile.

esclusivamente a rimarcare la componente africana, in tutta la sua tradizionale dinamicità [figg.13-14].



Fig. 13. Anonimo, *Natività*, Doudleby (Boemia), Chiesa di S. Vincenzo (intorno al 1440). Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 94, fig. 51.

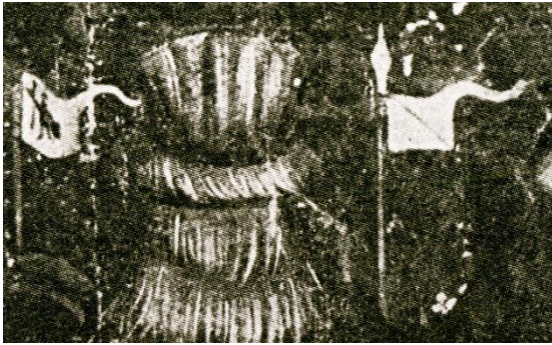


Fig. 14. Anonimo, *Natività*, Doudleby (Boemia), Chiesa di S. Vincenzo (intorno al 1440). Dettaglio.

L'esuberanza del vessillifero nero, poco dopo il precedente di Lochner, diventa così la realizzazione primaria dell'interesse a caratterizzare una presenza africana fra i Magi. Addirittura gli imitatori, più sensibili all'immagine dell'araldo nero sul vessillo che al resto, collocano talvolta il vessillo presso il magio sbagliato⁴². L'interesse per il motivo in sé e per sé è ormai indipendente dalla sua contestualizzazione originaria.

Il senso generale dell'immagine rielaborata da Lochner continuò la sua fortuna anche durante il terzo quarto del Quattrocento, benché drasticamente semplificata nei dettagli e normalmente ridotta a semplice silhouette. Kaplan ne cita alcune occorrenze⁴³, ma non ne evidenzia l'appartenenza a modelli diversi. In effetti, alcuni pittori sottolineano il movimento africano in chiave ipercinetica, altri si limitano a

⁴² Kaplan ad esempio cita l'illuminazione di un manoscritto tedesco del 1450 dove l'attendente nero del magio nero porta il vessillo stellato, mentre quello del magio bianco più anziano regge il vessillo col "messaggero" (o meglio araldo) nero; cfr. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 95.

⁴³ Due dipinti tedeschi del 1450-55 e uno svizzero del 1460-75 circa, più due successivi di Martin Schongauer (un disegno) e bottega (un dipinto). Cfr. *ivi*, pp. 99, 110 e segg.

dipingere il vessillifero semplicemente in cammino. Ad esempio, in un frammento attribuito al Maestro della Pala d’Altare di Sterzinger e proveniente dalla chiesa monastica di Heiligenkreuzthal (1450-55 ca., oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda), che raffigura il corteo dei Magi, il vessillifero nero incede dinoccolato verso sinistra portando il vessillo dal lungo bastone nella destra (il braccio sinistro è arcuato a sostenere il pesante scudo), ma non c’è traccia di esuberanza fisica né di salti: l’esaltazione cinetica rimane concentrata nello sventolio del vessillo che, di esagerata lunghezza, corre dietro la testa dell’araldo e ne oltrepassa di molto la figura.

Il motivo della silhouette nera in cammino (qui appena appena più aerodinamica) sul “vessillo nel vessillo” compare ancora all’inizio del Cinquecento su un’*Adorazione* dipinta nel 1501 da Jorg Breu il Vecchio.

Calibro comune di tutte queste varianti, comunque, sta nel fatto che le figure non sono mai statiche: anche se semplicemente “in cammino”, gli artisti si impegnano a infondere nelle minuscole e piatte silhouette un’andatura sciolta. L’adesione completa, o meno, al modello introdotto da Lochner nella pittura mitteleuropea si misura più che altro nella posizione dei piedi divergenti e levitanti, anche in assenza del cappello e dello scudo dell’originale. Ad esempio nel disegno dell’*Adorazione dei Magi* di Martin Schongauer (1470 ca.), benché il vessillo africaneggiante sia in gran parte coperto da quello con crescente e stella, si riconosce la postura divaricata dei piedi, ripresa dall’*Adorazione* lochneriana e dalle sue prime imitazioni, come la citata *Natività* boema.

Nell’*Adorazione dei Magi* che la bottega dello stesso pittore realizzò nel 1485 troviamo poi il vessillo completo, che conferma la scelta del modello lochneriano a piedi divergenti – e dunque dell’iperkinetica africana – da parte di Lochner [fig. 15].



Fig. 15. Martin Schongauer, *Adorazione dei Magi* (1485), Berlino, Gemäldegalerie.

Prima che il motivo si estingua – assieme all’abbandono dei blasoni dei Magi – nei primi decenni del secolo successivo, l’ultimo quarto del Quattrocento si rivela ancora ricco di silhouette di ispirazione lochneriana⁴⁴.

Ritroviamo ancora tutti e tre i vessilli canonici dei Magi nell’*Adorazione dei Magi* dipinta nel 1489 da Marx Reichlich, il più importante pittore tirolese (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum). Qui, ai margini meridionali della cultura germanica, il “vessilifero sul vessillo”, benché in silhouette, porta ancora il grande cappello ideato da Lochner, e a parte varianti minori (la figura è ribaltata, e tiene l’enorme scudo con la destra) la gamba piegata al ginocchio esalta la dinamica del salto ancor più che nell’originale.

A questo punto le variazioni possono moltiplicarsi indefinitamente, senza più prestare molta attenzione al significato originario dei dettagli. A piedi divaricati, con scudo lochneriano ma senza cappello, è il “vessillifero nel vessillo” esposto nell’*Adorazione dei Magi* di Ulrich Apt il Vecchio (1460-1532), di incerta datazione: forse anch’essa di fine Quattrocento, forse già cinquecentesca.

Comunque, questa (forse tardiva) figura a piedi divaricati non risulta più dinamica come nel modello lochneriano: forse ormai il nesso tra la posizione dei piedi e il costruito culturale della cinetica africana è stato dimenticato, o ha perso importanza. Qui la silhouette nera a stento passeggia, e non è isolata in questa sua pigrizia isolata. All’inizio del Cinquecento ne riconosciamo la staticità (addirittura il vessillifero nero tiene un braccio sul fianco) nel trittico di Hans Baldung, *Adorazione dei Magi e santi*, del 1506-7 (ma da altri datata addirittura al 1530-45). Essa non presenta più alcun elemento di dinamismo africaneggiante, e perfino il “vessillo nel vessillo” sventola in direzione errata, contrario al senso di marcia dell’araldo nero: come mossa dal vento, e non più dall’ipercinetica del personaggio.

Simili esempi, la marcia, il passeggio, la posizione di riposo, potrebbero però anche suggerire che di queste silhouette possa esistere anche un’altra tradizione parallela: cioè che, già tra i vessilliferi neri del secondo Quattrocento, si debba riconoscere anche un andamento “ipocinetico”. Questo modello alternativo in effetti esiste ed è indipendente dal primo, quello che dall’abbazia di San Gallo arrivava fino a Lochner. Ma si innesta su una tradizione araldica dei *blasoni* dei Magi diversa da quella che abbiamo fin qui considerato: col vessillifero nero, raffigurato nudo, che regge con la mano sinistra un pesante scudo di forma regolare, mentre la destra porta il vessillo. Ma in tale tradizione parallela, araldo nero nudo con vessillo e scudo, si esprime sia la tendenza ipocinetica che quella ipercinetica: la sua parziale indipendenza dal “modello Gelre” esprimeva evidentemente

⁴⁴ Tranne eccezioni (delle più notevoli daremo conto), i maestri tedeschi del primo Cinquecento, inclusi Dürer e Holbein, riprendono svogliatamente i blasoni dei Magi (ad esempio limitandosi a contrassegnare un vessillo con crescente e stella, o a inserire vessilli privi di marchi), oppure abbandonano del tutto il motivo. Anche la pittura italiana perde interesse al tema: Paolo Veronese, nella sua *Adorazione* nella chiesa di Santa Corona a Vicenza (1573), dipinge ormai i tre vessilli colorati senza marchi. E così farà ancora Rubens nel 1618-1619: dopodiché anche questi vessilli ormai anodini spariscono definitivamente.

una certa disomogeneità nell’adesione al costruito culturale. Fin qui, niente di sorprendente: è la prova semmai che il costruito, magari a longitudini diverse, non era universalmente condiviso, oppure, come apparirà più probabile nei prossimi paragrafi, non veniva alimentato dalla possibilità di cogliere gli aspetti più sorprendenti e spettacolari del temperamento africano. Semmai, anche in queste occorrenze ipocinetiche, sorprende vedere come alla rappresentazione della “diversità” africana venga associata una nuova valenza metalinguistica: qui vediamo infatti non solo un vessillifero su un vessillo, ma uno scudiero su uno scudo. Il che ci conferma una volta per tutte che la ragione di queste immagini sta



Fig. 16. Blasone con messaggero nero, attribuito a Melchiorre Hans Hagenberg, *Atlante araldico* (1466-1470)

anche nell’esaltare il potenziale “espositivo” della personalità nero-africana che in un corteo è in grado di spiccare su tutte le altre, potenziale da tempo dimostrato in processioni e trionfi imperiali.

Ne trovo un esemplare nell’atlante araldico realizzato da Hans Hagenberg per l’abate Ulrich VIII di San Gallo nel 1466-1470, nel nord-est della Svizzera⁴⁵. Qui il blasone col messaggero nero, attribuito a Melchiorre, è raffigurato sullo scudo coronato centrale, fra quello con scudo coronato e stella e quello con sette stelle. Il vessillo in alto (con un sole raggianti) è di colore rosso, come in basso lo “scudo nello scudo” portato dall’immagine inscritta del vessillifero; con un piede volto in su e l’altro in giù, lo vediamo semplicemente in cammino, senza alcuna particolare esuberanza [fig. 16].

Ma anche questo “scudiero nero nello scudo”, come dicevamo, è a volte ipercinetico. Se ne osservi la raffigurazione contenuta nel Codice Ingeram (conosciuto anche come Codice Cotta), un libro araldico appartenuto al duca austriaco Alberto VI (oggi nella Collezione Weapon del Kunsthistorisches Museum di Vienna)⁴⁶

Ma anche questo “scudiero nero nello scudo”, come dicevamo, è a volte ipercinetico. Se ne osservi la raffigurazione contenuta nel Codice Ingeram (conosciuto anche come Codice Cotta), un libro araldico appartenuto al duca austriaco Alberto VI (oggi nella Collezione Weapon del Kunsthistorisches Museum di Vienna)⁴⁶

⁴⁵ Questi blasoni sono considerati anche da Kaplan, che però non commenta il motivo del vessillifero nero nudo. Si veda KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 112 e fig. 84.

⁴⁶ R.E. SUTTER, *The 3 Wise Men – Coats of Arms*, < <http://finelegacy.com/blog/3-kings-coat-arms/>>, 19 dicembre 2014.



Fig. 17. Scudiero nero rappresentato in uno scudo: Codice Ingeram (c.d. Codice Cotta, 1459). Vienna, Kunsthistorisches Museum, Collezione Weapon.



Fig. 18. Africano in movimento. Armoriale di Wernigerode (detto anche di Schaffhausen, tra il 1486 e il 1492).

e datato 1459. Qui l'ampia campitura degli blasoni scudati consente all'artista di rappresentare le gambe del nero ampiamente divaricate, sottolineando così in modo inequivocabile la sua spiccata dinamicità [fig. 17].

La figura di un vessillifero nero nudo, in silhouette e con un pesante scudo, continua nel tempo a essere ripresa nella pittura quattrocentesca sia nella versione ipercinetica che in quella ipocinetica. Nel riportare l'una o l'altra variante di questi emblemi nelle scene dell'Adorazione a Betlemme (dove, sul vessillo, la connotazione metalinguistica dello "scudo nello scudo" va persa), i pittori si dimostrano dunque più o meno sensibili alla percezione comune degli africani, anche se generalmente il nero viene rappresentato in quella eccentricità di spirito e di comportamenti che gli veniva attribuita dalla percezione comune.

D'altronde, è questione di dettagli. E anche nel contesto araldico, artisticamente più modesto, l'attenzione ai dettagli poteva mostrarsi al massimo grado, perfino ridondante. Lo verificiamo in un armoriale un po' più tardo, quello di Wernigerode (detto anche di Schaffhausen), datato tra il 1486 e il 1492, che presenta molti blasoni fittizi. Quest'armoriale risponde all'evoluzione iconografica della cinetica africana enfatizzando non solo la fluttuazione aerodinamica del vessillo rosso, ma anche quella, ancor più accentuata, del più antico attributo dell'africano ipercinetico: i magnifici nastri del *tortil* che gli sventolano posteriormente alla testa [fig. 18].

Come si ricorderà, già l'elegante vessillifero di Lochner portava al cappello dei nastri svolazzanti con moto parallelo a quello del vessillo. E anche in una *Adorazione dei Magi* di epoca avanzata, del

Maestro detto “del Monogramma AB” (Dresda, Gemäldegalerie) – dipinta attorno al 1530, in un’epoca in cui ormai i pittori europei non erano più interessati a raffigurare i blasoni dei tre re – l’africanità del magio nero viene sottolineata dai nastri fluttuanti in coda al suo turbante, tornando alla raffigurazione archetipa della cinetica africana, e attribuendola direttamente al re, anziché a un attendente.

In questi primissimi decenni del Cinquecento, in effetti, la rappresentazione della cinetica africana presso i Magi, pur rarefacendosi, non sparisce del tutto ma si esprime più liberamente. Addirittura il re magio nero in *tortil* al cospetto di Gesù bambino può esibire personalmente e fisicamente tale cinetica, slanciando uno scatto e una posa di spirito coreico, con l’eleganza di un passo di danza, nell’*Adorazione* dipinta nel 1504 circa da un pittore fiammingo operante nell’Italia settentrionale, Hans Clemer (tra le *Scene della vita di Maria* nella chiesa parrocchiale di Elva, parete sud)⁴⁷ [fig. 19].



Fig. 19. Hans Clemer, *Adorazione* dalle *Scene della vita di Maria* (1504), Chiesa parrocchiale di Elva (Saluzzo).

⁴⁷ La posa implicherebbe una riflessione più generale su un altro tipo di dinamismo del magio nero, il quale spesso sembra arrivare sulla scena dell’Adorazione per ultimo, affrettandosi. In realtà esiste un motivo di origine bizantina, osservabile in Italia nei mosaici ravennati di Sant’Apollinare Nuovo, con tutti e tre i Magi trafelati, motivo ancora seguito ancora in alcune importanti Adorazioni italiane del Cinquecento (come quella di Correggio del 1515-18 a Brera, o quella che Jacopo Bassano dipinge più volte tra gli anni Cinquanta e Sessanta): ma l’ultimo ad arrivare, quasi precipitandosi, è sempre l’africano. Da parte dei tanti maestri fiamminghi minori e anonimi del Cinquecento si preferisce invece dipingere un solo magio in movimento, a volte quasi in corsa, e si tratta ogni volta, puntualmente, del magio nero. La realizzazione più tarda di questo motivo è, fra quelle a mia conoscenza, l’*Adorazione dei Magi* di Gaspar Van Den Hoecke, non anteriore al 1620 (già in collezioni private, attualmente sul mercato antiquario), con un magio nero dal mantello fluttuante, retto da un minuscolo assistente di colore. Nessuno di questi esemplari ha però la plastica posa coreica (braccia, gambe, busto, postura in generale) del magio nero di Hans Clemer.

Le pose di questi Magi neri cinquecenteschi sembrano contraddire il portamento ieratico quasi sempre attribuito ai tre re dall'iconografia. Il che dimostra, tanto più in date così avanzate, l'equipollenza dei vari "segni"–*tortils* svolazzanti, presenze atletiche o addirittura acrobatiche, avvicinamenti repentini, salti quasi levitanti, danza *tout court* – nella realizzazione iconografica del motivo della cinetica africana, tra il repertorio araldico e le Adorazioni dei Magi.

In definitiva, l'arte tardomedievale e protomoderna investe un enorme capitale espressivo per evidenziare, nei modi e nelle forme più varie e diversificate, quella che era la peculiare motilità degli africani agli occhi degli europei: araldi esuberanti in marcia e in corsa, vessilli aerodinamici sia nella forma che nel contenuto figurativo, vessilliferi euforici che saltano pur essendo pesantemente armati, teste e busti di mori dalle fasce frontali in movimento anche quando non dovrebbero, e Magi neri a loro volta sempre più dinamici; per non parlare del sottotesto fornito da connotazioni figurative metalinguistiche, i "vessilli nei vessilli" e gli "scudi negli scudi", a sottolineare l'eccentricità e l'eccessività attribuite al carattere africano. Contrariamente alle teorie socioculturali oggi correnti, che vedono nelle rappresentazioni storiche dei "diversi" un modo (spesso umoristico, caricaturale, sarcastico o offensivo) per riaffermare l'identità europea e la sua superiorità morale e culturale, questi costrutti figurativi, nella loro varietà, frequenza, vivacità, documentano il vero e proprio studio iconografico di una diversità che raccoglie viva curiosità e un sincero interesse.

5. *Gli africani e gli angeli: nastri come marcatori cinetici*

A parte le scarne e semplificate silhouette entrate in voga dopo il prototipo lochneriano, a dedicarsi al motivo del vessillifero nero con dovizia di dettagli nel secondo Quattrocento, prestando un'attenzione non convenzionale al tema iper-cinetico, resta un unico pittore. E non si tratta di un minore, ma addirittura di Hans Memling.

Pur tedesco (nato a Seligenstadt, non lontano da Mainz e da Francoforte, fra il 1435 e il 1440), Memling operò nel contesto culturale fiammingo, a Bruxelles, dove arrivò attorno al 1460. Probabilmente da ragazzo aveva soggiornato a Colonia studiandovi le opere di Lochner: la critica lo considera fortemente influenzato da lui (in particolare dal trittico con il *Giudizio universale* e da alcune raffigurazioni della Madonna). A Bruxelles lavorò invece nella bottega di Rogier van der Weyden, e lì dipinse la sua prima *Adorazione dei Magi*, ispirata alla pala dell'*altare di santa Columba* del maestro, ma con un elegante, giovane magio nero; dopo la morte di Weyden, nel 1464, si stabilì a Bruges. Da allora riprese più volte il motivo dell'*Adorazione dei Magi* o del loro viaggio⁴⁸, differenziandosi da entrambi i suoi maestri per l'adozione di un magio di pelle nera. E in due

⁴⁸ Memling non inserì gli stendardi nell'*Adorazione dei Magi* della tavola centrale del Trittico Floreins (Bruges, Hans Memlingmuseum), del 1479, dove pure il magio nero è molto simile a quello della sua *Adorazione* di circa dieci anni prima. Non è escluso che fosse costretto a una maggiore sintesi dalle piccole dimensioni (46,5 x 57, contro i 60 x 55 dell'*Adorazione* al Prado), ma è

fra le sue più libere rielaborazioni del tema volle inserire il motivo del vessillifero africano ipercinetico, in una nuova versione che, oltre a mostrare la piena evoluzione figurativa del costruito socioculturale che definiamo “cinetica africana”, aggiunge nuovi tocchi e nuovi aspetti al tema. Documentando così una parallela evoluzione del carattere degli africani neri nell’immaginario europeo, e anche qualcosa di più specifico, che esamineremo sia iconograficamente che storicamente.

Nell’*Adorazione dei Magi* che Memling dipinse nel 1470 circa, parte di un trittico al Prado, nel seguito dei tre re sventolano tutti e tre gli stendardi derivati dai blasoni dell’araldica. Quello africano è ora a fondo bianco, e viene tenuto da un araldo nero che spicca in un gruppetto di attendenti bianchi [fig. 20].



Fig. 20. Hans Memling, *Adorazione dei Magi*, parte di un trittico (circa 1470), Madrid, Museo del Prado.

Qui il vessillifero nero dipinto sullo stendardo, mentre slancia in alto il braccio destro con il bastone, sta evidentemente per spiccare un grosso salto. Nel suo scatto lascia sventolare quelli che Paul Vandebroek ha definito *rubans de danse*, nastri da danza. Ma lo studioso fiammingo va anche oltre, spingendosi a considerare l’immagine come «la prima rappresentazione, probabilmente, a far riferimento, nei Paesi Bassi, a danzatori di moresca»⁴⁹.

L’assenza di qualsiasi contesto attorno alla figurina, che si presenta nello stile di un simbolo araldico in campo bianco, ci induce però a una certa prudenza,

anche probabile che volesse evitare ogni elemento giudicabile frivolo in un’opera destinata all’ospedale cittadino (come si legge nell’iscrizione sulla cornice del trittico aperto, in basso). Qui alla destra del mago africano non c’è nulla, se non il suo cappello tenuto nel gesto di scoprirsi il capo, riprendendo la soluzione adottata nella sua prima *Adorazione dei Magi* (pure conservata al Prado), che fa parte del Polittico di Hulin de Loo, e poi nell’*Adorazione* del 1470. Per la particolare dipendenza dallo stile di Rogier van der Weyden la sua prima *Adorazione dei Magi* nel Trittico Floreins viene considerata dipinta da un Memling all’incirca ventenne, quando lavorava nella bottega del suo maestro a Bruxelles tra il 1460 e il 1464 (G.T. FAGGIN (cur.), *L’opera completa di Memling*, Rizzoli, Milano, 1969, p. 93).

⁴⁹ P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes. Traditions de trance afro-européennes*, Anversa, Snieck-Ducajy & Zoon, 1997, p. 224.

prima di accettare che si tratti di una vera e propria “moresca”: genere coreutico di gran moda nel Quattrocento europeo, ma di cui gli storici della danza tendono a negare (o semplicemente a ignorare) l’origine africana e ogni connessione con i “mori” comunque intesi⁵⁰. Sappiamo ormai che queste figure di colore legate al viaggio e all’adorazione dei Magi esprimono la propria identità in un movimento inesausto, che rimane caratterizzante anche quando può non essere associato al ballo in senso stretto. E d’altronde Vandembroeck presenta la sua considerazione in modo squisitamente intuitivo, senza fornirci spiegazioni o interpretazioni [fig. 21].



Fig. 21. Hans Memling, *Adorazione dei Magi*, parte di un trittico (circa 1470), Madrid, Museo del Prado. Dettaglio.

Intanto osserviamo che, rispetto al precedente di Lochner, questo araldo esuberante esprime lo stesso concetto in modo completamente diverso. Non è riccamente abbigliato: porta una tunichetta rossa sulla pelle nuda, esattamente come il modesto vessillifero del blasone dei Magi nello *Stemmario di Gelre*, solo con le maniche corte; a queste maniche, per giunta, sono collegate due coppie di lunghi nastri in tinta, che dominando il campo del vessillo, occupandone il campo per due terzi. Sono presenti anche altre varianti: ad esempio non porta più un vessillo, ma un bastone corto. Inoltre non regge uno scudo, e non è una differenza da poco: ciò gli consente ampia libertà di movimento. Per il resto rappresenta una via di mezzo fra il vessillifero del Gelre e quello di Lochner: è scalzo e vestito modestamente come il primo, ma come il secondo esprime un’intensa cinetica.

Tale cinetica viene spettacolarmente sottolineata dallo svolazzo di quei nastri serpentini applicati alle maniche. La percezione europea del dinamismo degli africani si può osservare qui con grande chiarezza. I due lunghi nastri doppi sono appendici di stoffa, in tinta, delle corte maniche della tunichetta rossa; il nero tiene un braccio levato in alto e l’altro in basso, e così anche le gambe. Il gesto con cui solleva il corto bastone richiama quello dei giullari e dei buffoni ritratti quando danzano nei tornei o nelle corti, come si vede spesso nell’iconografia europea.

⁵⁰ Cfr. ad es. B. SPARTI, *The Moresca and Mattaccino in Italy - circa 1450-1630*, Atti del Symposium Moreska: Past and Present (Korcula 2001), Zagreb, Institute of Ethnology and Folklore Research, 2002, pp. 1-11. Pontremoli preferisce aderire a vecchie teorie ritualiste chiamando in causa un’ipotetica danza rituale armata della fertilità, come scontro simbolico fra il bene e il male o altri opposti, poi diventata un sedicente “ballo dei mori” per influsso degli autentici scontri fra mori e cristiani; A. PONTREMOLI, *La Moresca: una forma di teatro-danza del XVI secolo*, in *Dramma medievale europeo*, Atti della 2ª Conferenza Internazionale (Università degli Studi di Camerino, 4-6 luglio 1997), Camerino, Centro Linguistico di Ateneo, 1998, pp. 79-103, p. 81 e segg.

Che questi nastri svolazzanti di Memling siano marcatori iconografici di una cinetica fuori dall’ordinario, può essere dimostrato da un confronto tipologico proveniente da tutt’altro contesto. L’accostamento potrà apparire sorprendente: è nell’iconografia angelica che ritroviamo analoghi marcatori cinetici. Una cinetica spiccatamente esuberante, evidenziata graficamente tramite l’ondulazione dinamica di elementi dell’abbigliamento, trova infatti riscontro nell’iconografia delle Annunciazioni.

Dobbiamo innanzitutto far notare che le numerose tipologie presenti nell’iconografia angelica non sono necessariamente dinamiche. Ad esempio, gli angeli rappresentati simmetricamente o concentricamente nelle loro gerarchie, e quelli musicanti o adoranti, appaiono statici. Particolarmente dinamici sono invece gli angeli ribelli in caduta, quelli combattenti (soprattutto l’arcangelo Michele, spesso identifi-

cato col santo omonimo, contro il drago o il demone) o in lotta contro Giacobbe, e ovviamente tutti quelli in volo. L’arcangelo dell’Annunciazione costituisce però un tema di più libera realizzazione: solo eccezionalmente lo si vede al momento di planare o atterrare dal cielo. Suole invece comparire in scena camminando svelto, mentre entra in campo a piedi, generalmente da sinistra. Spesso lo si raffigura già inginocchiato al cospetto della Vergine, ma altre volte viene inquadrato al suo ingresso nella stanza.



Fig. 22. Gerard Horenbout, *Libro d’Ore di Bona Sforza d’Aragona* (tra il 1519 e il 1521). Londra, British Library.

Trovo l’arcangelo Gabriele dell’Annunciazione rappresentato in rapido avvicinamento a Maria fin dal XII secolo, in Italia e in Francia; nel Cinquecento l’idea viene adottata e sviluppata da vari fiamminghi⁵¹.

Ma nel Rinascimento gli si dà l’espressione cinetica del recente atterraggio, tramite lo sventolio, per forza d’inerzia, delle intere vesti, o più spesso di dettagli come fasce o nastri⁵². A volte

⁵¹ Una silloge divulgativa, di ricca evidenza e veloce consultazione, è il volume *Annunciazione* della serie Phaidon (ed. it., 2004).

⁵² Lo sventolio delle vesti dell’angelo riflette un dinamismo assai accentuato nell’*Annunciazione* che Grünewald dipinse per l’altare di Isenheim, seconda faccia (1515, Colmar, Musée d’Unterlinden): realizzazione di un artista particolarmente interessato al movimento, con l’angelo situato eccezionalmente a destra, e il pallio (o mantello) svolazzante.

lo vediamo ancora volante, come su un manoscritto miniato da Gerard Horenbout (il *Libro d'Ore* di Bona Sforza d'Aragona, regina di Polonia, alla British Library), datato fra il 1519 e il 1521: immagine particolarmente curiosa perché, pur di affidare ai nastri la funzione di marcatura cinetica, l'artista lascia sventolare i nastri nel verso sbagliato, incoerenti con la direzione del volo. Un indizio della cristallizzazione del dettaglio, nel primo quarto del Cinquecento [fig. 22].

Più spesso però, e già nel Quattrocento, assistiamo al rapido moto di assestamento delle vesti dell'angelo appena atterrato, i piedi ormai sul suolo, in transizione dalla cinetica alla statica, dal movimento alla frenata. A svolazzare, di questi angeli *pedibus calcantibus*, è in alcuni casi la fascia-cintura: così nell'angelo annunciante in una miniatura anonima dalle *Heures de Charles de France*, libro d'Ore appartenuto a Carlo VII (1456, Metropolitan Museum of Art, New York)⁵³ [fig. 23].



Fig. 23. Angelo annunciante, *Heures de Charles de France* (1456). New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 24. Angelo. Paolo Veronese, *Annunciazione* (1551-1553 ca.). Firenze, Uffizi.

Ancora un secolo più tardi, una fascia svolazzante farà bella mostra di sé anche nella prima *Annunciazione* di un Paolo Veronese poco più che ventenne (Firenze,

⁵³ Cfr. M.B. FREEMAN, *The Annunciation from a Book of Hours for Charles of France*, in «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 19/4, 1960, pp. 105-118.

Uffizi, 1551-53 ca.), che all’arcangelo appiedato dà una posa a *tordillon*, concitata e quasi contorsionistica, pienamente manierista [fig. 24].

Tra gli esempi cinquecenteschi mi sembra particolarmente significativa la serie di sei pannelli, relativa alle *Storie di Maria e Gesù*, del Maestro del Monogramma AB (1530 circa), serie già citata per l’*Adorazione* col magio nero dal *tortil* svolazzante, ma della quale fa parte anche un’*Annunciazione*. Vi vediamo un angelo inginocchiato, eppure dalla cintura di tessuto svolazzante (si noti che il cartiglio che offre alla Vergine è invece statico). Il maestro svevo, attivo in Sassonia, sancisce qui una volta per tutte l’omologia nelle rappresentazioni ipercinetiche degli africani neri e degli angeli annuncianti, quali esempi comuni, per creature poco comuni come gli africani e gli angeli, di motilità fuori dall’ordinario [fig. 25].



Fig. 25. Maestro del Monogramma AB, *Annunciazione* dalle *Storie di Maria e Gesù* (1530 circa). Gemäldegalerie, Dresda.

sono attribuiti nell’iconografia a personaggi maschili costituiscono un efficace marcatore cinetico. Il motivo, che procede anche oltre il Rinascimento, sussiste almeno dalla metà del Quattrocento nell’iconografia angelica. L’esemplare più precipitoso e scattante della serie risale agli anni Settanta del secolo: il bell’angelo biondo di Bartolomeo della Gatta che in vesti femminili si avvicina a Maria benedicendola (Volterra, Museo Diocesano). Quest’angelo sembra rifarsi al precedente delle *Heures de Charles de France*, o meglio a qualche comune modello, dove a esprimere il dinamismo non sono più parti o appendici integranti dell’abbigliamento, ma particolari

Tornando all’abbigliamento angelico, parallelamente all’uso della dalmatica di tradizione latina e poi liturgica (e a vari altri tipi di tunica), o all’abbinamento di clamide e *loros*, di tradizione bizantina, si erano introdotte già a partire dal Trecento vesti di foggia femminile, forse a sottolineare l’incertezza del sesso degli angeli. Questo nuovo abbigliamento femminile, che divenne progressivamente dominante fra gli angeli dell’iconografia tardomedievale e protomoderna, era più sinuoso e fruscante: le figure angeliche presentano ora maniche strette e lunghe su veste o sottana fluente, oppure la maestosa pellanda, sopravveste ampia di manica e lunga di strascico, abbottonata in alto⁵⁴.

Tutti questi ammennicoli, pur provenendo dalla moda femminile, quando

⁵⁴ M. BUSSAGLI, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991, pp. 175-178.

accessori come i nastri. L'angelo di della Gatta porta due diversi nastri sovrapposti alla veste: uno che gira attorno al collo, si incrocia sul petto e penzola lateralmente, l'altro annodato al braccio. Questo nastro svolazzante a partire dal braccio appare come un esempio quasi isolato⁵⁵, che non riflette convenzioni di scuola sulle Annunciazioni, né aderisce alle varianti tradizionali dell'abbigliamento angelico nella pittura rinascimentale. È un'ispirazione epocale, che si colloca nel fatidico terzo quarto del Quattrocento, quando il motivo generale dell'ipercinetica, già ben presente e diffuso nella coscienza europea in relazione all'identità africana, si intensifica: trovando forse nuovi stimoli in recenti mode culturali, che andranno ricercate e indagate.

La cronologia della seconda metà del Quattrocento costituisce infatti l'indizio più intrigante fra quanti possono spiegare l'evoluzione e l'intensificazione iconografica del motivo ipercinetico. E questa cinetica dei nastri *al braccio* introdotta nella scena della prima *Annunciazione* di Bartolomeo della Gatta è coeva all'*Adorazione dei Magi* di Memling, anch'essa degli anni Settanta. Di lì a pochissimi anni, l'artista tedesco-fiammingo avrebbe riproposto, moltiplicandolo, il motivo del vessillifero nero ipercinetico.

6. *Le Sette gioie e la danza moresca*

Il motivo del nero africano che corre o esulta o danza sul vessillo del magio nero, e che Memling introduceva nell'*Adorazione* degli anni Settanta, ritorna infatti nel suo posteriore e grandioso *Le sette gioie della vergine* (Monaco, Alte Pinakothek). Il dipinto è sicuramente del 1480, perché datato sulla cornice antica, e come nell'opera precedente l'araldo nero tiene una banderuola bianca su cui un africano nero danza in uno sventolio di nastri.

Nelle *Sette gioie*, sui sentieri del paesaggio montano che separa le città incontrate nel corso del tragitto, il lungo viaggio dei Magi viene figurato rappresentandone il corteo più volte, a varie distanze da Betlemme, per ritrovare infine i Magi davanti alla stalla di Gesù neonato. Ogni volta che riappare il corteo, snodandosi fra le case e i paesaggi montani nella "geometria temporale" della configurazione spaziale, ne rivediamo i tre vessilli stabiliti dalla tradizione araldica, incluso quello che porta la medesima figurazione dell'*Adorazione* già considerata: l'africano nero che danza in uno sgargiante costume rosso, circonfuso di nastri fluenti che ne accentuano il fantasmagorico dinamismo⁵⁶. Lo stendardo del vessillifero esuberante ricompare ben quattro volte [figg. 26-30].

⁵⁵ Nell'altra e più nota (e molto più tarda: ca. 1500) *Annunciazione* di della Gatta, in forma di lunetta (al Musée du Petit Palais di Avignone) l'angelo, pur altrettanto lesto e con le vesti gonfie, non porta nastri. Ma alla stessa epoca se ne trova un'eco nell'*Annunciazione* di Giovanni Bellini (Venezia, Accademia), dove a sventolare è un sottile nastro a cintura.

⁵⁶ Curiosamente, Kaplan lo definisce come il primo a comparire nelle Fiandre; cfr. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 113.



Fig. 26. Hans Memling, *Le sette gioie della vergine* (1480). Monaco, Alte Pinakothek.



Fig. 27. Hans Memling, *Le sette gioie della vergine* (1480). Monaco, Alte Pinakothek. Stendardo con africano danzante.



Fig. 28. Hans Memling, *Le sette gioie della vergine* (1480). Monaco, Alte Pinakothek. Stendardo con africano danzante.

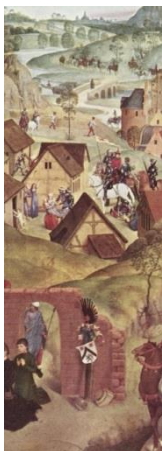


Fig. 29. Hans Memling, *Le sette gioie della vergine* (1480). Monaco, Alte Pinakothek. Stendardo con africano danzante.



Fig. 30. Hans Memling, *Le sette gioie della vergine* (1480). Monaco, Alte Pinakothek. Stendardo con africano danzante.

In queste quattro speciali apparizioni, il nostro nero esultante o danzante ci si ripresenta in qualche piccola ma significativa variante rispetto al tipo già adottato da Memling nell'*Adorazione*, che ne viene arricchito: i nastri svolazzanti sono più numerosi, applicati non solo alle braccia nude ma anche alle gambe, e il corto bastone si è allungato. L'immagine dunque, pur riutilizzata, non appare stereotipata ma suscettibile di continue precisazioni, che appaiono come varianti costumistiche più che come modifiche fantasiose o estemporanee: il che potrebbe essere stato attinto all'osservazione diretta di una qualche *performance* africana nel contesto europeo, o a qualche sua stilizzazione cortese o buffonesca.

È ciò che suggeriscono le imitazioni di questa figurina elaborata da Memling, che ebbe anch'essa una certa fortuna e varie riprese. Non poteva esimersi dal misurarsi col motivo Gerard David, che eredita, dopo la morte di Memling, la fama di miglior pittore di Bruges, dove sarà attivo dal 1484: la sua *Adorazione dei Magi* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels) è del 1500 circa⁵⁷, e il suo vessillifero è chiaramente ripreso da quelli delle *Sette gioie della vergine*.

Più significativi sono però due casi collocabili tra il 1470 e il 1480, che dimostrano come la continuità fra il modello lochneriano e quello memlinghiano fosse non solo avvertita fra i pittori, ma anche messa in pratica. I due artisti, infatti, scelgono come forma dei vessilli dei Magi non la bandiera a triangolo acuto, ma quella quadrangolare con lunga appendice superiore usata da Lochner; però i neri che dipingono sono abbigliati nel rosso squillante della tradizione che dagli armoriali trecenteschi arriva a Memling, anche se in pose e costumi in parte indipendenti dai modelli.

Abbiamo innanzitutto un'*Adorazione* datata all'incirca al 1470 (dunque di poco precedente l'*Adorazione dei Magi* di Memling o ad essa coeva), attribuita, con più sicurezza di un'altra *Adorazione* precedentemente citata, al Maestro dell'Assunzione della Vergine Maria (Aquisgrana, Suermondt-Ludwig Museum). Qui uno scattante vessillifero di vaga ispirazione lochneriana, a piedi divaricati, sembra pavoneggiarsi nel suo costume integrale rosso, a cui fanno *pendant* il vessillo rosso e un *tortil* pure rosso, entrambi fieramente sventolanti. In questo caso non vediamo ancora i nastri alle braccia, ma la posa baldanzosa esprime, oltre alla consueta esuberanza, il compiacimento di mostrarsi in quell'abbigliamento sgargiante e quasi istrionico.

Cronologicamente più vicino alle *Sette gioie* è invece il Trittico del Maestro della Sacra Famiglia, attivo a Colonia (1480), il cui pannello sinistro ci mostra fra i vessilli araldici dei Magi un nero danzante in costume rosso. Benché in parte coperta dal vessillo con le stelle in campo blu, questa figurina slancia visibilmente in alto il braccio sinistro e rinuncia al "vessillo nel vessillo": danza e costume appaiono come i motivi principali e ormai autonomi [fig. 31].

⁵⁷ E dunque posteriore di circa un lustro dell'altra sua *Adorazione* agli Uffizi, più raccolta e priva di vessilli.



Fig. 31. Trittico delle *Sette gioie della Vergine* del Maestro della Sacra Famiglia (Colonia, 1480). Parigi, Louvre.

Ciò che unifica le due immagini è la presenza di costumi di prepotente evidenza spettacolare. Per contestualizzare questa costante, poniamo a confronto i vessilliferi di Memling, e le considerazioni relative, con altre due immagini: due curiosissime realizzazioni iconografiche della cinetica africana espressa tramite nastri montati sulle braccia dei personaggi di colore, come nei modelli memlinghiani, ma indipendenti da essi e dai Magi.

Un fantasioso adattamento pseudo-etnografico della voga dei nastri sventolanti dalle braccia è nell’africano raffigurato fra i decani dell’*Allegoria di Luglio* a Palazzo Schifanoia a Ferrara, la cui realizzazione, risalente al 1468-70, appartiene significativamente anch’essa al terzo quarto del Quattrocento. La composizione allegorica vuol ricordare il solleone che per l’appunto caratterizza il clima sotto il segno astrologico del Leone. Per tale africano Cosmè Tura s’immagina un costume tribale con gonnellino, diadema frontale, collana e, immancabili, i nastri svolazzanti, attaccati qui direttamente alle braccia nude [fig. 32].



Fig. 32. Cosmè Tura, *Allegoria di Luglio*, Ferrara, Palazzo Schifanoia (1468-1470).



Fig. 33. Maestro di Francoforte, *Festa degli Arcieri e dei Balestrieri in moresca* (1493), Anversa, Musée Royal des Beaux-Arts.

La posizione della figura esprime chiaramente un salto acrobatico verso l'alto, ben sottolineato dal turbinoso movimento dei nastri⁵⁸.

Un altro importante africano nero dai nastri svolazzanti emerge dall'iconografia della danza di strada e dell'esibizione di buffoni, quasi a confermare la possibile relazione con il contesto spettacolare già evocato nel bastone sollevato dal primo nero esuberante di Memling, quello dell'*Adorazione dei Magi* degli anni Settanta. In questo caso l'africano nero non è però un danzatore, ma un musicista. Sta in un dipinto del Maestro di Francoforte del 1493, noto come *Festa degli Arcieri e dei Balestrieri in moresca* (Anversa, Musée Royal des Beaux-Arts), che raffigura, in occasione dell'incontro di quattro corporazioni, lo spettacolo di due buffoni accompagnati da un flautista-

tamburino nero⁵⁹ [fig. 33].

L'abito del musico di colore è una livrea bianca a destra e nera a sinistra, che la storica della moda Stella Mary Newton definisce «del genere che all'epoca cominciava ad essere associato alla [danza] moresca»⁶⁰. Egli è inquadrato di tre quarti, a sinistra dei buffoni, mentre suonando *pipe and tabor* sembra procedere verso di loro tendendo avanti la gamba sinistra (marciando, o per battere il tempo). Le maniche, o quanto meno quella della parte bianca della livrea – l'altra non è visibile – si aprono, sopra il gomito, in uno

⁵⁸ Sembra che l'africano salti sul leone, ma l'interpretazione resta ambigua, perché in queste allegorie astrologiche di Palazzo Schifanoia la figura che viene posta in alto (qui l'africano) fa da marcatore semantico al simbolo della costellazione in basso (qui il felino, con riferimento etimologico e allegorico al "solleone").

⁵⁹ La raffigurazione di un suonatore africano di questa coppia di strumenti non è isolata: si veda il celebre arazzo di Giulio Romano al Museo Poldi Pezzoli (Milano), del 1540-45 ca., dove un angioletto nero suona *fife and tabor* per rallegrare e far danzare otto angioletti bianchi.

⁶⁰ S.M. NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, Rapp & Whiting, London, 1975, p. 108.

sventolio di nastri ritagliati a festoni (di cui almeno sette visibili)⁶¹: un dettaglio che avvicina il personaggio ai neri danzanti o esultanti di Memling. La Newton si spinge anche oltre, affermando che dalla pratica evidenziata dal musicista nero nella *Festa degli Arcieri e dei Balestrieri* «discesero, più tardi, i nastri che i danzatori di *morris* legano oggi attorno alle loro maniche»⁶². E possiamo confermare che nelle cronache della *morris dance*, da alcuni ritenuta una versione britannica della danza moresca continentale, nastri del genere sono documentati nelle fonti scritte dal 1511, ed erano in uso ancora a fine secolo⁶³.

Particolarmente illuminante risulta il confronto tra l’abbigliamento del vessillifero di Memling e quello del musicista nero del Maestro di Francoforte. In entrambi casi, quelli che ci appaiono come nastri sono in realtà un’estensione ornamentale delle maniche. Ancora qualche dettaglio, e potremo finalmente verificare l’ipotesi di Paul Vandembroeck che queste figurine di africani di Memling siano ispirate alla danza moresca⁶⁴.

Risulta intanto acclarato che le piccole varianti, da un’opera all’altra, nei nastri del costume del vessillifero di Memling non sono fantasiose, perché le ritroveremo con la stessa varietà nell’iconografia generale della danza moresca; nelle *Sette gioie*, rispetto all’*Adorazione*, certi dettagli appaiono semmai più felicemente e realisticamente riprodotti. E possiamo affidarci alla non vastissima iconografia della danza moresca⁶⁵ dove, durante il primo Rinascimento, s’incontrano numerose figure danzanti abbigliate secondo la cinetica dei nastri, inizialmente legati semplicemente al braccio, in altro invece appendici funzionali delle maniche del costume.

Partiamo dagli anni Quaranta con una miniatura della *Bibbia di Utrecht* del 1443 che raffigura due figure di maschi bianchi adulti, uno dei quali canuto e barbato, danzano con nastri svolazzanti applicati al costume, l’uno al braccio, l’altro alla cintola; il personaggio

⁶¹ Questi discenderebbero, secondo Stella Mary Newton, «dalle manica dall’ampia imboccatura del Gotico Internazionale, con i loro tagli trasversali, ora estesi al punto che l’intera manica risulta tagliata»; NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, cit., p. 108. Vandembroeck definisce invece il personaggio vestito alla «mode haute couture grunge vers 1500»; P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes*, cit., p. 28.

⁶² NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, cit., p. 108.

⁶³ Nei festeggiamenti per l’Epifania del 1511 alla corte Tudor testi diversi riferiscono della danza eseguita al cospetto del re parlando chi di una *Morice*, chi di una *morryske* (cfr. i documenti cit. in J. FORREST, *The History of Morris Dancing 1458-1750*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 69. In una di queste cronache i quattro cavalieri danzanti portavano scudi rotondi e dardi, tutti abbelliti con campanelle e nastri; cfr. *ivi*, pp. 70-72. Nel 1583 Philip Stubbes, in *Anatomie of Abuses*, descrive i costumi usati nella *morris*, che considera licenziosi, mettendone in evidenza i colori sgargianti (verde, giallo, etc.) e la quantità di dettagli, fra cui sottolinea in particolare la presenza di nastri e sciarpe; cfr. *ivi*, p. 16.

⁶⁴ Curiosamente, di Memling, Vandembroeck prende in considerazione solo l’*Adorazione* al Prado, e Kaplan (che si limita a segnalare le cinque comparse del corteo dei Magi e l’attendente con lo stendardo) solo le *Sette gioie della Vergine*. P.H.D. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, cit., p. 113.

⁶⁵ Prelevo gli esempi figurativi che seguono dalla ricca raccolta d’immagini che Paul Vandembroeck ritiene di poter associare ai rituali di *transe* e alle loro riformulazioni afro-europee. Si rimanda a P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes*, cit.

in altro indossa anche cavigliere e ginocchiere di campanelle: un altro attributo che i danzatori di moresca avevano adottato dallo spettacolo buffonesco [fig. 34].



Fig. 34. *Bibbia di Utrecht* (1443).

Contemporanei a quest'esempio dei Paesi Bassi ne troviamo altri in ambito italo-francese, ai margini della Savoia. In una serie di piccole terracotte piemontesi datate attorno al 1440 numerosi danzatori di moresca trovano enfatizzati i propri movimenti in frenetiche fluenze e avvitamenti di mantelli, sciarpe, cinture con ampie falde, e applicazioni di vere e proprie ali di tessuto alle maniche corte dei giubbotti, tutti decorati di fragorose campanelle, e anche code di *tor-tils* frontali montati su turbanti a cupola [fig. 35].



Fig. 35. Terracotta piemontese (ca. 1440) Riggisberg, Abegg-Stiftung.

Durante la seconda metà del Quattrocento, in area germanica, i nastri da moresca si stabilizzeranno come dirette emanazioni delle maniche, analogamente ai vessilliferi africani di Memling. Del 1490 circa è ad esempio la famosa incisione di Israel van Meckenem che la tradizione intitola appunto *Moresca*. Nella complessa articolazione dell’immagine, dove i movimenti dei sei danzatori sono enfatizzati e riflessi dalla convoluta decorazione vegetale che circonda ogni figura, i due danzatori ai lati della dama centrale (omaggiata dal buffone e dal flautista-tamburino) hanno lunghissimi nastri che promanano dalle maniche corte delle giubbe [fig. 36].

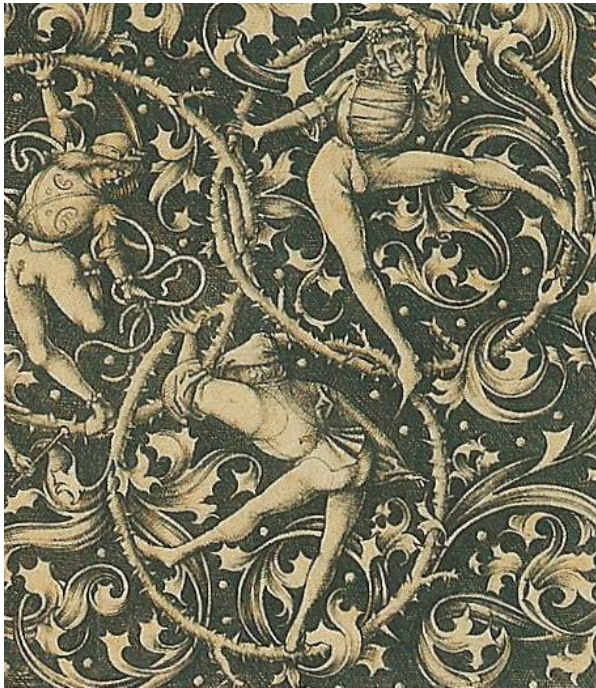


Fig. 36. Israel van Meckenem, *Moresca* (dettaglio) 1490.

Nel Cinquecento, quando ormai tra le raffigurazioni della danza moresca prevalgono quelle di senso satirico o allegorico, il motivo dei nastri cinetici tuttavia prosegue. Abbiamo innanzitutto la danza del Vitello d’Oro che in *La tentazione di sant’Antonio*, attorno al 1510, Hieronymus Bosch rende (raffigurata a sbalzo su una colonna) come una moresca danzata da quattro personaggi, due dei quali fanno sventolare due nastri singoli applicati alle braccia; il personaggio in alto a sinistra, in cappello conico dal significato orientaleggiante, ne porta numerosi altri penzolanti alla vita in una sorta di fantasmagorico gonnellino a *volants* [fig. 37].



Fig. 37. Hieronymus Bosch, *La danza del Vitello d'Oro*, dettaglio da *La tentazione di sant'Antonio* (ca. 1510). Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga.

E perfino nella trasposizione mitologizzante – e quasi neoplatonica⁶⁶ – della moresca come danza dei fanciulli di Venere attorno alla dea, su un tondo anonimo tedesco del 1528, due dei cinque ragazzi portano nastri ondeggianti in circonvoluzioni attorno al braccio: la danza suscita il desiderio carnale nella coppia che vediamo in alto, alla destra di Venere [fig. 38].



Fig. 38. Danza dei fanciulli di Venere attorno alla dea, Anonimo tedesco (ca. 1528). Vienna, Museum für Angewandte Kunst.

⁶⁶ Si veda ad esempio la Venere «vulgare» e demoniaca che secondo Marsilio Ficino alberga, assieme a quella «celeste», nell'anima del mondo e degli uomini (cfr. M. FICINO, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*, VII s.).

Da questo momento in poi le raffigurazioni diventano tutte allegoriche, a fronte del declino della danza, i cui movimenti vengono ancora raffigurati, ma in modo convenzionale, mentre i nastri alle braccia o ai fianchi, non più osservabili nella pratica, sembrano spariti dall’Europa continentale per trasferirsi alla *morris dance* inglese. E tuttavia s’è visto come, nel periodo che ci interessa (la seconda metà del Quattrocento), i nastri del vessillifero di Memling o del flautista-tamburino del Maestro di Francoforte rispondono a una convenzione sartoriale che con evidenza era comunemente rispettata nello *show business* europeo per l’esecuzione della danza moresca.

Nel Cinquecento dunque tutto cambia, anche per quanto riguarda l’iconografia dei Magi. Abbiamo visto come la figura del vessillifero nero esuberante scompaia da quel contesto figurativo, e con essa, gradatamente, anche il costume con le appendici nastroformi delle maniche: il magio nero del “Maestro del Monogramma AB” esprime la vecchia idea della cinetica africana tornando al *tortil* svolazzante. Conformemente, qualcosa del genere accadeva anche nella pratica reale della danza moresca cinquecentesca, che a sua volta recuperava i nastri frontali. Di ciò abbiamo la testimonianza fededegna del massimo teorico cinquecentesco della danza. Racconta infatti Thoinot Arbeau nell’*Orchésographie*, uno dei primissimi trattati pedagogici sulla danza: «Durante la mia gioventù ebbi occasione di vedere quanto spesso, nella buona società, dopo cena, un giovane con la faccia dipinta di nero, con un nastro bianco o giallo di taffetà sulla fronte e campanelle alle caviglie, si esibiva in una moresca»⁶⁷. Ciò accadeva nei primi anni Quaranta del Cinquecento, se non addirittura un po’ prima (Arbeau era nato nel 1519 o 1520).

Localmente anche la danza stessa si modifica, smarrendo nella *morris dance* d’Inghilterra ogni componente africana (in quanto tradizione continentale importata in un’area dove i neri, prima della seconda metà del Cinquecento, erano rarissimi o assenti⁶⁸), e accogliendo nelle corti europee una quantità di contaminazioni allegoriche o mitologiche, anche presso i suoi principali cultori. Egregio fra questi fu l’imperatore Massimiliano d’Asburgo, che ne accolse numerose varianti, sempre inserendovi la figura a lui cara del tedoforo, che illumina e quasi infonde l’energia alla danza. A tal punto che proprio su questi tedofori viene traslato il tema iconografico, ormai cristallizzato, dei nastri sventolanti da moresca, come si vede in una delle incisioni di Hans Burgkmair, datata fra il 1516 e il 1518, che raffigurano i carri del trionfo dell’imperatore. Cinque portatori di torcia mascherati sono i presentatori

⁶⁷ Cit. in P. NETTL, *Traces of the Negroid in the “Mauresque” of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in «Phylon», 5, 2, 1944, pp. 105-113, p. 107. L’edizione più recente dell’*Orchésographie* è J. SUTTON, ed. by, Thoinot Arbeau - *Orchesography. 16th-Century French Dance from Court to Countryside*, Mineola, Dover, Mineola, 2011.

⁶⁸ Cfr. FRYER, *Staying Power*, cit., pp. 2-10. La Scozia conobbe invece alcuni schiavi africani, più donne che uomini, già durante la prima metà del secolo. Al di là delle scarse notizie derivanti soprattutto da documenti contabili, probabilmente la prima articolata testimonianza della presenza di un singolo africano nero in Inghilterra è il *Discourse* di George Best del 1578. Si rimanda a J. WALVIN, *The Black Presence. A documentary history of the Negro in England*, London, Orbach & Chambers, 1971, pp. 34-37.

della moresca di Massimiliano, dai costumi significativi, come ci ricorda ancora Stella Mary Newton: «dalle loro spalle pendono lunghi nastri, vestigia decorative delle maniche dagli orli disordinatamente sfalsati [*dagged-edged*]». La Newton prosegue affermando che tali costumi erano stati «preservati in questa forma, un centinaio di anni dopo la loro sparizione dall'alta moda, come parte dell'abbigliamento dei danzatori di moresca e dei loro attendenti portatori di torcia»⁶⁹.

Ma, tornando al nostro Memling, che della danza moresca sembrava sapere così tanto: egli assistette davvero a una danza del genere? E come, dove, quando, perché?

7. Memling, Carlo il Temerario, la cultura borgognona e le sue influenze europee

Quando dipinse il trittico con l'*Adorazione dei Magi* al Prado, Memling era diventato uno dei cittadini più facoltosi della ricca Bruges, all'epoca la più fiorente città mercantile d'Europa. Nonostante il suo naturale riserbo si legò a Carlo il Temerario, duca di Borgogna: difficile dire se grazie al prestigio di cui godeva come massimo artista locale, o se invece fu proprio la vicinanza al duca a promuoverne la giusta fama e la straordinaria carriera. Fatto sta che tra il 1473 e il 1476 il pittore fece parte della Confraternita della Madonna della Neve, di cui erano membri anche il duca e la sua consorte, e secondo una leggenda nel 1477 sostenne personalmente il duca prendendo parte alla battaglia di Nancy⁷⁰, in cui il suo patrono morì, causando il disfacimento della civiltà borgognona.

Data la sua posizione sociale e la vicinanza a Carlo⁷¹, è abbastanza ovvio che a Bruges egli sia stato invitato ai festeggiamenti per le nozze del duca con la principessa inglese Margherita di York, durati nove giorni nel luglio 1468. In verità, la sua presenza in città in quel periodo resta dubbia⁷². Ma un indizio a favore della sua partecipazione ai festeggiamenti è dato dal fatto che egli entrò in contatto con un cortigiano e diplomatico del duca di York, sir John Donne di Kidwelly, che si recò alle nozze per accompagnare la principessa. E proprio lì il cortigiano gallese avrebbe avuto occasione di conoscere l'artista, a cui più tardi avrebbe commissionato l'opera detta appunto *Trittico Donne* (Londra, National Gallery).

In questa prossimità a Carlo il Temerario si può spiegare anche la conoscenza della danza moresca da parte di Memling, a prescindere dal fatto che egli abbia partecipato o no alla grandiosa festa nuziale. Fin da Filippo il Buono, la corte del ducato di Borgogna, che non aveva una capitale fissa, si muoveva tra diverse sedi, le cui principali erano Bruxelles, Lilla e Bruges. In queste sedi la civiltà borgognona aveva coltivato la moresca prima e forse più intensamente di qualsiasi altra corte europea.

⁶⁹ NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, cit., p. 168 e segg.

⁷⁰ Per tutte queste notizie su Memling e le relative fonti storiche e critiche cfr. G.T. FAGGIN, a cura di, *L'opera completa di Memling*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 83 e segg.

⁷¹ Sui rapporti fra Memling e Carlo cfr. J. WEALE, *Notes on Some Portraits of the Early Netherlands School. Three Portraits of the House of Burgundy*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 17, 87, 1910, pp. 174-175, 177.

⁷² Cfr. D. BRUCE, *A Celebration of Hans Memling*, in «Contemporary Review», 265, 1994, p. 72.

La prima *morisque* in assoluto di cui si abbia notizia fu ballata alla corte di Bruxelles nel 1428, con abiti esotici realizzati da Hue de Boulogne, pittore e ciambellano di Filippo il Buono, padre di Carlo: ne restano dettagliati ed eloquenti riferimenti contabili⁷³. La moda restò duratura, e la documentazione prosegue anche nei decenni successivi: nel 1434, ad esempio, risulta un pagamento del duca Filippo a due uomini descritti come «jouers d’apertise, de farces et danseurs de morisque»⁷⁴. Una sontuosa moresca fu addirittura danzata dai duchi di Borgogna in persona, assieme a quelli di Borbone loro ospiti, opportunamente mascherati, in una festa organizzata a Lilla da Filippo nel 1437⁷⁵.

Nelle corti borgognone la moresca fu talmente amata, e assiduamente coltivata, da essere inserita anche nelle pantomime teatrali. Una, particolarmente sfrenata, viene raffigurata su un manoscritto contenente il *Roman de Jean de Paris* e il *Roman d’Appoloni*, in un disegno a pennello del Maestro di Wavrin, attivo nell’area di Lilla, probabilmente negli anni Cinquanta (Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 9632-33, fol. 168)⁷⁶. E nella biblioteca ducale fu trovato il manoscritto della *Dance aux Aveugles* (1465), sorta di dramma satirico in prosa e in versi di Pierre Michault (poeta francese e segretario del conte di Charollois), che contiene molti riferimenti a una danza moresca ballata in chiave allegorica⁷⁷.

Carlo il Temerario, duca dal 1467, non fu da meno nel coltivare la passione di famiglia. Contrassegno ne è una danza moresca che compariva su un prezioso smalto (perduto) da lui posseduto⁷⁸. Ma soprattutto il duca inserì numerose moresche, sia danzate dal vivo sia in effigie, nel programma della sua fantasmagorica festa di nozze nella città di Memling.

In un inventario delle sue proprietà, conservato a Lilla⁷⁹, si legge un rendiconto relativo alla preparazione della festa nuziale, da tenere “a corte aperta” nel luglio 1468. I

⁷³ J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Collection d’études musicologiques, 28, Strasbourg, 1939, p. 47 e segg., cit. in P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes*, p. 34.

⁷⁴ Cit. in H.M. BROWN, *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 162.

⁷⁵ Cfr. ADN, B 7666, n° 157115 et en 1437, B 1961, fol. 34v, 162, 163v, in É. VAN DE NESTE, *Tournois, joutes, pas d’armes dans les villes de Flandre a la fine du Moyen Age (1300-1486)*, in «Mémoires et Documents de l’École des Chartes», 47, 1996.

⁷⁶ Il disegno è parte di un manoscritto che contiene una collezione di romanzi storici. Il manoscritto porta il blason e la firma di Jean de Wavrin (1415-1471), signore di Forestel (presso Lilla), che aveva combattuto con gli inglesi contro Giovanna d’Arco. È la prima raffigurazione sicuramente borgognona sopravvissuta alla perdita della maggior parte delle collezioni artistiche di Borgogna; P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes*, cit., p. 36.

⁷⁷ H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de Court en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurens, 1914, p. 9 n. 2.

⁷⁸ P. VANDENBROECK, *Vols d’âmes*, cit., p. 36.

⁷⁹ *Compte des ouvrages et aussi des entremetz et peintures faites a Bruges, aux nopces de Ms le duc Charles, en l’année commençant en mars, anno LXVIJ, baillé à la court par le dit Fastre, le XIII^e de mars a° LXX*. Di quest’archivio esistono due redazioni distinte, che a volte differiscono nei dettagli delle descrizioni dei beni e anche nel loro numero (Si veda LE COMTE DE LABORDE, *Les*

preparativi iniziarono con oltre un anno di anticipo, a marzo 1467. Vari banchetti furono allietati da moresche (una addirittura ballata da “scimmie”), e danze moresche vi comparivano anche raffigurate in rilievo, in composizioni plastiche. Si sfruttavano inoltre le doti professionali o spettacolari tradizionalmente attribuite agli africani: c’era un *moriau* ammaestratore d’uccelli e altri animali, riccamente vestito, come nella tradizione dei cortei di spirito universalista, e quattro *moriens* guidavano una processione di finti turchi⁸⁰; è evidente quanto fosse viva l’attrazione per le “specialità” africane. Tra gli oggetti preziosi esposti o utilizzati spiccavano set di tazze e saliere d’argento, e uno specchio d’oro smaltato, con raffigurazioni di *morisques*⁸¹.

I festeggiamenti nuziali del 1468 furono dunque un autentico tripudio per la danza moresca, e presenze incisive come il *moriau* e i *moriens* – veri o travestiti – erano messe al servizio di quella spettacolarità ipercinetica che, nella percezione socioculturale del Quattrocento, veniva attribuita agli africani neri. Ma nel contesto cortese borgognone la fantasmagoria della moresca doveva essere facilmente osservabile, data la passione dei duchi che durava ormai da due generazioni. Non era un fatto eccezionale, la visione di una danza moresca, nell’ambiente culturale in cui Memling viveva e operava: così l’artista poté perfezionare, nel corso di alcuni anni, lo studio del costume rosso dai nastri fluttuanti tradizionalmente usato nella performance, e di cui forse nel 1468 aveva solo raccolto la descrizione dei partecipanti alla cerimonia di nozze del duca.

Quelle nozze, d’altronde, si svolgevano alla fine degli anni Sessanta del secolo: quando svariate corti europee usavano gli schiavi neri non tanto come lavoratori non qualificati, ma come valletti, ancelle, musicisti e danzatori. Artisti di vario genere e caratura dovettero avere la possibilità di assistere dal vivo a danze africane autentiche, riprendendone tratti realisticamente raffigurati. Come abbiamo visto, i due giovani africani nudi sul blasone del duca di Zaltaygen, prodotti nel *milieu* culturale di Costanza nel 1465, ballano agitando le braccia (una levata in alto, l’altra in basso), con le ginocchia flesse: si tratta del tipico *dooplé* della danza africana⁸². E arcuano una gamba come per imprimere col piede i colpi di una tipica danza pestata. Sono notazioni troppo veritiere per giudicarle casuali o inventate, rivelatrici di un’attenta osservazione diretta.

La realistica raffigurazione di danza africana che ci viene mostrata nel blasone di Zaltaygen, resa per giunta in modo particolarmente spettacolare e sfrenato (e dunque

ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l’industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le Duché de Bourgogne, parte 2a, t. II, Paris, Plon, 1851.

⁸⁰ Cfr. il cit. inventario, pp. 326 s.; F.L. DE VILLENEUVE BARGEMONT, *Histoire de René d’Anjou, Roi de Naples, Duc de Lorraine et Cte. de Provence*, t. II, Paris, J.J. Blaise, 1825, p. 282 e segg.; H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de Court*, cit., p. 19.

⁸¹ Cfr. gli artt. 2650, 3528, 3586 (seconda redazione d’archivio); e per lo specchio l’art. 3099, pp. 122 s.

⁸² Alphonse Tiérou definisce *dooplé* il mvimento di base in cui «il danzatore o la danzatrice sta in piedi, a ginocchia flesse, con i piedi che, paralleli e ben posati, aderiscono fermamente al suolo [...]. Le braccia aderiscono al corpo, leggermente portate in avanti; le mani restano aperte, *en demi-lune* o chiuse; lo sguardo fisso all’orizzonte»; A. TIEROU, *The Eternal Law of African Dance*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1992 (1989), p. 63.

alquanto *risqué* rispetto alla rigida etica della danza cortese dell’epoca), non era isolata nell’iconografia araldica. Il tema doveva suscitare vasto interesse. Ad esempio, nella copia di *Das Konzil zu Konstanz* alla Public Library di New York, il blasone dei neri danzanti di spalle viene attribuito anche a un non meglio precisato duca di “Sarasia”; e nell’edizione praghese ne compare una variante in cui le figure dei due neri, collocati in campo l’uno sopra l’altro, sono incrociate⁸³. Indizio di un curiosità autentica, se non di vera e propria moda culturale, che dal contesto borgognone tramandava nei paesi di lingua tedesca. In quegli anni Sessanta del Quattrocento la crescente curiosità verso i neri portava gli inventori di blasoni a variare le caratterizzazioni, insistendo non più solo sull’esuberanza dei nastri svolazzanti, contrassegno di un insistito ma generico dinamismo, ma anche sull’attitudine alla danza.

Solo da poco, a quest’epoca, la tratta schiavistica cominciava a portare regolarmente in Europa gli schiavi neri, precedentemente visibili solo in poche corti, ma ormai incontrabili anche per strada in parecchie città europee. Ed è sintomatico che, a così poca distanza dall’inizio della tratta su larga base, il carattere africano (già identificato fin dall’iconografia dei *tortils* in un dinamismo fuori dall’ordinario) venisse associato a una danza. Già per sentito dire la mentalità comune era abituata a immaginare un’identità africana ipercinetica, e quando si ebbe la possibilità di osservare i neri nella loro vita quotidiana, e nelle evasioni che gli erano concesse dalla *routine* schiavile (in minore o maggior misura secondo le varie situazioni e realtà territoriali), tale mentalità non mancò di essere colpita da quella che, agli occhi della gente, doveva apparire non solo come un’attitudine “naturale” alla danza, ma come una vera e propria *idée fixe*.

Non a caso la prima figura di nero africano ad essere sufficientemente sviluppata nella letteratura europea protomoderna è un re che offre le proprie danze tradizionali a una principessa portoghese in occasione del suo fidanzamento ufficiale. Il componimento, *Por breve de huma mourisca rratorta que mandou fazer a senhora prinçeza, quando esposou*, un monologo in sedici versi, fu scritto da Fernão da Silveira, che lavorava alla corte di Lisbona, e nella rubrica del poemetto la danza del re di Sierra Leone e dei rappresentanti del suo popolo in omaggio alla principessa europea viene definita come *mourisca rratorta*. Anche in questo caso la datazione ricade nel terzo quarto del Quattrocento, il periodo di massima fioritura delle opere che abbiamo esaminato fin qui⁸⁴.

Secondo Russell sia il contenuto che la rubrica del breve monologo “africano” scritto da Silveira suggeriscono chiaramente che alla recitazione del poema seguisse una danza dell’intrattenitore che interpretava il re di Sierra Leone, per il divertimento di quanti assistevano alle feste per la promessa di matrimonio della principessa. In

⁸³ D. BINDMAN, H.L. GATES JR., *The Image of the Black in Western Art*, cit., p. 313 e segg.

⁸⁴ Il testo è databile al 1455 (se la principessa era l’infanta D. Joana, promessa a Enrico IV di Castiglia) o al 1471 (se era D. Leonor, promessa al futuro re João II); A. KIHM, J.L. ROUGÉ, “*Lingua de Preto*”, *the Basic Variety at the root of West African Portuguese Creole: A contribution to the theory of pidgin/creole formation as second-language acquisition*, in «Journal of Pidgin & Creole Languages», 28, 2, 2013, pp. 203-298.

ogni caso è evidente che all'epoca i portoghesi, come mostra implicitamente il componimento di Silveira, non solo aveva qualche nozione delle danze africane o africano-neggianti (per avervi assistito vuoi nella stessa corte dove si tenne la festa, vuoi nel contesto schiavile generale), o ne conoscevano la fama, ma dovevano anche ritenerle abbastanza accettabili come curiosità culturale, e attraenti sul piano dell'intrattenimento spettacolare, da poter essere portate in omaggio durante un festeggiamento molto prestigioso e politicamente strategico. L'aggettivo di "rratorta", poi, reca in sé una connotazione cinetica e coreutica di chiara eccentricità, rispetto al rigido formalismo delle danze europee di corte.

Questi sono i dati obiettivi, ma anche le inerenti costruzioni culturali risultano ben a fuoco nei versi di Siveira, scritti in una sorta di *pidgin* che imitava la pronuncia del portoghese da parte degli africani. La forma del poemetto come autopresentazione del re nero, e il suo annuncio di una danza molto diversa da quelle portoghesi ma espressione identitaria del suo popolo, condensano lo sforzo di un autore europeo nella simulazione di un'autodefinizione africana. Questa composizione di un'identità subsahariana "per procura", se così si può dire, si avvicina molto, sia come costruito culturale sia come manifestazione di interesse verso espressioni tradizionali così aliene alla sensibilità europea, al blasone del Magio nero negli armoriali tre-quattrocenteschi. Sul piano sociologico, entrambi i contesti, quello iconografico e quello letterario, si sforzano di apparire accoglienti e inclusivi, e la curiosità che vi è sottesa non appare ostile o pregiudiziale. Sul piano morale e politico, il personaggio del re di Sierra Leone che rende omaggio alla principessa europea offre la simulazione *fictional* di un discorso identitario da vassallo, ma non da schiavo; e anche il blasone del magio nero è l'emblema di un altro re che tributa il suo rispetto, trasferito nella sfera religiosa, a un'autorità. Infine, sul piano culturale si tende a raffigurare gli africani, sui vessilli dei re Magi come nel poemetto portoghese, nelle loro capacità, per quanto diverse dalle nostre.

I sentimenti della gente comune che aveva la possibilità di osservare il comportamento degli africani, di fronte alla loro emblematica passione per il ballo, potevano oscillare tra ammirazione e ironia. L'atteggiamento del portoghese Silveira, nello stile diretto e dimesso che attribuisce al discorso del re di Sierra Leone, è paternalistico senza essere irrispettoso. Di atteggiamenti analoghi troviamo esempi sintomatici anche in Spagna, a Napoli, in Sicilia, durante l'intero Rinascimento. Ancora nei primi decenni del Seicento questa passione si troverà associata, come in un rapporto di causa ed effetto, alla presunta tendenza africana all'ipercinesi, a una dinamicità irrinunciabile, a un impulso irrefrenabile. L'*Entremés de los negros* di Simón Aguado (1602), fra i testi teatrali spagnoli più inclini a concedere carattere e dignità agli schiavi neri, ha toni caricaturali quando descrive il protagonista che anche mentre si reca al mercato per comprare la scarola non può fare a meno di ballare la ciaccona⁸⁵. Nel *Cunto de li cunti* del napoletano Giambattista Basile (composto negli

⁸⁵ J.R. CASTELLANO, *El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro*, in «Hispania», 44, 1961, pp. 55-65, p. 60.

anni 1626-32) l’epiteto comune della schiava nera è «gamme-de-grillo»⁸⁶, a sottolinearne il portamento scattante e nervoso, saltericcio e sempre pronto alla danza, secondo uno stereotipo ormai diffusissimo. Ma già nelle canzoni moresche di origine napoletana, pubblicate per la prima volta nel 1555, il protagonista Giorgio, un africano nero, vagheggia spesso una festa di nozze in cui riunire la propria comunità per ballare ventiquattr’ore di seguito⁸⁷. E il ballo si accompagna al suono dei tamburelli, in un sincretistico abbinamento della danza africana con i più caratteristici strumenti percussivi dell’Italia meridionale, tradizionalmente delegati all’eccitazione ritmica della festa e perfino, nel tarantismo, degli stati di possessione.

A quegli stessi tamburelli che, a quanto appare dalle canzoni moresche, nell’Italia del sud accompagnavano la danza africana, si riferisce un editto palermitano che risale addirittura al 1440. L’editto proibiva agli africani neri di portarli con sé, alla pari di qualsia arma, coltello o bastone: certo per evitare la visione indecente, e forse perfino sovversiva⁸⁸, di danze frenetiche scatenate per strada dal ritmo percussivo. Vediamo qui come, nello stesso momento in cui Lochner a Colonia per primo immortalava la cinetica africana, ma in un luogo come Palermo che fin dal Medioevo aveva acquisito familiarità con i neri (prima con l’emirato kalbita e poi con la corte federiciana), l’ipersensibilità africana alla musica e alla danza fosse un dato non solo di comune acquisizione, ma talmente esplosivo da esigere una regolamentazione. D’altronde in Sicilia, con una presenza africana stanziale già da secoli, è più facile che altrove verificare la convinzione europea di un’attrattiva irresistibile e quasi magica della musica sui neri, con una vera e propria ossessione per la danza. Un episodio accaduto nel 1584 a una confraternita di schiavi neri di base alla chiesa di S. Marco a Messina, che partecipava a vari servizi religiosi e processioni, ne costituisce un’insolita verifica sperimentale, nella forma di un maligno scherzo inflitto agli schiavi. Durante una cerimonia pasquale per le Quarant’ore, quando i membri della confraternita entrarono in chiesa, l’organista, per provarli, cominciò a suonare una delle loro arie da ballo. «Furono così presi dalla musica che misero giù le croci e le torce e cominciarono a danzare: una vista che a molti apparve scandalosa, data la situazione sacra»⁸⁹.

Agli occhi degli europei, sia quelli che poterono osservare un africano solo in qualche corte, sia quelli che ce li avevano in casa e per le strade della loro città, emerge così una priorità della danza nella definizione del carattere africano, ma anche nella dimensione esistenziale della loro diaspora.

⁸⁶ Pent., *Introduzione, e passim.*; Si veda V. DE RITIS, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Dalla Stamperia Reale, I, 1845, p. 108.

⁸⁷ Ad es. in *Ay cason gania*, «tutta nigra bo danzare» alla festa di nozze, e in *Ha Lucia*: «Tutta nigra tutta nigra vo’ invitata, / Nott’e giorno nott’e giorno vo sonare / Tambilililili Tambilililili», con l’onomatopea del tamburello che accompagna il ballo.

⁸⁸ Kate Lowe, che cita l’editto, ritiene che la proibizione fosse intesa «presumibilmente per l’effetto sovversivo e attrattivo [collectively enticing] dei loro ritmi»; LOWE, *The Black Diaspora in Europe in the Fifteenth and Sixteenth Century*, cit., p. 39 e segg.

⁸⁹ N.H. MINNICH, *The Catholic Church and the pastoral care of Black Africans in Renaissance Italy*, in T.F. EARLE, K.J. LOWE, *Black Africans in Renaissance Spanish literature*, cit., p. 296.

8. La cinetica africana e la danza moresca

Nell'insieme, le immagini che abbiamo raccolto e considerato ci offrono i lineamenti di un capitolo di storia culturale: quello della ricezione dell'*humanitas* africana colta sotto il profilo caratteriale, comportamentale, espressivo. Si tratta, certo, di una semplificazione concettuale, della riduzione a un tipo. Vi è sottesa una narrazione che emerge per noi nell'autunno del Medioevo, quando è ancora affidata in modo esclusivo alle immagini. I blasoni di soggetto africaneggiante comunicano quel che nella mentalità comune, in modo certo pittoresco, ma anche moralmente e culturalmente conturbante, rappresentava un'espressività gestuale, posturale e motoria altrettanto "aliena" del colore di pelle degli africani e della loro provenienza da un mondo ancora misterioso. La concettualizzazione iconografica della cinetica africana, come costruito culturale, è il portato di questo autentico shock: un'impressione di tale eccentricità e stravaganza che i marcatori semantici di tale costruito saranno condivisi, nell'iconografia, solo dagli angeli. Il nastro che sventola e svolazza, anche a dispetto di una posizione statica del soggetto che lo porta, tracima fino all'arcangelo Gabriele dell'*Annunciazione* a Maria per una sorta di paralogismo, a partire dal successo dei *tortils* fluttuanti come marchi iconografici di un altro fenomeno quasi preternaturale quale era comunemente considerata l'ipercinetica africana.

Non prima degli anni Quaranta del Quattrocento gli europei poterono stabilire una certa confidenza con soggetti così insoliti, gli africani neri, osservandoli nella vita quotidiana, nella quale erano schiavi sì, ma in rapporti di stretta familiarità domestica con i padroni (dormivano, in fondo, nelle stesse case e spesso nelle stesse stanze) e di aperta visibilità cittadina (venivano mandati in giro in varie mansioni). Precedentemente, tra l'ultimo terzo del Trecento e la metà del Quattrocento, c'è una sorta di preambolo a questa conoscenza, quando gli africani sono osservabili solo in alcune corti europee, dove spesso vengono utilizzati a fini di intrattenimento spettacolare. Prima che prenda forma una "danza moresca" come gioiosa volgarizzazione europea della presunta frenesia africana, è questa frenesia che viene ridotta a luogo comune e tema iconografico. Da qui i *tortils* e gli altri marcatori semantici nell'iconografia.

Avvicinandoci alla seconda metà del Quattrocento abbiamo un improvviso sviluppo del tema ipercinetico e la comparsa della danza moresca nell'iconografia. Di questa nuova danza, o della sua fama, la Borgogna era stata il centro di irradiazione europea. Durante il secondo quarto del secolo si diffonde nei ducati francofoni che, come quello borgognone, erano allora ostili al regno francese o parzialmente autonomi da esso, la moresca si diffonde. In Bretagna veniva danzata alla corte del famigerato Gilles de Rais, e da lui in persona⁹⁰. Anche in Savoia, dove della moda della moresca abbiamo una documentazione particolarmente ricca a partire dagli anni Settanta del secolo, sotto la reggenza di Iolanda, già nel 1440 la danza (forse nella sua forma armata) veniva scelta tra gli spettacoli previsti per l'intronizzazione di Amedeo VIII ad

⁹⁰ G. A. LOBINEAU, *Histoire de Bretagne*, II, Paris, F. Muguet, 1707, p.1069.

antipapa⁹¹. Particolarmente appassionato alle moresche fu poi lo sfortunato Renato d’Angiò il quale, pur nemico dei borgognoni, da loro assorbì la passione per gli spettacoli di ispirazione africana. Nelle sue corti, in Provenza e altrove, il “roi René” aveva a servizio un certo numero di africani neri (assieme a turchi e barbareschi), utilizzati come personale per le mansioni più varie, e da lui tenuti in gran conto. Ad alcuni di loro veniva fatta ballare la *morisca* «more Aethiopum», cioè qualche danza africana autentica, come si legge nelle cronache; un altro moro, flautista, era accompagnatore fisso al seguito di René nei suoi viaggi, assieme al buffone di corte e a due tamburini, certo per suonare e danzare la moresca anche in trasferta⁹².

Poco dopo la metà del secolo la moresca penetra anche nelle corti italiane, dalla Lombardia alla Toscana e oltre, come ci testimonia il coreografo Guglielmo Ebreo da Pesaro, che in più occasioni vi assistette, o partecipò, e qualche volta le allestì: la sua opera, e quella del collega Domenico da Piacenza⁹³, testimoniano un interesse che diventa perfino didattico, a riprova della veloce diffusione della moda. Che diventa un’autentica mania in alcune corti, come quella di Ferrara, nei cui costumi sociali e celebrativi la moresca entra prepotentemente a partire dall’ultimo decennio del Quattrocento, quando la danza fa la sua comparsa anche nel Regno di Napoli⁹⁴.

Anche se durante la prima metà del Cinquecento l’iconografia nei paesi germanici ce la mostra ridotta a poco più di uno spunto per discorsi moraleggianti sulla follia del mondo o sui deplorabili eccessi dell’eros, la danza resiste ancora, in forma solistica, nella Francia del giovane Thoinot Arbeau, e prosegue il suo successo sia in Italia che nella corte imperiale di Massimiliano I, pur riplasmata in varie forme di balli e intermezzi, e conservando, delle ispirazioni africaneggianti, quasi soltanto la spettacolarità fortemente ritmata e spesso l’uso di mascheramenti, a simulare o rimpiazzare l’antica identità esotica con le ispirazioni più eterogenee, incluse quelle mitologiche.

E tuttavia della sua identità originaria non si perderà la memoria, specie nei territori europei dove la presenza schiavile è stata più cospicua e duratura. I viaggiatori, esploratori e missionari cinque-seicenteschi ebbero l’occasione, recandosi in Africa e soggiornandovi per periodi più o meno lunghi, di mettere alla prova quella nozione ipercinetica che per generazioni gli europei avevano immaginato come tratto caratteristico locale. E la verificarono sul posto, osservandovi l’onnipresenza della danza nei cerimoniali pubblici e nella vita quotidiana (anche se probabilmente senza accorgersi del suo peso nella religione e nella cosmologia), e ritenendo di trovare conferma al vecchio

⁹¹ A. ROSIE, “*Morisques*” and “*Momeryes*”: *Aspects of Court Entertainment at the Court of Savoy in the Fifteenth Century*, in C. ALLMAND, eds., *Power, Culture, and Religion in France c.1350-c.1550*, Woodbridge, The Boydell Press, 1989, pp. 57-64, p. 58.

⁹² E.-TH. HAMY, *Les Mores du Roi René*, in «*Bulletins et Mémoires de la Société d’anthropologie de Paris Ve*», V, 7, 1906, pp. 418-420, p. 420.

⁹³ A. PONTREMOLI, *La Moresca*, cit., p. 79 e segg.

⁹⁴ C. NOCILLI, *La circularidad del lenguaje coréutico napolitano y aragonés en las entradas reales del reino de Napoles (1442-1502): la cascarda y la moresca*, in *La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segle XIII-XVI & VII. Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas*, 2003-2004, 2 voll., València, Universitat de València, 2005, II.

costrutto socioculturale europeo che insisteva sull'ossessione coreutica degli africani. Il commento per noi più interessante fu espresso dal frate portoghese Odoardo (Duarte) Lopez, che si era recato nel 1578 e poi nel 1589 in Congo (conosciamo le osservazioni da lui svolte sul posto tramite la *Relazione del Reame di Congo et delle circonvicine Contrade* di Filippo Pigafetta, 1591). Nel segnalare l'arte di flauti e «piferi» di corte, Lopez paragonava il modo di ballare degli africani proprio alla danza moresca che aveva furoreggiato in Europa per oltre un secolo, tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento⁹⁵, e che evidentemente era ancora viva in Portogallo⁹⁶.

All'evidenza iconografica, il consolidarsi della voga europea della danza moresca nei decenni centrali del Quattrocento è parallelo allo sviluppo del motivo iconografico dell'ipercinesia africana nella grande pittura europea, con Stefan Lochner, mentre con Memling verrà testimoniata la sua massima fioritura. Da quel momento in poi, per l'Europa protomoderna, l'africano è tale *in quanto danza*.

L'imitazione stilizzata di questa danza sfrenata lascia tracce cospicue, dalle cronache di corte alle tradizioni popolari, dalla storia dello spettacolo all'iconografia, in ogni strato sociale del Rinascimento europeo⁹⁷. Ma fin dalle raccolte araldiche dei Paesi Bassi di fine Trecento, presto recepite nel Sacro Romano Impero e poi in associazione all'iconografia dei re Magi, si forma l'idea che gli africani fossero in continuo e inesausto movimento, quasi argento vivo. Con la diffusione europea e la moda culturale della danza moresca nel Quattrocento, esplicitamente associata alla sensibilità africana e al modo in cui questa veniva percepita dall'opinione comune, l'"ossessione della danza" per gli africani si presenta come un costrutto significativo per la storia dell'interculturalità, vero e proprio simbolo del riconoscimento all'Africa e agli africani, pur schiavi, di una dignità espressiva, tradizionale e creativa, degna di figurare nella storia delle arti musicali e coreutiche.

⁹⁵ Cfr. E. BASSANI, *Gli antichi strumenti musicali dell'Africa nera dalle antiche fonti cinquecentesche al Gabinetto Armonico del Padre Filippo Bonanni*, Padova, Zanibon, 1978.

⁹⁶ Il più ampio studio sulla *mourisca* o *mouriscada* portoghese è quello di Barbara Alge, che tuttavia, a dispetto dell'eloquente riferimento di Duarte Lopez, nega il legame della *mourisca* con i "mori" in quanto africani. Cfr. B. ALGE, *Die Performance des Mouro in Nordportugal. Eine Studie von Tanzdramen in religiösen Kontexten*, Intercultural Music Studies 15, Berlin, VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2010.

⁹⁷ Si osservino, nell'iconografia della danza moresca, la varietà sociale espressa dai costumi dei danzatori e gli interni talora disadorni in cui si svolge la danza, come in una litografia di van Meeckenem degli anni Settanta del Quattrocento; P. VANDENBROECK, *Vols d'âmes*, cit., p. 248.