Passerotti, Aldrovandi e due disegni di “uomini-bestia”

Angela Ghirardi
Università di Bologna
angela.ghirardi@unibo.it

/ Abstract

L’articolo esamina due disegni di Bartolomeo Passerotti, ancora sconosciuti alla bibliografia sull’artista, che rappresentano delle teste con fattezze miste tra l’uomo e l’animale: un *Uomo-cane* e un *Uomo-topo*. Per le forme metamorfiche sono da collegarsi al *Doppio ritratto in veste di Ulisse e Circe* (Bologna, Collezioni di Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna), in cui si è da tempo riconosciuto un ritratto ideale di Ulisse Aldrovandi e dove compaiono, alle spalle di Circe, due uomini-bestia. Passerotti esprime, nei due fogli, la sua partecipazione al clima “omerico” diffuso a Bologna e sembra risentire delle ricerche sulle mostruosità della natura portate avanti dallo scienziato bolognese e anche degli studi sulla fisiognomica, intesi al confronto tra l’uomo e gli animali, in cerca di somiglianze e insegnamenti morali.

The article examines two drawings by Bartolomeo Passerotti, as yet unknown to the bibliography on the artist, which depict heads with mixed human and animal features: a Man-dog *and a* Man-mouse*. For the metamorphic forms they seem to be linked to the* Double portrait as Ulysses and Circe *(Bologna, Collezioni di Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna), in which an ideal portrait of Ulysses Aldrovandi has long been recognized and where two beast-men appear behind Circe. Passerotti expresses, in the two sheets, his involvement in the “homeric” climate widespread in Bologna and he seems to be influenced by the research on monstrosities of nature carried out by the Bolognese scientist and also by the studies on physiognomy, aimed at the comparison between men and animals, looking for similarities and moral teachings.*

/ Keywords

Bartolomeo Passerotti; Ulisse Aldrovandi; Drawings; Monstrosities; Physiognomy.

© Angela Ghirardi 2024 / Doi: 10.30682/aldro2402b
This is an open access article distributed under the terms of the CC BY 4.0 license

Fig. 1. Bartolomeo Passerotti, *Uomo-cane* (già Amsterdam, Galleria Bernard Houthakker) da L.A. Houthakker, *Commanditaire Vernootschap Bernard Houthakker. Master drawings exhibited by Bernard Houthakker*, Amsterdam 1974, n. 36.

Fig. 2. Bartolomeo Passerotti, *Uomo-topo* (già Amsterdam, Galleria Bernard Houthakker), da L.A. Houthakker, *Commanditaire Vernootschap Bernard Houthakker. Master drawings exhibited by Bernard Houthakker*, Amsterdam 1974, n. 37.

Qualcosa si perde sempre. Così mi capitò di pensare vedendo un vecchio catalogo della Galleria Houthakker, che mi faceva conoscere Guido Checchi, qualche anno fa.[1] Il catalogo in questione, pubblicato ad Amsterdam nel 1974, presenta, attribuiti a Bartolomeo Passerotti e col titolo di *Uomo-cane* e *Uomo-topo* (Fig. 1–2), due curiosi disegni a penna di teste con fattezze umane deformate da tratti animaleschi.[2] Una degradante metamorfosi.

Dei disegni si sono perse le tracce, per quanto ne so, non sono mai entrati nel circuito degli studi su Passerotti[3] e, benché la mia conoscenza sia limitata alle vecchie foto del catalogo,

[1] Quando trovò il piccolo catalogo Houthakker, Guido Checchi era a Londra, impegnato nelle ricerche per la sua tesi di dottorato. Lo ringrazio di aver generosamente trovato il tempo di prendere nota del ritrovamento per comunicarmelo.

[2] Si veda: Lodewijk Arnold Houthakker, *Commanditaire Vernootschap Bernard Houthakker. Master drawings exhibited by Bernard Houthakker* (Amsterdam: L.A. Houthakker, 1974), 36–37. I fogli hanno dimensioni piccole e molto simili: l'*Uomo-cane* misura mm. 82x68, l'*Uomo-topo* mm. 81x81. Bernard Houthakker (Amsterdam, 1884–1963) era all'epoca considerato uno dei maggiori esperti di grafica. Dopo la sua morte l'attività fu proseguita dal figlio Lodewijk fino al 1998. Per notizie sugli Houthakker, padre e figlio, cfr. https://rkd.nl/artists/40044 e https://archief.amsterdam/inventarissen/details/1425 (ultimo accesso 15 febbraio 2024).

[3] Fa eccezione il nuovo contributo di Ilaria Bernocchi, "Deformation as Revelation: a Monstruos Portrait by Bartolomeo Passerotti", in *Grotesque and Caricature. Leonardo to Bernini*, ed. Rebecca Norris and Lucia Tantardini (Leiden-Boston: Brill, 2024), 160 n. 35, che cita, di passata, solo uno dei due disegni, quello dell'*Uomo-cane*,

Fig. 3. Bartolomeo Passerotti, *Doppio ritratto in veste di Ulisse e Circe (Ritratto allegorico di Ulisse Aldrovandi)* (Bologna, Collezioni d’Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna) da *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna, BUP, 2010, p. 454.

Fig. 4. Bartolomeo Passerotti, *Testa di vecchia di profilo* (Modena, Galleria Estense, n. 948) da A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore 1529–1592*, Rimini, Luisè Editore, 1990, p. 70.

sono convinta che il riferimento a Passerotti vada confermato e che i due disegni aprano verso riflessioni di qualche portata.

L'analisi stilistica riconosce come caratteristici dell'artista, pur con i limiti appena segnalati, il forte reticolo delle linee incrociate a definire l'ombra e a dare risalto plastico alle forme, la resa libera delle ciocche dei capelli, la definizione degli occhi dell'*Uomo-cane*, simili a quelli dell'uomo-pecora dipinto da Passerotti nel *Doppio ritratto in veste di Circe e Ulisse* (Fig. 3) di Bologna. Persino il ciuffo di peli sul mento dell'*Uomo-topo* è un indizio iconografico utile al collegamento con la *Testa di vecchia* (Fig. 4) di Modena, dove anche il nastro che scende a contornare il collo presenta linee ondulate più esili – riscontrabili in altri fogli dell'artista bolognese –, analoghe a quelle disposte a far da colletto intorno alle teste degli *Uomini-bestia* Houthakker.[4]

Insomma, all'attribuzione si può crede-

precisando, con gentile onestà, di averne saputo da Guido Checchi e da chi scrive, in un comune incontro all'Università di Bologna.

[4] Sul *Doppio ritratto*, che si trova custodito nelle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, cfr. Angela Ghirardi, "Passerotti, Aldrovandi e un ritratto", in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di Deanna Lenzi (Bologna: Editrice Compositori, 2004), 151–156; poi si veda almeno, soprattutto per le aggiunte bibliografiche, la scheda di Angela Ghirardi, in *Antico e moderno. Acquisizioni e donazioni per la storia di Bologna (2001–2013)*, a cura di Angelo Mazza (Bologna: Bononia University Press, 2014), 56–57; l'ultimo contributo è di Bernocchi, "Deformation as Revelation", 148–166, che approfondisce il tema delle metamorfosi di Circe nella letteratura tardocinquecentesca e conclude negando che, nell'effigiato accanto a Circe, possa nascondersi il ritratto ideale di Ulisse Aldrovandi. Sul disegno di Modena (Galleria Estense, Gabinetto dei Disegni e della Stampe, inv. 948) si vedano da ultimo: la scheda n. 12 di Giulio Zavatta, in *Da Parmigianino a Piazzetta. Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, Catalogo della mostra (Guastalla, Palazzo Ducale, 24 settembre-4 dicembre 2011), a cura di Alessandra Bigi Iotti e Giulio Zavatta (Guastalla: Comune di Guastalla, 2011), 62–63, con bibliografia precedente; Maria Ilaria Garavelli, "Bartolomeo Passerotti tra 'pitture ridicole', caricature e il 'brutto ideale'", *Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna* 5 (2022): 102–110 (l'elaborato fa parte di una pubblicazione collettiva "Materiali per lo studio della grafica moderna e contemporanea", promossa da Marzia Faietti durante il corso di Storia del Disegno e della Grafica per l'anno accademico 2020–2021).

re e stimarne l'intelligenza, dato che allora Passerotti era poco conosciuto e i disegni erano prima ascritti al fiammingo Jacques de Gheyn. Ne informa il catalogo, dichiarando anche la provenienza dei due disegni dalla collezione del Barone Dimsdale.[5]

La coppia degli *Uomini-bestia* sembra da collegarsi al già citato *Doppio ritratto in veste di Circe e Ulisse*, databile intorno al 1575 e da tempo riconosciuto, su base indiziaria, come ritratto allegorico dello scienziato Ulisse Aldrovandi. Al dipinto Passerotti si dedica con un impegno quasi simile a quello che riserva alle pale d'altare, come testimonia anche l'invenzione dell'*Uomo-bestia urlante*, per tre volte replicata sui fogli di Stoccarda (Staatgalerie, Graphische Sammlung, n.6259) (Fig. 5), Venezia (Fondazione Cini, n.31.085) (Fig. 6), Bordeaux (Musée des Beaux-Arts, n.BX E 913bis 98) (Fig. 7), tutti e tre probabilmente autografi,[6] come sembra di poter valutare, anche sulla scorta degli ultimi studi su Passerotti disegnatore.[7] Il fatto che l'*Uomo-bestia urlante* sia ripetuto da Passerotti per tre volte, senza varianti, sta ad indicare la fortuna dell'idea, ripresa forse per soddisfare le richieste dei tanti collezionisti, avidi di possedere qualche prova della sua penna che "fu delle più brave che mai si vedesse", forse per compiacere e ingraziarsi i favori dei potenti di turno, ai quali l'artista stesso "talvolta di suoi belli disegni regalava".[8]

Nel passaggio dai disegni alla tela l'*Uomo-bestia urlante* subisce minime modifiche, la più evidente è la perdita delle corna che, nei tre fogli, spuntano in cima, ai lati della fronte. Non si conoscono altri disegni preparatori per il quadro, mancano disegni per il secondo uomo-bestia, quello definito uomo-pecora, l'unico che dal quadro, dal grande occhio ben in vista,

---

[5] Sotto la nota, che ricorda la precedente attribuzione a Jacques de Gheyn, è aggiunta questa breve indicazione: "The subject has an astrological connotation", senza ulteriori spiegazioni. Riguardo alla provenienza si può forse identificare il collezionista in qualche erede del medico inglese Thomas Dimsdale (1712–1800), famoso per aver vaccinato contro il vaiolo l'imperatrice di Russia Caterina la Grande, dalla quale ricevette in premio il titolo di barone, trasmissibile ai suoi discendenti.

[6] Non erano mancate, per due dei tre disegni, opinioni contrastanti e perplessità: per il foglio di Stoccarda, Corinna Höper, *Bartolomeo Passarotti (1529–1592)* (Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1987, vol. II, 229, n. F. 126) preferiva ribadire l'attribuzione a Tiburzio Passerotti; per il foglio di Venezia, Ghirardi, "Passerotti, Aldrovandi e un ritratto", 155 n. 7, esprimeva dubbi, intendendolo in bilico tra replica autografa o di bottega. Nessun problema attributivo ha riguardato il disegno di Bordeaux, riferito a Bartolomeo Passerotti nel 2001 da Mark Fehrs Haukohl e da Kristina Herrmann Fiore, pubblicato da Angela Ghirardi, "Bartolomeo Passerotti, pittore di genere, e i modelli fiamminghi tra ossequio e divergenza", in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI)*, a cura di Sabine Frommel (Bologna: Bononia University Press, 2010), 455–456 e n. 40, fig. 10.

[7] Si vedano: Donatella Fratini, "Sulle tracce di Bartolomeo Passerotti: vicende e caratteri della raccolta grafica dell'artista nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi" e Marzia Faietti, "Nato per intagliare? Le opinioni di Malvasia e le penne di Passerotti", in *Il pittore, il poeta e i pidocchi. Bartolomeo Passerotti e l'*Omero *di Giovan Battista Deti*, a cura di Marzia Faietti (Livorno: Sillabe, 2021), 77–109, 153–183; Roberta Serra, *Inventaire général des dessins italiens. Tome XII. Dessins bolonais du XVI*[e] *siècle* (Paris: Musée du Louvre-Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2022), 240–286 (per Bartolomeo Passerotti, tra autografi, di bottega, respinti e copie).

[8] Per le due citazioni: Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice* (Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri, 1678; ristampa Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora, 1841–44), vol. I, 190.

Fig. 5. Bartolomeo Passerotti, *Uomo-bestia urlante* (Stoccarda, Staatgalerie, Graphische Sammlung, n. 6259) da *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Editrice Compositori, 2004, tav. 108.

Fig. 6. Bartolomeo Passerotti, *Uomo-bestia urlante* (Venezia, Fondazione Cini, n. 31.085) da *Il segno dell'arte. Disegni di figura nella Collezione Certani alla Fondazione Giorgio Cini (1500–1750)*, a cura di V. Mancini e G. Pavanello, Bologna, BUP, 2007, p. 73.

cerca un contatto con lo spettatore, puntandogli addosso uno sguardo interrogante e insistito, quasi un monito di amara consapevolezza. Uno sguardo che trova qualche affinità nello *Studio di occhi* di Modena (Galleria Estense, n.856)[9] (Fig. 8). Passerotti li disegna con abilità, restituendone, con pochi tratti di penna, la dimensione subumana e la sofferta bestialità, dando anche prova del suo lungo interesse, assiduamente coltivato, per l'espressione, nelle tante e diverse declinazioni.[10]

Ed è qui, nelle vicinanze di questo foglio modenese, che possono trovar posto i due fogli Houthakker. Non si tratta di disegni preparatori in senso stretto, magari pensati per accompagnare, con altre figure semi-umane, i due uomini-bestia, infine scelti per essere dipinti nel *Doppio ritratto in veste di Circe e Ulisse*, o per sostituirne uno o entrambi. Ma è credibile

[9] Si veda la scheda n. 7 di Zavatta, in *Da Parmigianino a Piazzetta*, 54–55.
[10] Ghirardi, "Bartolomeo Passerotti, pittore di genere, e i modelli fiamminghi", 445–456.

Fig. 7. Bartolomeo Passerotti, *Uomo-bestia urlante* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, n. BX E 913bis 98) da *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV–XVI),* a cura di S. Frommel, Bologna, BUP, 2010, p. 455.

che i due fogli si collochino nei dintorni del quadro e rimangano a prova delle riflessioni di Passerotti sul tema delle metamorfosi, legate al mito della maga Circe e alla fortuna che l'*Odissea* raggiunge a Bologna fin dalla metà degli anni Cinquanta del Cinquecento, quando Pellegrino Tibaldi aveva dipinto le storie di Ulisse sulle pareti di Palazzo Poggi.[11] E più tardi Aldrovandi si fa dipingere la "nova Odissea" nella sua villa di campagna, appena fuori Bologna, demolita nel tardo Ottocento.[12] Anche Francesco Amadi, nella chiusa della "medaglia" dedicata ad Ulisse Aldrovandi "Filosofo, & Medico", ne scrive:

Ha fuor di Bologna un comodo palazzo appresso Savena fiume, nella villa di San Gio.Polo, dove si ritira l'estate a studiare per trovarvi più otio. In questo palazzo sono dipinte molte, e bellissime imprese, & in una sala è la historia d'Ulisse Greco di sua inventione, dove si vedono distintamente l'attioni sue principalissime, sì nella virtù del corpo, come in quella dell'animo da Homero principalmente raccolte nella Odissea; & questo ha fatto fare in memoria del nome suo, & perché in vero ha imitato il Greco Ulisse in andar vagando

[11] Si veda da ultimo: Vera Fortunati, "Il mito di Ulisse nei dipinti murali di Pellegrino Tibaldi a Palazzo Poggi. Iconografia e stile tra civiltà dell'emblema e scienza enciclopedica", in *Homère à la Renaissance, mythe et transfigurations*, Actes du colloque (Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27–29 novembre 2008), ed. Luisa Capodieci et Philip Ford (Paris: Somogy, 2011), 161–173.

[12] Sulla villa: Mario Fanti, "La villeggiatura di Ulisse Aldrovandi", *Strenna Storica Bolognese* VIII, 1958, 17–43; Adalgisa Lugli, "Il laboratorio di Ulisse Aldrovandi: iconografia e cultura antiquaria", in *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di Anna Ottani Cavina (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988), 175; Lina Bolzoni, "Parole e immagini per il ritratto di un nuovo Ulisse: l''invenzione' dell'Aldrovandi per la sua villa di campagna", in *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, ed. Elizabeth Cropper, Giovanna Perini and Francesco Solinas (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1992), 317–348; Lucia Corrain, "Il manoscritto 99 di Ulisse Aldrovandi. Il programma iconografico della residenza di campagna", *Aldrovandiana* 1, no. 1 (2022), 35–79, in appendice la prima trascrizione di Ilaria Negretti del manoscritto 99: *Pitture, che si vedono nel palazzo del eccelentissimo signor Ulisse Aldrovandi posto nella villa di Santo Giovanni Paolo nel comune di Santo Antonio di Savena*, dove si trova la definizione di "nova Odissea", come la chiama lo stesso Ulisse Aldrovandi.

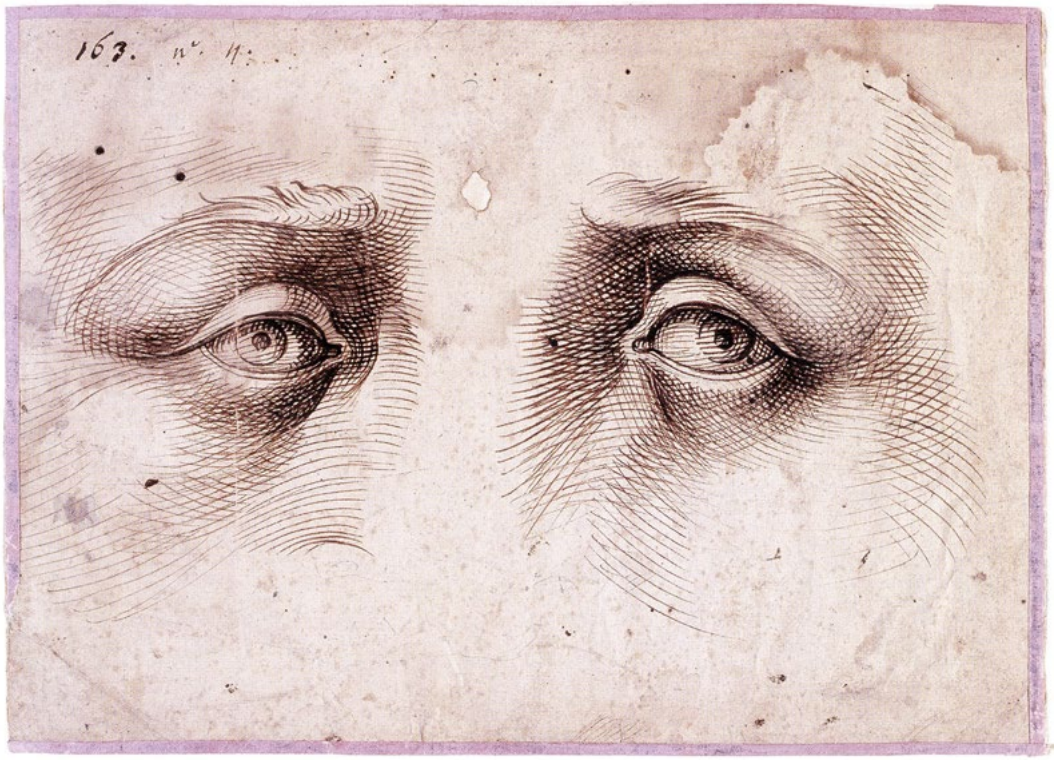

Fig. 8. Bartolomeo Passerotti, *Studio di occhi* (Modena, Galleria Estense, n. 856) da *Da Parmigianino a Piazzetta. Teste, animali e pensieri bizzarri nei disegni della Galleria Estense*, a cura di A. Bigi Iotti e G. Zavatta, Guastalla, Comune di Guastalla, 2011, p. 55.

> tanti paesi, come ha fatto; come Francia, Spagna, Inghilterra, & per tutta Italia, per conseguire la cognitione delle cose naturali, havendo superato con l'ingegno suo mille Circi, mille Scille, & mille Sirene, cioè mille fortune, e piaceri, e lusinghe di questo mondo.[13]

[13] Francesco Amadi, *Della nobiltà di Bologna compresa nel suo specchio della nobiltà d'Europa* (Cremona: Christoforo Draconi, 1588), 56–57. Dei suoi viaggi fuori dell'Italia Ulisse Aldrovandi scrive nella sua autobiografia e nel *Discorso naturale*: vi si trova che andò in Francia, in Spagna e in Germania, ma non in Inghilterra. L'autobiografia intitolata *La vita di Ulisse Aldrovandi cominciando dalla sua natività sin'a l'età di 64 anni vivendo ancora* si conserva nel ms. 97, c. 647r–670v (Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi) ed è stata da ultimo pubblicata in appendice a *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, a cura di Raffaella Simili (Bologna: Editrice Compositori, 2001), 132. Sull'autobiografia si veda Giovanni Baffetti, "La 'Vita' di Ulisse Aldrovandi", *Schede umanistiche* 2 (1993), 93–98. Il *Discorso naturale* si conserva nel ms. 91, c. 503r–559r (Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi) ed è stato pubblicato da Sandra Tugnoli Pattaro, *Metodo et sistema delle scienze nel pensiero di Ulisse Aldrovandi* (Bologna: Clueb, 1981), 179–180, dove scrive che "non si puol conoscere senza le varie peregrinazioni", aggiungendo subito dopo "con gran mia spesa e fatica corporale, volsi vedere co' proprii occhi non solo tutta l'Italia, ma tutta Franza e Spagna et parte della terra tedesca". Aldrovandi fu anche un assiduo cultore di letteratura odeporica, cfr. Maria Cristina Bacchi, "Libri di viaggi nella Biblioteca di Ulisse Aldrovandi", in *Il viaggio. Mito e scienza*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 23 febbraio–3 giugno 2007), a cura di Walter Tega (Bologna: Bononia University Press, 2007), 169–181.

Ben a ragione Bologna può chiamarsi "città omerica". Alla passione per l'antico aedo greco Passerotti aderisce con originalità, dipingendo il già citato *Doppio ritratto in veste di Circe e Ulisse* di Bologna e l'*Omero e l'enigma dei pidocchi* (Firenze, Galleria degli Uffizi), di recente ritrovato, entrambi databili intorno al 1575.[14]

Anche il soggetto dei due fogli Houthakker, che già si sono intesi nei dintorni del *Doppio ritratto*, si adatta agli esametri dell'*Odissea* dedicati ai malefici della maga Circe. Nel libro X Omero racconta che i compagni di Ulisse, bevuti i "funesti farmaci" di Circe (v. 235), furono rinchiusi nei porcili, subito aggiungendo a spiegazione: "Dei porci essi avevano il corpo: voci e setole e aspetto" (vv. 239–240). E parecchi versi più avanti, Omero fa esprimere, per bocca di Euriloco, il timore che Circe possa trasformarli in animali: "Che tutti ci renda o porci o lupi o leoni" (vv. 432–433), allargando lo zoo delle possibili metamorfosi.[15] Da questi versi probabilmente gli artisti presero il destro per illustrare, nell'episodio della maga Circe, gli animali più vari. Ne danno prova parecchi dipinti dove compaiono, non solo porci, ma anche volpi, orsi, lupi, leoni e altre esotiche specie di animali. Basti ricordare, restando nel Cinquecento, in prossimità di tempo con il *Doppio ritratto* di Passerotti, qualche interpretazione del tema di "Ulisse e Circe", come l'ovale di Giovanni Stradano (1570) nello Studiolo di Francesco I a Firenze, il riquadro affrescato da Alessandro Allori e aiuti nel Cortile degli Imperatori (Firenze, Palazzo Portinari Salviati) del 1575–76, la tela dipinta da Bartholomeus Spranger (Vienna, Kunsthistorisches Museum) verso il 1583.[16]

Nei disegni dell'*Uomo-cane* e dell'*Uomo-topo* Passerotti sembra anche risentire delle ricerche di Aldrovandi sulle mostruosità della natura, che approderanno alla *Monstrorum Historia*, per la prima volta pubblicata, a cura di Bartolomeo Ambrosini, nel 1642, quasi quarant'anni dopo la morte dello scienziato. Interessato al ritratto, Aldrovandi aveva anche allestito nella sua villa suburbana di San Polo una galleria di sei effigi, la sua e quella della seconda moglie Francesca Fontana, quelle dei suoi illustri protettori, i granduchi di Toscana Francesco I Medici e il fratello Ferdinando, insieme con le effigi del *vir sylvestris* e della *puella hirsuta*. Un accostamento singolare, su cui si interroga Lina Bolzoni sottolineando la natura semiscimmiesca dei due personaggi e la contiguità tra le bestie e gli umani. In una villa dove Aldrovandi si rivela affascinato dagli animali, che fa dipingere in gran numero e che intende

[14] Sul quadro degli Uffizi: Angela Ghirardi, "Bartolomeo Passerotti e l'*Omero* di Giovan Battista Deti, accademico fiorentino" e, per l'enigma scritto sulla tela, in caratteri maiuscoli greci, Federico Condello, "Un pugno di pidocchi. Sulle vie di un antico indovinello", in *Il pittore, il poeta e i pidocchi*, 118–151 e 197–225.

[15] Per le tre citazioni si rimanda alla traduzione di Aurelio Privitera, Omero, *Odissea* (Milano: Oscar Mondadori, 1991), 295, 305.

[16] Per Stradano: Alessandra Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor* (Milano/Roma: Jandi Sapi, 1997), 137–138, scheda e fig. 34; per Allori: Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano* (Milano: Jaca Book, 1996), 464–465, fig. 106; per Spranger: Flore Collette, scheda n. 91, in *L'automne de la Renaissance d'Arcimboldo à Caravage*, Catalogue d'exposition (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 4 mai–4 août 2013), ed. Claire Stoullig et Flore Colette (Paris: Somogy, 2013), 274.

portatori di significati morali, le creature miste della galleria dei ritratti dimostrano che, tra uomo e animale, "i confini non sono così netti" e che, tra le due realtà, "vie intermedie, strade di comunicazione, esistono".[17]

Per un pittore specialmente impegnato nella ritrattistica come Passerotti, dovevano poi contare gli studi di fisiognomica che fin dall'antichità andavano riflettendo sul confronto tra l'uomo e gli animali, in cerca di analogie, relazioni, insegnamenti. Nel secondo Cinquecento erano studi molto coltivati, che trovano una rinnovata sistemazione nel fortunato trattato *De humana physiognomonia* dello scienziato napoletano Giovan Battista Porta, pubblicato nel 1586, ma già in una fase molto avanzata di elaborazione nel 1580.[18] Può darsi che Passerotti ne avesse sentore? Magari tramite Aldrovandi che teneva una fitta corrispondenza con i naturalisti di mezzo mondo,[19] tra i quali il botanico Bartolomeo Maranta, a sua volta in contatto col Della Porta. Rimane poi documentazione di lettere spedite a Ulisse Aldrovandi dal Della Porta nel 1590,[20] in una data troppo avanzata per interessare il Passerotti dei due disegni in esame, ma che testimonia una certa reciprocità di orientamenti tra i due medici e filosofi della natura, forse avviata da tempo.

In effetti nelle teste Houthakker, a metà strada tra l'uomo e l'animale, Passerotti sembra riunire, in un'unica figura, le fisionomie messe a paragone, l'una accanto all'altra, nel trattato del Della Porta.

La datazione dei due disegni dell'*Uomo-cane* e dell'*Uomo-topo* potrebbe collocarsi all'incirca tra il 1575, per via del collegamento proposto col *Doppio ritratto in veste di Circe e Ulisse* e col momento 'omerico' di Passerotti, e il 1580, trovando anche analogie con i fogli raffiguranti le "vecchie". Non solo la già citata *Vecchia* di Modena, anche la *Testa di vecchia* di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, n.KdZ 16397) (Fig. 9), esemplari tra i più significativi di un più ampio campionario di vecchie, tutte col nastro sui capelli, sdentate e ridanciane, col collo nodoso.[21] Passerotti si butta a capofitto nell'esplorazione del brutto e

---

[17] Bolzoni, "Parole e immagini per il ritratto di un nuovo Ulisse", 347.

[18] Lo scrive al cardinale Luigi d'Este, nella lettera del 21 gennaio 1580, Teodosio Panizza, suo medico personale, cfr. Alfonso Paolella, "L'autore delle illustrazioni delle *Fisiognomiche* di Della Porta e la ritrattistica. Esperienze filologiche", in *La "mirabile" natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615–2015). Atti del convegno internazionale (Napoli-Vico Equense, 13–17 ottobre 2015)*, a cura di Marco Santoro (Pisa/Roma: Fabrizio Serra Editore, 2016), 81.

[19] Sul significato e l'importanza della corrispondenza tra i naturalisti europei: Giuseppe Olmi, "«Molti amici in varij luoghi»: studio della natura e rapporti epistolari nel secolo XVI", *Nuncius* 6, no. 1 (1991), 3–31.

[20] Cfr. Eugenio Refini, "«Io vorrei trasformarmi in libri». Note sul carteggio dellaportiano", in *La "mirabile" natura. Magia e scienza*, 308 e n. 5.

[21] Per il disegno di Berlino: Höper, *Bartolomeo Passarotti*, vol. II, 114, n. Z. 15; Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore 1529–1592* (Rimini: Luisè, 1990), 67–68, 71 con fig., 74 n. 20. Le "vecchie" di Passerotti, insieme con le "vecchie cieche" dipinte su carta da Annibale Carracci, sono scelte, a rappresentare l'immagine della vecchiaia nella Bologna postridentina del cardinale Gabriele Paleotti, da Mark Gregory D'Apuzzo, *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente* (Bologna: Editrice Compositori, 2006), 213–221.

del laido della vecchiaia, studia la testa secondo diverse angolazioni e la fisionomia guastata dall'età. Indaga meditando intorno al suo quadro più sfrontato, carico di suggestioni nordiche e di satira morale, quell'*Allegra compagnia* (Parigi, Collezione Pierre Rosenberg), che ormai da molti anni si è attestata sul 1577.[22]

I disegni Houthakker si avvicinano agli studi naturalistici, in dialogo con l'illustrazione scientifica di Aldrovandi, del bellissimo bestiario passerottiano, di cui si sono finora riuniti sette fogli con aquile, coccodrilli, squali, cani e un gallo.[23] E hanno analogia con i tanti volti mostruosi, folti di peli, spesso con rinario canino, corna e denti aguzzi che, in varie occasioni, si prestano a far la parte dei demoni.[24]

Tra natura e grottesco, i due disegni dell'*Uomo-topo* e dell'*Uomo-cane* mostrano la trasformazione delle fattezze del volto, colta in una rara fase

Fig. 9. Bartolomeo Passerotti, *Vecchia che ride* (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, n. KdZ 16397) da A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore 1529–1592*, Rimini, Luisè Editore, 1990, p. 71.

[22] Angela Ghirardi, scheda n. 66, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Catalogo della mostra (Bologna-Washington-New York), (Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1986), 179–181. Poi si veda almeno: Angela Ghirardi, "Ricerche parallele. Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna", in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, Catalogo della mostra (Cremona, 2 dicembre 2000–18 marzo 2001), a cura di Franco Paliaga (Ginevra/Milano: Skira, 2000), 87–89.

[23] Per il primo gruppo di cinque fogli con coccodrilli, aquila, gallo e squalo, cfr. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore*, 37–40, con fig.; poi si aggiungono il disegno con i cani: Ead., "Note su Bartolomeo Passerotti nell'età dei Carracci", *Accademia Clementina. Atti e memorie* 32 (1993), 157 e tav. 7; e quello con le teste di aquila: Ead., "La prova del fuoco. Il miracolo di San Domenico contro gli eretici albigesi in due quadri bolognesi tra Cinque e Seicento", *Strenna Storica Bolognese* 72 (2022), 40, fig. 6.

[24] Si vedano, ad esempio, due disegni: l'uno passato all'asta da Sotheby's a Londra il 2 luglio 1984, lotto 3, studiato e pubblicato da Höper, *Bartolomeo Passarotti*, vol. II, 159, n. Z. 207, fig. 42a e da Elizabeth Llewellyn e Cristiana Romalli, *Drawing in Bologna 1500–1600* (London: University of London, 1992), n. 43; l'altro del British Museum, pubblicato da Bernocchi, "Deformation as Revelation", 160–161, fig. 7.5, entrambi intitolati sia "mostro" sia "demone".

iniziale, e danno la misura della curiosità di Passerotti e della sua inventiva capacità di sperimentare sull'infinità varietà delle forme, lungo la strada tra l'uomo, l'animale e il mostro.

Neppure due anni dopo la morte di Passerotti, giunge a Bologna, nell'aprile del 1594, Antonietta González (anche chiamata Tognina Gonsalvus), al seguito della marchesa di Soragna, Isabella Pallavicini. Nell'occasione la bambina pelosa, affetta da *hypertrichosis universalis* come il padre don Pedro, originario delle Canarie, è visitata da Aldrovandi e ritratta da Lavinia Fontana. L'effigie di Antonietta si riconosce nel disegno di New York (Pierpont Morgan Library) e nel quadro di Blois (Musée du Château), di cui si è appena scoperta una replica autografa, pure dotata del cartiglio di auto-presentazione.[25]

E il vecchio Passerotti, se fosse stato ancora in vita, cosa avrebbe provato alla vista di un "mostro" in carne ed ossa, dopo i tanti che aveva raffigurato nei suoi disegni e anche nei suoi quadri? È difficile resistere alla tentazione di chiederselo, anche se un'incursione nel campo dell'irrealtà è imprudente e si può solo immaginare che gli avrebbe acceso una grande curiosità e un turbinio di pensieri sulle varie e strane forme delle creature di un mondo diventato più vasto e ancora tanto incognito.

[25] Sul foglio, che fa parte di un album di 19 disegni di ritratti, si vedano soprattutto: Alessandro Zacchi, "I disegni", in *Lavinia Fontana 1552–1614*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre–4 dicembre 1994), a cura di Vera Fortunati (Milano: Electa, 1994), 208–209; Aoife Brady, *Lavinia Fontana, trailblazer, rule breaker*, Exhibition catalogue (Dublin, National Gallery of Ireland, May 6–August 27, 2023) (Dublin: National Gallery of Ireland, 2023), 60–63, n. 14, con bibliografia precedente. Sul quadro di Blois: Irene Graziani, scheda n. 26, in *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, Exhibition catalogue (Washington, National Museum of Women in the Arts, March 16–July 15 2007), ed. Vera Fortunati, Jordana Pomeroy, and Claudio Strinati (Milano: Skira, 2007), 152–153, con bibliografia precedente. La replica autografa (olio su tela, cm. 54,5x47) è stata venduta all'asta Rouillac del 4 giugno 2023 svoltasi a Montbazon, nel Castello d'Artigny e ha trovato larga eco in rete, anche per la cifra esorbitante raggiunta. L'anno dopo il ritratto è stato portato in vendita, da Rob Smeets di Ginevra, al TEFAF (9–14 marzo 2024) di Maastricht. Per la storia di Antonietta González si veda da ultimo: Peter Mason, "Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi", in *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna*, a cura di Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni (Bologna: Bononia University Press, 2018), 29–36.