

L  
A  
S  
C  
U  
O  
L  
A  
D  
E  
L  
M  
O  
N  
D  
O

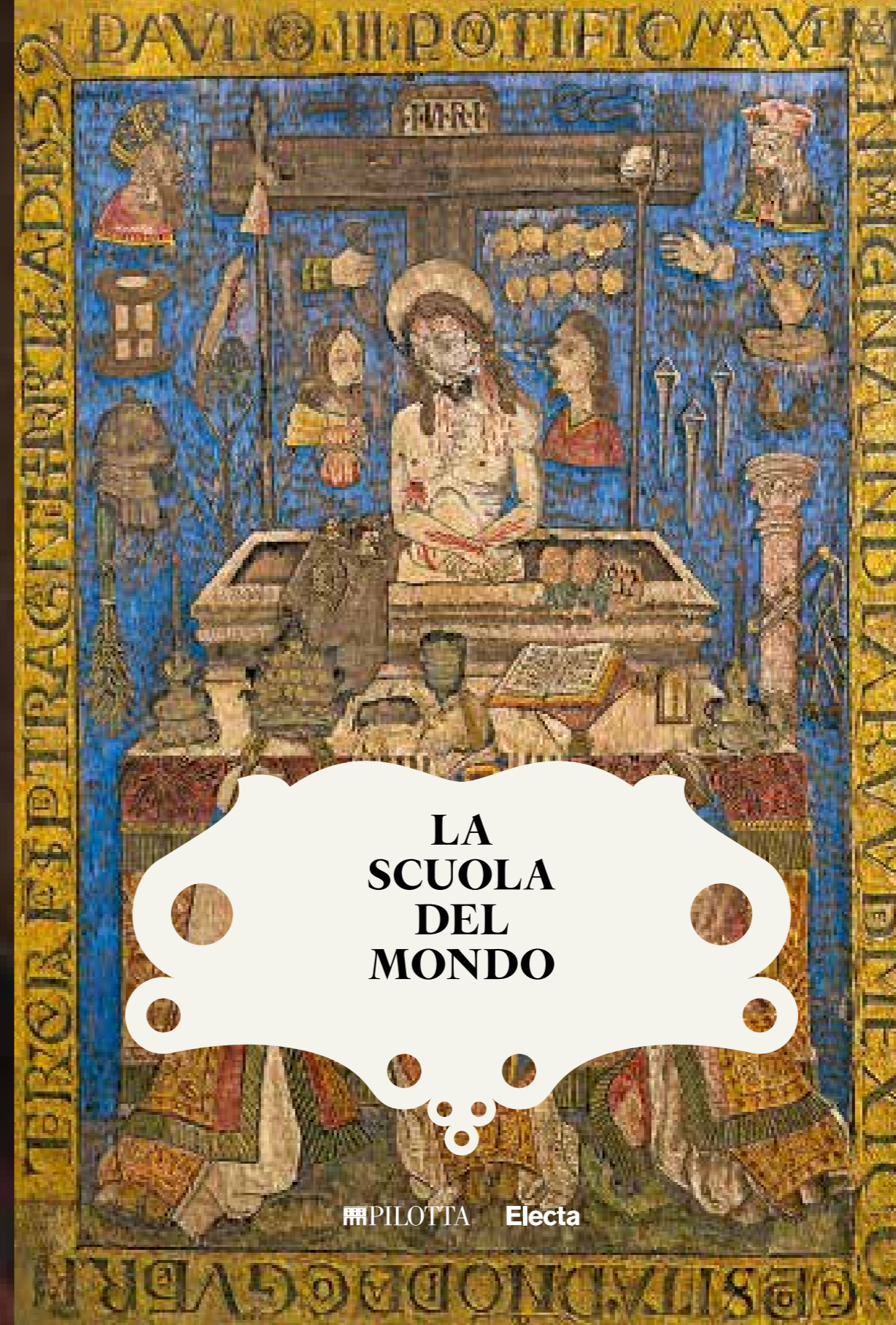
STORIE GLOBALI  
DALLA  
COLLEZIONE  
FARNESE



26,00 €



PILOTTA Electa



LA  
SCUOLA  
DEL  
MONDO

“La scuola del mondo”.  
Alessandro Farnese  
e il tempo globale di Carlo V  
*Simone Verde*

I Farnese tra guerre  
di religione  
e splendore artistico  
*Catherine Fletcher*

Ambiente, clima  
ed esplorazioni: culture  
della geografia nella modernità  
*Davide Papotti*

I Farnese e la Compagnia  
di Gesù tra Roma  
e stati parmensi  
*Richard Bösel*

Globalizzazione e scambi  
commerciali in Italia  
nella prima età moderna  
*David Abulafia*

Al crocevia di maniere  
diverse: politica artistica  
e identità familiare  
nella Parma farnesiana  
*Maddalena Spagnolo*

*Veritas Ipsa e Sublimis Deus:*  
l'uso politico delle Americhe  
nell'Europa del Cinquecento  
*Serge Gruzinski*

Il sogno di un trono mondiale.  
Ranuccio I Farnese,  
Francisco de Holanda  
e le miniature parmensi  
della famiglia reale portoghese  
*Annemarie Jordan Gschwend*

Dopo l'esotismo.  
Una storia contemporanea  
delle arti nella prima  
modernità  
*Alessandra Russo*

I due corpi della collezione.  
L'importanza della collezione  
Farnese nella formazione  
del Regno borbonico  
*Girolamo Imbruglia*

Le collezioni Farnese  
nel Cinquecento  
e la geopolitica dell'Impero  
*Kathleen W. Christian*

Collezionismo ed emulazioni:  
il gusto farnesiano da Roma  
e Parma a Madrid  
*Kelley Helmstutler Di Dio*

Collezionare colossi.  
Statue farnesiane  
tra Roma e Parma  
*Salvatore Settis*

# LA SCUOLA DEL MONDO

LA SCUOLA  
DEL MONDO  
STORIE GLOBALI  
DALLA  
COLLEZIONE  
FARNESE

a cura di  
Simone Verde



## LA SCUOLA DEL MONDO

- 6** “La scuola del mondo”.  
Alessandro Farnese  
e il tempo globale di Carlo V  
*Simone Verde*
- 18** Ambiente, clima  
ed esplorazioni: culture  
della geografia nella modernità  
*Davide Papotti*
- 25** Globalizzazione e scambi  
commerciali in Italia  
nella prima età moderna  
*David Abulafia*
- 34** *Veritas Ipsa*  
e *Sublimis Deus*:  
l’uso politico delle Americhe  
nell’Europa del Cinquecento  
*Serge Gruzinski*
- 43** Dopo l’esotismo.  
Una storia contemporanea  
delle arti nella prima  
modernità  
*Alessandra Russo*
- 94** Le collezioni Farnese  
nel Cinquecento  
e la geopolitica dell’Impero  
*Kathleen W. Christian*
- 104** Collezionare colossi.  
Statue farnesiane  
tra Roma e Parma  
*Salvatore Settis*
- 116** I Farnese tra guerre  
di religione  
e splendore artistico  
*Catherine Fletcher*
- 124** I Farnese e la Compagnia  
di Gesù tra Roma  
e stati parmensi  
*Richard Bösel*
- 168** Al crocevia di maniere  
diverse: politica artistica  
e identità familiare  
nella Parma farnesiana  
*Maddalena Spagnolo*
- 175** Il sogno di un trono  
mondiale. Ranuccio I  
Farnese, Francisco  
de Holanda e le miniature  
parmensi della famiglia  
reale portoghese  
*Annemarie Jordan Gschwend*
- 181** I due corpi della collezione.  
L’importanza della  
collezione Farnese  
nella formazione  
del Regno borbonico  
*Girolamo Imbruglia*
- 187** Collezionismo  
ed emulazioni:  
il gusto farnesiano  
da Roma e Parma a Madrid  
*Kelley Helmstutler Di Dio*
- 196** Bibliografia

# DOPO L'ESOTISMO. UNA STORIA CONTEMPORANEA DELLE ARTI NELLA PRIMA MODERNITÀ

Alessandra  
Russo

Da almeno un secolo l'applicazione storica delle categorie di esotico e di meraviglia<sup>1</sup>, così come la ricerca continua del malinteso, hanno provocato una vera e propria sconnessione tra opere, episodi, persone e luoghi invece *contemporanei* nella prima modernità; tra mondi artistici in cui le circolazioni e gli impatti reciproci sono stati molteplici, capillari e quasi impossibili da sistematizzare oggi. Ma le categorie di esotico e di meraviglia non hanno solamente snaturato le nuove e profonde relazioni che si erano venute a costituire attraverso queste circolazioni; esse ci hanno anche estraniato da quei mondi, dando corpo alle “loro” e alle “nostre” presuppunte differenze e alterità, spesso sclerotizzando definizioni tradizionaliste e oggi impraticabili del concetto di patrimonio (nazionale, europeo vs. extraeuropeo ecc.)<sup>2</sup>. L'archivio mostra invece che ci sono strade completamente diverse da percorrere.

Prendiamo l'inventario di Palazzo Farnese del 1641: “cinque corni d'avorio lavorati in diverse maniere con boccaglî e senza” appaiono, assieme ad altri, sempre descritti attraverso il loro materiale e la loro lavorazione (“corno [...] d'osso nero coperto di corame rosso”, “con boccatura di stagno”, “di rame dorato”...). Gli artefatti sono cioè inventariati nel loro essere materia prima, ma trasformata in molteplici forme da un lavoro artistico che con intelligenza, abilità tecniche e invenzione ne ha smussato l'apparente impenetrabilità. È altamente possibile che i “cinque corni d'avorio lavorati in

› fig. 25

diverse maniere” fossero quelli che oggi i musei di tutto il mondo catalogano come “olifanti luso-africani” creati nell’Africa occidentale nel contesto della colonizzazione e cristianizzazione portoghese (sono chiamati “sapi-portoghesi” quelli provenienti della Sierra Leone e “congo-portoghesi” quelli provenienti dal Congo). La mostra ne espone uno (fig. 25), magnifico, già appartenuto al museo romano di Athanasius Kircher e descritto nel 1709 dal suo nuovo curatore Filippo Bonanni come “*cornu eburneum ex Africa allatum cum figuris variis elegantissime sculptis*” (un corno di avorio portato dall’Africa, elegantemente scolpito con varie figure)<sup>3</sup>. La descrizione fa eco all’inventario farnesiano nel sottolineare la varietà delle forme che gli artisti sono riusciti a scolpire nell’opera. A riprova della singolarità artistica di questo oggetto, uno tra mille altri, tutti “*ab arte*” lavorati<sup>4</sup> ed esposti nella galleria del gesuita nella classe di “*apparatus*” (cioè fasto e magnificenza), Bonanni ne pubblicò anche un’incisione (fig. 26). L’immagine, per così dire, srotola l’eleganza artistica dell’olifante in un’ingegnosa proiezione che permette di apprezzare come gli scultori abbiano lavorato a tutto tondo l’avorio incidendovi scene in movimento, con cinghiali, cervi, cani e cacciatori che si inseguono su tutta la superficie dello strumento musicale. L’illustrazione riporta anche le importantissime frange geometriche incise nel corno, associate oggi dagli studiosi a linguaggi artistici africani presenti su altri tipi di materiali. Gli artisti che hanno scolpito questo corno non si sono però limitati a riprodurre grafismi locali in un oggetto immutabilmente tradizionale. Il corno infatti riporta anche precisi elementi araldici che permettono di datarlo con precisione alla prima metà del Cinquecento. Lo stemma portoghese e la croce di Beja, che si intravede anche nell’incisione all’estremità superiore sinistra, indicano che l’olifante fu probabilmente eseguito in onore del duca di Beja, l’infante don Luis, figlio di Manuel e fratello di João III. Il suo nome appare chiaramente su altri corni oggi conservati al Musée de Cluny e a San Pietroburgo<sup>5</sup>, già appartenuti a Olaus Worm che di fatto li aveva illustrati nel suo *Monumentorum Danicorum* (1643) in modo molto simile, srotolandoli per renderne immediatamente fruibile la tridimensionalità. Secondo altri studiosi, questi corni potrebbero perfino includere elementi iconografici osservati dagli artisti sulle *colchas* indiane giunte nell’Africa occidentale attraverso il commercio portoghese, esse stesse già create a partire da un dialogo visuale con materiali europei<sup>6</sup>.

› fig. 26

Abbiamo quindi un’opera d’arte, l’olifante afro-portoghese, che non può essere considerata semplicemente “esotica”. Portato dall’Africa in un contesto globale altamente segnato dalla colonizzazione, dalla schiavitù e dal commercio; creato con maestria a partire dal dialogo con grafismi africani, europei e asiatici; dedicato e poi offerto probabilmente dalla corte portoghese, se non dallo stesso infante don Luis duca di Beja, a chi di certo non sappiamo, ma forse proprio a un Farnese, se è uno tra i cinque dell’inventario di Palazzo; giunto quindi nelle gallerie del gesuita Kircher

e nelle mani di Bonanni il quale, per meglio descriverne l’eleganza e la raffinatezza, decide perfino di farne un’incisione, mettendolo così alla pari con gli olifanti collezionati a Copenaghen da Worm, anch’essi come srotolati nelle illustrazioni che ne accompagnavano il catalogo. Un solo artefatto rende quindi contemporanei temi, società, tecniche (scultura, libri illustrati, tessuti, incisione), persone e luoghi (Sierra Leone, Goa, Roma, Copenaghen...) dove l’al-di-fuori (*exó*) non è percepito come tale. È piuttosto l’oggetto a contenere, per così dire “al suo interno”, gli intrecci che risultano oggi indispensabili per studiare non solo la storia dell’Africa o del Portogallo ma anche quella di Roma o Copenaghen, di Goa, Parigi o San Pietroburgo.

Continuiamo quindi a esplorare l’archivio seguendo questa pista e guardiamo un altro oggetto della mostra. Siamo intorno al 1539. A Città del Messico, nella scuola diretta da un francescano fiammingo, Pieter van der Moere, meglio conosciuto come Pedro de Gante, gli artisti nahua mettono gli ultimi ritocchi a una “pittura di piume” che rappresenta il miracolo della transustanziazione rivelato nella cosiddetta *Messa di san Gregorio* (fig. 10). Si tratta di un’iconografia medievale ancora molto in voga all’epoca, nonostante lo scandalo della vendita delle indulgenze che veniva proprio associato a questa immagine. Il tema era attuale anche in Messico, dove chi pregava davanti a un’immagine della messa di san Gregorio, specie se di venerdì, poteva ottenere fino a più di mezzo miliardo di anni scontati in Purgatorio. Lo scrive lo stesso Pedro de Gante in una dottrina in lingua Nahuatl pubblicata e illustrata a Città del Messico: “*Auh yn viernestica yn aquin quipohuaz amo çan cempohualtzonxiquipilxihuitl, yn quimacehuaz yntlayhiyohuilizpolihuitzli*” (Di venerdì, coloro che diranno la preghiera di fronte all’immagine [di san Gregorio] otterranno 1 × 20 × 400 × 5000 [= 576.000.000] anni [in meno])<sup>7</sup>.

Nella lunga iscrizione che corre a mo’ di cornice nell’opera di piume, gli artisti e il frate francescano datano l’opera “al tempo di papa Paolo III”, Alessandro Farnese. Spesso considerato una dedica (“al papa Paolo III”), in segno di ringraziamento per la celebre bolla *Sublimis Deus* (1537) (fig. 9) che aveva sancito la razionalità delle popolazioni americane, anche in virtù delle loro capacità artistiche, il testo latino può anche leggersi come una marca di contemporaneità, percepita chiaramente da oltreoceano. Siamo dunque “al tempo di papa Paolo III”, e in effetti il papa farnesiano potrebbe perfino essere ritratto sotto le false sembianze del suo predecessore: a ben guardare, quei motivi presenti sui paramenti indossati da Gregorio e dagli altri due officianti (fig. 28), già letti in passato come un celato riferimento pittografico mesoamericano ai cuori del sacrificio umano, ricordano proprio i gigli dell’armoriale di Paolo III, monumentalizzato da Michelangelo nella facciata del Palazzo Farnese (fig. 27). Non è insomma il presunto esotismo del materiale artistico della *Messa di san Gregorio* in piume ad aiutare la comprensione dell’opera, ma proprio il fatto che la singolarità

› fig. 10

› fig. 9

› fig. 28

› fig. 27

dell'artefatto si inserisce in un intreccio di relazioni tra il Messico e Roma che rende impossibile parlare di quell'opera come di un oggetto "esotico" o "altro", presumibilmente legato ai tempi ancestrali di una indigenità sempre immaginata come orientata verso il passato e la tradizione. L'opera è invece *contemporanea* per temi, per attori coinvolti, ma anche per la straordinaria qualità artistica e tecnologica di questo mosaico di minuscoli tasselli di piume creato "al tempo di papa Farnese". Non sappiamo di certo quando e come attraversò l'Atlantico (venne trovata in un mercato delle pulci parigino solo secoli dopo); ma di certo chi ebbe l'opportunità di osservarla allora l'avrà sicuramente guardata con lo stupore di qualcosa mai visto prima e, al contempo, con la consapevolezza che quell'opera, nel 1539, diceva qualcosa di nuovo e attuale. I documenti dell'epoca confermano questa possibilità metodologica.

Siamo infatti proprio a Roma, nel 1539. Nella città di papa Farnese ci sono Michelangelo, Vittoria Colonna, Giulio Clovio e tanti altri, fra i quali l'artista e teorico portoghese Francisco de Holanda. Ventenne, è arrivato in estate assieme al potente ambasciatore Pedro de Mascarenhas con l'incarico di ottenere da Paolo III l'autorizzazione per la missione gesuita in Asia e, in particolare, per l'invio di Francisco Xavier, anch'egli presente a Roma<sup>8</sup>. Mascarenhas giunge nella Città Eterna con una solida esperienza di navigatore e colonizzatore (le isole Mascarene nell'Oceano Indiano ne portano il nome) e un futuro da viceré di Goa. Si incontra con il papa periodicamente e discute con lui temi relativi alla colonizzazione portoghese in specifiche parti del globo, come il Congo e l'India<sup>9</sup>. Il giovane Holanda è al corrente di tutto e si rivela un *passer* proprio tra questi diversi mondi nella Roma farnesiana, dove è probabilmente giunto da Lisbona con artefatti provenienti dalle Americhe ma anche dall'India portoghese e dall'Africa. Artefatti da donare a chi incontrerà. Nel suo trattato *Da pintura antiga* si trovano tracce preziose di queste circolazioni e di come gli oggetti venuti da lontano, anziché essere considerati "esotici", costituivano un nuovo orizzonte *contemporaneo* per chiunque, artisti compresi. Ad essi Holanda dedica infatti un capitolo intero, il tredicesimo, in cui riflette sul potenziale teorico delle opere giunte dalle Americhe, dall'Asia e dall'Africa, o osservate in loco, per ripensare l'umanità come universalmente dotata di potenziale artistico. Ma nei cosiddetti "Dialoghi di Roma" (forse fittizi) che Holanda riporta nel trattato c'è anche dell'altro: qui ascoltiamo lo stesso Michelangelo affermare in portoghese che "il vero pittore [...] non sarà solo istruito nelle arti liberali e nelle altre scienze come architettura e scultura, che sono propriamente le sue occupazioni, ma [...] dovrà cimentarsi in tutte le altre arti manuali che si fanno per tutto il mondo e [lo farà] con maggior perfezione che i propri maestri di quelle arti"<sup>10</sup>.

A proposito delle "arti manuali che si fanno per tutto il mondo" possiamo pensare ai mosaici di piume (l'amico di Michelangelo, Tommaso de' Cavalieri,

possedeva vari scudi di piume, visti dal giovane Ulisse Aldrovandi a Roma probabilmente già nel 1538<sup>11</sup>), alle maschere di turchese e ossidiana, ai libri pittografici che giungevano dal Messico in tutti i principati italiani, oltre che a Roma, ai vasi e ai tanti oggetti d'oro e d'argento che arrivavano come bottino dal Perù, alle sculture di legno create nelle Antille e già nelle collezioni del re spagnolo di Napoli dalla fine del Quattrocento, ma anche agli splendidi avori lavorati nell'Africa cinquecentesca, come gli olifanti, o alle porcellane cinesi, alle pitture e lacche giapponesi e ad altri magnifici oggetti provenienti dall'Asia che presto entreranno nelle collezioni italiane dell'epoca (fig. 30). Tutti oggetti che ancora oggi si considerano "esotici". Cosa cambia, invece, chiamandoli "arti manuali che si fanno per tutto il mondo" e considerandoli un orizzonte indispensabile per il vero pittore, Michelangelo *dixit*? Cambiano molte cose. Anzitutto che la stessa "verità" di un artista dell'epoca può essere quella di misurarsi con ciò che è a lui contemporaneo; e per contemporaneo si può intendere appunto ciò che viene da qualsiasi parte del mondo. Questo è ciò che accade agli artisti messicani che creano la *Messa di san Gregorio*, forse sulla base di una o più stampe europee fornite dal francescano Pedro de Gante come punto di ispirazione iconografica; ed è ciò che succede agli artisti africani che scolpiscono l'olifante mettendo in dialogo grafismi locali con immagini, stampe e tessuti europei o indiani. Ma è ciò che succede anche oltreoceano a un Michelangelo, nelle tante occasioni che può aver avuto, nella Roma farnesiana o nelle collezioni private della città (come quella dell'amico Tommaso de' Cavalieri cui si accennava), di osservare le opere che venivano da tutto il mondo.

Gli intrecci cominciano a mostrare una complessità dove la ricerca dell'esotico diventa priva di senso. Gli stessi attori cinquecenteschi sembrano aver cercato piuttosto di intessere, instancabilmente, le singolarità di ciò che arrivava dai nuovi mondi con temi di rilievo per loro. Michelangelo stesso si pronunciava su cosa volesse dire essere un vero pittore chiamando in causa le "arti manuali che si fanno per tutto il mondo". Altri spettatori, attraverso l'osservazione di nuovi artefatti, ma anche di nuove specie del mondo animale, vegetale, o minerale, riflettevano sui temi più vari, dalla storia naturale alla mineralogia, dalla tradizione biblica al nuovo scenario globale.

Restiamo proprio nella Roma farnesiana, nello stesso circolo di Michelangelo, Holanda, Colonna e de' Cavalieri. Nel 1546 il miniatore di origine croata Giulio Clovio firma, dedica e data il magnifico *Libro d'ore* oggi conservato alla Morgan Library di New York. Il cardinal Alessandro Farnese ne è il destinatario: "*Clovius. Macedo Monumenta Haec. Alexandro. Farnesio Cardinali Domino Suo Faciebat MDXLVI*". In due dei fogli iniziali, dove trascrive l'ottavo salmo ("*Domine dominus noster qui admirabile nomine tuum est in universa terra*"), Clovio decide di dipingere un paesaggio che, seppur non immediatamente identificabile, rappresenta chiaramente isole, monti, acqua, navi e altre imbarcazioni, forse due porti.

› fig. 30

Ci sono anche almeno due templi circolari. Tra gli edifici in lontananza si intravedono alcune rovine e probabilmente persino un obelisco. A terra, alcuni personaggi camminano, altri avanzano a dorso di animali, tra cui probabilmente dromedari (rappresentati altrove da Clovio nello stesso *Libro d'ore*). Sorvolano questa parte della terra un uccello del paradiso e, in direzione opposta, due altri uccelli dai piumaggi colorati (fig. 29). Gli uccelli del paradiso erano conosciuti allora già da un ventennio in Europa: erano infatti stati portati dalle Isole Molucche, oggi Indonesia, sulla nave *Victoria*, al ritorno della spedizione di Ferdinando Magellano e Juan Sebastián Elcano. Si crede che i volatili arrivarono in forma tassidermica e privati di zampe, come doni del sultano dell'isola di Bachian dove, in questa forma, venivano probabilmente indossati. Sappiamo che l'arciduchessa Margherita d'Austria ricevette nel 1523 dal nipote Carlo V un uccello del paradiso per la sua collezione a Mechelen, e non è impossibile che questo poi giungesse nell'ambiente farnesiano attraverso la sua pronipote Margherita, duchessa di Parma, figlia di Carlo V.

Le due splendide miniature di Clovio sono state analizzate per i loro richiami naturalistici, commerciali e religiosi, e perfino come simboli mariani nel contesto del *Libro d'ore*<sup>12</sup>. Sembra però rilevante sottolineare come gli esemplari ornitologici conosciuti in Europa in forma di artefatti tassidermici spicchino qui il volo grazie al pennello di Clovio, come segno della nuova universalità cristiana da cantarsi nel salmo trascritto in quelle due pagine: “O Signore, Signore nostro, quanto è mirabile il tuo nome su tutta la terra!”. Quel “su tutta la terra”, inteso in senso contemporaneo negli anni di Clovio, Holanda e Michelangelo, è proprio “tutto il mondo” che non solo comprende le Molucche, ma la rotondità di un globo la cui circumnavigabilità era stata dimostrata dalla spedizione di Elcano e Magellano. La presenza di quegli edifici circolari potrebbe essere proprio un riferimento alla circumnavigazione *cristiana* della terra: nella pagina che segue, infatti, Clovio ha dipinto un personaggio con un globo cristiano quadripartito tra le mani: una sfera universale che indica in modo più letterale che cos'è il mondo contemporaneo visto dalla Roma farnesiana<sup>13</sup>. Il “dipintore di cose piccole”, come Vasari chiamò Clovio, potrebbe cioè aver rappresentato, nelle miniature dei due fogli precedenti, proprio quel mondo circumnavigabile, e altamente conteso all'epoca visto che proprio le Molucche, o Isole delle Spezie, erano tema di aspra diatriba tra corona spagnola e portoghese. Risulta interessante che proprio nel 1546, anno del *Libro d'ore* farnesiano, Francisco Xavier fosse arrivato nelle Molucche come legato papale con la missione di evangelizzare, isola dopo isola<sup>14</sup>. Il globo quadripartito dipinto da Clovio potrebbe far riferimento proprio a quella missione, autorizzata e sostenuta da Paolo III.

Corroborare queste piste offerte dagli oggetti e dalle immagini e rivelare i legami continui che i Farnese ebbero con una contemporaneità non

esotica resta un progetto da seguire. Anche qui le piste di archivio sono numerosissime. Si pensi solo alla corrispondenza dello stesso don Pedro de Mascarenhas, che giunse a Roma come ambasciatore portoghese presso Paolo III con due lettere di presentazione firmate da João III per Pier Luigi e Alessandro Farnese<sup>15</sup>. João III mandò artefatti come omaggio ai suoi anfitrioni? Forse un olifante con lo stemma del Portogallo e la croce di Beja? Nelle udienze con Paolo III per discutere della cristianizzazione portoghese del Congo, Mascarenhas offrì forse anche un olifante del Congo, simile a quello conservato oggi al Museo delle Civiltà di Roma<sup>16</sup>? Cos'altro portò in giro per l'Italia farnesiana Pedro de Mascarenhas, che visitò Margherita e Ottavio a Parma nello stesso 1539, sempre con una lettera di presentazione di João III alla sua amata e apprezzata nipote (“*amada e prezada sobrinha*”), pregandola di ascoltare e credere a tutto ciò che l'ambasciatore le avrebbe detto da parte sua<sup>17</sup>? Tra le informazioni riportate oralmente da Mascarenhas ci furono sicuramente notizie, forse segrete (di cui ovviamente non c'è traccia scritta nei documenti), sulla colonizzazione portoghese nel mondo, forse proprio con il fine di stabilire nuove alleanze tra i Farnese e João III. A evidenza di fatti e proposte, Mascarenhas presentò forse altri artefatti a Parma, come a Roma? C'era con lui anche Francisco de Holanda in quel particolare viaggio? Holanda conosceva Ottavio e Margherita, avendo presenziato alle cerimonie per il matrimonio a Roma, nel novembre 1538, da lui descritte nel terzo dialogo del *Da pintura antiga*<sup>18</sup>.

Restano molte domande, quindi, ma nuove e possibili solo *dopo* una critica all'applicazione storica del concetto di esotismo, critica a sua volta possibile solo mostrando altre strade di ricerca. Restano centinaia di pagine d'archivio da trovare e leggere, altrettanti artefatti da cercare e altri da rivisitare in chiave nuova, ma sempre con il motto raccolto da Holanda bene in mente: le opere d'arte che “si fanno per tutto il mondo”, come l'olifante e il mosaico di piume messicano, diventano *contemporanee* alle *Ore* di un Clovio e al Michelangelo che lavora proprio in quegli anni alla facciata di Palazzo Farnese, il cui inventario ha dato il via a questa breve riflessione.



Il titolo di questo breve saggio va letto come una proposta metodologica in due direzioni. La prima è quella di pensare, scrivere e insegnare una storia delle arti a noi contemporanea, vale a dire una storia delle arti che parli dal presente, che situi le indagini e le questioni che poniamo al passato in dialogo con quelle del nostro tempo e che abbiano quindi un senso per noi; che diano a loro volta un senso al nostro presente. La seconda è quella di inventare una storia delle arti capace di far riemergere le contemporaneità del passato, con implicazioni decisive su come si insegna, si impara, si espone, e su come si guardano le opere in musei, aule universitarie e scuole. E nei musei immaginari che ognuno di noi crea con le proprie esperienze visive e di studio.

**1**  
Un trattamento storico della categoria di esotico può invece trovarsi negli importanti lavori di Claudia Swan, tra cui il recente Swan 2021. Sul tema dell'esotico nella prima modernità, cfr. anche Mason 1998 e Schmidt 2015. Lo studio pionieristico di Adalgisa Lugli resta sempre un riferimento indispensabile: Lugli 1983.

**2**  
In questo senso, il presente testo dialoga con l'intervento di Simone Verde *Verso uno statuto contemporaneo del patrimonio* nel Rapporto 2019 "Io sono cultura – l'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi", elaborato per Fondazione Symbola. Considero che la categoria di esotico abbia impedito una consapevolezza delle "dinamiche socioculturali del presente" e abbia frenato quella "luce rigenerativa" che Verde considera come indispensabile per il rinnovo della definizione di patrimonio.

**3**  
I cinque corni d'avorio appaiono al n. 1760 dell'inventario pubblicato in Jestaz 1994. Per il catalogo kircheriano, cfr. Bonanni 1709, n. 51, p. 235. Valeria Petrucci Cottini ha per prima associato l'olifante oggi al Museo delle Civiltà di Roma con quello già appartenuto a Kircher: Petrucci Cottini 1986.

**4**  
Nella stessa pagina appare anche menzione di due coppe di rinoceronte che ricordano quelle cinesi oggi conservate a Capodimonte, sebbene il catalogo indichi anche la presenza di avorio ("*Pocula duo ex cornu Rhinocerotis* [sic] *rotunda, quae pedes eburnei sustinent: eadem contegunt duo opercula partiter eburna torno a perita manu elaborata*"): Bonanni 1709. Un "*vasu e cornu Rhinocerotis*" appare al n. 16.

**5**  
Sui corni di Cluny e San Pietroburgo, già nel museo danese di Olaus Worm, su cui appare inciso il nome "Imfante Dom Luis", cfr. Greenfield 2016, p. 152.

**6**  
Mark 2007, pp. 189-211.

**7**  
Gante 1553. Analizzo questa fonte in relazione alla *Messa di san Gregorio* fatta di piume in Russo 2013, pp. 465-481. Nell'apparato del testo si trova la ricchissima bibliografia sull'opera, che comprende i lavori di Elena Isabel Estrada de Gerlero, Donna Pierce, Pascal Mogne e Gerhard Wolf. Si vedano anche il saggio di Serge Gruzinski nel presente volume e Domenici 2022.

**8**  
Una pittura seicentesca nel Museo de San Roque rappresenta Paolo III con Francisco Xavier e Pedro de Mascarenhas (si vedano i vari contributi in *Missão* 2020).

**9**  
Sul Congo cfr. il doc. 44 nella *Correspondência Diplomática de D. Pedro Mascarenhas*, Palacio de Ajuda, Lisboa, Códice 49-IX-36. Ho inizialmente trovato riferimento alla corrispondenza di Mascarenhas in Deswarte-Rosa 2017, p. 26. Ho quindi consultato il catalogo compilato da Maria da Conceição Carvalho Geadal al Palacio de Ajuda, con l'aiuto di Ana Madureira, e ho poi avuto accesso ai documenti grazie alla celerità di Cristina Pinto Basto.

**10**  
Holanda 1984. Analizzo in dettaglio questa traccia documentale straordinaria in Russo 2020, pp. 37-65.

**11**  
Ulisse Aldrovandi parla degli scudi ("*clypeos elegantissime eiuscemodi plumario opere laborati*") nel suo celebre *Ornithologiae* (Bologna 1599, p. 656), ma i suoi viaggi romani risalgono già agli anni trenta del Cinquecento: Bentz 2012, pp. 963-988, in part. p. 967.

**12**  
Per la ricostruzione storica, cfr. Ferber Bodgan e Muzinic 2009, pp. 297-309 e Swan 2021, pp. 191 sgg.

**13**  
Nel *Libro d'ore* per Massimiliano d'Asburgo, Albrecht Dürer aveva fatto qualcosa di simile nel 1515, illustrando un altro salmo, il ventitreesimo. Accanto alle parole "*Domini est terra et plenitudo orbis terrarum et universi qui habitant*", un personaggio elegantemente vestito di fasto plumario indica l'immaginario universalista della cristianità (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, BSB/VD16 M 1657, f. 19. Per una riproduzione digitale del folio: <https://www.bsb-muenchen.de/en/events-and-exhibitions/article/detail/News/the-emperors-new-images-duerer-co-in-the-prayer-book-of-maximilian-i-1829/>).

**14**  
Heuken 2008.

**15**  
*Correspondência Diplomática de D. Pedro Mascarenhas*, docc. 4 e 6, ff. 6v-7v.

**16**  
Proveniente da Capodimonte, appartenne alla collezione del cardinale Stefano Borgia a Velletri, assieme al manoscritto pittografico mesoamericano conosciuto come *Codice Borgia*. Il cardinale possedeva anche il calco della statua di Huitzilopochtli in mostra: cfr. Domenici 2022.

**17**  
"*Ouvrir de lo e credeshe tudo o que vos da minha parte diser...*", in *Correspondência Diplomática de D. Pedro Mascarenhas*, doc. 28, ff. 33-33v. La lettera di João III a Pedro de Mascarenhas (ivi, doc. 30), contenente le istruzioni di come comportarsi alla corte Farnese, rivelano il carattere altamente diplomatico della visita e la complessità delle relazioni tra la corona portoghese, l'imperatore Carlo V (padre di Margherita) e il matrimonio di Margherita con Ottavio Farnese.

**18**  
Holanda 1984, terzo dialogo. González García avanza l'ipotesi che questa sia la stessa festa rappresentata da Clovio nelle *Ore* Farnese (ff. 40v-41r).



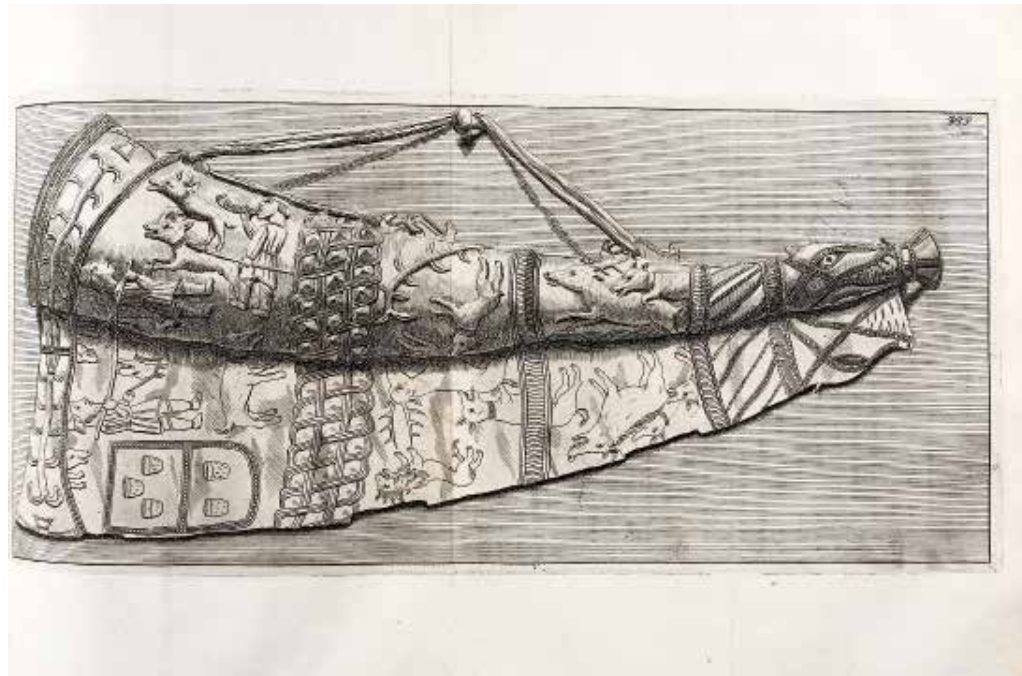
**Fig. 9**  
*Bula del Paulo III en favor de los indios, mandando que no sean esclavos, ni que sean instruidos en nuestra santa fe catòlica,*

2 giugno 1537, pergamena.  
 Siviglia, Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de Indias, AGI MP-Bulas-Breves, 23



**Fig. 10**  
*Artisti nahua, Messa di san Gregorio, 1539, mosaico di piume, pigmenti e oro su legno, 89,7 × 77,4 cm.*

Auch, Musée des Amériques



**Fig. 25**  
Olifante sapi-portoghese,  
XIV-XVII secolo,  
avorio intagliato,  
lungh. 39 cm, diam. 8 cm.  
Roma, Museo delle Civiltà,

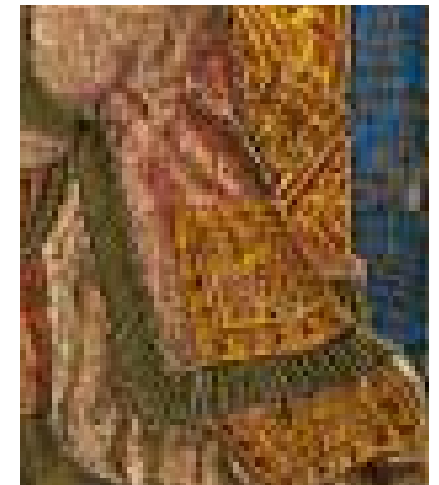
Museo Preistorico  
Etnografico Luigi Pigorini

**Fig. 26**  
Tavola tratta da Filippo  
Bonanni, *Musæum  
Kircherianum, sive,  
Musæum a P. Athanasio  
Kirchero in Collegio*

*Romano Societatis Jesu:  
jam pridem inceptum  
nuper restitutum, auctum,  
descriptum, & iconibus  
illustratum, 1709*



**Fig. 27**  
Michelangelo,  
*Armoriale di Paolo III*,  
1541 circa. Roma,  
Palazzo Farnese



**Fig. 28**  
Artisti nahua,  
*Messa di san Gregorio*,  
particolare, 1539,  
mosaico di piume,  
pigmenti e oro su legno,

89,7 × 77,4 cm.  
Auch, Musée des  
Amériques



**Fig. 29**  
 Giulio Clovio,  
*Libro d'ore Farnese*, 1546.  
 New York, The Morgan  
 Library & Museum, Ms.  
 M. 69, 6v e 7r



**Fig. 30**  
*Due coppe cinesi*,  
 1662-1722, corno di  
 rinoceronte, 13,5 × 10 cm  
 ciascuna. Napoli, Museo e  
 Real Bosco di Capodimonte