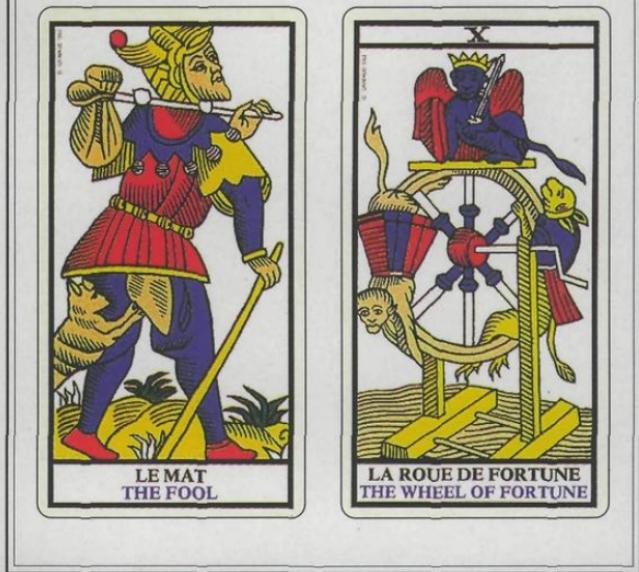


# I TAROCCHI

CECILIA GATTO TROCCHI



TASCABILI ECONOMICI NEWTON

100 PAGINE IL SAPERE 1000 lire

ENCICLOPEDIA TASCABILE

# IL SAPERE

ENCICLOPEDIA TASCABILE NEWTON

diretta da Roberto Bonchio

*Il sapere* è un'enciclopedia scomponibile che, rispondendo a un diffuso bisogno di conoscenza, si propone di offrire al lettore volumetti agili, economici, dal linguaggio facilmente accessibile, scritti da docenti universitari e autorevoli esperti italiani e stranieri. *Il sapere* si suddivide in sette sezioni, ognuna contraddistinta da un colore diverso: scienze umane, politica economia diritto, scienze tecnologia medicina, società ambiente vita pratica, arte letteratura linguistica, storia archeologia geografia, comunicazione e spettacolo.



## Sezione di società ambiente vita pratica

I TAROCCHI

CECILIA GATTO TROCCHI

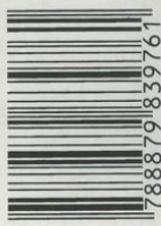
I Tarocchi, il più affascinante ed enigmatico mazzo di carte della tradizione occidentale, furono dipinti da anonimi artisti italiani del Quattrocento e costituiscono un compendio illustrato dell'immaginario tardo-medioevale e rinascimentale. I simboli delle carte miniate conobbero un duraturo successo e costituirono un gioco «edificante» che contribuiva a elevare lo spirito. Soltanto alla fine del Settecento i Tarocchi cominciarono ad essere utilizzati per la cartomanzia. Nell'Ottocento gli occultisti pensarono di decifrare messaggi segreti e mistici nelle allegorie degli artisti rinascimentali e collegarono gli Arcani Maggiori all'esoterismo, alla magia, all'evocazione degli spiriti e alla scoperta di insospettabili misteri. Oggi la New Age affida ai Tarocchi la capacità meditativa e la visualizzazione di archetipi spirituali.

Cecilia Gatto Trocchi, docente di antropologia culturale all'Università di Perugia, ha svolto vaste ricerche nel mondo dell'occulto, dei movimenti esoterici e della simbologia magico-religiosa. Tra le sue opere: *Magia ed esoterismo in Italia* (Mondadori 1992), *Viaggio nella magia* (Laterza 1993). Per la Newton Compton ha pubblicato *Storie e luoghi segreti di Roma* (1985), *Le sette in Italia* (1994), e *La magia* (1995) in questa collana.

Questa collana è stampata su carta ecologica,  
quale contributo alla salvaguardia dell'ambiente.



ISBN 88-7983-976-4



9

51 ETN 074

Design: Alessandro Conti

Prima edizione: giugno 1995  
Tascabili Economici Newton  
Divisione della Newton Compton editori s.r.l.  
© 1995 Newton Compton editori s.r.l.  
Roma, Casella postale 6214

ISBN 88-7983-976-4

Stampato su carta Libra Classic della Cartiera di Kajaani  
distribuita dalla Fennocarta s.r.l., Milano  
Copertina stampata su cartoncino Fine Art Board della Cartiera di Aanekoski

Cecilia Gatto Trocchi

# I Tarocchi



Tascabili Economici Newton

Carlo Cesare Lombardi  
I Tastocchi



# Indice

## p. 9 Introduzione

12	I. Origine e storia dei Tarocchi
15	I Tarocchi detti del Mantegna
17	Il mazzo «di Marsiglia»
18	I Trionfi e l'occultismo
25	II. Il doppio gioco dell'immaginario
28	III. I 22 Trionfi
28	Il Bagatto
32	La Papessa
35	L'Imperatrice
38	L'Imperatore
41	Il Papa
45	Gli Amanti
48	Il Carro
50	La Giustizia
52	L'Eremita
54	La Ruota della Fortuna
56	La Forza
58	L'Appeso
59	La Morte
61	La Temperanza
63	Il Diavolo
68	La Torre
71	Le Stelle
74	La Luna
77	Il Sole
80	Il Giudizio o l'Angelo

p. 84 Il Mondo  
88 Il Matto

92 IV. I labirinti della ragione

94 Bibliografia

## Introduzione

I Tarocchi, con il loro corteo misterioso di Trionfi, nascono come mazzi di carte per «giocare» e solo molto più tardi, in pieno Illuminismo, diventano icone divinatorie. Non vi è dubbio che i Tarocchi rappresentino il più enigmatico e affascinante mazzo di carte della tradizione occidentale su cui decine di scrittori si sono cimentati, proponendo interpretazioni storiche, iconografiche, letterarie, simboliche ed esoteriche. Gli studiosi seri riconoscono l'origine italiana degli Arcani Maggiori<sup>1</sup> e ne collegano i simboli e le allegorie all'immaginario tardo-medievale e rinascimentale.

Se anche le carte da gioco sono menzionate in Europa come vedremo già dalla seconda metà del 1300, i Tarocchi con i 22 Trionfi si affacciano alla ribalta della storia intorno alla prima metà del Quattrocento in Italia. Nel registro dei Mandati del ducato estense di Ferrara dell'anno 1442 sono citate le «carte da trionphi per li chavalieri». Allo stesso modo nei Registri delle Missive del Duca di Milano del 1450 si legge che Francesco Sforza chiede al suo tesoriere di procurargli «doe para de carte da triumphi». Negli anni seguenti le testimonianze si infittiscono: Matteo Maria Boiardo scrive «Cinque capitoli sopra el Timore, Speranza, Zelosia, Amore e uno Triompho del Mondo». Le ventidue terzine dedicate al «Triompho del Mondo» sono ispirate alle ventidue figure del «*ludus triumphorum*», cioè del gioco dei Tarocchi.

Gli Arcani miniati sono dunque una gloria italica, sono allegorie tratte da un repertorio figurativo che faceva parte dell'immaginario collettivo in cui compaiono i simboli delle Virtù (Forza, Giustizia, Temperanza) della struttura del co-

<sup>1</sup> Il termine *Arcano* ormai diventato comune fu inventato da Paul Christian, alias Pitois (vedi p. 22 e p. 25, nota 1).

simo (Luna, Stelle, Mondo) del potere temporale e spirituale (Imperatore e Imperatrice, Papa e Papessa!), del destino (la Ruota della Fortuna, la Morte, il Giudizio) della condizione umana (il Matto, l'Impiccato, il Giocoliere, l'Eremita).

Ad una più approfondita analisi non sfugge che le allegorie tardo-medievali e rinascimentali sono a loro volta nutriti dalla grande cultura mitologica greco-romana. La potenza evocatrice dei simboli traccia una serie di rispondenze ininterrotte che collegano le sfere semantiche delle primitive religioni mediterranee agli emblemi dorati degli artisti rinascimentali.

Le «belle immagini» avevano per gli artisti il compito di «rivesegliare l'anima», di suscitare le energie spirituali, di avvicinare la mente contemplativa all'assoluta perfezione del divino. Quest'atmosfera culturale si nutre di neo-platonismo, di mistica ebraica e islamica, di astrologia, di Magia Naturalis e di ermetismo.

Nei circoli culturali italiani era di moda il metodo di imprimerre nella memoria immagini fondamentali e archetipiche, spesso estratte da figure astrali e zodiacali. Queste immagini dette *talismani* avevano il potere di evocare e stimolare le potenze dell'anima « sintonizzandole» con le potenze mitologiche e astrali benefiche. Gli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara avevano probabilmente questa funzione, come parimenti i cosiddetti Tarocchi del Mantegna.

Gli artisti anonimi che miniarono i Trionfi dei Tarocchi a Milano, a Ferrara, a Firenze conoscevano molto bene l'uso dei simboli: furono loro in realtà i primi esoterici che travasarono la sensibilità magico-mistica dell'epoca negli Arcani maggiori.

Lo stesso universo simbolico era rappresentato dalle grandi sfilate trionfali quattrocentesche: durante le feste celebrative a Firenze, a Bologna, a Milano, a Ferrara si costruivano dei carri simili a quelli dell'odierno Carnevale che rappresentavano scene mitologiche, episodi della Bibbia, allegorie di vizi e di Virtù, situazioni emblematiche tratte dalla storia della Grecia e di Roma, segni astrologici, favole e leggende agiografiche. Antico simbolo trionfale romano ma anche biblico (si pensi alla visione di Ezechiele del carro o trono di Dio, e al carro di fuoco che fa ascendere Elia in cielo) rivisitato nel Medioevo con il Carroccio – simbolo di libertà cittadina e popolare – il carro dei Trionfi diviene nell'Umanesimo il supporto semo-

vente di una propaganda politica e culturale che trasmette valori e costruisce una visione del mondo che dall'élite scende verso il «popolo».

Tutto questo si riverbera nelle carte da gioco che diffondono a loro modo la cultura simbolica del tempo e la cui decifrazione ermeneutica sembra essere senza fine. Analizzare bene le filiazioni simboliche di ogni singolo Arcano può portare alla luce delle vere piccole perle nel grande mare delle allegorie. Si può ad esempio scoprire che già nell'antichità classica si accostava l'immagine di un gambero a quella della Luna (Arcano XVIII) dato che il rosso crostaceo percorre un cammino retrogrado, come l'astro della notte che nasce a ponente e muore a levante, indietreggiando rispetto al sole.

Ma di quale simbolismo erano imbevute queste nostre corti e gli artisti che vi ruotavano intorno? Il Gombrich nel suo testo *Immagini simboliche* (Torino, 1978) chiarisce molto bene l'atmosfera culturale del tempo: il Rinascimento non fu un'epoca razionalista e laica, ma un'epoca di alta spiritualità durante la quale i valori religiosi si colorarono di ermetismo e di neo-platonismo. La grande arte figurativa si nutrì di simboli attinti dalla tradizione, rinvigorita dalle scoperte filologiche e archeologiche, che continuava a proporre la sintesi già attuata nel Medioevo, tra mitologia classica e Cristianesimo.

## I. Origine e storia dei Tarocchi

Il mazzo dei tarocchi con i suoi ventidue Trionfi fu inventato nell'Italia del nord nella prima metà del 1400. Dopo le ricerche di studiosi accreditati, primo fra tutti Michael Dummett, l'origine italiana dei tarocchi non può più essere messa in dubbio<sup>1</sup>. Al di là delle fantasticherie degli esoterici, riportate in numerosi libretti, che riferiscono i Tarocchi a tradizioni immaginarie egizie, zingare o quant'altro, essi sono e restano una gloria italica. Per ricostruire la storia delle carte da gioco dobbiamo distinguere il mazzo normale e la struttura del mazzo dei tarocchi che è composto come tutti sanno di settantotto carte con i quattro semi di spade, bastoni, coppe e denari ciascuna divisa in dieci carte numerali più il re, la regina, il cavallo e il fante. Accanto a queste cinquantasei carte ve ne sono ventidue figurate di cui appunto parleremo. Le carte da gioco (ribadisco senza i Trionfi) comparvero per la prima volta in Europa intorno al 1370. Non ci è pervenuta nessuna carta del XIV secolo, ma abbiamo riferimenti documentari di cui unico veramente attendibile è il celebre *Tractatus de moribus et disciplinae humanae conversationis*, scritto a Basilea probabilmente intorno al 1377 da un frate di nome Giovanni. Da questo trattato veniamo a sapere che la struttura del mazzo normale era sostanzialmente quella di oggi. C'erano quattro semi ciascuno con i suoi segni, ogni seme era composto da tredici carte divise in dieci numerali e tre figure: il re, il cavaliere e il fante. Del *Tractatus de moribus* ci è pervenuta una copia del 1429, ed altre tre del 1472. Molti libri citano inoltre la famosa cronaca di Viterbo: si tratta di tre diverse cronache quattrocentesche che citano una più antica redazione ormai perduta. Tutte e tre que-

<sup>1</sup> Cfr. M. DUMMETT, *Il Mondo e l'Angelo, I tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993 e, dello stesso, *The Game of Tarot*, London, Duckworth, 1980.

ste cronache registrano l'introduzione delle carte da gioco a Viterbo nel 1379 con parole che possono suonare così: «Anno 1379. Fu recato in Viterbo il gioco delle carte, che in saracino parlare si chiama *naib*». Naturalmente la parola *naib* in arabo non voleva dire carta da gioco ma era il nome di una delle figure. L'asserzione del cronista svela un comprensibile equivo-  
co e conferma che fu dal mondo islamico che le carte da gioco semplici giunsero per la prima volta in Europa. Esse furono comunque ampiamente rielaborate dato che i mazzi utilizzati dagli arabi erano stati modificati nel mondo islamico in base al divieto del Corano di rappresentare la figura umana. Infatti al posto delle figure ci sono carte numerate ciascuna con il suo nuovo grado e il seme scritti in arabo in fondo alla carta.

Per quanto riguarda invece le carte con Trionfi cioè il mazzo dei Tarocchi così come esso è oggi conosciuto, dobbiamo arrivare alla prima metà del 1400 e fermarci al ducato milanese. Tutti gli studiosi convergono nell'affermare che i tre gruppi più antichi di carte sono stati dipinti per i Visconti e per gli Sforza uniti nel governo del ducato. Fino al 1989 si pensava che i Tarocchi fossero del pittore cremonese Bonifacio Bembo, ma oggi si può affermare che almeno uno dei due mazzi sia dovuto a Francesco Zavatari<sup>2</sup>. Questi raffinati mazzi erano dipinti a mano; dei tre esemplari che abbiamo il più antico dovrrebbe essere quello noto come «mazzo Visconti di Modrone» e conservato alla Biblioteca dell'Università di Yale. Ne rimangono sessantasette carte di cui undici sono Trionfi e cinquantasei sono carte di quattro semi. Il successivo mazzo in ordine cronologico è probabilmente quello conosciuto come «mazzo Brambilla», di cui rimangono quarantotto carte con due Trionfi: l'Imperatore e la Ruota della Fortuna. Il più completo fra tutti i mazzi antichi dipinti a mano è quello chiamato Visconti-Sforza, diviso fra la biblioteca di New York, l'Accademia Carrara di Bergamo e la famiglia bergamasca dei Corleoni. Di questo mazzo ci sono pervenute ben settantaquattro carte, comprendenti il Matto, diciannove trionfi e cinquantaquattro carte dei semi, di cui mancano solo il tre di spade e il cavallo di denari. Tra i trionfi ne mancano solo due: il Diavolo

<sup>2</sup> Cfr. F. PRATESI, «Italian Cards: New Discoveries» in *The Playing Cards*, n. 8, vol. XVII, 1988, pp. 23-33.

e la Torre. L'esatta datazione dei mazzi non è possibile, ma tutti e tre sono stati dipinti nella prima metà del 1400. Per una attenta e profonda disamina delle carte documentate è utile leggere il capitolo di Michael Dummett «Le carte dipinte a mano»<sup>3</sup>. Tali studi comparati permettono di affermare senza ombra di dubbio che il mazzo di carte normale non fu un'invenzione europea, ma il mazzo dei tarocchi indubbiamente sì, nacque in Italia. Non c'è la minima traccia di prova che qualcosa di anche vagamente simile agli arcani maggiori sia stato conosciuto al di fuori dell'Italia, prima del XIX secolo, per questa ragione dobbiamo ipotizzare un intervallo tra la prima introduzione delle carte da gioco in Europa intorno al 1370, e la radicale innovazione che ha visto artisti (purtroppo anonimi) introdurre ventidue carte figurate, che non appartenevano a nessun seme. Abbiamo prove inconfutabili da documenti e carte pervenutici, che i tarocchi erano noti prima della fine del 1400 in varie città italiane: Milano (dove probabilmente furono originati), Bergamo, Brescia, Venezia, Ferrara, Bologna, Urbino, Firenze. All'inizio del 1500 si erano consolidate già quattro tradizioni distinte, che avevano come centri la città di Milano, poi Ferrara, Bologna, e Firenze. Da Firenze il gioco dei tarocchi si diffuse a Lucca e a Roma, e da Roma alla Sicilia. Con l'invenzione delle «minchiate», chiamate precedentemente «germini», i fiorentini iniziarono un nuovo ramo di questa tradizione.

Diverse somiglianze con il mazzo delle minchiate indicano che i fogli Rosenwald non sono ferraresi ma esempi della più antica forma dei tarocchi fiorentini. L'intera storia primitiva dei tarocchi va ricercata nel fenomeno dei diversi ordini dei trionfi, per cui viene a essere smentita l'idea degli esoterici che vedono nella successione dei trionfi un unico modello e un unico ordine, legato all'iniziazione e al perfezionamento. Nei giochi italiani il tipo d'ordine più caratteristico è quello in cui l'Angelo o il Giudizio è il trionfo più alto, mentre il Mondo è posposto come penultimo; le tre virtù sono consecutive e in posizione piuttosto bassa, di solito subito sopra agli Amanti o all'Amore. Tale ordine compare nel gioco bolognese, nei mazzi delle minchiate fiorentine, e nei mazzi un tempo usati a Lucca e a Roma. Un ordine decisamente diverso è quello del-

<sup>3</sup> In *Il Mondo e l'Angelo*, op. cit., pp. 41-77.

la corte di Pavia, in cui il Mondo assume la posizione che è più nota oggi per via del tarocco di Marsiglia, e quindi è il trionfo più alto. In questo mazzo di Pavia la Temperanza compare tra la Morte e il Diavolo, mentre le altre due virtù occupano posizioni più basse ma non adiacenti. Una cosa è certa: non era consuetudine originaria numerare i Trionfi. Gli indici numerici non compaiono su nessuna delle carte dipinte a mano originali, e a Bologna non entrarono nell'uso fino alla seconda metà del XVIII secolo. Prima dell'introduzione dei numeri, i giocatori dovevano identificare i trionfi dal soggetto, e ricordarne la gerarchia dei valori. Per non parlare poi della lettera ebraica posta spesso oggi sui mazzi di carte, che è un'invenzione ottocentesca. Dato che i disegni delle carte nel tarocco di Marsiglia sono molto simili alle carte milanesi presettecentesche, è probabile che il gioco sia stato introdotto in Francia e in Svizzera da Milano. Dalla somiglianza dei suoi disegni con il tarocco di Marsiglia, possiamo dedurre che il famigerato foglio *Cary* è un antico esemplare di tarocchi popolari milanesi, che ha fornito il prototipo per il tarocco detto di Marsiglia.

### *I Tarocchi detti del Mantegna*

Nella seconda metà del Quattrocento Marsilio Ficino aveva tradotto in latino il corpus dei dialoghi di Platone, le *Enneadi* di Plotino, testi di Proclo, Porfirio, Giamblico, Dionigi l'Aeropagita. La tradizione del platonismo, identificata da Ficino con una *pia philosophia o docta religio*, veniva propagandata come una nuova concordia tra le filosofie.

Con la traduzione e la diffusione del *Corpus hermeticum* tutta la grande eredità magico-astrologica del pensiero antico e medievale veniva in tale modo inserita in un vasto e organico quadro platonico-ermetico. In esso (come per altro nella *Theologia ficiniana*) dominavano alcuni temi fondanti: la tendenza a cogliere l'Unità che è sottesa alle differenze, l'aspirazione a conciliare le distinzioni, l'esigenza di un itinerario dell'anima verso la suprema realtà dell'Uno-Tutto, la visione di un universo ordinato secondo piani di perfezione<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> M. FICINO, «De vita coelitus comparanda» in P.O. KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, Firenze, 1937 (il testo di M. Ficino è un commento alle *Enneadi*, IV, 3, xi; E. CASTELLI (a cura di), *Umanesimo e esoterismo*, Padova, Archivio di Filosofia, 1960).

Ora nei Tarocchi detti del Mantegna (1470-1480) troviamo riprodotte in «belle immagini» l'ordine stesso che tale *Theologia* assegna all'Universo.

Si tratta di un complesso di incisioni comprendenti cinquanta figure, ripartite in cinque gruppi. Si comincia con le condizioni umane: il mendicante, il servo, l'artigiano, il mercante, il gentiluomo, il cavaliere, il doge, il re, l'imperatore, il papa; seguono Apollo e le nove Muse e quindi le dieci scienze cioè le sette arti liberali più l'Astrologia, la Filosofia e la Teologia; dopo queste vengono i tre principi cosmici: Iliaco genio della luce, Cronico genio del tempo, Cosmic genio del mondo e i principi etici incarnati nelle sette virtù; infine compaiono i dieci cieli, vale a dire i sette pianeti, il Primo Mobile (cielo delle stelle fisse) e la Prima Causa che risiede nell'Empireo.

Si è molto discusso sul senso e la destinazione di questa serie, ma sembra si tratti di un vero e proprio gioco delle carte investito però di un significato edificante.

La successione delle carte riproduce una scala simbolica che sale dalla terra al cielo. Dall'alto di questa scala la Prima Causa governa il Mondo senza intervenirvi direttamente ma attraverso una serie ininterrotta di intermediari in modo che la potenza divina si trasmetta fino alle creature inferiori, fino all'umile mendicante. Letta dal basso verso l'alto, la scala insegna che l'uomo può elevarsi gradualmente nell'ordine spirituale e risalire dal suo stato degradato fino alla contemplazione del misterioso «pleroma», la pienezza di Dio, sua patria celeste.

Il gioco delle carte si configura così come meditazione e dimostra l'importanza che i simboli visivi ebbero nella cultura umanistica e rinascimentale di cui i Trionfi furono il prodotto «popolare».

Tra le mani di anonimi giocatori passarono, attraverso i secoli, le «belle immagini» destinate a risvegliare le potenze dell'anima. L'immaginazione pittorica rinascimentale ha elaborato questa misteriosa costruzione simbolica degli Arcani Maggiore.

L'artista che elabora immagini simboliche, emblemi e allegorie<sup>5</sup> si rifà più o meno esplicitamente alla concezione neo-

<sup>5</sup> Cfr. E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1971; E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche*, Torino, 1978.

platonica secondo la quale il simbolo figurativo, che può essere afferrato istantaneamente attraverso «l'intelletto indiviso» avvicina l'uomo al modo di comprendere delle intelligenze superiori. È stato lo stesso Plotino a introdurre questo motivo proprio nel contesto in cui analizzava la forma superiore di conoscenza. I saggi Egizi, ci dice Plotino, non si servivano di lettere che fissassero parole o frasi: «essi incidevano un'immagine per ogni cosa nei loro templi... Così ogni immagine era una sorta di comprensione e sapienza e sostanza, offerte tutte insieme e non un ragionare e decidere discorsivo». I simboli consacrati dalla tradizione non erano convenzionali ma essenziali e la loro interpretazione era lasciata all'ispirazione e all'intuizione.

Il mazzo detto del Mantegna propone così un gioco «edificante» che divertendo permette di avvicinarsi alla contemplazione della grandiosa armonia dell'universo.

### *Il mazzo «di Marsiglia»*

Il mazzo più diffuso di tarocchi è chiamato comunemente «di Marsiglia».

Non si deve pensare per via del nome che sia stato inventato a Marsiglia. I centri francesi di produzione di carte più famosi erano Lione e Rouen; solo nel 1631 Marsiglia ricevette la licenza reale per la produzione. Inoltre la denominazione «tarocco di Marsiglia» non fu introdotta prima del 1930, quando la ditta Grimaud, per iniziativa del suo direttore, produsse una riedizione del modello che fino a quel tempo era stato chiamato molto più giustamente «tarocco italiano». C'è pervenuto un unico esemplare sicuro del modello di queste carte anteriore al 1700. L'evoluzione delle carte ha avuto luogo sia in Francia sia in Svizzera. Non è possibile stabilire quando la versione definitiva abbia preso la forma che ora è nota a tutti. Il prototipo delle carte di Marsiglia è quasi certamente il foglio Cary. Si tratta di un foglio non tagliato, sicuramente milanese, degli ultimi anni del Quattrocento o dei primi anni del 1500<sup>6</sup>. Il foglio Cary consiste di quattro file di cinque carte ciascuna: della più alta e della più bassa abbiamo solo rispettiva-

<sup>6</sup> Cfr. M. DUMMETT, *Il Mondo e l'Angelo*, op. cit., p. 328.

mente la metà inferiore e superiore, mentre delle carte all'estrema sinistra e destra di ciascuna fila abbiamo solo rispettivamente la metà destra e quella sinistra, e se pure è difficile stabilire l'identità delle carte all'angolo superiore, è comunque certo che ci troviamo di fronte all'antenato del tarocco cosiddetto di Marsiglia, che non porta scritte numerali e tanto meno lettere ebraiche. In tale prototipo è possibile vedere alcune delle trasformazioni che saranno fissate nei tarocchi tradizionali, e che si discostano notevolmente dalla iconografia dei mazzi miniati del Quattrocento. Mi riferisco in particolare alla rappresentazione delle Stelle, della Luna, e del Sole, che già nel mazzo Cary presentano varianti totalmente diverse da quelle del mazzo Visconti-Sforza.

### *I Trionfi e l'occultismo*

La straordinaria fortuna del mazzo dei tarocchi è fondamentalmente legata all'occultismo e alla divinazione, ma occorre precisare che la lettura delle carte a scopo mantico è estremamente sporadica (per non dire inesistente) fino al 1770. Abbiamo scarsissime e labili tracce che attestino nei secoli precedenti l'uso delle carte per leggere il futuro. Secondo Michael Dummett questi indizi sono talmente irrilevanti da essere semplici eccezioni che confermano la regola: le carte servivano per giocare, e soltanto nel 1770 la divinazione comincia a diffondersi e a diventare sempre più comune. Altro elemento da sottolineare, è che dal 1770 abbiamo testimonianze inconfutabili del fatto che si usassero simultaneamente per la cartomanzia sia il normale mazzo di carte sia quello dei tarocchi, non esiste quindi una preminenza di questi ultimi nel mondo della divinazione. Il personaggio che iniziò questa moda fu un ex commerciante di vini di Parigi che si chiamava Alliette. Egli anagrammò il suo nome in Etteilla e scrisse proprio nel 1770 un testo intitolato: *Etteilla ou manière de se recreér avec un jeu de cartes*. Questo fu solo il primo di molti suoi volumi sulla divinazione che egli intendeva come mestiere, e soprattutto come divertimento da non prendersi troppo sul serio. Ma gli ultimi trent'anni del 1700 furono contrassegnati da un grande ritorno di interesse per la magia e l'occultismo. Nel decennio successivo al 1770 Court de Gébelin erudito e filo-

sofo si interessò ai Tarocchi. Si trattava di un protestante molto colto che si era stabilito a Parigi nel 1763, era entrato a far parte della loggia massonica parigina degli Amici Riuniti, e poi in quella delle Nove Sorelle che ebbe l'onore di avere come membro interno lo stesso Voltaire. Nell'ambito delle logge (come quelle di Filoleti, fondata nel 1775 in seno alla loggia degli Amici Riuniti) venivano elaborate con zelo tutte le dottrine occultistiche del tempo. Fra il 1773 e il 1782 Court de Gébelin pubblicò una colossale opera intitolata *Le mond primitif*, di cui erano previsti venti volumi ma di cui ne abbiamo solo otto. La parola «primitivo» non aveva per Court il significato che noi diamo oggi a questo vocabolo: egli riteneva che fosse esistito un mondo primitivo, un'età dell'oro in cui tutti gli uomini avevano una lingua comune, morale comune e religione comune. Il suo approccio è quasi del tutto privo di scientificità, le sue conclusioni si basano su intuizioni e congetture pazzesche che non meriterebbero neppure di essere menzionate<sup>7</sup>. Quest'opera monumentale, in cui si tenta di ricordare le tradizioni di tutti i popoli a una supposta unità, è una specie di sintesi tra l'orfismo di Pitagora, la mitologia greco-romana, e il cristianesimo. Era la moda del tempo, quella di tracciare sentieri di immani storie universali. Gébelin mise insieme parabole sacre, miti, nomi propri, geroglifici, blasoni dipinti, e monumenti archeologici per provare questa supposta continuità. Nel saggio sui tarocchi, nell'ottavo volume, Gébelin prese in esame il mazzo che poi si chiamerà marsigliese, affermando di averlo visto in Svizzera (a Parigi non circolava) e di avere avuto come una folgorazione, un'ispirazione, per cui aveva creduto di riconoscervi i simboli dell'antica religione egizia. Senza fornire uno straccio di prova, egli insisté in tale intuizione affermando che il mazzo era stato inventato dai sacerdoti egizi del dio Thot e che conteneva una rappresentazione simbolica della loro filosofia. Tale libro misterico di settantotto pagine essendo stato mascherato da mazzo di carte, era sfuggito alle fiamme che avevano distrutto le biblioteche. All'epoca di Gébelin i geroglifici egizi non erano stati decifrati, ma questo non costituì un grande ostacolo per il nostro erudito che affermò senza ombra di dubbio che la parola «tarò»

<sup>7</sup> Vedi MICHAEL DUMMETT, *op. cit.*, p. 455 ss.

significava la via reale, perché derivava dall'antico egizio *tar* (via) e da *rò* (reale). Non solo il nostro studioso appiccicò ai tarocchi la matrice egizia, ma fu il primo a collegare i ventidue Trionfi con l'alfabeto ebraico, cosa che poi puntualmente tutti gli occultisti hanno ripetuto. Gébelin era in contatto con le più importanti logge esoteriche francesi del tempo, conosceva Mesmer da cui si fece anche curare purtroppo non felicemente, in quanto morì proprio uscendo fuori da una delle vasche di Mesmer. Era inoltre amico del misterioso Louis Claude de Saint Martin, uno degli esoterici più famosi del tempo. Come si è accennato, pur essendo noto il gioco delle carte, i tarocchi erano pressoché sconosciuti a Parigi. Gébelin pubblicò un saggio del conte di Mellette, il quale, oltre a ribadire le origini egizie dei nostri arcani, ipotizza per primo un legame primordiale tra i Tarocchi e la cartomanzia: senza neppure la parvenza di una prova, egli attribuisce questa pratica agli antichi egizi e descrive nei dettagli un metodo di divinazione con le carte che, assicura, è la ricostruzione di quello usato dagli ierofanti. Anch'egli associa le lettere dell'alfabeto ebraico ai Trionfi in una successione leggermente diversa. Da allora la moda si tramandò: non esiste oggi mazzo di carte che non abbia trascritta anche una lettera ebraica. Così la cartomanzia fu il volto oscuro dell'epoca dei lumi, il notturno della Ragione. Le congetture di Gébelin sarebbero sparite nell'oblio se non fosse subentrato il nostro Etteilla, il cartomante più famoso di Parigi, che fece proprio il mazzo «egizio» ed ebbe un successo senza pari. Il mercante di vini che si spacciava per professore di kabbala pitagorica nonché veggente, pretendeva di rinnovare la cartomanzia incorporandovi «la buona magia, l'astrologia, la crisopea (come fare l'oro), i segreti di comandare ai geni, e quello di fabbricare i talismani». Firmava i suoi scritti così: «Etteilla professore di algebra pitagorica e redattore delle moderne "incorezioni" dell'antico libro di Thot». Pubblicò fra il 1783 e il 1785 una nuova opera sui tarocchi, in cui riprendeva Gébelin (senza citarlo) affermando che gli arcani erano una specie di antico libro egizio sfogliato, che costituiva il segreto sia di una medicina universale che dell'origine del mondo e del destino delle razze umane. È evidente che Etteilla si era ispirato all'VIII volume di Gébelin, e al testo di Mellette, ma si sforzava di dimostrare continuamente il contrario. A

lui dobbiamo un'ulteriore storiella (che accredita l'esistenza e il ritrovamento del famigerato libro di Thot), secondo la quale durante un convegno di diciassette maghi egizi, presieduto da Ermete Trismegisto (detto anche Thot) nipote di Noè, si sarebbe scritta la prima copia del libro dei Tarocchi su fogli d'oro, custoditi poi in un tempio del fuoco a Memphis. Etteilla fu in grado di fornire un grafico esatto della loro disposizione all'interno del tempio, inoltre affermò che l'originale forma egizia del mazzo si era corrotta per colpa degli ignoranti fabbricanti di carte, e quindi necessitava di «incorrezioni»! Ribaltò l'ordine tradizionale dei tarocchi milanesi e ne fornì uno tutto suo. I libri di Etteilla, malgrado fossero scoordinati, sconnessi, sgrammaticati, ebbero un successo strepitoso, fecero parlare di loro in ogni salotto parigino dove era di gran moda la scienza dell'Egitto. Non a caso nelle logge massoniche francesi, Cagliostro col suo rito egizio stava diventando una figura emergente. Etteilla compì un'ottima operazione pubblicitaria, la sua notorietà salì alle stelle e il libro di Thot divenne un manuale magico, una via mistica, un mezzo per scrutare il destino, e fin dallora un gioco terapeutico. Tra i seguaci di Etteilla vi furono scontri, scomuniche, anatemi e continue polemiche sul modo di divinare il futuro, sulla maniera di fabbricare talismani, di evocare gli spiriti della notte: il tutto sullo sfondo della rivoluzione francese e alle soglie del terrore robespieriano. L'effetto duraturo dell'opera di Etteilla fu quello di creare un particolare tipo di mazzo cartomantico fra i parecchi che già si potevano vedere in giro. Il legame con i tarocchi storici era stato quasi completamente reciso.

Le idee di Gébelin e di Etteilla furono riprese da Eliphas Levi, che nel 1855 pubblicò *Il dogma dell'alta magia*. Anche se questo lavoro fu definito non molto graziosamente da Mircea Eliade (il grande storico delle religioni) come «un'accozzaglia di frasi pretenziose»<sup>8</sup> pure ebbe subito un successo senza pari. Levi non pubblicò un'opera autonoma sui Tarocchi ma ne trattò ripetutamente in tutti i suoi scritti, e li considerò una delle fonti primarie della dottrina magica, unitamente alla kabbala, l'alchimia, i libri ermetici e l'astrologia. Come Etteilla (che pure tacciò di ignoranza), Levi attribuì i Trionfi a Ermete Trisme-

<sup>8</sup> M. ELIADE, *Occultismo, stregoneria e mode culturali*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 54.

gisto, chiamò il mazzo stesso «il libro di Ermete», definendolo «di tutti i libri il più primitivo, la chiave di profezie e dogmi, in una parola l’ispirazione di opere ispirate», e lo fece risalire a molto prima di Mosé, addirittura ai tempi di Enoch, ovviamente senza mai fornire la benché minima prova filologica. Levi non incoraggiò la divinazione, per lui gli arcani erano una fonte di dottrina e di simbolismo magico, ed erano soprattutto la chiave universale degli scritti di magia. Egli integrò i tarocchi nel suo miscuglio di dottrine occultistiche, principalmente grazie all’associazione con il simbolismo cabbalistico. Secondo lui i quattro semi corrispondevano alle quattro lettere del tetragramma (il nome divino), le quattro figure di ciascun seme agli stadi della vita umana, e le carte numerate alle dieci sefiroth o emanazioni divine in cui si struttura il famoso albero della kabbala. Un contemporaneo di Levi, tal Pitois che scriveva con lo pseudonimo di Paul Christian, inventò una favola ancora più articolata, secondo la quale all’interno della piramide di Menfi esisteva una sala affrescata con ventidue arcani maggiori intramezzati dai segni dello zodiaco. Christian ha la sfacciataggine di citare come fonte di questa favoletta inventata da lui nientemeno che il filosofo neoplatonico Giamblico, che aveva avuto il solo torto di scrivere il volume: *De misteriis egyptiorum*. Il complesso sistema di Christian ebbe scarsa risonanza ma la sua terminologia che definiva i Trionfi per la prima volta come *Arcani* ebbe un successo duraturo<sup>9</sup>. Dal 1888 in poi in tutta Europa vi fu una grande rinascita dell’attività occultistica. In Francia la dottrina dei nuovi maghi è ricavata da quella del solitario Eliphas Levi che ispirò pure (secondo lo stile dell’occultismo settecentesco) un numero esorbitante di ordini segreti, che per la maggior parte pretendevano di essere discendenti degli ordini rosacrociani o martinisti. Il più autorevole dei seguaci di Eliphas Levi è Gérard Encausse, che con lo pseudonimo di Papus scrisse un famoso libro, *I tarocchi degli zingari*, dove espose una complessa interpretazione del tarocco nient’affatto plausibile. Contemporaneamente in Inghilterra molti occultisti si cimentavano nella utilizzazione dei tarocchi, basta menzionare Oswald Wirth,

<sup>9</sup> Egli chiamò il Matto «coccodrillo» rappresentazione che sarà usata in molti mazzi occultisti successivi.

che nel 1889 grazie ai suggerimenti del suo amico il marchese Stanislas de Guaita disegnò e pubblicò in edizione limitata di 350 copie una serie di ventidue trionfi, che egli chiamò Arcani Maggiori come Pitois, e che riferì direttamente alla kabbala. Lo schema dei tarocchi di Marsiglia venne conservato ma con numerose alterazioni, dettate dalle ideologie esoteriche, inoltre ciascuna carta recava una lettera ebraica secondo le corrispondenze stabilite da Levi. Sempre nel 1888, anno fatidico per l'occultismo europeo, fu fondato a Londra l'ordine segreto della Golden Dawn o *Alba Dorata*, la più famosa organizzazione magica fine-ottocentesca, che vide coinvolti personaggi di grande cultura e di grande prestigio, basti citare il poeta inglese William Butler Yeats, che per lungo tempo fu affiliato a tale ordine segreto. I simboli dei tarocchi avevano un ruolo importante nei rituali, nell'insegnamento e nelle pratiche dell'*Alba Dorata*, ivi compreso un metodo di divinazione. La componente principale della dottrina esoterica era l'attribuzione segreta di un trionfo a ciascun membro unitamente alla lettera ebraica che doveva potenziare le energie magiche. Nei mazzi dei tarocchi preparati dai membri dell'ordine il Matto compare all'inizio, la Giustizia e la Forza si scambiano il posto. L'opera di Mathers *I tarocchi* rientra nella tematica dell'*Alba Dorata*. Il più noto mago moderno, Aleister Crowley, si dedicò intensamente alla interpretazione dei tarocchi, e scrisse il *Libro di Thot*. In tale corrente non va dimenticato il famoso mazzo di Waite, pubblicato nel 1910 dall'editore Rider, e disegnato in stile liberty da Pamela Collman Smith in base alle istruzioni dello stesso Waite. La fortuna dei Tarocchi è persistente. Oggi quella vasta corrente esoterica detta Età dell'Acquario o New Age fa costante riferimento ai Tarocchi. Più di cento nuove interpretazioni del mazzo rinascimentale sono state disegnate e se anche gli artisti attuali non sono all'altezza degli Zavattari e degli allievi del Mantegna, pure il successo strepitoso dell'antico mazzo sapienziale indica una moda che non è solo mercificata. Abbiamo due mazzi che esplicitamente si riferiscono alla Nuova Era: uno è di David Palladini che titola «*Tarot du Verseau*», l'altro, di Walter Wegmuller è diffuso in Svizzera e si chiama «*New Age*». Entrambi fanno riferimento alla nuova sensibilità acquariana che fa uso costante di simboli, che si impegna a valorizzare l'emotività,

l'espressività, l'energia mente-spirito, la visione magica del mondo.

Su questa onda sono stati prodotti i Tarocchi delle Fate, quelli degli Gnomi, quelli dei Folletti: mancano Salamandre e Ondine ma ritengo che presto il vuoto sarà colmato. C'è un mazzo definito «Erbale» che coniuga il misticismo con l'ecologia profonda, un mazzo delle Streghe, uno rotondo intitolato alla «Mother Peace». Robert Yang, dopo aver prodotto i Tarocchi della Golden Dawn su suggerimento di Regardie, già segretario di Aleister Crowley, ha presentato un Tarocco «di Jung» e Barbara Walker ha dato alle stampe un mazzo «matriarcale», riferito alle antiche dee femminili della fertilità, della morte e della rinascita.

Nell'esoterismo contemporaneo i Tarocchi hanno ritrovato l'antica funzione misterica delle «belle immagini» rinascimentali, quella di risvegliare l'anima, di suscitare energie spirituali, di avvicinare la mente alle realtà superiori. Esattamente come Giordano Bruno l'adepto acquariano usa i Tarocchi e i loro simboli (purtroppo spesso privi della suggestiva bellezza delle icone rinascimentali) per evocare le energie dello spirito e sintonizzarle con le potenze mitologiche e astrali benefiche. Nulla di nuovo sotto il Sole.

## II. Il doppio gioco dell'immaginario

Al di là della passione e del rischio del giuoco le carte rappresentano fondamentalmente un «mistero»: esse costringono a confrontarsi con il destino in una sfida alla fortuna che richiama le iniziazioni rituali. «Forzare la mano al destino» è una aspirazione umana millenaria e perturbante: chi non rammenta le tentazioni della dama di picche e la rovina del giocatore Herman? I tarocchi con i loro enigmatici trionfi sono la rappresentazione più affascinante di questo gioco col destino. Nato nell'Italia delle corti il prototipo originario ebbe diverse varianti: i tre grandi centri che fecero scuola furono Milano, Ferrara, Bologna.

La storia delle corti si arresta qui: i Tarocchi dalla metà del XVI secolo diventano popolari, si moltiplicano e si diffondono in tutta Europa attraverso la mediazione francese. Le allegorie originarie degli anonimi artisti rinascimentali si sono tramandate (pur con notevoli varianti) fino ai giorni nostri e quelle icone simboliche dei trionfi che per noi spesso rappresentano misteriosi enigmi, dovevano essere assai familiari ai raffinati giocatori ritratti nell'affresco milanese di casa Borromeo: il significato di ogni «arcano»<sup>1</sup> doveva essere ai loro occhi immediato ed edificante.

Le belle immagini enigmatiche, misteriose, fantastiche rispecchiano secondo Plotino quella antica sapienza di ispirazione divina che discendeva da Adamo, il progenitore che ne era in possesso prima della cacciata dal paradiese terreno.

<sup>1</sup> Il termine arcano fu applicato ai trionfi dei tarocchi da Paul Christian (pseudonimo di Jean-Baptiste Pitois) che nel 1870 scrisse una *Histoire de la magie* nella quale si occupa a lungo dei trionfi che chiama arcani e che collega alla mitologia egizia secondo una tradizione occulta che esamineremo più avanti. Le sue elucubrazioni non ebbero molto successo ma il termine arcani entrò a far parte della terminologia occultistica corrente per le carte dei tarocchi. Oggi tutti usano questo termine nato dalla fantasia di Pitois.

stre<sup>2</sup>. Da tale convinzione deriva l'assioma che i simboli non siano convenzionali: la loro interpretazione, dovuta all'intuizione e all'ispirazione, conduce ad un significato univoco e totalizzante: nell'essenza di un'immagine simbolica è racchiusa una rivelazione. Ogni suo aspetto si percepisce carico di una ricchezza di significati che non possono essere appresi, ma solo scoperti nel processo di contemplazione che il simbolo è destinato a provocare. Secondo i neo-platonici, le cui dottrine erano in grande voga nel Rinascimento, lo sperimentare simultaneamente una serie di significati diversi (che vengono suggeriti allo spirito quando si contempla un'immagine estetica) diviene qualcosa di molto simile al modo di apprendere delle intelligenze superiori. Pur mantenendo le distanze dalle tesi neo-platoniche, va detto che nella moderna semiologia il simbolo, in quanto segno aperto, possiede ancora le caratteristiche della bella immagine, di una icona portatrice di significati necessari per l'anima. Come giustamente rivela il Gombrich, di fronte alle immagini simboliche si può essere platonici o aristotelici. La tradizione aristotelica analizza i simboli partendo dalla teoria della metafora, cioè del parlar figurato per poi arrivare alle rappresentazioni visive. Una volta scoperta la metafora fondamentale la tradizione razionalista approfondisce il concetto astratto a cui questa metafora si collega e ne studia le associazioni di pensiero. La teoria della metafora permette di esercitare una chiara distinzione tra rappresentazione e simbolizzazione: come una figura può rappresentare una realtà del mondo visibile, può contemporaneamente simboleggiare l'idea astratta che questa immagine porta. Nella tradizione platonica e neo-platonica il simbolo invece è visto come un misterioso messaggio divino. A questa tradizione si riallaccia F. Kleuser quando afferma che

è proprio grazie alla sovrabbondanza di contenuto rispetto alla sua espressione che il simbolo diviene significativo ed esaltante... Il contatto con il simbolo è un momento che impegnava tutto il nostro essere, la visione di un'infinita distanza da cui il nostro spirito viene arricchito. Infatti questa istantaneità agisce sulla fantasia ricettiva, mentre la nostra ragione prova un intenso piacere nell'analizzare l'insieme che l'immagine concisa concentra in un solo istante. Il simbolo sembra espandersi per diventare illimitato e infinito... In questo sforzo non si accontenta di

<sup>2</sup> Citato da E.H. GOMBRICH in *Immagini simboliche*, Torino, 1978, p. 226.

dire molto ma vuole dire *tutto*, desidera comprendere in sé l'incommensurabile<sup>3</sup>.

La valorizzazione delle immagini sottolinea l'inadeguatezza del linguaggio discorsivo che è sempre costretto ad attenersi ad un solo pensiero per volta. La sua natura lo rende inadatto alla percezione diretta della verità e all'ineffabile intensità della visione mistica. D'altro canto la tradizione aristotelica è portata a considerare le categorie del linguaggio come preminentí, anzi come categorie del mondo. Solo apprendendo il potere della parola possiamo imparare anche a comprendere lo sviluppo di quei sistemi alternativi della metafora che ci conducono vuoi in compagnia di Aristotele, vuoi in compagnia di Platone, nel cuore stesso dell'universo simbolico. Il simbolo non appartiene all'ordine del reale ma a quello del pensiero: esprime il significato primitivo e totalizzante che l'uomo ha dato al cosmo in un preciso momento della sua preistoria. In seguito ad una trasformazione (che forse un giorno antropologia, biologia e psicologia riusciranno a descrivere) si è verificata per la specie umana una mutazione da uno stadio in cui nulla aveva un senso ad un altro in cui ogni cosa ne possedeva uno. L'universo ha quindi avuto un significato molto prima che si sapesse scientificamente come fosse composto e strutturato. Secondo i semiologi, nel suo sforzo di comprendere il mondo l'umanità disponeva di un'eccedenza di significato che ha ripartito tra le cose secondo le leggi del pensiero simbolico. Tale pensiero si esercita nella sfera del significato fluttuante. Così si spiegano le contraddizioni e le antinomie del pensiero simbolico, che può esprimere simultaneamente nozioni differenti come forze e azioni, qualità e stato, aggettivo e verbo, astratto e concreto, come ben aveva identificato Aristotele. La capacità di rendere messaggi ambivalenti sembra essere una caratteristica dei Trionfi dei tarocchi. Noi seguiranno questi percorsi simbolici per tentare di decifrare attraverso la storia e la struttura delle icone i significati un tempo così chiari e così costruttivi per i giocatori che tenevano in mano queste lame misteriose e inquietanti.

<sup>3</sup> Citato in E. HOWALD, *Der Kampf und Creuzer Symbolik*, Tübinga, Verlag, 1927, pp. 63 ss.

### III. I 22 Trionfi

#### *Il Bagatto*

La figura che apre il mazzo dei Tarocchi è quella di un giovane ciarlatano, un giocoliere, un mago, posto di fronte a un tavolo su cui sono in vista oggetti di varia natura, che sembrano attendere di essere mossi per rivelare proprietà magiche al tocco della bacchetta. La carta Visconti, che è una delle più antiche testimonianze di Trionfi miniati ci presenta un uomo con barba, vestito di un abito rosso con guarnizioni verdi e bordato di ermellino. Egli indossa un cappello con gli stessi tre colori, e sul fragile tavolino che gli è di fronte sono posti un coltello, un bicchiere, forse due noci, e una strana pietanza biancastra, che sembra formaggio fresco o pasta lievitata. Egli tenta di proteggere questa vivanda con la mano destra mentre con la mano sinistra tiene una bacchetta. Non solo è incerta la sua identità ma anche la attività in cui è ritratto. Una comparazione delle varie iconografie presenti nei mazzi miniati prodotti nei decenni a cavallo fra il 1480 e il 1510 non aiuta a chiarire il mistero. Alla figura del Bagatto fa riferimento l'*artisan* che è la terza carta dei cosiddetti «Tarocchi del Mantegna», che ritraggono probabilmente un orafo con la piccola incudine e i bulini che ha davanti, oltre al fornello che ha alle spalle. Nel mazzo d'Este un uomo anziano è chiaramente alle prese con una tavola imbandita insidiata da due fanciulli. Infine nella serie Rosenwald il Bagatto indossa un berretto da giullare ed è impegnato in un gioco di abilità e di fortuna eseguito con la bacchetta e le palline, mentre in un'altra variante si produce nel gioco dei bussolotti. Gli elementi costanti dell'iconografia sono quelli di un uomo impegnato in qualcosa davanti ad una tavola: abbiamo quindi l'elemento del lavoro artigiano, il piacere dei banchetti e il gioco di abilità. Questi tre ele-

menti ci portano a considerare l'iconografia dei cosiddetti «figli dei pianeti». Nelle raffigurazioni quattrocentesche abbiamo i figli di Mercurio, impegnati in banchetti o di fronte a piccole botteghe artigiane, abbiamo i «figli della Luna», che assistono incuriositi alle prodezze di un giovane imbonitore<sup>1</sup>. Tale figura presente in vari manoscritti indossa spesso un curioso cappello piumato che lo imparenta strettamente ai giullari. Nelle carte «marsigliesi» (che furono le più diffuse, e su cui le fantasie degli esoterici si sbizzarirono), il mago è rappresentato come un giovane biondo che indossa un cappello a tesa larga, e che sta in piedi dietro un tavolo su cui sono poggiati le coppe, i coltelli, i dadi. Il Bagatto ha in mano una bacchetta e una sfera. Questa figura maschile emana insieme ironia e mistero, e appare esperta nei trucchi e nelle trasmutazioni. Da quando Court de Gébelin nella sua monumentale opera *Le monde primitif* ha sostenuto l'origine egizia dei tarocchi, tutti gli esoterici hanno identificato, senza la benché minima prova, la figura del Bagatto con Hermes-Thot della tradizione occulta. Non ci fu autore dell'esoterismo ottocentesco che non si sia interessato agli Arcani Maggiori del mazzo dei tarocchi e il nesso semantico Bagatto-Hermes-Mercurio-Thot fu costruito sulle basi della pura fantasia. L'unico elemento reale che può collegare la figura del Bagatto a Hermes è la bacchetta, che sembra assomigliare alla verga d'oro mercuriale che ha la funzione di addormentare e risvegliare. Se vogliamo avventurarci nelle vie affascinanti e pericolose del mito dobbiamo analizzare che cosa significa questa capacità ermetica di dispensare il sonno e di toglierlo. Nelle religioni mistiche il sonno veniva considerato simbolicamente come la morte, mentre il risveglio era l'inizio di una nuova vita resa feconda dalla conoscenza dei sacri misteri. I misteri, insegnando che le vicende, la storia, gli eventi sono qualcosa di illusorio, insegnavano contemporaneamente a padroneggiarli. Questa capacità si esemplifica nel mito di Hermes, guida dei sogni e guida delle anime. Egli è il dio dell'umido sentiero, del primordiale mondo del percorso. È continuamente in viaggio,

<sup>1</sup> Cfr. *De Sphaera*, Modena, Biblioteca Estense, Lat. 209. Vedi anche «L'iconografia degli Arcani Maggiori» in *I Tarocchi, le carte di corte*, Bologna, ed. Nuova Alfa, 1987, p. 162.

il dio dai piedi alati, sia come guida, sia come messaggero salvatore. Così naturale è la sua comparsa ad Ulisse nell'isola di Circe, che l'eroe non si meraviglia quando Hermes gli porge la mano, gli parla, e gli regala la misteriosa erba *moli*, antidoto alla pozione magica della dea Circe. Il viaggiare di Hermes è la dimensione della ricerca, del percorso iniziatico, ma anche dello smascheramento, dell'autenticità: tra compagni di viaggio si hanno esperienze della più schietta franchezza fino quasi alla nudità, come se il viaggiatore lasciasse dietro di sé ogni vestito e ogni maschera. Per chi vuole analizzare il mondo immaginario dei tarocchi può essere utile scegliere il Bagatto come guida. Depositario dei segreti del processo di iniziazione, questo prestigiatore da baraccone, che altro non è che Hermes travestito, può condurci per incerti cammini fino allo svelamento di interessanti notizie. Ma occorre fare attenzione, Hermes sta davanti a noi come il bandito di strada, il truffatore dalle dolci parole, il mistificatore per eccellenza, egli «trattando le ombre come cosa salda» ci insegna anche altre cose. Il mondo dominato dalla figura mitologica di Hermes va dalle funzioni falliche a quella di guida delle anime nell'aldilà: così vasti e differenti sono gli attributi del dio<sup>2</sup>. Gli aspetti fallici delle *erme*, le primitive rappresentazioni protostoriche del dio non lasciano dubbi: le statue rozzamente scolpite e poste ai quattro angoli degli incroci o per delimitare i campi rappresentavano simbolicamente un fallo. Il fatto è che a ragionare in termini mitologici, ogni dio è l'origine di un mondo di simboli che senza di lui resterebbe invisibile, mentre con lui si mostra nella sua evidenza, al di là dell'immagine della natura presentata dalle scienze positive. Questo è il vero significato della rivelazione, la contemplazione immediata e simultanea di una costellazione di simboli. Dicendo *Hermes* si dice contemporaneamente la penetrazione fallica, la capacità divinatoria, il cadere addormentati e lo svegliarsi, il percorrere un incerto cammino, la truffa, la mistificazione, il latrocínio, la discesa agli inferi. Questo era il potere delle immagini mitologiche, che rapidamente con una fulminea sintesi iconica dischiudevano un mondo di significati che rapidamente di nuo-

<sup>2</sup> È obbligatorio leggere l'affascinante saggio «Hermes, la guida delle anime» in *Miti e Misteri* di K. Kérényi, Torino, Boringhieri, 1984 (1943).

vo scompariva nel sorriso enigmatico degli dèi. La prima lama degli arcani ci spalanca così il mondo di Hermes, dell'avventuriero notturno che sembra essere senza pari, sconcertante e misterioso come la vita stessa. Se leggiamo un qualunque testo divulgativo di consultazione dei tarocchi, troviamo riferite al mago le seguenti parole: «il mago significa originalità e creatività, l'abilità di usare le proprie capacità per portare a compimento un impegno prefissato. Destrezza, astuzia, dominio, agilità di mano. Fraudolenza e inganno. Forza di suggestione»<sup>3</sup>. Non uno di questi attributi è fuori della sfera semantică di Hermes. Di essa fa anche parte (malgrado la fraudolenza, inganno e spudoratezza) un'innocenza divina. Perché Hermes nulla ha a che fare con il peccato e con l'espiazione. Ciò che egli porta con sé dalle sorgenti più profonde della sua essenza è una realtà particolare: l'innocenza del divenire. Il dio della mutevolezza mercuriale è il dio delle perenni trasformazioni. Chi non teme i pericoli delle più oscure profondità e delle vie nuovissime che Hermes è sempre pronto ad aprire, lo segua ed arrivi a scoperte più grandi e a un possesso più sicuro. Di tutti coloro per i quali la vita è un'avventura – amorosa, conoscitiva, spirituale – egli è la guida comune.

*Significati divinatori.* Il Bagatto o mago sta a indicare iniziativa e creatività. Se è riferito a chi pone la domanda, questa carta allude alle capacità del soggetto che possono guidare fino a compiere un impegno prefissato. Significa anche fiducia in se stessi, sicurezza, destrezza, astuzia. Il soggetto che scopre questa carta è invitato a sfruttare le sue possibilità, le sue capacità di intuizione, di abilità. La carta suggerisce anche emancipazione da ogni pregiudizio, capacità persuasiva, ottimismo e serena valutazione dei fatti. Presenza di spirito, ironia, padronanza di sé, determinazione nel portare a termine ciò che si è intrapreso. Contare sulle proprie forze. Se la carta si riferisce ad un antagonista, bisogna pensare a un diplomatico, un avvocato, un intermediario dotato di dialettica e capacità mistificatorie. È un antagonista molto difficile perché è molto scaltro, ma che ha anche la caratteristica di stancarsi molto pre-

<sup>3</sup> S.R. KAPLAN, *I Tarocchi*, Milano, Mondadori, 1976, p. 93.

sto. Basterà aspettare che lasci la partita, tutelandosi preventivamente. La presenza del Bagatto indica comunque l'idea della mutevolezza, della evoluzione di una situazione che può cambiare attraverso le azioni stesse del soggetto.

### *La Papessa*

Le carte classiche (Visconti-Sforza) presentano una figura femminile connotata da vari elementi che indicano un preciso assetto nella gerarchia ecclesiastica. La figura frontale, ieratica, è coronata dal triregno papale e sorregge con la mano destra l'asta con la croce. Sul trono su cui è assisa appena accennato ricade l'abito monacale, stretto da un cordone. Il libro chiuso che tiene in mano allude a un potere non manifesto, simbolico. I precedenti iconografici di questa carta sono assai complessi. Intanto è da citare la *Fede* dipinta a monocromo da Giotto nella Cappella degli Scrovegni, assai simile alla Papessa non solo nell'apparato connotativo, ma nella stessa composta severità espressa dall'immagine. Del resto nel mazzo detto di Yale la carta della papessa è sostituita proprio dalla Fede riconoscibile dalla croce che reca nella mano sinistra. Molto discussi sono stati i rapporti tra questa carta e la leggendaria papessa Giovanna tradizionalmente accreditati e che invece alcuni autori tendono a smentire. Se i dubbi sulla realtà storica di un papa donna sono ormai certezza, la curiosità che ferme intorno a questa figura non lascia escludere una tangenza tra le due immagini. Del resto se la leggenda di Giovanna può leggersi come estrema corruzione dell'antico concetto della *Mater Ecclesia*, le due tradizioni iconografiche possono essere concordi. Va però notato che l'evidente femminilità delle incisioni sulla papessa Giovanna che compare sempre con lunghe chiome o graziosamente acconciata non trova rispondenza nella carta, dove un velo chiuso da un soggolo incornicia l'ovale del volto.

La studiosa Moakley propone di riconoscere nella figura della carta la Sorella Manfreda, una parente dei Visconti eletta papessa da una piccola setta eretica lombarda di Guglielmi e bruciata sul rogo nell'autunno del 1300. L'abito monacale che indossa è quello delle Umiliate, ordine riconosciuto dalla Chiesa romana. L'ipotesi ha un suo fascino e forse una

base di verità, considerata anche la tendenza, ricorrente nei mazzi Visconti-Sforza, ad identificare tra le figure i componenti della famiglia lombarda<sup>4</sup>. Nei mazzi esoterici successivi a quello marsigliese si insisterà sul senso di mistero e di riservatezza concessi al sapere di cui la Papessa è detentrice. Non vi saranno significativi mutamenti iconografici tranne che in una eccezione. Nel mazzo di Müller la Papessa è sostituita da Giunone indicante con le mani il cielo e la terra. La regina degli dèi è posta come principio femminile che fa da tramite tra il celeste e l'umano. Leggendo i vari testi sui tarocchi (ormai sono una legione!) si ha l'impressione della frammentarietà e della eterogeneità. Ogni autore privilegia un codice di decifrazione, vuoi quello misterico, vuoi quello «egizio», vuoi quello occultista od alchemico... Il fatto è che le immagini dei Trionfi condensano un sapere che si è stratificato nei secoli e che spesso si riferisce a sfere di simboli intricati e complessi. Occorre allora fare ricorso alle possibili analogie tra differenti interpretazioni al fine di recuperare un messaggio intelligibile. La nostra sarà quindi una decifrazione indiziale, proprio come quella di Sherlock Holmes di fronte a un enigma. Torniamo alla Sorella Manfreda o Maufreda, la religiosa dell'ordine degli Umiliati cui abbiamo accennato, che fu vicaria della suora Guglielmina, la fondatrice di un gruppo eretico che ebbe un discreto successo proprio a Milano. La sua predicazione si ispirava, come la maggior parte delle eresie della seconda metà del 1200, al messaggio di Gioacchino da Fiore, il monaco calabrese «di spirito profetico dotato» (come dice Dante Alighieri), che profetizzava la venuta dell'età dello Spirito Santo. Egli divideva la storia dell'umanità in tre periodi, ciascuno corrispondente al prevalere di una delle tre persone della Trinità: dal Regno del Padre era derivato poi il Regno del Figlio, e tutti erano in attesa del Regno dello Spirito Santo. Guglielmina lasciò intendere ai discepoli di essere un'incarnazione dello Spirito Santo, mentre il suo corpo sarebbe stato il corpo storico di Gesù in veste femminile. Come il Cristo ella avrebbe sofferto per la salvezza del mondo, sarebbe resuscitata per poi salire al cielo. La Sorella Manfreda seguace di Guglielmina profetizzava di ascendere al trono pontificio.

<sup>4</sup> Cfr. *L'iconografia degli Arcani Maggiori*, op. cit., p. 164.

Celebrò la messa il giorno di Pasqua del 1300, e si fece rendere gli onori di un pontefice.

È interessante notare come questo tentativo ereticale comporta con sé numerosi simboli che appaiono di nuovo presenti nelle visioni esoteriche degli studiosi ottocenteschi. L'apparente contraddizione di una donna che veste i panni del sommo pontefice richiama l'idea del sacrilegio e dell'attacco all'ordine costituito: per la donna la sfera del sacro era vietata; il suo essere *aperta* la rendeva piuttosto incline alla sfera del diavolo. Ma per l'esoterismo le cose stanno in tutt'altro modo.

La religione istituzionale fornisce un determinato tipo di verità che talvolta viene utilizzata dal potere politico al fine di rendere stabile l'ordine sociale.

La conoscenza esoterica invece si palesa eversiva ed eretica, perché pretende una sua verità attingibile direttamente dal mondo delle potenze senza bisogno di intermediari. La Papessa con la sua essenza femminile è la rappresentazione simbolica della conoscenza alternativa che si espande fuori dai canali istituzionali, e che nella sfida perenne ai lacci e ai vincoli dell'ortodossia, percorre strade vietate, ambigue e pericolose.

*Significati divinatori.* La Papessa è la sapienza, la conoscenza segreta della legge che è conoscenza intuitiva e mistica. Questa enigmatica donna rappresenta da un verso l'occulto e il mistero, ma dall'altro il pericolo della conoscenza segreta; essa è la vergine che regna nelle regioni dell'inconscio coperta da un velo, ma piena di fruttuosa potenza. È guardiana della notte e del mondo misterioso, domina le sfere delle tenebre inaccessibili alla comprensione comune. Il velo che le scende sul volto rappresenta una tentazione perenne per l'uomo che in tutti i tempi ha tentato di sollevarlo e di penetrare il suo segreto. La Papessa può indicare una persona di sesso femminile che ha ascendente occulto sugli altri e che svela loro dei segreti, indipendentemente dal bene e dal male che questo svelamento può comportare. Se compare come antagonista questa carta sta ad indicare qualcuno con intenzioni recondite, un dissimulatore, un ipocrita, un bigotto instabile per quanto riguarda le emozioni.

*L'Imperatrice*

La carta, nei mazzi storici Visconti di Yale e di New York, compare al secondo posto mentre nei mazzi moderni ha il numero tre. L'Imperatrice è raffigurata seduta con la corona in capo, avvolta in un'ampia veste dorata che si confonde con lo sfondo, mentre con la mano sinistra tiene lo scudo con l'aquila imperiale. La carta Visconti di Yale presenta anche due ancelle, mentre nelle raffigurazioni dei tarocchi del mazzo detto di New York appare soltanto l'Imperatrice, il cui abito ha una decorazione particolare. Compare infatti il motivo di tre anelli intrecciati con punta di diamante insieme alla palma e all'alloro: si tratta di emblemi tipici delle case Visconti-Sforza, che stanno ad indicare la continuità tra i due casati milanesi tanto auspicata da Francesco Sforza. È assai probabile che l'Imperatrice ritragga Bianca Maria Sforza, presente similmente nelle intestazioni e nelle monete ducali del tempo. L'iconografia dell'Imperatrice rimase per lungo tempo invariata, ma a partire dal tarocco di Marsiglia si osservano alcune variazioni: compaiono le ali, la luna, e in seguito le stelle. Tale raffigurazione rinvia alla Vergine dell'Apocalisse, in cui è detto: «apparve nel cielo una donna rivestita di sole con la luna sotto i piedi e sul capo una corona di dodici stelle» (*Apocalisse* 12, 1). Se la luna posta sotto i piedi sta a indicare il dominio sulle cose terrene, le ali sono lo strumento che permette alla Vergine dell'Apocalisse di ascendere velocemente in alto salvando il bambino insidiato dal drago. È interessante notare che nelle carte prodotte durante la Rivoluzione francese sull'arcano numero tre compaia il nome di Grande Madre, espressione che ci porta direttamente nel cuore della sfera semantica del mito femminile. La Grande Madre fu adorata dalle genti mediterranee da tempo immemorabile e almeno fino a quando il dio del cielo e del tuono, venuto dall'Oriente con le genti a cavallo, la sposò rendendola subalterna. La grande dea primordiale dai nomi diversi era colei che donava la vita e che generava il creato, che nutriva i suoi figli ed era associata al mare e alle conchiglie. A Creta nel Mediterraneo sud-orientale la dea dominò più a lungo: era signora della morte, dei serpenti e sacerdotessa dei misteri: con un colpo dell'ascia bipenne uc-

cideva il toro sacro, suo mistico sposo. Tracce distorte di questo mito materno sono incastonate nel racconto del minotauro, figlio della regina Pasifae, uno dei tanti nomi della dea<sup>5</sup>. Quando la Grande Madre convisse con i signori del cielo e del tuono e li fece suoi sposi, entrò anche nel mito greco e fu ricordata con nomi diversi: Gea la terra, Demetra la madre, Rea la sposa del Tempo, Cibele la madre degli dèi, Artemide la signora degli animali. Mantenne i tre volti di madre, di figlia, di vecchia regina del mondo dei morti; a lei era sacra la luna e i tre colori del tempo: il bianco del mattino, il rosso del crepuscolo, il nero della notte profonda. La grande dea, anche se venerata in tutto il Mediterraneo, aveva il centro del suo culto a Pafo, dove tra le rovine di un tempio romano dedicato a Venere (quindi molto più tardo) si vede ancora l'informe, primitiva immagine preellenica della dea. Essa siede sul trono come un'imperatrice e si narra che ogni anno le sue sacerdotesse si bagnassero nel mare riemergendone vergini e rigenerate. La figura che mantenne più a lungo gli attributi della grande dea fu Demetra (*De Mater*, la madre); non c'è dubbio che gli esoterici, dal Waite a Wirth, pensassero agli attributi di Demetra quando composero i loro tarocchi. In essi la carta numero tre rappresenta una giovane donna vestita di fiori come la dea della natura, mentre spighe di grano maturo riempiono lo sfondo della carta. Demetra, dea della fertilità e delle messi dette vita al vasto e complesso culto dei grandi misteri di Eleusi, nei quali la madre conferiva un segreto iniziatico ai suoi fedeli<sup>6</sup>. Può apparire ambizioso sintetizzare in poche pagine i grandi misteri che con il loro rituale dominarono segretamente la vita spirituale del mondo mediterraneo per più di mille anni. Ma la dea ormai dimenticata ci rammenta che la mitologia ha senso solo se non resta sterile accumulo di nozioni, ma diventa forza poetica capace di stimolare le potenze dell'anima. Gli antichi misteri ruotavano intorno ad una figura femminile imperiosa, potente e divina, la dea madre che presiedeva al culto, a cui era associata la figlia Core, la fan-

<sup>5</sup> R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1970.

<sup>6</sup> Il complesso dei misteri ha una vastissima bibliografia specializzata. Si può consultare: W. BURKERT, «Misteri ed ascesi», in *I greci*, Milano, 1984, tomo 2, pp. 399-443; D. SABATUCCI, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, 1979 e R. KÉRÉNY, *Miti e MISTERI*, op. cit.

ciulla. Narra il mito che Core fu rapita da Ades, il dio dei morti, «colui che rende invisibili» e da lui sposata. La madre vagò per la terra disperata alla ricerca della figlia: solo Ecate l'antica le rivolse parole di conforto e le rivelò l'accaduto. La madre smise di sorridere: da allora nulla più fiorì sulla terra e tutto fu minacciato di morte. Soltanto quando Zeus concesse a Core di restare sei mesi con la madre e sei mesi con lo sposo sotterraneo, Demetra sorrise rendendo di nuovo feconda la terra. Questo è il mito noto a tutti, anche se Core era chiamata la «fanciulla indicibile». I fedeli iniziati a questo tipo di religiosità erano tenuti a mantenere il più rigoroso segreto. Ma di che segreto si trattava? Ciò che restava misterioso nel culto era un'esperienza vissuta interiormente, un'intima partecipazione emotiva così profonda che non aveva parole per essere espressa. Il segreto si è mantenuto di generazione in generazione, solo gli autori cristiani ne parlano e ci descrivono i rituali: nel luogo più riposto del tempio gli iniziati assistevano alle nozze sacre tra il sacerdote e la dea (in quel caso chiamata Brimò la terribile) poi una spiga di grano veniva sollevata con le parole: «piovi, porta frutto». Il messaggio della grande madre sembrava irrimediabilmente perduto, ma, nel ricostruire la sensibilità classica, scopriamo che la rappresentazione delle nozze mistiche tra una sposa e uno sposo divino insegnava all'iniziatito delle verità particolari. L'unione sessuale, che apparterrebbe all'elemento naturale e animalesco dell'uomo, veniva, attraverso il rito, collocata su un piano più elevato. L'atto garantiva fecondità e fertilità, assicurava continuità alle famiglie e ai gruppi, collegava il singolo mortale all'immenso sfondo delle radici da cui era sorta e continuava a sorgere la vita. Per gli iniziati anche le nozze umane diventavano la rappresentazione virtuale delle nozze divine: l'amore sessuale che toccava le più intense sorgenti dell'essere ripeteva misticamente l'unione cosmica del cielo e della terra. Era compito della potente figura femminile aprire la strada verso la genesi della vita, verso la sessualità vista come metafisica connessione con le radici più profonde dell'esistenza. La donna con la sua alata femminilità elevava l'uomo, brutale guerriero, alla dignità e alla coscienza di originatore di vita. La sessualità rituale nulla aveva a che fare con la pornografia, era il segno tangibile di una vicenda metafisica: la consapevolezza di appartenere al flusso

della vita che collega il passato al presente e al futuro. E il futuro non è solo l'oscuro regno di Ades, il paese della morte: la morte appartiene alla vita, ne è il suo margine e la sua cornice<sup>7</sup>. I momenti essenziali più intensi come quelli dell'amore e dell'unione sessuale garantiscono perennità e stabilità alla vita in un senso che supera l'individuo e diventa universale. Nelle nozze vissute in tal modo l'essere umano finito e mortale trova il suo *telos*, il suo adempimento, la sua completezza. Questo era il mistero di Eleusi, semplice e profondo come la vita stessa.

*Significati divinatori.* Se leggiamo il significato divinatorio della terza lamina vediamo che la sfera dei significati è tutta orientata verso simboli del complesso rituale legato alla grande madre dei misteri. La carta simboleggia il progresso femminile, l'evoluzione, la fruttuosità, la fertilità. L'idea del conseguimento e della compiutezza ci trasporta direttamente nel cuore del messaggio di Demetra. La carta rappresenta il principio femminile della creatività e della maternità anche in senso spirituale. L'Imperatrice offre comprensione umana e generosa sensualità riproduttiva. È il principio materno che fa maturare e crescere. Il suo rapporto con la riproduzione ne fa il simbolo della ricchezza, dell'abbondanza e della fortuna. La carta simboleggia una donna intelligente capace di utilizzare i propri mezzi: può essere una madre, una moglie e una sorella. Può significare matrimonio fecondo, figli e posterità. Se compare come antagonista in senso negativo la carta significa sperpero, conformismo, frivolezza, lusso, alterigia e superbia in giustificate, civetteria e malcostume.

### *L'Imperatore*

L'iconografia dell'Imperatore è rimasta stabile. Sia i mazzi più antichi che quelli più recenti, ispirati a teorie esoteriche, mostrano un uomo regale di mezza età con capelli e barba fluente che ha in capo una corona e tiene uno scettro e un globo tra le mani. La carta Visconti lo raffigura anziano, seduto su

<sup>7</sup> Secondo l'*areton* pagano solo le gioie dell'amore pienamente assaporate in vita permettono di affrontare serenamente le desolate regioni dell'aldilà con la consapevolezza che la vita non termina con la nostra morte ma ci comprende e ci tramanda nella vitalità conferita ai figli e ai discendenti.

un trono appena evidenziato, con un sontuoso copricapo su cui è ricamato il motivo simbolico dell'aquila, lo scettro nella destra e il globo d'oro nella sinistra. Si tratta dei simboli tipici del potere temporale, elementi chiari e costanti anche se affondano le loro radici in epoche molto remote. L'aquila è un simbolo ascensionale, segno di un potere esclusivo esercitato per virtù delle potenze superiori; lo scettro dichiara esplicitamente i suoi rapporti con le bacchette magiche e i bastoni di comando che popolano tanto il mito quanto le narrazioni del Vecchio Testamento. Lo scettro-verga era usato nella Grecia classica da tutti gli alti funzionari. Più complesso appare il significato del globo, singolare simbolismo di dominio geografico in un mondo in cui sembrerebbe estranea l'idea della sfericità della terra. Eppure il globo sormontato da una croce ha il significato di potere sul mondo, probabilmente per un legame tra il concetto di totalità e la forma sferica. È un emblema che passa senza mutamenti di significato dalle mani del Cristo pantocrate a quelle dei sovrani terreni. Interessante è l'esempio di una miniatura del X secolo in cui l'imperatore Ottone III tiene nella sinistra la sfera con la croce mentre le personificazioni delle quattro parti dell'Europa vengono a offrirgli i loro territori sempre sotto forma di sfere. Segno quindi di potere concreto e politico sul mondo, il globo era usato dai sovrani fin dall'epoca del regno di Costantino anche se la sua origine viene tradizionalmente considerata più antica. La figura dell'Imperatore evoca comunque l'antico concetto della regalità sacra: il sovrano è considerato simbolicamente come un mediatore che ha il potere divino della vita sulla terra. I suoi attributi regali, la corona, lo scettro, il globo rivelano la sua funzione cosmica. Secondo antiche credenze dal re consacrato dipendeva l'abbondanza dei raccolti, il suo tocco era considerato risanatore, il suo potere si estendeva sulla vita e sulla morte. Come rappresentante dell'ordine divino, l'imperatore amministrava la giustizia ed era arbitro della pace e della guerra. Fu certamente l'impero di Roma a consolidare e in qualche modo a perpetuare l'idea della sovranità sacra: l'imperatore fu visto come una divinità, superiore alle fazioni e alle dispute degli umani, depositario della *pax romana* e della legge. Gli imperatori di Roma (malgrado le accuse di Tacito, le inevitabili trasgressioni e qualche sporadica nefandezza) fu-

rono per cinque secoli adeguatamente consapevoli della loro missione. Così grande era il senso della perennità e della stabilità rappresentato dall'imperatore, che per tutto il Medio Evo si rimpianse l'ordine di Roma e si tentò a più riprese di ri-stabilirlo. Dante, come noto, nel suo *De Monarchia* vagheggiava un impero universale retto da una figura nobile che avesse potuto raccogliere sotto la sua giurisdizione tutti i popoli, in modo da porre fine alla cupidigia dei singoli e alle guerre devastatrici tra gli stati. L'imperatore avrebbe dovuto restaurare nel mondo la pace e la giustizia. Tale visione mitica derivava dal profondo legame con l'eredità di Roma, vista come segno di civiltà superiore.

Nei Tarocchi l'Imperatore è contrassegnato dal numero quattro, che simbolicamente esprime, come il quadrato, gli elementi di stabilità e di fissità. L'Imperatore è garante dell'ordine nel mondo, è il principio di equilibrio che ripartisce il cosmo. Il numero quattro è per sua natura ripartitore e ordinatore: il tempo e lo spazio sono suddivisi nelle quattro stagioni e nei quattro punti cardinali, mentre quattro erano per gli antichi gli elementi primordiali del cosmo: acqua, terra, aria e fuoco. L'Imperatore garantisce l'unità nella diversità: seduto sul suo trono cubico, egli è il sovrano costruttore che trasforma la duttile e caotica materia informe: egli organizza e inquadra ogni creatura in un ordine universale, matematico e immutabile. Questa simbologia specifica dell'Imperatore si riferisce talmente bene alla sfera simbolica che egli rappresenta, che un autore moderno, Bruno Schulz, nel descrivere fantasticamente l'ultimo degli Asburgo, il mitico Francesco Giuseppe, si espri-me con gli stessi termini.

Molti elementi suffragano la tesi che Francesco Giuseppe fosse in realtà un potente e triste demiurgo... Nell'istante in cui era apparso sulla scena del mondo con un pennacchio verde da generale, col mantello turchese fino a terra, leggermente curvo nel saluto, il mondo, nella sua evoluzione, era giunto a un limite felice. Tutte le forme, esaurito il loro contesto in infinite metamorfosi, pendevano ora fiaccamente dalle cose, semisfaldate, pronte allo sfacelo. Poco mancava che la mappa del mondo, quella tela piena d'anni e di colori, si involasse, ondeggiando ispirata nell'aria. Francesco Giuseppe sentì tutto ciò come un personale pericolo. Suddivise il mondo in rubriche, ne regolò la corsa con l'aiuto di potenti, lo tenne nei limiti procedurali e lo preservò dal deviare nell'imprevisto, nell'avventuroso, e nell'assolutamente incalcolabile... Uniformò la milizia celeste, la rivestì di simboliche divise

e inviò nel mondo, ripartito in dicasteri e gradi, un personale di schiere angeliche sotto l'aspetto di postini, bigliettai e guardie di finanza. Il più miserevole di questi messaggeri celesti aveva ancora sul viso il riflesso mutuato dal Creatore della saggezza eterna e il sorriso gioviale della grazia, chiuso nella cornice dei favoriti<sup>8</sup>.

L'ironia anarcoide dello scrittore non dissimula la percezione esatta della funzione cosmica dell'Imperatore, garante dell'ordine, antico demiurgo plasmatore in diretto contatto con le gerarchie angeliche.

*Significati divinatori.* La tradizione attribuisce all'Imperatore il significato del potere terreno, della compiutezza e della sicurezza. La carta simboleggia anche il padre, il super-Io, e l'autorità.

Egli è una valenza costante della realtà maschile legata alla realizzazione e al comando. L'Imperatore può anche significare un uomo coraggioso e potente, che appoggia le esigenze del soggetto che interroga. In senso positivo la carta significa volontà di azione e realizzazione, esecuzione di ciò che è stato deciso, energia perseverante. Ovvero la presenza di un protettore potente. Se l'Imperatore compare come valenza negativa rappresenta un avversario potente ed ostinato, che può tenacemente contrastare i progetti del soggetto. Grossi rischi di insuccesso si profilano se la carta compare in posizione negativa, perché può simboleggiare tirannia e assolutismo, non solo in senso esteriore, ma anche come forze interne del soggetto che ne ostacolano le attività.

### *Il Papa*

L'iconografia del Papa non si discosta nei tarocchi moderni dai prototipi storici, sia lombardi che emiliani. Il Papa è raffigurato in trono con la tiara sul capo e l'asta crociata. Nella carta Visconti l'oro del ricco manto si confonde quasi con lo sfondo. Il pontefice è raffigurato nell'atto di benedire mentre con la mano sinistra tiene la croce secondo una iconografia ricorrente di cui un esempio può essere il *Liber Cronicarum* in cui il pontefice col triregno e barba è seduto sul trono e sfoglia

<sup>8</sup> B. SCHULZ, *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1970, p. 43.

un libro. Altro usuale attributo del papa presente nei tarocchi così detti di Carlo VI e nei tarocchi dello pseudo-Mantegna sono le chiavi che suggeriscono la discendenza da Pietro. Nel mazzo detto di Carlo VI il papa è affiancato da due cardinali, iconografia che ci rimanda a numerose trasposizioni in pittura: basti pensare a Nicolò V nella cappella del Beato Angelico in Vaticano o all'affresco di Melozzo da Forlì con Sisto IV in trono affiancato da Raffaele Riario e dal cardinale Giuliano Della Rovere (Pinacoteca Vaticana - Roma). Nei mazzi moderni i cardinali sono stati sostituiti da una coppia di chierichetti. Nei tarocchi di Carlo VI notiamo che il papa è rasato, non ha più la barba. Questo particolare ci rimanda ad una curiosità storica che documenta come i papi tra il 1362 e il 1503 furono tutti imberbi, ad eccezione di Clemente VI di Cambrai che regnò dal 1378 al 1394. L'apparizione della barba nei mazzi viscontei sta a indicare che la lamina, lungi dall'essere un puntuale e realistico ritratto di un pontefice tende a esplorare l'idea del sapiente, raffigurato secondo una simbologia tradizionale, con barba. Fin dall'antichità il termine *pontifex* fu collegato etimologicamente alla funzione di edificare un ponte. Nell'antica Roma dove questo concetto fu generato, troviamo che il pontefice massimo era il capo dei collegi religiosi: a lui competeva ogni controllo sul culto e sui responsi degli indovini volti ad indagare il futuro. Inoltre il pontefice controllava l'accoglimento delle divinità straniere, i rituali di purificazione della città e il diritto funerario. L'etimologia di *pontifex* ci conduce nell'ambito di una cultura estremamente arcaica (ben anteriore a quella della Roma storica) e tutta sollecata da intuizioni cariche di terrori sacrali, affrontabili solo attraverso la precisa conoscenza e la realizzazione dei riti. Ci dice Varrone che il pontefice era colui che costruiva e restaurava i ponti, primo di tutti il ponte Sublichto sul Tevere. Sembrano ben poca cosa per la massima autorità religiosa di Roma, i modesti rituali compiuti sul più antico ponte sul Tevere che comunque fu sempre restaurato nella sua forma originaria cioè su palafitte di legno<sup>9</sup>. Tutto qui il compito primario del pontefice massimo? Se però indietreggiamo nella pre-

<sup>9</sup> Cfr. C.J. BLEEKE, *The sacred bridge*, Leida, 1963. Il nome del ponte indica la sublica, trave piantata nel suolo, quindi palafitta.

storia di Roma e rammentiamo quel villaggio palustre che precedette per centinaia di anni i marmi e i bronzi dell'impero, comprendiamo l'intenso significato mistico-sacrale sotteso ai concetti di ponte e di pontefice. Nel villaggio palafittico l'abitato si librava sopra una distesa di acque: ogni capanna era costruita su palafitte piantate nei terreni acquitrinosi. Al di là di esso, sulla terraferma, riposavano invece i morti, gli spiriti e gli dèi, misteriosi e terribili. L'acqua si presentava con un cerchio magico, una protezione per ogni cosa abitata ed umana inscritta in essa: al di là alitavano le forze esterne non umane, avverse e cariche di terrori. Lo specchio d'acqua che è difesa e il limite non può essere attraversato impunemente, ma solo in forma sacrale grazie ad un passaggio costruito a tal fine da un uomo particolarmente dotato di cognizioni e di potenza magica: il *pontifex*<sup>10</sup>. Ma c'è di più: la parola *ponts* non nasce con il latino: è un'antichissima radice indo-europea che significa luogo di passaggio, sentiero, strada. E dove conduce il sentiero costruito dal pontifex, il ponte che varca lo specchio d'acqua lacustre e difende l'abitato umano? Il cammino conduce nel cuore del mistero, nel regno dei morti e degli spiriti, nella terra selvaggia degli dèi. Così il pontefice fu colui che preparò il sentiero degli dèi, forte del suo potere magico-sacrale. Il destino storico di Roma fu segnato dall'oscuro pontefice che tracciò il passaggio proprio lì, alla testa dell'estuario del Tevere tra la via a monte dove la pianura cominciava a incassarsi tra i colli e la via che dal mare risale fino all'ansa grande. Sull'ansa del ponte Sublichto convergono gli avvallamenti del Circo e del Foro e si stendono le ultime falde del Gianicolo. Così «la città del ponte» signoreggio sul traffico tra Nord e Sud e tra il mare e la terraferma. Dal tempo del villaggio palafitticolo il costruttore di ponti divenne il pilastro fondamentale della religiosità romana; col passare dei secoli egli perse la sua connotazione di artigiano e mantenne solo le carecce religiose, i suoi impegni con il soprannaturale. Così si spiega l'importanza tradizionalmente attribuita ai responsi del pontefice nei riguardi dei *prodigia*, cioè gli eventi inconsueti in cui occorreva leggere il destino.

<sup>10</sup> Per l'interessante problema vedi A. SEPPILLI, «Il pontifex e i ponti», in *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo, 1977.

In senso arcaico interpretare i segni divini vuol dire dare un senso, una direzione, indicare una via di sicuro significato, gettare un ponte tra fatti e significati diversi. Ciò che caratterizza questo *ponte* è che non si tratta semplicemente di un cammino in quanto spazio da percorrere da un punto all'altro: esso implica pena, incertezza, pericoli, ha delle svolte impreviste, può variare con colui che lo percorre e del resto non è soltanto terrestre in quanto si libra sulle acque. È un passaggio attraverso una regione ignota e spesso ostile, una via aperta dagli dèi sulle acque in una regione vietata al passaggio normale, un tramite verso il mistero. Tutte queste costellazioni di significati legate alla figura del *pontifex* si sono tramandate nell'arcano numero cinque dei tarocchi e sono collegate all'altra funzione del pontifex nell'antica Roma, quella di grande indovino, di veggente che interpretava gli eventi inconsueti. In questa ottica i fatti e gli avvenimenti altro non sono che manifestazioni del divino. Conoscere il futuro significa anche conoscere profondamente il passato, serbare memoria di ciò che è stato significativo per gli individui e per le stirpi. Chi profetizza è come quell'uccello magico di Zarathustra che guarda all'indietro quando racconta ciò che verrà. La divinazione è stata la più antica pratica semiologica dell'umanità: essa si basa sull'idea che la realtà che vediamo e percepiamo altro non è che un insieme di segni, una foresta di simboli che stanno a significare qualcos'altro. Il volo degli uccelli, le viscere degli animali sacrificati, i tuoni a ciel sereno, non sono ciò che appaiono ma solo il significante di un significato divino. Tutta la realtà sensibile diventa un libro in cui occorre decifrare un'altra realtà superiore in cui è scritto il misterioso volere degli dèi e del Fato. Il mondo reale è l'ultimo risultato di un gioco di specchi che si rincorrono nell'illusione del tempo e dello spazio. L'attività simbolica non appartiene all'ordine del reale ma a quello del pensiero: esprime il significato primitivo e totalizzante che gli esseri umani hanno dato al cosmo in un preciso momento della preistoria.

Il pensiero razionale delimita e rende univoco, esclude le antinomie e rende il mondo conoscibile. Ma le due facoltà dell'uomo, quella simbolizzante e quella razionale, si integrano in armonia e quando ciò accade permette il sereno sviluppo della nostra personalità e ci dà il senso del nostro limite. Per-

ché come dice il poeta tedesco Hölderlin «L'uomo quando sogna è un Dio, quando ragiona è un mendicante».

*Significati divinatori.* Il Papa rappresenta una forza equilibratrice, una prevalenza di valori spirituali su quelli materiali, un pensiero che comanda la volontà. Egli è la scienza sacra, la religione individuale, il discernimento del mistero. Il Papa può rappresentare un maestro insigne, onesto, duttile e acuto, oppure un uomo influente per la sua dottrina, un filosofo, un teologo o un medico. Il Papa rappresenta comunque un elemento moderatore e un equilibratore, un uomo che sa placare gli animi o che sa conciliare le opposte tendenze. Tale persona se compare in una posizione favorevole può far evolvere la situazione in senso positivo. Se l'arcano numero cinque compare come antagonista il Papa rappresenta una mente presuntuosa e dogmatica, un simulatore, una persona influente ma falsa, ricca solo di retorica ma priva di senso pratico. Può suggerire anche l'idea di qualcuno schiavo di una ideologia che può nuocere con il suo potere di persuasione.

### Gli Amanti

L'iconografia del sesto arcano ha subito molte variazioni nel corso del tempo. Nella sua formulazione iniziale corrisponde alla diffusa iconografia di origine cortese dell'incontro di due giovani, una dama e un cavaliere d'alto rango che avviene in un giardino d'amore raccolto intorno ad una fontana (come nel mazzo Visconti di New York) o davanti a una tenda montata nel parco (come nella serie di Yale). In alto un Cupido giovanetto e bendato è pronto a dardeggiare gli amanti con le sue frecce. Le immagini si rifanno a temi d'amore diffusissimi in tutto il Quattrocento.

Nel mazzo francese detto di Carlo VI (anch'esso italiano) si vedono tre coppie di innamorati teneramente abbracciati spiate dall'alto da due amorini adolescenti armati di arco e di frecce. Gli innamorati ritratti nelle carte viscontee non sono amanti occasionali o addirittura clandestini ma sono raffigurati durante la cerimonia della *dextrarum iunctio* a cui presiede non solo un sacerdote ma il dio stesso dell'amore. Una coppia di sposi, dunque, ma di non facile identificazione.

Se per alcuni mazzi gli emblemi che decorano gli abiti fanno pensare a Francesco Sforza e a Bianca Maria Visconti, gli stemmi posti sulle cortine del padiglione nel mazzo di Yale inducono a ritenere i due personaggi identificabili o con Filippo Visconti e Maria di Savoia oppure con Galeazzo Sforza e Bona di Savoia. Gli attenti riscontri cronologici fanno comunque propendere per quest'ultima coppia. Nei mazzi cosiddetti storici non si hanno significativi mutamenti nel prototipo anche se le tre coppie della serie di Carlo VI appaiono più esuberanti nelle loro effusioni e nel tarocco Rosenwald il cavaliere è inginocchiato ai piedi della dama. Ma la struttura dell'immagine resta pressoché invariata.

Nelle carte secentesche di Marsiglia invece avvengono sostanziali variazioni. Appare infatti un giovane posto ad un bivio incerto se intraprendere una delle due strade che gli pongono due figure femminili, una rigorosamente abbigliata, l'altra adorna e vestita di panneggi più liberi. Si tratta evidentemente di una ripresa del tema di *Ercole al bivio* cui non è del tutto estranea la presenza di Cupido, proposta dalla carta e presente già in una incisione di analogo soggetto e dovuta a Cristoforo Robetta. Il tema è stato ampiamente studiato dal Panofsky sia nella sua diffusione che nei suoi rapporti con il tema del *Giudizio di Paride*<sup>11</sup>. L'incontro d'amore viene trasformato in un difficile momento di scelta da parte del giovane eroe cui viene proposta una strada pianeggiante che conduce verso un'esistenza basata sul piacere, e una via impervia indicata dalla più severa delle due dame e legata ad una nobile scelta di vita contemplativa. Il valore morale del bivio è evidente, ma la presenza costante di Cupido sottolinea che la scelta non è solo di natura morale ma che investe anche la sfera amorosa.

Nelle carte successive entrambi i temi riaffiorano: la coppia di innamorati torna accompagnata dalla esplicita scritta «marriage» nel tarocco di Etteilla, mentre la profondità della scelta di Ercole si scioglie nel prosaico dubbio che coglie una fanciulla incerta fra un re e un soldato, in un mazzo italiano dell'inizio del secolo.

Nel mazzo svizzero stampato da Müller la scena è ancora di-

<sup>11</sup> E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Lipsia, Studien der Bibliothek, n. 18, 1930.

versa. Un vecchio osserva una giovane coppia di innamorati che vengono frecciati da un Cupido alato su una nuvoletta. Nelle carte esoteriche di A. E. Waite (1910) si vedono Adamo ed Eva sovrastati da un angelo maestoso che solleva le braccia in un gesto misterioso che sembra di benedizione. La grande varietà dell'iconografia di questo arcano rende difficile una interpretazione univoca. L'unico elemento ricorrente sembra essere quello di Cupido alato. Ma si tratta di una figura antica e complessa che a sua volta ha generato da un lato le rappresentazioni degli amorini paffuti armati di arco e di frecce, dall'altro ha contribuito all'iconografia degli angeli, messaggeri di Dio nella religione ebraico-cristiana, che mutuano alcuni elementi dell'antica divinità classica. Cupido ovvero Eros era un grande dio arcaico, un essere ermafrodito, partecipe dei principi maschili e femminili. Era una potente realtà demiurgica che plasmò il cielo e la terra nelle epoche primigenie. Per Platone l'Eros media il mondo della materia con quello dello spirito, collega la vita mortale con l'immortale realtà degli dèi a cui l'anima innamorata deve tendere. L'Eros diviene allora tensione dell'anima verso la bellezza ideale perfetta e immutabile. Per quanto riguarda l'iconografia greca bisognerà aspettare Prassitele per vedere le statue in cui il dio compare come un bel giovane alato e sentimentale.

*Significati divinatori.* Nell'arcano numero sei sotto la tenera minaccia di Eros che colpisce con le frecce d'amore sono poste due figure. Tradizionalmente la carta è legata alla scelta. Nei testi divinatori è detto che rappresenta l'arcano dell'avvertimento, che incita alla riflessione di fronte ad una scelta. È il luogo in cui si ripartono due strade, una della discesa l'altra della salita. L'innamorato è chiuso tra due figure allegoriche, esprime la necessità di sottoporsi ad una prova ovvero alla scelta tra l'amor sacro e l'amor profano. Si è così completamente persa l'idea iniziale di una coppia di amanti che saceralizzavano la loro unione. In realtà le carte storiche afferiscono ai significati del giuramento d'amore e della perennità ed eternità del patto.

## *Il Carro*

Nel mazzo di Carlo vi l'arcano è rappresentato da un guerriero troneggiante su di un carro trainato da due destrieri bianchi. Tale iconografia è presente nelle sue linee essenziali negli altri mazzi storici. Tra le prime immagini nel tarocco Visconti-Sforza sul carro è rappresentata una figura femminile, una delle personificazioni tardo-medioevali e rinascimentali della Gloria e della Fama rispettivamente riprese dall'*Amorosa Visione* del Boccaccio e dai *Trionfi* del Petrarca. La simbologia riporta comunque sistematicamente alle caratteristiche trionfistiche dato che il personaggio ha in mano il globo e lo scettro. Il tutto è da ricondurre al carro trionfale degli antichi consoli e imperatori romani, che dopo la battaglia si recavano sul Campidoglio per ricevere il *triumphum*. La variazione più sostanziale ripresa poi da tutti gli esoterici è quella apportata alla carta da J.B. Pitois bibliotecario del Ministero dell'Educazione di Parigi che come abbiamo visto con lo pseudonimo di Paul Christian scrisse nel 1870 una *Storia della magia* fortemente influenzata dall'occultismo di Eliphas Levi. Citando del tutto ingiustificatamente il filosofo classico Giamblico, Christian-Pitois descrive i riti di iniziazione ai misteri di Osiride e l'uso sacrale di ventidue dipinti disposti lungo le pareti della grande piramide. Tali dipinti sarebbero gli archetipi degli arcani maggiori che presentano uno stile assolutamente egizio. L'arcano settimo rappresenterebbe il carro di Osiride trainato da due sfingi, una bianca e una nera. Così nei mazzi cosiddetti esoterici abbiamo la sostituzione di due sfingi al posto dei cavalli. Non sono mancate interpretazioni legate alla Kabbalà, soprattutto in Eliphas Levi che ha indugiato in simili parallelismi, riportati poi puntualmente dagli altri esoterici. Nella tradizione ebraica della Kabbalà esiste un percorso mistico preciso per arrivare alla conoscenza di Dio, chiamato Maase Merkavà, la via del carro, ed è basato sulla lettura e meditazione del primo capitolo di Ezechiele in cui l'immagine della gloria dell'Eterno si rivela al profeta in forma di splendore al di sopra di un carro cosmico guidato da *chayot*, creature viventi che irradiano la luminosità della presenza divina. Il testo di Ezechiele descrive un'intensa esperienza di estasi e di con-

tatto con il divino. Per comunicare questo suo sentimento Ezechiele ricorre ad alcuni caratteri tipici della teofania dello stile biblico: il vento turbinoso, la grande nube, il fuoco ardente, ma vi aggiunge numerosi elementi della angelologia mesopotamica. Gli animali alati con fattezze di uomo, di leone, di aquila e di bue che egli vede alla base del carro sono figurazioni mitologiche tipiche della cultura assiro-babilonese. La loro potenza espressiva si è tramandata fino a noi, rafforzata dalle visioni dell'Apocalisse di Giovanni. Successivamente nelle chiese cristiane le quattro figure di bue (o toro), di angelo, di aquila e di leone stanno a rappresentare i quattro evangelisti. L'esperienza estatica del profeta Ezechiele costituisce il fondamento della mistica del carro e rappresenta una eversione totale del piano umano in un tentativo di contatto col divino cui si accompagnano anche notevoli rischi. Il carro comunque nella mistica della Kabbalà sta a significare la pienezza della divinità manifesta, la sede di tutti gli archetipi cosmici preesistenti alla realtà naturale, perché dice il commento: «tutto ciò che Dio ha creato, lo ha fissato al suo carro». La via diventa il percorso privilegiato per accedere alla dimensione spirituale. Il modo in cui il mistico ascende verso questa esperienza assimiglia alla ascensione dell'albero delle sefirot, luoghi celesti o palazzi chiamati anche hekhaloth. Malgrado l'assoluta estraneità tra la mistica ebraica della Kabbalà e i tarocchi, la contaminazione realizzata dagli esoterici tardo-ottocenteschi è ormai un luogo comune. È comunque interessante notare strane associazioni simboliche tra l'immaginario rinascimentale che ha prodotto i tarocchi e le riflessioni mistico-speculative dei cabalisti. Non a caso proprio durante il Rinascimento i filosofi cristiani si incominciarono ad interessare della mistica ebraica, ne fecero tradurre i testi e si avvicinarono al mondo immaginario, simbolico e spirituale di questa tradizione misteriosa.

*Significati divinatori.* Il Carro rappresenta la realizzazione, la vittoria finale in un senso non solo materiale ma anche spirituale. È altrettanto indicativo del fatto che il soggetto non deve farsi trascinare dal successo né deve schiacciare tutto ciò che si trova sul suo cammino. Lo stesso Carro infatti può essere capovolto e ciò che inizia con un trionfo potrebbe finire con una catastrofe.

## *La Giustizia*

L'iconografia della Giustizia presenta una donna che reca in mano gli emblemi classici della bilancia e della spada. L'idea di pesare e di dare il giusto valore ad ogni azione, è un antichissimo simbolo egizio legato alla credenza della «pesatura delle anime». Dopo la morte l'anima raggiunge l'isola dei beati e deve essere pesata dal dio Anubi: su uno dei due piatti della bilancia d'oro è posta la piuma di Maat, il principio dell'ordine e della verità, sull'altro piatto è posta l'anima, che solo se è leggera come una piuma può entrare nell'isola dei beati. Che cosa la rende pesante? I vizi, il peccato, l'attaccamento ai beni terreni. Se sulla bilancia l'anima è più pesante della piuma di Maat non entra nella pace eterna ma ricomincia il vagabondaggio terreno, il ciclo delle dolorose reincarnazioni, e il pellegrinaggio senza sosta nella vita mortale. Nel mondo greco la giustizia è Dike figlia della dea Temi. Il mito narra che Temi, la titanessa figlia di Gea e Urano, fu condotta dalle Moire con giumente scintillanti, dalle sorgenti dell'oceano fino all'Olimpo attraverso strade splendenti per raggiungere il suo sposo Zeus. Temi ebbe tre figlie, le Ore (il cui nome in greco significa i tempi giusti, i ritmi prescritti) dee dal diadema d'oro che portano magnifici frutti. La figlia più bella, copia virginale della madre, era Dike la giustizia. Le Ore non ingannano, per questo sono dette le «veritieri», esse si muovono secondo la stabile legge della periodicità e della natura. A loro erano affidate le porte del Cielo e dell'Olimpo. Dike, la figlia vergine identica alla madre (Temi regolava l'ordine della natura), decise di venire presso gli uomini a insegnare le leggi e le norme. Ma già in quei tempi remoti, uomini malvagi cercarono di corrumpere la vergine e riuscirono a trascinarla per le strade come una meretrice. Dike allora si avvolse in candide vesti e si ritirò sui monti inaccessibili. Quando la malvagità degli uomini diventò sempre più grande, Dike ritornò nei cieli. Lì siede presso Zeus e gli indica le azioni malvagie degli umani. Ascoltando la sua voce, Zeus manda i suoi castighi sui singoli e sui popoli. Dike è visibile nel cielo nella costellazione della Vergine.

Il racconto mitologico che è alla base dell'iconografia che noi stessi oggi contempliamo nei tarocchi, contiene interes-

santi sistemi di significati. Dike la giustizia è la filiazione più perfetta di Temi, l'ordine dei ritmi naturali, le regole della natura, le norme della convivenza degli dèi. Dike ha il compito di regolare i rapporti tra gli uomini le cui norme devono essere la copia e il riverbero della perfetta giustizia dei cieli con i suoi ritmi astrali e con le orbite veritieri dei pianeti. Nel mondo greco-romano la figura mitica della Giustizia esprimeva così il concetto di fisica necessità che mantiene ogni cosa nel proprio ordine e nel proprio corso: si trattava della giustizia-natura, la giustizia-ritmo, la giustizia-equilibrio. La spada, l'altro simbolo impugnato dalla dea è già presente nel mondo greco arcaico. Sull'arca che Cipselio dedicò agli dèi in Olimpia era raffigurata una bella Dike dalla veste diafana nell'atto di colpire una brutta *adikia* o ingiustizia. Nessuna violazione della legge può restare impunita: l'implacabile ristabilimento di ogni equilibrio infranto provoca prima o poi la reazione ineluttabile. È interessante notare come nelle raffigurazioni cristiane più arcaiche la bilancia e la spada siano gli attributi dell'arcangelo Michele che per tutto il Medio Evo e nel corso del Quattrocento rappresentò anch'esso l'immagine della giustizia. L'arcangelo è presente nel rilievo della cappella degli Angeli nel Tempio Malatestiano di Rimini e nella scultura sulla sommità dell'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli nel Castelnuovo. Se gli attributi della spada e della bilancia sono elementi costanti nella connotazione della giustizia, dai primi mazzi noti fino ai tarocchi moderni, va sottolineato che nelle carte Visconti di Bergamo e di Yale la raffigurazione è sovrastata da un cavaliere con armatura, al galoppo su un cavallo coperto da elegante guadrapa a fiori, che brandisce una spada. Si tratta dell'arcangelo Michele, prototipo del cavaliere cristiano. Nei tarocchi esoterici la Giustizia è collegata alla Temperanza al punto che nel mazzo di Waite le due posizioni sono scambiate. D'altro canto la stessa Giustizia decantata da Cicerone aveva bisogno di essere temperata per non diventare motivo di cieca cavillosità. Un governo retto deve essere coronato da una giustizia saggia, cioè temperata dalla misericordia. Nella tomba di Clemente II nel Duomo di Bamberg del 1247 le due virtù Giustizia e Temperanza sono appunto raffigurate vicine e affiancate nei fiumi del Paradiso.

*Significati divinatori.* La carta della Giustizia va intesa come l'interpretazione e la deliberazione in una vicenda che si è soppesata attentamente. La giusta azione risulta quando tutte le forze sono in perfetto equilibrio l'una rispetto all'altra. La carta invita anche a valutare con estrema accortezza una situazione, prima di impegnarsi in una azione che può essere irrevocabile. Il senso dell'equità e della giustizia è il perno significativo di questa carta. Al tempo stesso però se situata in posizione negativa la carta stessa suggerisce che una estrema rigorosità e una ristrettezza di vedute possono essere profondamente negative.

### L'Eremita

La lamina rappresentava originariamente il *Tempo* con l'attributo della clessidra visibile chiaramente già nei mazzi Visconti-Sforza e in quello detto di Carlo VI o Gringonneur. In alcuni casi come nella raffigurazione del mazzo Rosenwald o nei fogli delle minchiate e nei tarocchini del Mitelli si aggiungono le grucce e le ali che completano l'iconografia saturnina del Tempo già presente nei *Trionfi* del Petrarca. La trasformazione dell'immagine (che poi assumerà la denominazione di Eremita) è dovuta ad una assimilazione della clessidra con la lanterna, attributo dei pellegrini. Esiste una vasta iconografia che dimostra il passaggio dalla figura del tempo a quella del viandante (di cui San Cristoforo che traghettò Gesù Bambino è il prototipo) e del pellegrino con la caratteristica lanterna sulla sinistra e il bastone sulla destra. A questo si aggiunge ancora il richiamo alla figura di Diogene, il filosofo che fugge dal mondo alla ricerca di se stesso nella solitudine. Nel corso degli anni quindi si effettua una contaminazione tra il malinconico Saturno dio del Tempo e l'eremita alla ricerca della verità. La carta esprime la ricerca intellettuale di valori contrapposti alla caducità della vita materiale sulla base sia dell'escatologia cristiana medievale sia della visione sapienziale dell'Umanesimo. Alla figura della divinità Saturno-Crono si riferiscono gli influssi astrali del pianeta dallo stesso nome. Il pianeta degli anelli che con lentezza da vegliardo descrive la sua orbita trentennale in remote regioni del cielo indica la forza e la potenza del tempo ciclico. Tutte le proprietà del Dio e i miti che di lui narrano

si sono trasmessi al pianeta e alla sua interpretazione all'interno dei segni zodiacali. A Saturno fu associata l'idea della conservazione, della lentezza, della solitudine, del silenzio. Egli entra in risonanza con uomini della sua stessa indole e li rende cupi, dai tortuosi pensieri, appartati e subdoli. L'influenza del vecchio Dio della terra si riverbera anche nelle attività dell'uomo: Saturno predilige i contadini e i lavoratori agricoli. La sua luce smorzata lo associa al piombo.

Nella complessa architettura rinascimentale dell'astrologia, il simbolo di Saturno e dei suoi tre decani aveva funzioni precise: la contemplazione di questa immagine correttamente impressa su un talismano serviva a prolungare la vita. Giordano Bruno disegnò per le sue attività magiche due talismani di Saturno: uno rappresentava un uomo con la testa di cervo, i piedi di cammello, seduto su un trono, l'altro un drago con una falce nella mano e un dardo nella sinistra. Le tematiche cosmologiche e astrologiche hanno coagulato attorno alla figura dell'Eremita significati allegorici che si sono mantenuti nella tradizione esoterica dei tarocchi. Nella sua corretta interpretazione questa carta viene riferita al tempo e al suo perpetuo divenire, e allude anche alla saggezza che il tempo porta con sé.

*Significati divinatori.* La lamina invita a meditare sul tempo ineluttabile: così il presente che tanto ci angustia tende a mostrarsi meno nero ed oscuro. Gli affanni sembrano diversi e insignificanti se proiettati in direzione dell'eternità. Questa carta suggerisce anche di allontanarsi momentaneamente dal frastuono del mondo e ricercare nel profondo, con la meditazione e il silenzio una realtà personale più vera. Se riferita a un protagonista l'Eremita allude a una persona influente che può essere positiva, può operare in campo medico, psicoanalitico, ostetrico o comunque nell'ambito di una scienza meticolosa e precisa. Il consiglio della carta è prudenza, circospezione, silenzio, discrezione, riservatezza e anche capacità di mantenere un segreto. Se la carta compare in posizione negativa può significare mente dubbia, paurosa, tormentata da scrupoli che portano a tristezza, scetticismo, pessimismo e aridità. Oppure può simboleggiare una persona nemica caratterizzata da misantropia, carattere diffidente, egoismo, temperamento melanconico o saturnino.

## La Ruota della Fortuna

L'idea della Ruota si trova per la prima volta nel *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio in cui la Fortuna è paragonata ad una ruota che fa girare gli uomini facendoli trovare ora in alto, in posizione di favorevole benessere, ora in basso, in fase di avversa sorte. Proprio attraverso la ruota che gira appare evidente la ciclicità della fortuna nella vita dell'uomo e i personaggi che appaiono nella iconografia medioevale non sono altro che lo stesso soggetto nelle diverse fasi della vita. Nell'arte classica la ruota è legata piuttosto all'iconografia funeraria con la ruota delle Parche, simboli evidenti del carattere ciclico della vita. La dea Fortuna propriamente detta è legata all'immagine di una donna bendata che incombe sui mortali in piedi su una sfera. La Fortuna quindi aveva delle connotazioni negative ed era vista come cieca e folle: Orazio ricorda la sua volubilità, mentre Seneca lamenta la sua incapacità di premiare la virtù e punire il vizio. Ma è peculiare del pensiero mitico una sintesi allegorica capace di gettare un ponte tra due realtà contraddittorie: la dea folle e cieca in realtà può ben poco all'interno del ciclo universale, cosmico ed eterno delle alternanze determinate. Anzi la Tyche greco-romana è legata all'idea di fertilità e di fecondità ed è la segreta garante dell'eterno ritorno dell'uguale. Il ciclo della vegetazione feconda che muore d'inverno per rinascere a primavera è sentito all'interno di una più vasta percezione del divenire: ad uno stato basso sotto terra del seme segue una crescita verso l'alto; di nuovo l'immagine spaziale del declino e della ascesa imbriglia l'incessante scorrere del tempo e lo domina, concedendo una segreta speranza di redenzione. La circolarità del tempo permette una vittoria sul divenire controllando l'angoscia dinanzi alla fine. Tale profondità originaria della forma circolare della ruota forse chiarisce la grande diffusione del cerchio nelle simbologie religiose universali. In un mito indiano della creazione del mondo si racconta che il dio Brahma stando in piedi su un enorme rotondo fiore di loto, volse gli occhi ai quattro punti della circonferenza di esso ripercorrendo con lo sguardo la struttura circolare su cui fondare l'attività creatrice. Da allora (dato che ogni azione rituale si fonda su un antefatto mitico) il cerchio a quattro raggi è diventato lo schema usuale delle immagini reli-

giose che servono come mezzi di meditazione. La figura è trasmigrata anche nel buddhismo ove il mandala (circolo o anello) rappresenta figurativamente lo spazio sacro al centro del quale siede Dio e nel quale il tempo è abolito da una inversione rituale che trasforma la terra mortale e corruttibile in «terra di diamante» incorruttibile. Tuffando il pensiero nella contemplazione del cerchio, l'uomo afferra il suo significato nascosto di eterno ricominciamento: lo spazio sacro diventa prototipo del tempo sacro, ciclico e circolare. I processi colti empiricamente nell'alternanza del giorno e della notte, delle stagioni e delle fasi lunari si esprimono nei simboli del circolo, della ruota e dell'anello. Parlando del disegno che ha per titolo «Il cerchio» il famoso sacerdote Zen Sangai disse: «nell'ambito della meditazione Zen il cerchio rappresenta l'illuminazione, simboleggia la perfezione raggiunta». Lo schema del mandala ricorre anche nell'arte cristiana in Europa. Alcuni splendidi esempi sono costituiti dai rosoni delle cattedrali. In essi la storia sacra e le scene della vita dei Santi sono trasposte su uno spazio circolare che le proietta su un piano cosmico. E tale è la sensazione che si prova nel contemplarle quando i rosoni sono investiti dalla luce dorata del tramonto.

*Significati divinatori.* La carta indica cambiamento e capacità di vivere con prudenza il cambiamento stesso. Il simbolo ricorda che pochi stati o modi di vita sono permanenti e irreversibili: presto o tardi un capovolgimento della fortuna è seguito da una caduta o da una salita. Le ruote del destino girano lentamente ma alla fine compiono sempre un giro completo. L'arcano indica una fase di successo dovuto a favori o ad occasioni colte al volo con presenza di spirito, sveltezza, iniziativa. La fortuna annuncia la possibilità di scoperte fortuite che conducono l'individuo a posizioni brillanti anche se instabili. Successo quindi conseguito al di fuori di meriti personali, vantaggi tratti da casi fortunati. Si allude quindi anche alla possibilità di acuire l'intuito negli affari, la capacità di capire se la ruota è in ascesa e quindi di regalarsi vantaggiosamente di conseguenza. Se l'arcano compare in posizione negativa, indica momento sfortunato, perdita al gioco, speculazioni sbagliate. Simboleggia rischi inutili e rovesci di fortuna, eccessiva fiducia nell'azzardo e soprattutto momentanea incapacità di distinguere il bene dal male.

### *La Forza*

Nella lamina undicesima dei tarocchi abbiamo due sfere simboliche che si riferiscono a immagini diverse. Ercole, figura la cui presenza nel Rinascimento è molto frequente ed estremamente ricca di significati, è chiamato per personificare la Forza nel tarocco Visconti. La carta rappresenta l'eroe con una corazza classicheggiante mentre sta per colpire il leone Nemeo con una clava rudimentale. L'episodio è molto diffuso nella cultura figurativa tra il Quattrocento e il Cinquecento e pur riferendosi alla prima delle fatiche di Ercole simboleggia tutta l'attività dell'eroe vittorioso sulle forze violente della natura e sulla brutalità insita nell'uomo stesso. Se vogliamo fermarci a decifrare questo mito ci rendiamo conto che Ercole in realtà si confronta con un leone di natura particolare, nato dalla dea-serpente Echidna che l'aveva generato unendosi a un mitico cane a due teste. Così il leone Nemeo era fratello della sfinge tebana sconfitta da Edipo. Nella mitologia greca i mostri sono sempre in rapporto con gli Inferi, con il mondo sotterraneo dei morti. Le fauci spalancate del leone spesso compaiono sulle tombe ed Ercole stesso più tardi elevò una statua a forma di leone davanti al tempio di Artemide nella sua veste di divinità infera. Quando Ercole vince o fa prigionieri animali sospetti dalle forme mostruose, affronta sempre divinità dell'Ade. L'eroe quindi è un iniziato, è qualcuno che è disceso nelle tenebrose regioni della morte e ne è uscito vittorioso. Per questa sua fatica l'eroe fu onorato da Zeus stesso che assunse la belva prodigiosa in cielo: lo si vede ancora brillare nella costellazione del Leone. In altri mazzi troviamo non più l'eroe greco delle dodici fatiche bensì l'immagine di una donna giovane disarmata che apre le fauci alla belva. Questa iconografia è proposta dal tarocco di Yale dove la figura femminile, per confermare il suo pieno e tranquillo dominio, siede sul dorso della belva, secondo la tipologia elaborata nelle immagini di Aristotele e Fillide. Nelle minchiate fiorentine e nei tarocchi detti di Carlo VI abbiamo una donna recante una colonna spezzata. La Forza con i suoi caratteri morali e civili è essenzialmente una virtù cristiana (una delle quattro virtù cardinali) vincitrice sull'istinto brutale e sulle false divinità. Nei tarocchi cosiddetti del Man-

tegna abbiamo al numero trentaquattro la *fortesa* in cui tutti i simboli sono riuniti: è presente una giovane donna in piedi presso una colonna spezzata alla cui sinistra è un leone. I mazzi degli esoterici hanno optato decisamente per la figura femminile. Con questa immagine si allude anche a Cirene, ninfa della dea Artemide che disarmata soggiogò un leone.

Cirene fu vista da Apollo che se ne innamorò e la portò nel suo carro verso la Libia dove ella diede alla luce Aristeo, un eroe che in alcuni casi fu venerato come il dio Pan. La colonna spezzata allude all'eroe biblico Sansone che sebbene cieco fece crollare le colonne del tempio dei suoi nemici farisei. Ma l'immagine femminile più densa di significati che viene collegata alla forza e al leone addomesticato è la maga Circe descritta nel decimo canto dell'Odissea da Omero. Ulisse giunge all'isola misteriosa e si incontra con l'incantatrice che ha trasformato i suoi compagni in animali. Circe è l'erede di una dea arcaica, potente e misteriosa, per la quale la magia era una forza direttamente divina, non sortilegio meschino. Il rapporto con Circe è fortemente sottolineato nelle carte più recenti a sfondo esoterico nelle quali la forza è chiamata anche l'Incantatrice. Un'interpretazione allegorica della figura di Circe fornitaci da Giordano Bruno è che ella non trasformava gli uomini in animali: solo *mostrava* con le sue arti magiche l'animalità che alberga nell'interiorità degli uomini.

*Significati divinatori.* La Forza indica una persona energica dalla mente ordinata e pratica che si impone con energia spirituale per la consapevole sicurezza delle proprie azioni e per l'intelligenza pronta. L'arcano suggerisce che occorre energia morale, calma, coraggio per far fronte ai problemi. È necessario basarsi sulle proprie energie morali per uscire da una situazione difficile. La carta suggerisce anche il trionfo dell'intelligenza sulla brutalità, il trionfo della conoscenza sulle forze cieche della natura. La Forza è potenza dell'anima che domina e coordina gli impulsi in lotta, è la raffigurazione dell'energia psichica. Se la carta compare in posizione negativa essa indica violenza, furia, tirannia e durezza di cuore. Può anche alludere a un personaggio ostile o a un nemico volgare e rozzo, spaccone e vanaglorioso.

## *L'Appeso*

La figura mostra un uomo appeso per un piede ad una traversa di legno. Nel tarocco detto di Carlo VI l'uomo tiene in ciascuna mano un sacchetto da cui esce una moneta, mentre nei mazzi dei Visconti le mani sono legate dietro la schiena. Nelle Minchiate una gamba dell'appeso è ripiegata dietro all'altra in modo da formare una croce. La carta allude certamente ad una pena esemplare sulla quale abbiamo documentazioni in parte discordanti. Si trattava di un supplizio riservato a coloro che tradivano un segreto come nel caso di un setaiolo che aveva insegnato l'arte di filare fuori della sua città e quindi aveva tradito i cosiddetti segreti del mestiere. Lui e un suo compare furono appiccati per un piede ad una trave. Ma era anche la pena riservata ai debitori, a coloro che avendo preso denaro in prestito, non lo restituivano. Si tratta comunque di una allusione espiativa sulla quale gli esoterici hanno fortemente lavorato di fantasia inserendovi elementi complessi legati alla sofferenza e alla rigenerazione. Il complesso arcaico dei Mysteri si riferisce alla vegetazione che in inverno moriva e che in primavera rinasceva e spesso era personificata da un Dio. Gli antichi culti agrari proponevano un Dio dormiente in inverno, legato e imprigionato, che si destava o risorgeva in primavera con la vegetazione. Nei miti dionisiaci si parlava di Dioniso dell'albero. La morte simbolica del Dio e la sua resurrezione garantivano l'annuale rinascita della vegetazione e per analogia garantivano la vita eterna per gli uomini che si facevano seguaci del suo culto. Durante i riti misterici una statua in legno del Dio era appesa ad un albero. Anche nell'antica tradizione germanica è presente lo stare appesi come forma di rigenerazione. Odino descrive se stesso appeso ad un albero per nove lunghe notti, ferito dalla lancia, di se stesso vittima sacrificale.

La carta simboleggia per gli esoterici il mito del Dio sacrificato che muore e risorge garantendo salvezza ai suoi fedeli. Nel mazzo del Waite è notevolmente sottolineato tale aspetto misterico sia con l'aureola che circonda la testa dell'Appeso sia dal fatto che egli penda da una croce rovesciata che porta ai lati delle foglie verdegianti. Non vi è dubbio che questo

nucleo simbolico fa riferimento alla sofferenza come espiazione ma anche al fatto di accogliere un punto di vista diverso da quello abituale.

*Significati divinatori.* Malgrado la macabra idea di un impiccato, sarebbe scorretto considerare questo arcano come una carta di significato nefasto. Infatti nei mazzi non risulta che l'espressione del volto dell'uomo sia in preda alla disperazione o allo sconforto. L'idea dell'uomo che viene purificato dalla sofferenza e il cui dolore serve a salvare anche gli altri è una costante delle religioni mistiche. La carta simboleggia l'adattabilità e il desiderio di apprendere, porta con sé la conoscenza del futuro (come accadde ad Odino dopo essere stato appeso all'albero) e una nuova comprensione del passato. Significa cambiamento improvviso, capovolgimento. Può anche alludere al compimento di una missione, portata avanti con abnegazione, disinteresse e distacco. Per chi crede alla sfera esoterica la carta indica predisposizione alle scienze occulte.

### *La Morte*

L'iconografia della Morte comincia a diffondersi a partire dal 1300, forse stimolata dalla grande peste della metà del secolo di fronte alla quale l'umanità fuggì in preda al terrore portandosi dietro il rimorso di aver preferito i piaceri terrestri alla spiritualità del mondo sovrannaturale. Nel Trionfo della Morte del camposanto di Pisa la Morte è raffigurata come una donna alata che vola a mezz'aria brandendo una grande falce.

La forma più usuale è quella di uno scheletro armato di arco, di spada ma più frequentemente della falce, mutuata dal Dio del tempo. La Morte può essere raffigurata a piedi o a cavallo, come nell'Apocalisse di Giovanni. A volte compare su un carro tirato da buoi o su un cavallo alato. La Morte che incede velocemente passando sopra le teste degli umani diventa la terribile rivelazione del sovrannaturale, mentre abbatte gli uomini a schiere lastricando il suo cammino di cadaveri. Nel Petrarca la Morte è considerata trionfante sulla caducità delle realtà terrene; essa a sua volta è vinta dalla fama che supera la morte nella memoria dei posteri. Sulla fama trionfa il tempo il quale è sovrastato dall'eternità che sottrae l'uomo dal flusso del di-

venire e lo pone nel regno dell'eterno. Accanto al trionfo della Morte si sviluppa nel Trecento anche un'altra tematica: il motivo della danza macabra che ha particolare diffusione nell'Europa settentrionale (in Italia ne rimangono sporadici esempi in ambito lombardo databili intorno alla metà del xv secolo). In queste raffigurazioni si notano le diverse classi sociali descritte con ironia. Se lo scopo iniziale della danza macabra era stato religioso e moralizzante, una sorta di *memento mori* per ricordare la caducità della vita terrena, ben presto i cortei della morte diventano espressione di severa satira contro la corruzione e il fasto del tempo. Lo scheletro si presenta ai vivi, si fa beffe di chi tenta di evitarlo offrendogli denaro e doni, beatifica gli oppressi che accettano serenamente la caducità della vita, condanna i ricchi e i potenti invitandoli a danzare un ballo che reciderà i vincoli con il mondo terreno.

Negli arcani la Morte è raffigurata in forma di scheletro fin dai primi esempi lombardi: nella carta Visconti tiene in mano un grande arco con frecce, mentre nella carta di Yale e nella carta detta di Carlo vi lo scheletro a cavallo sovrasta folle di cadaveri secondo la visione apocalittica che come abbiamo visto si diffonde nella seconda metà del Trecento. Nel mazzo detto Corleoni la Morte è sotto le sembianze di uno scheletro avvolto in un ampio mantello e con indosso un cappello nero. La sua arma è la falce e con sé ha un cartiglio con la scritta *san fine*, forse una forma corrotta per dire *sine fine*. Nei mazzi degli esoterici l'iconografia rimane analoga anche se ad essa è dato un significato diverso, diventando un simbolo alchemico di trasformazione.

*Significati divinatori.* Questo arcano notoriamente collegato con la cattiva sorte ha in realtà un significato molto complesso. La Morte è per prima cosa l'agente livellatore, il destino ineluttabile di ogni cosa vivente, quindi di ogni situazione in atto. Il tredicesimo arcano allude così ad una fine necessaria, ad un distacco, ad una conclusione negativa. Ma la Morte è anche il principio trasformatore che rinnova tutte le cose: la Morte toglie ma dà anche e a ogni fine segue un nuovo inizio. La Morte miete il prato e taglia la testa ai fiori e agli umani ma questa operazione è necessaria per preparare un nuovo ciclo di nascite. Il significato più profondo quindi esprime un cam-

biamento di tipo trasformante, la chiusura totale di una situazione o di uno stato d'animo, il passaggio attraverso la distruzione per giungere alla rinascita. Secondo le interpretazioni esoteriche la Morte in realtà non estingue definitivamente il corpo, ma libera le energie prostrate sotto il peso di una materia inerte. Anziché uccidere, la Morte fa rivivere: senza il suo intervento tutto languirebbe e la vita non si distinguerebbe più per le sue mille manifestazioni sempre nuove. Come l'Appeso è colui che accetta la fine per poter rinascere, così la Morte rappresenta l'atto concreto con il quale l'iniziato deve morire per rinascere nella vita superiore conferita dalla iniziazione. Se il profano non muore al suo stato di imperfezione e di meschina rozzezza, non può compiere alcun progresso sulla via della propria realizzazione. In posizione negativa la Morte indica delusione profonda, fine, distacco, sconfitta.

### *La Temperanza*

È una delle quattro virtù cardinali tenuta tradizionalmente nella massima considerazione. Platone fa dire a Socrate nel *Menone* che sia l'uomo nel governo della città che la donna nel governo della casa devono essere guidati dalle due virtù della giustizia e della temperanza. Aristotele nella *Retorica* sottolinea il carattere prettamente femminile della Temperanza. I suoi attributi sono quelli del freno e della clessidra con i quali è rappresentata rispettivamente nella stanza della Segnatura, nella allegoria del Buon governo nel Palazzo pubblico di Siena, e sulla tomba di Gerolamo della Rovere a Roma. L'iconografia più frequente è quella di una giovane donna nell'atto di versare l'acqua da una brocca in un'altra contenente vino secondo l'etimologia della parola «temperare» che riguarda appunto alleggerire il vino molto forte con dell'acqua pura. Per traslato il tutto rimanda al senso della sobrietà e l'aspetto moderatore-moralizzatore della Temperanza appare evidente in un arazzo fiammingo della metà del Cinquecento in cui sono raffigurati i trionfi della virtù. Nel trionfo della Temperanza una donna è seduta sul carro ed è occupata a versare acqua nel vino: uno specchio riflette la sua persona mentre il carro è condotto da due elefanti, animali emblematici anche della castità. La connessione con la castità ritorna nei tarocchi detti

del Mantegna nei quali accanto alla personificazione della virtù è raffigurato un ermellino da sempre simbolo di castità, in atto di specchiarsi. Se l'azione del travasare il liquido in due brocche rimane una costante nei tarocchi esoterici, la personificazione della virtù sarà arricchita con delle ali. Una lettura mistica di questo arcano (che è l'emblema di una virtù cristiana) vede recuperare le tradizioni ermetiche legate al vaso e al recipiente. Nella letteratura medioevale il vaso contiene sempre un tesoro come nel caso del Santo Graal, mistica coppa in cui si racchiude il segreto del sangue di Cristo consacrato nel vino dell'ultima Cena, liquido vitale e rigenerante, riserva di vita. Il vino dunque è simbolo cristiano del sangue di Cristo. Per quanto riguarda l'acqua la maggior parte dei popoli euroasiatici hanno evidenziato in essa la potenza cosmica primordiale, l'origine e il veicolo di ogni forma di vita. Madre e matrice di tutte le cose, l'acqua è anche manifestazione del trascendente e del sacro potere di Dio. Tutto l'Antico Testamento celebra la meraviglia dell'acqua: Dio è paragonato a fresche acque che sgorgano dalle montagne e dalle piogge di primavera (*Osea 6, 3*). L'anima cerca Dio come «il cervo assetato sospira la sorgente di acqua pura» (*Salmi 42, 2*). L'acqua della vita si presenta così come simbolo cosmogonico che diviene per sua interiore alchimia operatrice di purificazione e di santificazione. Nelle laminette orfiche si parla «della fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosine», la dea della memoria. L'anima giunta nelle oscure dimore dell'Ade deve dire ai custodi di tale sorgente: «sono figlia della terra e del cielo stellato. La mia stirpe è celeste. Sono riarsa di sete e muoio, ma datemi subito la fredda acqua che scorre dal lago di Mnemosine». I custodi lasceranno bere l'anima alla fonte divina ed essa regnerà, insieme agli eroi. In questo caso l'acqua ha la funzione di risvegliare il ricordo dell'origine divina dell'anima. Bevuta quest'acqua il divino che è in noi sarà una reale esperienza interiore. Il Cristianesimo riprende e rafforza i simboli sacrali legati all'acqua con il battesimo in cui l'immersione e l'aspersione diventano atti di purificazione e di rinascita. I padri della Chiesa chiamano gli adepti «coloro che sono scesi morti nell'acqua e ne sono risaliti vivi». Nella Bibbia si allude anche a un'altra acqua ancora più misteriosa: l'acqua della saggezza che è nel cuore del sapiente e lo rende si-

mile a un pozzo o ad una sorgente. L'uomo privo di saggezza è paragonato ad un vaso spezzato che lascia sfuggire la conoscenza. Nella simbologia della Temperanza l'acqua misteriosa di origine divina con caratteristiche spirituali deve entrare nell'altro elemento, il vino sacralizzato dell'ultima Cena, per creare, con misteriosa alchimia, un liquido rigenerante e salutifico.

*Significati divinatori.* La Temperanza simboleggia il continuo fluire della vita, il rinascere dopo la morte, l'energia vitale che non si disperde ma è come un liquido continuamente versato da un contenitore ad un altro per divenire fonte di rigenerazione. La carta indica moderazione, serenità e impassibilità di fronte alle piccole noie, arrendevolezza, sincerità genuina, e tutti i significati della dolcezza e della vitalità. Se la carta compare in posizione negativa, può significare freddezza, passività, apatia. Abbandono alla pigrizia e alla imprevidenza. Noia esistenziale, mancanza di vitalità, pericolo di una grave depressione nervosa.

### *Il Diavolo*

La figura del Diavolo non ci è stata tramandata nei mazzi storici: dobbiamo attendere la serie dei tarocchi xilografici popolari per trovare il Diavolo che appare come una figura grottesca piuttosto che terribile. La serie italiana del Metropolitan Museum di New York propone un Lucifero armato di forcone con ali di pipistrello e zampe di falcone. Un secondo volto compare sul suo ventre, elemento che collega questa immagine, sicuramente cinquecentesca, con la folta schiera medievale dei demoni cosiddetti gastrocefali. Già nell'ultima redazione del *Salterio* di Utrecht, eseguita probabilmente a Canterbury agli inizi del Duecento, troviamo esempi di questa tipologia sviluppata però soprattutto nelle scene del Giudizio Universale della scultura medievale francese come nei rilievi della cattedrale di Bourges o nel sottoarco del portale sud a Chartres. A questo proposito gli iconologi suggeriscono di interpretare la presenza del volto sul ventre, sulle cosce o sul posteriore non soltanto come una mostruosità, una deformità legata al male, ma anche come uno spostamento di-

chiarato della sede dell'intelligenza che viene così posta al servizio dei più bassi appetiti. L'iconografia dei codici miniati medievali è la fonte della figura del Diavolo nella serie dei tarocchi detti del Louvre sempre del Cinquecento, dove troviamo una sorta di grillo composto da due volti sovrapposti cui si attaccano direttamente piedi e gambe animaleschi. Più composto seppur rozzamente abbigliato al modo degli uomini selvaggi (ricorrenti nella tradizione figurativa del primo Quattrocento), è il demonio della carta Rosenwald connotato dal forcone, dalle corna, e dalle zampe di uccello rapace. L'iconografia del Diavolo subirà una grossa trasformazione alla fine del Settecento con Court de Gébelin. Principe della materia, il Bafometto della carta esoterica mostra un'inquietante compresenza di caratteri maschili, femminili e bestiali; al piedistallo su cui si erge tiene legati due demoni più piccoli, forse un satiro e una satiressa, alludenti evidentemente alla lascivia, causa e conseguenza della schiavitù satanica. Assai complessa è la figura del Diavolo nelle tradizioni occidentali. Il profeta Isaia allude poeticamente alla storia di Satan l'angelo ribelle. La parola ebraica *satan* ha il senso di nemico, di oppositore, senso che si riscontra anche nel termine greco *diabolos*, colui che si mette di traverso. Il profeta Isaia non racconta chiaramente la causa della caduta di Satana. In un passo della Genesi si parla in modo allusivo di angeli ribelli che si congiunsero alle figlie degli uomini e che da esse generarono uomini forti e robusti famosi nei secoli. Questo spunto era troppo suggestivo per non essere utilizzato: abbiamo infatti una ricca letteratura apocrifa che narra di questi amori misteriosi fra angeli ribelli e donne bellissime. Il primo libro di Enoch (uno scritto ebraico che risale probabilmente agli anni 170 o 110 a.C.) narra la caduta di angeli come effetto del desiderio amoroso. Duecento angeli ancora sfavillanti di luce divina discesero dal cielo sul monte Ebron e si unirono alle donne più belle generando giganti: da allora fu sancita una misteriosa risonanza fra gli Spiriti dell'aria e la femmina. Gli angeli decaduti insegnarono alle donne gli incantesimi e l'uso magico e terapeutico delle piante mentre agli uomini insegnarono l'arte di fabbricare le armi. Anche se l'influsso di questi scritti apocrifi si esercitò a lungo in maniera occulta e sotterranea, nella religione ebraico-cristiana la causa della caduta degli angeli fu individuata

nella volontà di dominio e di potenza. Satana non era precipitato per desiderio di scendere nelle regioni inferiori dell'umanità e di mescolarsi alla voluttà della carne umana, ma per orgoglio sproporzionato al suo essere, per il folle desiderio di essere Dio. Al Cristianesimo la credenza del diavolo pervenne dalla tarda speculazione ebraica, dai testi che furono scritti dopo la deportazione babilonese. Qui il popolo eletto era entrato in contatto con una visione religiosa dualistica, quella persiana che poneva in conflitto perenne il principio solare del bene con quello del male. Prima di allora Lucifer era solo Venere, la stella del mattino, che Isaia paragona al re di Babele, mentre il demone Belzebub appare nel Libro dei Re come il ridicolo ma terribile dio delle mosche di un villaggio filisteo. Solo nel tardo testo della Sapienza, Satana verrà identificato con l'antico serpente che indusse al peccato i progenitori, il devastatore dell'opera di Dio, colui che per livida invidia introdusse la morte nel mondo. Quale che sia l'origine della sua natura, Satana rivelò all'uomo i suoi fondamentali impulsi e la duale polarità della condizione umana: il desiderio smodato di perdersi nella voluttà sessuale e l'ansia di affermarsi come centro autonomo di smisurato potere. Temerario e impotente, il diavolo appare nei Vangeli come il tentatore di Gesù nel deserto. Pietro lo descrisse come un leone ruggente e minaccioso, avido di preda; altri accentuano il suo carattere perfido e subdolamente insidioso. Cristo stesso chiamò il diavolo il principe di questo mondo e san Paolo lo dichiarò «dio del nostro secolo». Sullo stesso corpo di Cristo il potere di Satana è formidabile: durante la grande tentazione del deserto egli lo sollevò in aria e lo depose ora sul pinnacolo del tempio di Gerusalemme, ora sulla vetta di un monte altissimo. Nonostante il finale trionfo di Gesù Cristo, reso ancora più determinante dalla discesa agli inferi (colorita e drammatizzata in una ricca letteratura apocrifa) il mondo sembrò rimasto aperto all'azione di Satana. I demoni non intendono ritornare nel fuoco eterno, essi amano la nostra terra dove possono esercitare la loro potenza, dove la loro spirituale immaterialità può trovare una concreta dimora, una sosta nell'incessante vagabondaggio. Per quanto riguarda l'iconografia, il diavolo ereditò attributi e caratteristiche degli dèi pagani: anzi per i primi cristiani tutti gli dèi del Pantheon gre-

co-romano non sono altro che emanazioni diaboliche. Giove, padre degli uomini e degli dèi, è trasformato in capo supremo delle schiere demoniache, Apollo, nume della luce e dell'armonia, diventa un demone subdolo e ingannatore e Venere, il simbolo dell'amore diviene la regina infernale. Così il demone, assunta la funzione dell'avversario di fronte al bene ripete sul piano della malvagità gli ordini e la struttura della realtà divina. All'assoluta serenità di Dio egli contrappone la sua irruente personalità agitata da una costante ansia di vendetta, alle gerarchie angeliche purissime e fedeli egli oppone le sue legioni diaboliche; alle creature belle e luminose del mondo visibile in cui si riflettono l'unità e l'amore dell'Altissimo, egli oppone una miriade di esseri miserabili, orribili, terrificanti: rospi, lumache, vermi, rettili, mostri. Se Dio è l'unicità Satana è il signore della molteplicità e le sue schiere sono un brulicare di forze oscure e segrete di fronte alle quali il pensiero umano si stordisce e si perde.

Ad incrementare l'iconografia infernale dell'immaginario medioevale e moderno contribuirono le credenze del mondo classico che si accostarono gradatamente e si fusero con un quadro mitico dell'Oriente ebraico ed iranico. Pan ad esempio che atterrisce il viandante nei grandi silenzi meridiani e ama tutte le ninfe con amore selvaggio e smodato, fornì molti elementi per l'identikit del demone. La sua figura è l'archetipo persino del diavolo trasmesso nelle carte dei tarocchi. Alle immagini classiche si aggregarono, esalando dalle nebbiose foreste del nord, leggende celtiche e germaniche sugli spiriti malvagi, reminiscenze di spettri e lamie. Anche i nomi del maligno risentono della sua storia. Nella letteratura dell'ambito semitico i nomi di Satana e dei suoi demoni trassero origine e significato da vizi dell'anima. Sette spiriti impuri incarnano i sette peccati capitali: sette nomi per definire un'unica potenza malefica. Lucifero è la superbia, Satana l'ira, Mammona l'avarizia, Asmodeo la lussuria, Belzebub la gola, Leviathan l'invidia, Belfagor l'accidia. Il diavolo è anche Belial l'iniquo, Azazel il capro che incarna tutte le iniquità, Beemoth la bestia, Abadon il distruttore. Il dio supremo dei popoli nemici Baal, la più alta divinità dei cananei, è un altro nome di Satana. Venere Astante diventò Astaroth mentre Lilith, antica dea sumerica che nei testi rabbinici è la prima sposa di Ada-

mo, per insubordinazione passò ad Asmodeo e diventò regina dei demoni. Molti di questi nomi riappaiono con sorprendente vitalità nelle confessioni delle streghe nell'epoca rinascimentale e ancora oggi nei libercoli di magia nera. Nel tardo Medioevo e soprattutto nel Rinascimento venne a svilupparsi una demonologia eccezionalmente ricca diretta soprattutto alla diagnosi di possessione, di invasamento e di stregoneria che la Chiesa rilevava su alcuni sfortunati fedeli. L'antico, misterioso episodio degli angeli decaduti che scesero sulla terra per corteggiare le donne, assunse nell'immaginario collettivo la tempestosa e cosmica rappresentazione del sabba. Nelle notti di luna piena il grande signore delle tenebre chiamava a raccolta le sue adeptae ed esse arrivavano dai quattro angoli della terra a cavallo di animali ibridi o delle loro semplici scope di saggina. Fra danze ed accoppiamenti sfrenati il diavolo sanciva il suo patto con le streghe: il potere in cambio della disobbedienza a Dio. Figlio dello sconforto, della miseria, di mille oscuri terrori, il diavolo fondò sulla terra il suo regno. Promise empiamente la liberazione totale, la potenza, il piacere senza limiti. Principe delle metamorfosi, il diavolo si trasformò da mostro in allettamento fascinoso, ispirò le procedure segrete dell'alchimia, conferì occulti poteri ai maghi, promise l'eterna giovinezza e la fortuna a chi accettò di vendergli l'anima. Diresse così le azioni sia delle streghe che dei loro carnefici e scatenò l'orrore dei roghi. Non cessò la sua azione devastante sulla natura e sugli uomini provocando bufera, terremoti, eruzioni vulcaniche, governò i destini delle nazioni, suscitò imperi e li mandò in rovina, infestò le case, gravò come incubo sui dormienti, con sfrontata lascivia rese gravide le donne succubi, generando figli mostruosi. Nelle tradizioni popolari il diavolo si mantiene forte, astuto, guardiano di tesori sepolti, anzi di tutte le ricchezze della terra, potentissimo, maestro di tranelli e di artifici: eppure il demonio diventa inerme allo spuntare dell'alba, al canto del gallo, al segno della croce. Oggi dopo tanta modernizzazione tali credenze non sono affatto passate di moda. Continua persistente l'idea della possessione demoniaca e contemporaneamente continua persistente l'idea di dedicarsi a Satana con patti misteriosi e immondi, con evocazioni blasfeme all'interno di sette sataniche. Forse l'arcano dei tarocchi con il suo potenziale mitico e simbolico può rivelare all'anima qualcosa di se stessa.

Il nemico millenario è il depositario di un segreto: egli è il male e come tale non può esistere senza il suo opposto, il sommo bene. Solo l'anima è in grado di discernere e di scegliere, solo l'anima come il crogiuolo alchemico può addirittura trasformare le forze ostili in energie creative. Purché le riconosca.

*Significati divinatori.* Questa carta rappresenta soprattutto la forza dell'avversario: se si stanno facendo dei progetti rappresenta il modo con cui le circostanze sembrano cospirare contro la loro realizzazione. Quando nelle carte compare il Diavolo si tratta della presenza di un nemico, quindi significa fare attenzione, esaminare attentamente i propri progetti e valutare accuratamente le decisioni. Spesso significa divorzio, separazione di una coppia. Il Diavolo non è solo un nemico esterno: può rappresentare anche il lato più oscuro e inconscio di colui che interroga. Questo lato oscuro può spingere ad agire contro i nostri migliori amici o anche contro i nostri stessi interessi. In posizione positiva la carta è simbolo dell'energia vitale e sessuale, senza la quale tutte le cose materiali non esisterebbero: è la vitalità animale e profonda che il saggio deve saper sfruttare e indirizzare secondo le proprie intenzioni.

### *La Torre*

L'iconografia del XVI arcano ha subito molte modificazioni. Nelle carte dette di Carlo VI è raffigurata una torre colpita da un fuoco che viene dall'alto; la costruzione sembra sgretolarsi mentre altro fuoco esce da vistose fenditure lungo i muri. Un foglio della collezione Rothschild di un probabile tarocco bolognese del Cinquecento presenta due figure umane che sembrano cadere dall'alto dell'edificio, secondo una iconografia che si stabilizzerà nelle carte dei tarocchi del tardo Seicento e nel cosiddetto tarocco di Marsiglia. In quest'ultimo, che è il più diffuso, ritroviamo piccoli cerchi che cadono ai lati della torre, derivazione delle pietre già presenti nel foglio Cary del Cinquecento. La rappresentazione riprende il dipinto di Luca di Leida *Lot e le figlie* ispirato al racconto biblico. Sodoma e Gomorra vengono distrutte dal fuoco dei fulmini divini mentre pietre cadono dal cielo abbattendo e infrangendo le più alte torri. La più antica lista di Trionfi conosciuta: il *Sermones de*

*ludo cum aliis* della fine del Quattrocento chiama la Torre *Sagitta*, vocabolo che ritroveremo nei tarocchi francesi del Seicento. Nei documenti cinquecenteschi, quasi tutti di ambiente italiano, si menziona la Torre con il termine «Fuoco» mentre il Lollo nella sua *Invettiva* la denota addirittura quale «Inferno». Oltre quindi alla complicazione iconografica abbiamo anche tutta una serie di denominazioni molto diverse di questa carta. Sempre nel Cinquecento troviamo tre espressioni che hanno condotto a identificare l'arcano con la porta dell'inferno o con l'inferno stesso quale il Lollo l'aveva definita: troviamo cioè la dizione Casa del diavolo, Casa del dannato e Casa di Plutone<sup>12</sup>. Tutte queste definizioni attribuiscono alla figura della Torre un significato molto negativo che contrasta con il termine *Maison de Dieu*, Casa di Dio, che venne assegnato alla carta a partire dal Seicento soprattutto nella tradizione francese. Esaminiamo ora la trasmigrazione dei simboli per poter comprendere questa contraddizione. Il primo termine in questione è la sagitta o fulmine: il fuoco di origine celeste che viene associato alla paternità divina e agli dèi del cielo. Il fulmine è lo strumento dell'ira divina ma anche il mezzo con cui Dio manifesta la sua presenza. Questa realtà mitologica è presente nel *Trionfo di fortuna* del ferrarese Sigismondo Fanti stampato a Venezia nel 1536. L'opera si presenta come un singolare esempio di libro delle sorti che espone responsi di astrologi e sibille sotto forma di versi. Nella sezione finale ritroviamo più volte la figura della torre colpita dalla freccia a indicare che l'ira divina colpisce là dove esiste il peccato. Le saette cadono sulle abitazioni di coloro che tengono poco conto del culto divino, dimore quindi già sulla terra di anime destinate all'inferno ossia case di dannati. L'elemento positivo a questo punto diventa la pietra che anch'essa insieme al fulmine cade giù dal cielo. L'uomo che riceve la benedizione di una pietra santa deve tenere segreto il fatto per poter godere a lungo dei benefici di fortuna che questo meteorite gli porta. La casa in cui cade la pietra santa diventa la casa di Dio. Questa espressione ci rimanda alla vicenda biblica della storia di Giacobbe che

<sup>12</sup> Le tre espressioni si trovano rispettivamente nei *Trionfi dei tarocchi appropriati* di Anonimo, nel *Gioco dei tarocchi fatto in conclavi* di Paolo Giovio e nelle *Carte Parlanti* di Pietro Aretino. Cfr. A. VITALI, «Arcani svelati» in *I Tarocchi, le carte di corte, op. cit.*, pp. 145 ss.

pernottò in un luogo deserto ponendo una pietra sotto la testa a mo' di cuscino. Il sogno di Giacobbe in quel luogo è una delle più interessanti manifestazioni divine: il patriarca vide una scala poggiata sulla terra, la cui cima arrivava fino al cielo. «Ed ecco gli angeli di Elohim che vi salivano e vi scendevano e Jahvè stava sopra di essa e diceva "io sono Jahvè il Dio di Abramo, tuo padre, il Dio di Isacco. La terra sulla quale ora tu dormi la darò a te e alla tua discendenza". E Giacobbe destatosi dal sonno disse "quanto è tremendo questo luogo, non è altro che la casa di Elohim e la porta del cielo". E alzatosi prese la pietra che aveva posto sotto la testa, la eresse a mo' di cippo e dette a quel luogo il nome di Betel "casa di Dio".» Il Trionfo XVI è stato spesso collegato alla torre di Babele. In lingua babilonese Babele suona come *Bab Ilo* cioè porta del Dio. Nel Genesi non si parla di distruzione da parte di Dio della torre eretta per la tracotanza umana ma di confusione per le lingue. Inoltre questa smisurata torre era stata costruita in mattoni: esiste quindi una contrapposizione tra la pietra grezza che fin nelle più antiche tradizioni sta a indicare una relazione tra la terra e il cielo e i mattoni che sono costruiti e fabbricati dall'uomo. Forse questo era il maggiore elemento di superbia e di bestemmia, non venerare la pietra in quanto dono di Dio ma edificare una città con pura tecnologia umana desacralizzata e profana. La pietra è considerata sacra in moltissime religioni; essa viene dal cielo e non soltanto in senso figurato, le meteoriti e gli aeroliti furono oggetto di culto fin dai tempi più remoti e sono conosciuti dagli storici delle religioni. In altri casi si identifica in una pietra la presenza sovrumana e divina. Come la pietra sacra discende dall'alto verso il basso così l'uomo può erigere verso l'alto pietre consurate. La pietra e l'uomo rappresentano un doppio movimento di salita e di discesa: l'uomo nasce da Dio e ritorna in Dio. La pietra scende dal cielo e trasmutata si eleva verso l'alto, così fece Giacobbe, che dopo il sogno elevò l'altare di pietra nel luogo che chiamò casa di Dio. La storia di Giacobbe sembra l'opposto speculare della vicenda di Babele. Giacobbe si era addormentato sotto una pietra sul punto dove cielo e terra erano in comunicazione: si trattava di un centro corrispondente alla porta del cielo. Lì Giacobbe vide la scala degli angeli e la dimora di Dio. La pietra che egli sollevò consacrandola con olio rappresentava il segno della manifestazione di Dio. Per l'altro verso gli uomini

di Babele edificarono una torre di mattoni cotti in fabbrica, utilizzando il massimo della manipolazione tecnica per quei tempi, allo scopo di celebrare la loro unione puramente umana. Giacobbe sollevò una pietra greggia non manipolata né scolpita, allo scopo di celebrare la presenza divina per cui inaugurò la tradizione di edificare gli altari e i templi con la pietra. La torre di Babele si elevò per una panoramica puramente funzionale mentre il Betel di Giacobbe si alzò là dove la mistica scala apparsa in sogno permette di ricongiungere la terra al cielo. Gli uomini di Babele narrarono una vicenda profana, nessun mito collettivo li univa nella sacralizzazione del cosmo, la loro lingua non parlava di Dio. Per questo i linguaggi si confusero, la volontà di potenza non fu sufficiente a garantire la stabilità. Queste complesse elaborazioni simboliche sono riprodotte nella Torre o Casa di Dio, come nei prototipi cinquecenteschi della Casa del diavolo. Sul grandioso edificio di mattoni gli uomini di Babele si rovinarono disperdendosi.

Nel Tarocco abbiamo così tre sfere di significati: la torre, la pietra, il fulmine. La torre è espressione di un orgoglio appena nato e già smisurato, una costruzione che vuol fare a meno degli atti liturgici che consacrano tempo e spazio umano. La pietra che cade dal cielo è portatrice di un messaggio cosmico perché dimora di Dio e dono dell'Altissimo. Il fulmine infine è la manifestazione concreta dell'ira divina che punisce lo smisurato orgoglio e la trasgressione dei codici morali.

*Significati divinatori.* La Torre esprime rovina, catastrofe, cataclisma, punizione. Per chi interroga la Torre significa egoismo, superbia, avidità, materialità, fallimento di un'impresa troppo orgogliosa e spesso insensata. L'arcano suggerisce di fare attenzione e di non perseverare in azioni che possono rivelarsi un fallimento. Eppure la carta può esprimere anche un elemento positivo: liberazione dello spirito imprigionato nella materia, della quale può servirsi come strumento per seguire la via della perfezione.

### *Le Stelle*

Il Trionfo XVII è rappresentato nei tarocchi Visconti-Sforza da una figura di donna con una stella in mano. Nei tarocchi detti di Carlo VI e nelle carte d'Este abbiamo due uomini che

osservano una stella posta sopra di loro, secondo una iconografia che ritroviamo anche nell'allegoria dell'Astrologia, che segue i sette carri planetari nella sala Borgia in Vaticano. L'ipotesi di un riferimento alla stella dei Magi e alla loro rappresentazione sembrerebbe avere una qualche conferma nella carta della collezione Rothschild (Parigi, Louvre) dove tre uomini incoronati posti sotto una stella tengono una corona in mano per Gesù Bambino. Questa è l'iconografia dominante nei mazzi cosiddetti storici, ma un sostanziale cambiamento si verifica già nella carta del mazzo lombardo della collezione Cary (conservata alla Yale University).

Tale cambiamento si stabilizza nel tarocco di Marsiglia e in tutti i mazzi esoterici dove appare una giovane donna nuda che versa del liquido da due brocche sotto un cielo stellato. Un'analogia iconografica caratterizza la Poesia dello pseudo-Mantegna, dove una figura femminile posta sul monte Parasso accanto alla fonte Castalia, compie un rito di purificazione lustrale mentre la sfera stellata accanto ai suoi piedi contribuisce a conferire alla figurazione un significato di conoscenza totalizzante. La Poesia infatti nel ciclo mantegnesco ha il ruolo sapientiale dell'Armonia, e il valore di speculazione filosofica, secondo i dettami del neoplatonismo. Le Stelle acquistano quindi un valore catartico legato al processo di sublimazione intellettuale che si compie attraverso il carattere sapienziale della poesia. Nei mazzi esoterici tutta la tematica è riferita alla stella Venere, e alle divinità che in qualche modo ad essa si collegano. I persiani adoravano la dea delle acque Anahita, che veniva identificata con il pianeta Venere. I caldei adoravano Ishtart, la Stella che i sumeri assimilarono a Inanna, e che alla fine si sincretizzò con l'Afrodite dei greci nata dalla spuma del mare<sup>13</sup>, e trasportata nuda fino alla spiaggia. Nei tarocchi tradizionali e in quelli esoterici è indubbio che Venere viene assunta come simbolo di tutte le stelle e i pianeti (ad eccezione del Sole e della Luna), ma la dea è anche collegata alle acque della rinascita, che scorrono dalle regioni delle stelle estive, ed è identificata con la fonte della rugiada che cade dal cielo appena prima dell'alba. L'uccello appollaiato

<sup>13</sup> Secondo il mito greco di Esiodo, Afrodite nacque dal seme di Urano evirato, caduto nelle acque del mare di Cipro.

sull'albero in molte varianti esoteriche, potrebbe essere una colomba che rappresenta in qualche modo l'anima. Nelle più varie culture umane le stelle hanno rappresentato la bellezza e la spiritualità. Secondo gli Iacuti, popoli nomadi siberiani, le stelle sono le finestre del mondo e rappresentano le aperture create dall'Essere Supremo per mantenere i contatti tra le diverse sfere del cielo e della terra. Per gli Indios del Guatemala le stelle rappresentano le anime dei morti. La stessa credenza si riscontra in Perù tra i discendenti degli Incas: le stelle sono considerate le anime dei giusti. Secondo la loro tradizione religiosa gli uomini, gli animali e gli uccelli sono rappresentati in cielo da stelle e costellazioni che sono state poste dal Creatore per garantire la conservazione e la proliferazione degli esseri viventi. Queste credenze, straordinariamente simili a quelle neo-platoniche ed ellenistiche, suggeriscono quanto sia importante per gli esseri umani mantenere un contatto con la volta celeste. «L'anima saggia partecipa dell'attività delle stelle» dice l'autore di una serie di aforismi notissimi nel Medio Evo e attribuiti a Tolomeo. Il sentimento profondo che si cela sotto questa visione del mondo, è il terrore di fronte alla spaventosa solitudine dell'universo in cui l'uomo minaccia di affondare. Meglio essere diretti e vincolati dalle stelle, che liberi e privi di appoggio, sospesi negli abissi senza fondo dei cieli. Per questo l'uomo ha sempre cercato legami misteriosi con le stelle. Gli astri splendidamente luminosi che eseguono nelle sconfinate pianure dei cieli una lenta danza ritmica, destano un senso di timore reverenziale. Essi che non sbagliano né smarriscono l'antico sentiero, offrono lo spettacolo di un ordine e di un equilibrio irremovibile. Di fronte alla pura bellezza della loro luce e alla maestà del loro incedere costante e silenzioso, le stelle suscitano la consapevolezza che l'universo non è retto dal caso né dalla sciocca perfidia dei demoni, ma da una legge positiva, eterna, ed immutabile. Secondo le più diverse tradizioni culturali gli astri sono divinità, o comunque sono gli dèi a guidarli e a governarli, e il quadro stupendo che hanno intessuto nell'arazzo del cielo è l'espressione del loro potere e delle loro leggi. «Gli archetipi delle cose esistenti sono le stelle fisse» dice un commentatore arabo di Aristotele, stranamente in sintonia con le tradizioni culturali degli Incas. Nei trionfi dei tarocchi

non poteva mancare il riferimento esplicito alle potenze inalterabili degli astri. E nella tradizione esoterica Venere, la stella del mattino e della sera, è assunta a emblema di rigenerazione e di vita. Mentre si interrompe o perlomeno si mette in parentesi il collegamento delle stelle con la Poesia sapienziale, (come nel Mantegna) rimane inalterato il rapporto tra la Venere Urania, la bellezza e l'armonia. L'Afrodite celeste dea dell'amore spirituale è la regina del cielo, la dea misteriosa del corteo delle stelle che dirige e domina il pianeta Venere.

*Significati divinatori.* L'interpretazione dell'arcano 17 è innanzitutto quella della rinascita e di un nuovo inizio. Le Stelle segnalano l'arrivo di Venere che risveglia Adone, il giovane amante ferito a morte, mentre il laghetto ricorda il bagno nell'acqua della vita che dona giovinezza perenne. I significati alludono quindi all'ideale e alla bellezza, alla possibilità dell'anima di vivere gioie spirituali, integrandosi armonicamente con il corpo. La bellezza e la soavità dell'immagine fanno di questa carta un elemento positivo. Esso annuncia una prossima liberazione dalla terribile morsa della tristezza. Allude anche a un incontro d'amore, alla possibilità di raggiungere il proprio ideale erotico e un'unione felice. In caso negativo la carta può significare una persona dedita ai piaceri carnali, una sorta di dongiovanni (maschile o femminile) che può nuocere all'interrogante.

### *La Luna*

Nel mazzo Visconti-Sforza abbiamo una giovane donna che reca nella mano destra la Luna e nella sinistra un arco spezzato. L'immagine allude a Diana cacciatrice, dea lunare che vaga sulle montagne e come la Luna presiede alla ciclicità naturale. Nel mazzo detto di Carlo VI abbiamo due astrologi che contemplano la Luna e tentano di misurarne il percorso con un compasso. La stessa tematica astronomica è presente nel mazzo degli Estensi. È soltanto nel mazzo Cary che si verifica la trasformazione dell'iconografia della Luna così come è stata poi diffusa dalle carte marsigliesi e da tutti i mazzi esoterici. Nel mazzo di Marsiglia sotto al pianeta che brilla nel cielo è posto, dentro uno specchio d'acqua, un granchio (da identifi-

carsi con il Cancro sede zodiacale della Luna), dietro al quale sono rappresentati due cani e due torri. I cani possono genericamente risalire alla connotazione di Diana cacciatrice, ma anche sottolineare l'elemento astrologico che si riscontra nel soffitto di Peruzzi alla Farnesina, ove la Luna è accompagnata da un cane (la costellazione della canicola secondo un ordine predisposto per l'oroscopo di Agostino Chigi). Il collegamento tra il granchio e la Luna è dato dal fatto che l'astro della notte nasce calando e muore levandosi, compiendo dunque un cammino apparentemente retrogrado come fa il granchio. Nelle carte marsigliesi e in quelle da esse derivate il cane bianco e quello nero potrebbero far riferimento all'alternarsi del giorno e della notte, alla ciclicità della vita, cui presiede la Luna. Nel rilievo della lunetta nel Battistero di Parma vi sono un topo bianco e un topo nero come immagini della ciclicità temporale, affiancati al carro della luna. Le due torri che vengono viste dall'esoterico Court de Gébelin come le colonne d'Ercole che definiscono i limiti del mondo conosciuto, potrebbero piuttosto indicare le porte del sole e della luna che Macrobio indica nel Capricorno e nel Cancro ma che in Clemente d'Alessandria vengono già identificate da due cani: i due cani «sono i simboli dei due emisferi del mondo di cui sono guardiani, secondo alcuni i cani rappresentano i Tropici e sono considerati come i guardiani delle porte del sole e della luna»<sup>14</sup>. La Luna non fu mai adorata in quanto tale ma per quel che rivelava di segreto e misterioso della grande realtà cosmica e vitale. La sua sfera fu essenzialmente femminile, il suo splendore collegato alla forza generatrice di Artemide, quando scompariva era Ecate la lontana che dominava il regno dei morti, dea della magia e dei sortilegi a cui solo cani neri venivano sacrificati. Acque, fecondità e vegetazione sono dominate dalla Luna chiamata in India «madre delle erbe».

Artemide Diana ereditò i tratti della grande madre della fertilità specialmente nel culto di Efeso. Il destino metafisico della Luna è di vivere pur rimanendo immortale, di conoscere la morte in quanto riposo e rigenerazione. La sua vicenda è stata vista come simbolo della vita ultraterrena dell'anima, che come la Luna nasce, cresce e scompare per poi apparire in

<sup>14</sup> VAN RIJMBERK, *I Tarocchi*, Roma, Accademia dei Curiosi, 1987, p. 178.

una vita migliore. In virtù della sua storia e della sua vita immortale la Luna è stata pensata come il ricettacolo delle anime dei morti. Secondo la tradizione del pitagorismo i Campi Elisi dove riposano gli eroi e i condottieri sono sulla Luna. Lo spazio lunare era considerato una delle tappe di una ascensione che toccava poi il sole, la via lattea e infine il cerchio supremo. Il compito della Luna era quello di riassorbire le forme e ricrearle, il suo potere presiedeva alla decomposizione e alla formazione di nuovi organismi. Questa potenzialità della Luna era ben chiara agli alchimisti che riconnettevano all'astro la fase della trasmutazione alchemica chiamata *albedo*, imbiancamento che dopo la putrefazione e la *nigredo* precorreva il completamento dell'*opus magnus*, la grande opera. Senza l'intervento della Luna, senza il suo potere ambiguo e grandioso nessuna trasformazione è possibile, nessun cambiamento è significativo. La traversata dell'atmosfera lunare è essenziale: solo ciò che si trova sopra alla Luna trascende il divenire. Plutarco di Atene sostiene che le anime dei giusti si purificano sulla Luna mentre il loro corpo viene restituito alla terra e lo spirito al sole. L'uomo, continua Plutarco, conosce due morti, due separazioni: la prima avviene sulla terra presso Demetra quando il corpo si stacca dall'anima e dallo spirito per tornare polvere della terra; la seconda avviene sulla Luna presso Persefone quando la psiche si stacca dallo spirito ed è riassorbita dalla sostanza lunare. L'anima resta sulla Luna conservando per un certo tempo i sogni e i ricordi della vita. I giusti si distaccano rapidamente ma i malvagi vengono attirati incessantemente verso la terra. Anche nell'apologetica cristiana le fasi della Luna rappresentano un esempio astrale della resurrezione. Dice Sant'Agostino: «la luna nasce ogni mese, cresce, raggiunge la pienezza, cala, si consuma e si rinnova. Ciò che accade alla luna ogni mese, avverrà una volta per sempre per le anime nella resurrezione». Armonie, simmetrie, assimilazioni, partecipazioni coordinate dai ritmi lunari formano una rete di fili invisibili, un tessuto interminabile che lega tra loro uomini, acque, vegetazione, fecondità, morte, vita, rigenerazione. Sul piano psicologico da queste segrete corrispondenze nasce l'analogia della Luna con la vita animica infantile mutevole, vibratile, arcana, in cui regnano la magia e i sortilegi, in cui dominano fantasie, sogni, fantasticherie e illusioni. La sfe-

ra lunare notturna, inconscia, crepuscolare è la parte primitiva che sonnecchia in noi, legata alla madre sognata e sfuggente, alla femminilità misteriosa sia come identificazione che come possesso. La Luna domina la sensibilità dell'essere intimo sognante nell'incanto del suo giardino segreto, nell'impalpabile canzone dell'anima, rifugiato nelle fantasticherie dell'infanzia. La Luna ha anche un elemento negativo: la follia era chiamata «mal di luna» e i lunatici dovevano il loro carattere incostante e spesso patologico alle suggestioni inquietanti della luna. L'anima deve vagliare con attenzione le energie lunari: un contatto troppo stretto con l'astro della notte può essere più distruttivo che benefico.

*Significati divinatori.* La luna simboleggia l'apparenza esteriore, la forma visibile delle cose, le illusioni della materia, e contemporaneamente avverte che non ci si deve fidare troppo delle apparenze, che le persone e le cose possono mutare inaspettatamente. La Luna simboleggia l'immaginazione, la capacità di costruire una realtà fittizia e la divinazione: nel Medio Evo leggere il futuro altro non era che immaginare nel modo giusto. L'ambiguità della Luna indica mutamenti, stramberrie, stravaganze, tranelli, lusinghe, falsità; ma indica anche veggenza, capacità di praticare magia notturna, padronanza esoterica delle apparenze. Il potere della Luna è quello di fare apparire le cose, corrisponde esattamente alla metà di ogni illusionista e mago. Occorre però sapere che le cose apparse sono pura illusione. La carta può anche prevedere un lungo viaggio e se in posizione nettamente negativa può far riferimento alla follia, all'ambiguità, alla falsità, ai tranelli.

### *Il Sole*

Il Sole è la sorgente della luce, del calore, della vita, delle certezze. Eppure l'iconografia della lamina XIX è quella che ha avuto il maggior numero di varianti in rapporto agli altri arcani. Nel mazzo detto di Carlo VI compare una misteriosa fanciulla bionda che passeggiava sola tenendo in mano la rocca e il fuso; i tarocchi Visconti-Sforza ci mostrano un amorino o un cherubino che sorregge la sfera con il volto raggiante del Sole. Lo pseudo-Mantegna rappresenta Elios che traversa gli infi-

niti spazi del cielo con il suo cocchio dorato, mentre una figura precipita dall'alto, forse lo sfortunato e ambizioso Fetonte che non seppe guidare la quadriglia del sole, o Icaro che con le sue ali di cera si librò troppo in alto e decretò la propria morte. Da un prototipo perduto (simile presumibilmente al famoso foglio Cary) i tarocchi marsigliesi hanno ereditato l'iconografia dell'arcano in cui si vede, sotto lo smagliante disco dai raggi d'oro, due bambini in piedi presso un muro. La storia iconografica della carta prevede quindi fin dai mazzi più antichi varie figurazioni. Nel tarocco d'Este abbiamo un vecchio seduto su una botte (forse Diogene) che discorre con un giovane in piedi davanti a lui. Nella serie della Biblioteca di Parigi al Sole è associata confusamente l'idea di *voluptas* espressa da una scimmia che si guarda allo specchio accanto a una figura femminile che si sta voltando. Dalla fine del Settecento con le teorie esoteriche di Court de Gébelin l'iconografia pur non abbandonando del tutto i significati astrologici e morali quattrocenteschi ne assume altri dichiaratamente occulti: gocce di pioggia aurea cadono su una coppia costituita da due gemelli o da una figura maschile allacciata ad una figura femminile. I due opposti, frater e soror che collaborano all'*opus alchemicum* si uniscono per la realizzazione dell'oro filosofico. La sfera simbolica del Sole è complessa e polivalente. Quando non è un dio esso stesso, l'astro del giorno è per molti popoli una manifestazione della divinità. La mitologia classica evidenzia due aspetti della natura del Sole: è colui che vede tutto e tutto rivela ed è la forza paterna fecondante. Il primo aspetto era più ovvio: Elios è il raggiante volto del dio dei giuramenti, che tutto vede e che è per tutti il testimonio più fido. La figura più arcaica nel mondo greco è comunque Iperion il titano, suo figlio Elios assunse i caratteri di bellezza e di armonia che costituirono il prototipo incarnato da Apollo. Sebbene il Sole domini il regno diurno dello spirito, la sua simbologia si carica di valori complessi in quanto rappresenta l'immortalità: egli è il divino irraggiatore del cielo eppure scende ogni notte nel regno dei morti. Il tramonto non è percepito come morte del Sole (contrariamente ai tre giorni di oscurità della luna) bensì con una discesa dell'astro nelle regioni infere. Differentemente dalla luna, il Sole ha il privilegio di attraversare l'Ade senza subire la modalità della morte. Questo aspetto rivela l'ambi-

valenza che apre nuove prospettive simboliche. Quantunque immortale il Sole scende ogni notte negli inferi: di conseguenza può condurre gli uomini con sé, può guidare le anime attraverso le regioni infernali e ricondurle alla luce del giorno. La sua è una funzione ambivalente di psicopompo uccisore e di ierofante iniziatico. Non dobbiamo dimenticare che la porta degli inferi era chiamata la porta del Sole. Questa ambivalenza si riverbera nell'attributo di Apollo detto *loxia* l'ambiguo e non soltanto per i responsi incomprensibili che ispirava alla Pizia, la profetessa di Delfi. Il valore totalizzante del Sole è quello del trionfo: trionfo della luce sulle tenebre, del giorno sulla notte. Il dio persiano Mitra che sconfisse il toro delle tenebre è chiamato *sol invictus*. L'aspetto trionfante e quello sotterraneo del Sole sono presenti nella religione egizia, dominata dal culto solare. Essa assimilò l'astro dorato prima al dio Ammon-ra, poi ad Aton e infine ad Osiride. Il faraone stesso fu identificato con il dio solare. Nelle raffinate corti italiane dove furono inventati i Trionfi, gli artisti erano affascinati dalle metafore mitologiche e l'astro del giorno catalizzava molteplici significati. Già nella tarda latinità il culto solare significava qualcosa di esclusivo: la sua teologia era patrimonio delle classi elevate, dei sovrani, degli iniziati e dei filosofi. Diversamente dalle altre ierofanie cosmiche il simbolo solare tende a diventare privilegio di ambienti chiusi, di una minoranza di eletti. Assimilato al fuoco intelligente, il Sole diventa un principio ideale e si trasforma in idea. Per Platone è l'immagine del bene quale si manifesta nella sfera delle cose visibili, per gli orfici è l'intelligenza del mondo. Il Sole è chiamato l'occhio del giorno ed ha una particolare relazione con lo sguardo degli uomini: «raggio di sole, tu multiveggente padre degli occhi» così invoca Pindaro. Gli occhi attingono il senso e la sostanza del loro essere dalla luce solare. Goethe ha espresso magistralmente questa relazione di partecipazione alla realtà solare: «se l'occhio non fosse di natura solare, non potrebbe vedere il sole». L'aspetto paterno del Sole era patrimonio solo delle società in cui il nome solare era di genere maschile (non tutte). Tale aspetto è presente nell'Astrologia per la quale il Sole è il simbolo del principio generatore maschile. L'ambivalenza del Sole si manifesta anche in tematiche in cui si vedono fuse crudeltà e benevolenza, attributi della so-

vranità. Nei tarocchi si riverberano brani e tracce dei grandi miti solari che dominarono l'immaginario collettivo per millenni. Mitologia, astrologia e occultismo hanno fatto del Sole il potente simbolo della razionalità e della creatività. È per questo che l'occultista Wirth interpreta la lamina del Sole come: «la luce primordiale coordinatrice del caos. Il verbo che illumina tutti gli uomini venuti al mondo. Lo splendore spirituale che dissipa l'oscurità in cui ci dibattiamo».

*Significati divinatori.* Il Sole è simbolo di splendore e di salute, di trionfo e ricchezza. I suoi doni sono la luce che dissipa le tenebre dello spirito, la nobiltà d'animo, la generosità, la conoscenza non contaminata da illusione. La carta promette fraternità, armonia, amicizia, ritrovamento del paradiso perduto. Sotto l'insegna del Sole prosperano i talenti estetici e avrà successo chi intraprende una carriera artistica. La carta allude anche al matrimonio e alle gioie coniugali. Se il Sole compare in una posizione negativa indica una forza ostile invincibile oppure idealismo doloroso, incompatibilità con la realtà brutale di ogni giorno. Può anche indicare fallimento in un artista che non ha tenuto conto della realtà quotidiana.

### *Il Giudizio o l'Angelo*

La raffigurazione del Giudizio nei tarocchi ha uno schema uniforme anche se già nei due mazzi viscontei la disposizione delle figure è leggermente differente. Nel mazzo di Yale sono raffigurati in alto due angeli di cui uno con la tromba mentre al di sotto si vedono un uomo e una donna nudi e una testa maschile che sbuca da un avello scoperchiato, sullo sfondo un uomo con barba completamente vestito assiste alla scena. Il tarocco Visconti di New York presenta in alto la figura di Dio padre con corona e spada affiancato da due angeli con la tromba che risvegliano il genere umano, al di sotto due donne con il seno nudo<sup>15</sup> e un vecchio con barba che rispondono al richiamo volgendo lo sguardo verso l'alto. Tutti e tre si ritrovano all'interno di un sarcofago a vasca. Nella carta dei tarocchi detti di Carlo VI in alto si trovano ancora i due angeli in atto di

<sup>15</sup> La nudità dei defunti nei dipinti rinascimentali è simbolo di integrità e di purezza.

suonare le trombe mentre al di sotto ben sette figure nude escono dai sepolcri. Nei tarocchi moderni che partono dal modello marsigliese l'angelo risveglia gli uomini con la tromba. Nell'iconografia del Giudizio di cui si hanno esempi assai precoci fin dall'alto Medioevo, lo schema compositivo è solitamente più articolato; compaiono infatti gli elementi dell'ascesa al cielo dei giusti, la discesa agli inferi dei dannati, la presenza in taluni casi dell'arcangelo Michele che pesa le anime o meglio i cuori dei defunti, i cori degli angeli insieme ai beati. Un Libro delle Ore della metà del xv secolo conservato nella Biblioteca nazionale di Parigi si avvicina notevolmente all'iconografia dei tarocchi in quanto i vari episodi del Giudizio sono racchiusi all'interno di tondi in cui ogni scena rappresenta una delle diverse immagini del giudizio finale; fra questi compare lo schema a noi noto attraverso i tarocchi degli angeli che risvegliano con la tromba i defunti. Anche nel salterio di San Luigi si ripete tale immagine. Gli avelli scoperchiati sono un motivo iconografico ripreso anche dall'Angelico nel giudizio di San Marco in cui la composizione si fa più complessa.

L'idea di un giudizio universale finale si ritrova soltanto nelle grandi religioni monoteiste: nel Giudaismo, nel Cristianesimo, nell'Islamismo e nello Zoroastrismo dei persiani. Diffusa presso i popoli primitivi è l'idea di un giudizio individuale da cui dipendono le sorti dell'anima. Dopo la morte ad esempio il destino dell'individuo iniziato è migliore e diverso rispetto a quello del non iniziato: il morto non sepolto può avere anch'egli delle difficoltà nell'aldilà. Talvolta l'anima deve sostenere alcune prove come passare attraverso un ponte sottilissimo che crolla se essa non è pura. Secondo le credenze dell'antico Egitto l'anima doveva sottoporsi in un tribunale presieduto da Osiride alla pesatura su una bilancia con la piuma di Maat. L'anima pesante cioè impura dovrà reincarnarsi.

L'attesa della fine del mondo è presente in diversi popoli con l'idea di una futura periodica distruzione cosmica, seguita da un rinnovamento come nel germanico Crepuscolo degli dèi. Nelle religioni persiane, accanto a tradizioni relative al giudizio personale che consiste nel passaggio del sottilissimo ponte Cin vat, si trova l'idea del Giudizio finale: al termine dell'ultimo ciclo cosmico i morti risorgeranno per essere giudicati, il mondo avrà il suo compimento e il Dio della luce vincerà sugli

spiriti del male. Nelle credenze musulmane il Giudizio universale comporta cataclismi naturali, la morte di tutti i viventi con la successiva resurrezione dei morti, la pesatura delle anime, il passaggio di un ponte sottile che conduce gli eletti in Paradiso ma dal quale i peccatori cadono nell'Inferno. Nell'Antico Testamento non è chiaramente espressa l'idea di un giudizio divino individuale: le anime dopo la morte calano tra le ombre dello Sceol, il pozzo senza fondo dove vivono nel silenzio, nel buio e nell'inazione. E nella tradizione profetica si delinea l'idea di un Giudizio di Dio sui nemici di Israele. La letteratura apocalittica comincia dal libro di Daniele in cui è espresso il concetto del Giudizio divino che assume un significato etico-religioso anche se resta carico di elementi «politici» che conserverà nel cristianesimo primitivo. Nell'Apocalisse di Giovanni il concetto della fine cosmica si arricchisce di immagini straordinarie. È interessante notare come nei primi apologeti cristiani domini l'idea di Giudizio universale piuttosto che della individuale resa dei conti davanti a Dio. Nel Medioevo le visioni apocalittiche continuano a dominare l'immaginario collettivo: la raffigurazione del giudizio finale decorava generalmente la parete d'ingresso interna delle chiese come la Cattedrale di Torcello e la Cappella giottesca degli Scrovegni a Padova. Il soggetto iconografico fu variamente interpretato nel Rinascimento fino alla mirabile rappresentazione michelangiolesca della Cappella Sistina.

L'arcano xx riprende tale tradizione secolare presentando gli angeli che campeggiano nella parte alta dell'icona come simboli della sfera spirituale, come mediatori tra la divinità e il mondo visibile, oltre ad essere gli animatori delle sfere planetarie dei movimenti delle stelle. L'immensa cupola del firmamento ruota sotto il loro impulso. La funzione principale dell'angelo è quella di messaggero come vuole il suo nome: egli è portatore di buona novella per l'anima degli umani. Suo attributo fondamentale nella lamina ventesima è la tromba, tradizionalmente concepita per annunciare i grandi eventi cosmici e storici. Il suono della tromba associa il cielo e la terra in una comune celebrazione. L'angelo è sempre portatore di un mistero. Il poeta R.M. Rilke espresse tale idea:

Gli angeli sono tutti tremendi eppure ahimè io invoco voi uccelli d'anima

che quasi fate morire... Chi siete voi? Voi primi perfetti viziati dalla creazione, profili di vette, creste di tutto il creato rosse d'aurora, polline della divinità in fiore, articolazioni di luce, anditi, scale, troni, spazi d'essenza, scudi di delizia, tumuli di sentimento in tempesta d'entusiasmo. E ad uno ad uno siete specchi: la bellezza che da voi defluisce la riattingete nei vostri volti<sup>16</sup>.

Secondo il poeta l'angelo è lontano, la luce della sua bellezza è tremenda perché riflette quella abbagliante del principio primo. L'uomo invoca l'angelo perché vuole parlare, partecipare all'azione del verbo e penetrare l'indicibile che è in noi. La prima grande descrizione delle gerarchie angeliche la dobbiamo a San Dionigi l'Areopagita, che ispirò Sant'Agostino, San Tommaso, Dante, i neo-platonici rinascimentali. L'enigmatico messaggero di Dio diventa una traccia del pensare. I fili di segrete corrispondenze tra il mondo visibile e il mondo della materia sono spesso tessuti dagli angeli. Ma tale tessitura è contrassegnata dalla drammaticità. L'angelo non resta nel suo luogo spirituale che è quello della piena risposta ad ogni domanda. L'angelo è sedotto dagli uomini, discende sul nostro esilio e qualcosa di incerto, qualcosa che ha il nostro sapore, si mescola alla sua natura. L'angelo scende verso le anime lontane, verso i fantasmi, scende verso i luoghi dove noi siamo. La leggenda gnostica dell'angelo innamorato della materia è stata ripresa recentemente da due film di Wim Wenders. Per quanto mescolato al materialismo del moderno pensiero dialettico, per quanto prigioniero della nostra natura pesante, l'alato cigno dei cieli, il guardiano delle stelle, il misterioso custode dell'anima continua a parlarci. L'angelo non dimentica il suo messaggio, anzi egli fa irrompere un tempo nuovo nella nostra vita. Simbolo egli stesso, il messaggero celeste conferisce alle anime un dono dai mondi perfetti: il dono portato dal suono della tromba cosmica nel regno oscuro dei dormienti è sempre una illuminazione, una ispirazione che per un soffio strappa la nostra esistenza alla vuota banalità e allo squallore del quotidiano. Una metafora della vita nobilitata dal soffio dello spirito è la vicenda dell'*angelus novus* riportata da Walter Benjamin. Secondo una leggenda talmudica migliaia di angeli sono creati ogni attimo in schiere innumerosevoli per cessare di esistere non appena abbiano cantato il

<sup>16</sup> R.M. RILKE, *Elegie duinesi*, trad. it., Torino, 1974, p. 12.

loro inno di gloria davanti al trono di Dio. Ma l'angelo nuovo non sa quando sarà chiamato di fronte all'Altissimo; egli deve comporre il suo inno ed essere sempre pronto alla chiamata. Così l'arcano XXI ci rivela un messaggio segreto: ognuno di noi può essere un morto, un dormiente ancora sopito nell'errore. Il suono della tromba angelica può svegliarci dal sonno mortale, pesante della materia per riportare la nostra anima verso la scintilla memoriale dello spirito divino. Nei mazzi rinascimentali l'Angelo era l'ultima delle carte, che seguiva il Mondo e ne dava un significato spirituale.

*Significati divinatori.* L'arcano indica resurrezione dello spirito purificato dopo la morte iniziatica, significato che porta con sé il concetto di spiritualizzazione della materia e di chiamata a condividere una vita superiore. Significa giudizio e ricorda che saremo chiamati a rispondere delle nostre azioni e di tutto ciò che potevamo fare e non abbiamo fatto. L'Angelo allude alla rinascita, alla comunicazione con la divinità, ritrovamento della salute e soprattutto ispirazione. La carta può indicare chiaroveggenza, profetismo e superamento di uno stato puramente naturale. Se l'arcano compare in posizione negativa può indicare un falso profeta o un apostolo esaltato, sovraeccitazione nervosa, isterismo, eccessi e instabilità.

### *Il Mondo*

Nel mazzo Visconti-Sforza abbiamo un globo sorretto da due putti nel quale è rappresentata una città. L'immagine allude a una sorta di *insula utopiae* con il riferimento alla Città di Dio, alla Gerusalemme celeste dell'utopia medievale. La città racchiusa in un cerchio ha caratterizzato sia l'immagine ideale di Roma sia il suo valore di *civitas dei* (espresso dall'immagine circolare del borgo), contrapposto alla città reale disordinata. L'immagine è presente nella miniatura di Nicolò Polani del 1450 che illustra il *De civitate Dei* di Sant'Agostino. Le variazioni più interessanti di questo prototipo stanno nel mazzo detto di Carlo VI dove una figura femminile alata con uno scettro crociato e globo è posta su una sfera nella quale sono raffigurate colline e città. Il tutto sembra ispirato all'iconografia della Gloria o della Fama con contaminazioni nei ri-

guardi della Fortuna in piedi sul globo. Nei mazzi posteriori l'immagine tende ad ispirarsi ai diversi trionfi della divinità trinitaria nei quali una grande sfera cosmica è sovrastata dalla figura di Dio padre, come nell'affresco del Camposanto di Pisa. Carattere più simbolico assume la Prima causa nei tarocchi detti del Mantegna, dove solo una sfera raggiata indica la divinità. Questo prototipo sarà arricchito dalle figure dei quattro evangelisti, motivo neomedioevale molto diffuso nelle miniature duecentesche. I simboli dei quattro evangelisti si ritrovano nella versione «marsigliese» intorno alla mandorla all'interno della quale è posta una figura femminile. Le quattro figure del bue, dell'angelo, dell'aquila e del leone prima che nell'Apocalisse di Giovanni compaiono nella visione di Ezechiele. Nel cuore della vasta nuvola di fuoco il profeta vide quattro esseri viventi, ognuno dei quali aveva quattro facce: da uomo, da toro, da leone e da aquila. Queste enigmatiche figure compaiono nella mitologia babilonese secondo la quale *Shamash* il Sole aveva fattezze di aquila, *Sin* la Luna aveva un volto di angelo, *Nergal* Marte era il leone, e *Mingirsu* Saturno era il bue. A tali personaggi si legavano le quattro stagioni e i quattro elementi fuoco, acqua, aria e terra. La figura che nei tarocchi di Marsiglia è posta nella ghirlanda a mandorla è di incerta natura perché può alludere sia alla Vergine Maria quanto ad Urania, una delle muse del Mantegna, per la presenza in alcuni casi del compasso tenuto in mano. Può ancora riferirsi a Venere che in particolare in un desco da parto del Quindicesimo secolo appare in una mandorla raggiata, mentre dispensa i suoi poteri sulla umanità sottostante. L'ovale a mandorla in cui si racchiudono le figure sacre come il Cristo, la Vergine, i Santi, manteneva qualcosa della sua natura di guscio della mandorla stessa, come elemento nascosto, chiuso, inviolabile che permette una rivelazione schiudendosi. Secondo la tradizione kabbalistica, attraverso la base di un mandorlo è possibile penetrare nella città misteriosa di Luz che è anche un luogo di immortalità. Luz è il nucleo indistruttibile dell'essere che contiene tutti gli archetipi. La forma a mandorla racchiude quindi un mistero che bisogna scoprire per nutrirsene. Gli esoterici hanno identificato all'interno della mandorla l'Anima Mundi, misteriosa figura che ha una lunga tradizione esoterica. Nel testo di Marsilio Ficino, *De vita coelitus*

*comparanda*, appare una tripartizione della realtà, derivata dal dialogo platonico Timeo. Il Ficino afferma l'esistenza di un intelletto del mondo, di un corpo del mondo e di un'anima del mondo, mediazione e ricettacolo di potenze benefiche. L'intelletto o *mens* è di natura divina e contiene le idee, mentre nell'Anima Mundi sono racchiuse le ragioni seminali di tutte le cose corrispondenti alle idee della mens. A queste ragioni seminali corrisponde tutto ciò che appare nella materia, cioè nel corpo del mondo. Esistono relazioni misteriose e costanti tra l'anima del mondo e le forme inferiori, fili di segrete e persistenti corrispondenze che dipendono dall'Anima Mundi la quale è ovunque presente nella materia e che si esprime attraverso immagini. Se il mago-filosofa dominare tali immagini può riuscire a convogliare le energie superiori e a mantenere aperto il circuito che collega il mondo divino superiore con l'anima del mondo e con il piano della materia<sup>17</sup>. Nel suo lavoro sulle icone simboliche E.H. Gombrich ha analizzato il modo di pensare, tanto lontano da quello dei nostri giorni, dell'ermetismo e del neo-platonismo rinascimentale nel cui ambito si sono diffuse le immagini dei tarocchi. Secondo tale pensiero una icona antica pervenuta come retaggio di una tradizione remota conteneva in sé il potere dell'idea. Un'antica immagine della giustizia non era soltanto una raffigurazione pittorica o plastica, ma conteneva qualche sapore o sostanza dell'idea divina di giustizia. Per il Ficino la relazione tra immagine e idea era ancora più stretta grazie alla sua cosmologia imprigionata su mens, Anima Mundi e corpus mundi, nell'ambito della quale le immagini trascinano con loro la forza generativa delle idee a cui si riferiscono<sup>18</sup>. Gli esoterici hanno collegato la figura del Mondo a Metatron angelo della Kabbalà, il principe dal volto divino, e cherubino eccelso. Metatron, colui che sta accanto al trono, proviene dal grande fuoco che consuma il fuoco ed è l'intermediario fra la causa delle cause e i mondi. Metatron fa alitare il velo cosmico, che come una tenda sta davanti al trono e separa la gloria di Dio dalle schiere angeliche. Il velo cosmico retto da Metatron contiene le immagini di

<sup>17</sup> Per il concetto di Anima Mundi e la sua diffusione nel contesto tardo rinascimentale cfr. P. LUCARELLI «L'anima del mondo» in *Abstracta*, n. 10, dicembre 1986, p. 12.

<sup>18</sup> E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche, studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1978, p. 177 ss.

tutte le cose secondo il loro essere preesistenziale nel mondo celeste. Le immagini di tutto ciò che esiste, è esistito o esisterà sono intessute nel velo: chi lo guarda penetra al tempo stesso nel corso della storia e nell'eterna essenza fuori del tempo. Scholem, il più grande studioso della mistica ebraica, ha sottolineato il rapporto tra la Kabbala e il neo-platonismo così come veniva inteso nell'alto Medioevo. Sorprendono comunque le somiglianze tra l'enigmatica figura al centro della ghirlanda a mandorla dell'arcano XXI, le caratteristiche che Marsilio Ficino ha attribuito all'Anima del mondo e infine le visioni kabbalistiche di Metatron il cherubino intermediario fra il trono divino e le immagini del velo cosmico. Ma dal punto di vista semiologico la cosa più sorprendente è il valore attribuito alle immagini nelle considerazioni filosofiche dell'Umanesimo. Le immagini non sono solo concetti ma energie, potenze cosmiche, realtà etiche, estetiche e magiche capaci di operare. È questa operatività delle icone simboliche che si è tramandata nella tradizione dei tarocchi. Oggi i testi esoterico-occultisti hanno riesumato tracce e relitti di questa vocazione all'immagine. Il Wirth chiama l'arcano XXI: «L'anima corporea dell'universo». È indubbio che le immagini simboliche suscitino rivelazioni che il linguaggio può solo spiegare. Sosteneva Jakob Bakofen che il simbolo: «tocca tutte insieme le corde del cuore umano». Il linguaggio può commuovere lo spirito solo per gradi, i simboli sono segni dell'ineffabile, dell'inesauribile, tanto misteriosi quanto necessari<sup>19</sup>. Il significato ultimo di un'icona può essere solo suggerito, esso non si esaurisce mai e acquisisce senso a seconda del contesto culturale-sociale in cui è inserito. Oggi chi prende in mano gli arcani difficilmente si rammenta di Marsilio Ficino e del suo ermetismo, della Kabbala può avere un'idea soltanto distorta così come è presente negli scritti esoterici tardo-ottocenteschi. Ma i giocatori di tarocchi nelle corti italiane del Cinquecento conoscevano i riferimenti allegorici di ogni carta, attingevano al significato immaginario che ha permesso a Francesco Del Cossa di dipingere il palazzo Schifanoia di Ferrara. Il significato degli arcani era per loro immediato ed edificante. Seguire le tracce degli elementi minimi significativi con cui si costruisce un'immagine simbolica è in fondo l'unico compito possibile

<sup>19</sup> Riportato da GOMBRICH, *op. cit.*, p. 266.

della decifrazione. È indubbio che il Mondo fa riferimento a un complesso sistema simbolico. L'idea di fondo che spazia sia dal concetto di Anima Mundi a quello kabbalistico di Metatron, è quella della unità nella molteplicità. La realtà materiale, il mondo visibile, noi stessi, le nostre passioni fanno parte di un disegno unico che è il riverbero di una realtà superiore. Il mondo corporeo dell'illusione contiene quindi un messaggio della verità suprema che sta in alto: il compito dell'anima individuale è leggere tale messaggio. Se si sanno leggere bene i segni del mondo sensibile essi ci dicono chi siamo, da dove veniamo e dove andiamo.

*Significati divinatori.* Il Mondo indica realizzazione, raggiungimento di un obbiettivo. Simboleggia l'esaltazione del creato e la potenza suprema dello spirito che conferma il coro-  
mento di un'impresa. La carta indica un successo duraturo, una riuscita completa, l'adempimento di un compito spesso realizzato in collaborazione con una comunità. Il Mondo indi-  
ca ancora il sentiero della liberazione, un esito favorevole de-  
gli avvenimenti, anche a dispetto di altre indicazioni. Se la  
carta compare in posizione negativa indica fine di un ciclo vi-  
tale, destinato a ricominciare con un altro ciclo. Indica un mo-  
vimento a vuoto, la vanità degli sforzi umani di fronte al fato.

### *Il Matto*

La più antica versione di questa carta sembra essere quella del mazzo Visconti-Sforza in cui troviamo un uomo con abiti laceri e un'espressione insulsa sul volto non rasato, con sette piume in testa e una mazza in mano. L'origine iconografica di questa immagine è nella *stultitia* di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. L'allegoria è collocata di fronte alla Pruden-  
za, la virtù positiva che gli si contrappone, la quale è se-  
duta su una cattedra e caratterizzata dallo specchio, suo attri-  
buto tradizionale. L'abbigliamento da mendicante caratteriz-  
za analogamente la prima immagine del *Misero* nei tarocchi  
detti del Mantegna, che trova riscontro in una incisione ferra-  
rese del 1480 rappresentante un questuante. L'insieme degli  
elementi e la presenza di un cane già nel mazzo Goldsmith,  
potrebbe far pensare ad una sua identificazione con un segu-

ce di una setta ereticale, anche se la figura si collega a quella dei *clericis vagantes* che nel Medioevo avevano assunto tanto il ruolo di mendicanti e di pellegrini, tanto quello di giullari vagabondi che tentavano di imbonire le folle. Abbiamo un antecedente di questa iconografia nell'allegoria *De amore venereo* dell'edizione di Strasburgo della *Nave dei folli*, in cui un monaco e un giullare sono tenuti legati alla Venere-vanitas alata, (dietro alla quale incombe naturalmente la Morte), a significare la vanità delle cose terrene e la perdita dei valori morali. È indubbia la contaminazione del vagabondo e del giullare, come avviene già nel mazzo detto di Carlo VI. Il Matto sta così a significare l'estranchezza dal consorzio umano, la follia e la sregolatezza non solo nei valori negativi come opposizione alla ragione ma anche nelle caratteristiche positive di esaltazione dei valori intuitivi che vanno al di là di una semplice capacità razionale e che attingono alla dimensione del genio secondo la caratteristica ideologia dell'umanesimo italiano. Il giullare o matto era all'estremo opposto del massimo potere temporale, il re. Il buffone era il più umile membro della corte e frequentemente fungeva da capro espiatorio. Il re rappresentava la legge e l'ordine, il matto il caos e la sregolatezza. Questa dialettica tra il re e il buffone è resa straordinariamente nella tragedia shakespeariana *Re Lear*. Qui i due personaggi si scambiano le parti in un drammatico gioco di specchi: il matto è la pazzia di re Lear ma è anche la sua saggezza, è la raffigurazione concreta, incarnata della coscienza dolente del re, la consapevolezza del proprio errore di giudizio e della propria follia. Il drammaturgo evidenzia questa specularità chiamando Lear «il matto amaro» e il buffone «il matto dolce». I consigli che egli dà al re ormai spodestato dalle figlie malvagie sono pieni di una paradossale saggezza. Già nel mondo classico sotto la spinta della religione di Dioniso la follia (furiosa o depressiva) era interpretata come l'intervento di una potenza divina. Questa alterazione era chiamata mania ed era provocata dagli dèi. Così si esprime Senofonte nel suo *Convivio*: «tutti coloro che sono posseduti dagli dèi, danno uno spettacolo impressionante: essi presentano i lineamenti e lo sguardo mostruoso della Gorgone, hanno una voce spaventosa e una forza sovrumanica»<sup>20</sup>. In particolar modo l'alterazione dei li-

<sup>20</sup> SENOFONTE, *Convivio* 1, 10.

neamenti del volto viene messa in rapporto con la divina mania. In Platone, l'idea che la follia possa essere guarita da pratiche che la follia stessa ha insegnato, collega lo squilibrio mentale alla visione profetica e di conseguenza anche all'ispirazione poetica: «non è in base a un'arte, ma a uno stato di ispirazione e di possessione che tutti gli eccellenti poeti epici compongono dei poemi»<sup>21</sup>. La follia quindi è messa in relazione con il mondo delle potenze divine. Il Matto è forse colui che ha ricevuto la visione della realtà suprema e non ha retto a tanta percezione? Gli abituali canali di comprensione si sono rotti: la mente vaga scossa da temporanea vertigine perché la visione non è tollerabile e non permette un ritorno alla normalità. L'uomo folle ha lo sguardo perduto nel vuoto: posto al di fuori del mondo egli peregrina di terra in terra senza fermarsi mai. Egli è diverso da tutti gli altri mortali, la sua pazzia lo allontana dagli uomini per metterlo vicino agli dèi. Come anticamente si credeva che il folle fosse posseduto dalla divinità o da qualche spirito sovrannaturale così nelle società primitive alcune forme di follia erano socialmente accettate come mezzi di comunicazione tra il mondo umano e quello delle potenze spirituali. Anche nel Medio Evo si continuò a ritener che la follia fosse un veicolo per penetrare meglio nei confini nel mistero. La progressiva desacralizzazione del mondo, avvenuta nella nostra cultura nel corso dei secoli, ha gradualmente determinato la scissione tra follia e conoscenza superiore. La follia cessa di essere un mezzo, un tramite e diventa esclusivamente patologia. Il Matto non è più ascoltato, il suo discorso diventa delirio che va curato, non più un messaggio che viene da altrove e che come tale portatore di una verità altra che completa e arricchisce il pensiero normale. La follia non appartiene più al sovrannaturale, ma al naturale. La psicologia del profondo e la psicanalisi hanno tentato invano di ridefinire lo statuto della follia e della normalità non vedendo fra le due realtà una profonda frattura ma solo una differente modalità. Nel nostro mondo la figura del folle di Dio che rammentava alle genti l'irruzione delle potenze scardinatrici del mistero nella limitata mente umana, è scomparsa per sempre. Ma negli arcani si è conservato qualcosa di questa originaria mitica figura del folle. Il Matto è ritratto come un

<sup>21</sup> PLATONE, *Fedro*, 244-245; 265.

vagabondo che se ne va con gli occhi rivolti a qualcosa di lontano; per questo viaggiatore errante non c'è nulla di fisso, nulla di acquisito, egli può dire tutto e il contrario di tutto perché si pone fuori delle regole. Il suo vagabondare senza meta ci rammenta anche che il cammino della conoscenza è senza fine. Si narra molte volte nella tradizione kabbalistica che i saggi rabbini che cercarono la visione di Dio ritornarono da questo viaggio segreto dell'anima con i segni della follia sul volto. Il Matto ha suggerito agli esoterici e a tutti coloro che hanno esaminato il corteo degli arcani maggiori interessanti interpretazioni. Egli sembra parlare con la sua voce senza suono in questi termini:

sono il nulla nello stadio mentale che precede il tutto. Sono indifferente perché sono indifferenziato... il caos, il silenzio, l'urlo e la furia, la terra dei morti e la terra dei vivi, prima che la morte e la vita siano state create. Il mio vestito a brandelli rispecchia l'anima mia fatta a brani... Quando le contraddizioni spariscono, quando le differenze si cancellano quando il nulla è tutto allora la suprema follia è la sapienza totale.

Così parlerebbe il Matto.

*Significati divinatori.* Il Matto indica la persona dominata passivamente da potenti forze occulte. Se questo stato permette una conoscenza superiore delle ultime realtà, pure è pericolosissimo nella vita di ogni giorno. Il Matto è il segno dell'ambiguità, può essere qualunque cosa come nessuna cosa. Indica quindi passività, abbandono al flusso degli eventi, incapacità a fronteggiarli. Allude anche alla purezza del cuore, alle capacità medianiche divinatorie, alla impreparazione a resistere all'influsso esterno, quindi simboleggia una persona docile strumento delle forze altrui. Sostanzialmente il Matto allude ad uno stato di incapacità efficiente, a un vagare della mente, a un'incoscienza che può portare sia alla perfezione che alla rovina. Se il Matto si trova come carta in una posizione decisamente negativa bisogna fare attenzione: suggerisce che in quel momento chi interroga i tarocchi si sente una nullità, un balocco delle forze occulte che non riesce a padroneggiare, un cieco che si lascia trascinare verso la sua rovina. La carta può indicare indifferenza, noncuranza, incapacità di riconoscere i propri torti e di provare rimorsi.

## IV. I labirinti della ragione

La straordinaria fortuna del mazzo dei tarocchi e la sua diffusione oggi nella cosiddetta Età dell'Acquario sottolinea la forza e la potenza di queste icone. La capacità di inviare messaggi plurimi sembra essere una loro caratteristica. Una pluralità di funzioni significanti si coagula nelle immagini, che hanno, nell'immediatezza dell'espressione, significati che sembrano iscritti in un codice segreto. L'immagine, a differenza del discorso che deve svilupparsi sull'asse temporale di un prima e di un poi, può simultaneamente esprimere vari messaggi nella sincronicità dei suoi elementi grafici. Ma la decodifica di tali messaggi non è così scontata. I codici a cui l'icona si riferisce sono culturalmente e storicamente determinati e sfuggono alla semplice intuizione. La decifrazione deve affrontare il problema della polisemia del simbolo, nel cui ambito devono collocarsi significati storici e culturali. È possibile certamente rintracciare i segni della storia nelle icone significanti, anzi è fondamentale contestualizzarne i significati, vederne le origini e le riformulazioni, gli slittamenti semanticci, le deformazioni. Il simbolo spesso agisce come il sogno: traspone, condensa e inverte i vari segni, dando forma a nuove sintesi spesso originali e bizzarre. Basta considerare l'evoluzione dell'immagine del cosiddetto Eremita. Originariamente nelle carte storiche esso rappresentava il Tempo che incede con la falce e la clessidra, successivamente già nel foglio Cary la clessidra non è più riprodotta come tale ma diventa una lanterna, e la falce su cui il Tempo inesorabile si appoggiava diventa il bastone del pellegrino.

Le icone simboliche ci danno così apparenze, superfici: una figura alata, una ruota che gira, un uomo appeso per i piedi; la loro natura sembra preoccuparsi di nascondere il senso e di costruire, come se fosse perfettamente autonomo, un mondo

di apparenze. Sotto l'involucro variopinto si nasconde il significato, appreso dalla mente attraverso un ammaliante gioco di specchi. Nella Villa dei Misteri a Pompei un affresco enigmatico descrive lo svelamento dei misteri (probabilmente della religione di Dioniso) nel corso di una cerimonia di iniziazione. I simboli sono perfettamente segnati, i gesti rituali chiaramente indicati, il velo sollevato. Ma per noi il mistero rimane tale, gravido di ambiguità. C'è però un particolare che può svelare qualcosa sulla natura del simbolo. Si tratta di una strana e secondaria scena della sequenza: un Sileno con la testa voltata da un lato tiene in mano un vaso, mentre un satiro vi guarda dentro, specchiandosi, e un altro satiro tiene una maschera grottesca in mano per farla riflettere nel vaso. Lo specchio d'acqua come lo specchio vero e proprio, è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo è solo riflesso di luce. Ma lo specchio è anche simbolo di conoscenza perché guardandomi io mi conosco. E lo è in un senso anche più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro lo specchio della mente, riducendolo a un riflesso che si possiede. Ed ecco la folgorante rivelazione nel marginale particolare della Villa dei Misteri: guardando nello specchio (mendace, illusorio mondo di apparenze) si vede la realtà. Il tema dell'inganno e della conoscenza appaiono così congiunti, e sono in tal modo risolti. Il mondo delle immagini è un riflesso di una realtà più profonda e sconosciuta, da cui tutto si diparte e in cui tutto si congiunge, dove la visione illumina quello che la razionalità intorbidisce. Tale è la nostra condizione di umani: noi contempliamo la realtà *per speculum in aenigmate* come disse San Paolo: «Come in uno specchio, attraverso enigmi». La decifrazione degli «arcani» può così condurci molto lontano. Il mondo variopinto e futile dei tarocchi è il riflesso di una realtà fantastica più profonda, in cui si specchia la forza e la potenza della tradizione.

# Bibliografia

- ALGERI GIULIANA, «Un gioco per le corti: i Tarocchi miniati», in Berti Vitali, 1987.
- BERTELLI SERGIO - CRIFO GIULIANO (a cura di), *Rituale, ceremoniale, etichetta*, Milano, Bompiani, 1985.
- BERTI GIORDANO, *Il Tarocco esoterico in Francia*, Faenza, ed. Le Tarot, 1987.
- BERTI GIORDANO - VITALI ANDREA (a cura di), *Le carte di corte. Gioco e Magia alla corte degli Estensi*, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1987.
- BERTOZZI MARCO (a cura di), «Gli affreschi di Palazzo Schifanoia...», in Berti Vitali, 1987.
- BOITEAU D'AMBLY PAUL, *Les cartes à jouer et la cartomancie*, Parigi, Hachette, 1854.
- BRANCA VITTORIO (a cura di), *Mercanti scrittori*, Milano, Rusconi, 1986.
- BUGANZA GAETANO, *Poesie latine... pubblicate per la prima volta e corredate d'annotationi dal DARME*, Firenze, Pagani, 1876.
- BUSSAGLI MARIO, «Bosch», in *Art dossier*, n. 21, Firenze, Giunti, 1988.
- CALVINO ITALO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.
- CARDINI FRANCO, «Il Cervo», in *Abstracta*, n. 12, Roma, Stile Regina, 1987.
- CECCHINI NORMA, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna, Patron, 1982.
- CHACORNAC PAUL, *Elifas Levi (1810-1875)*, Parigi, Chacornac Ed., 1926.
- CHRISTIAN PAUL, *Histoire de la magie et du monde surnaturel*, 1870, Parigi, Artefact, 1986.
- CIERI-VIA CLAUDIA, «I Tarocchi cosiddetti del "Mantegna" ... », in Berti Vitali, 1987.
- CIERI-VIA CLAUDIA, «L'iconografia degli Arcani Maggiori... », in Berti Vitali, 1987.
- CROWLEY ALEISTER, *Magick*, New York, Dover, 1976.
- D'ALLEMAGNE HENRY RENÉ, *Les cartes à jouer du XIV au XXème siècle* (2 voll.), Parigi, Hachette, 1901.
- DECKER RONALD, «Early Tarots: copies and counterparts», in *Journal of the International Playing Cards Society*, vol. IX, n. 26, 1978.
- DEPAULIS THIERRY, «Les Débuts et le développement du Tarot en France», in *Journal of Playing Card Society*, vol. XII, n. 4, 1984.
- DEPAULIS THIERRY, *Tarot, jeu et magie*, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1984.
- DUMMETT MICHAEL, *The game of Tarot*, London, Duckworth, 1980.
- DUMMETT MICHAEL, «Sulle origini dei Tarocchi popolari...», in Berti Vitali, 1987.
- DUMMETT MICHAEL e altri, «Tarocchi popolari e Tarocchi fantastici...», in Berti Vitali, 1987.
- DUMMETT MICHAEL, *Il mondo e l'Angelo. I Tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993.
- ELIADE MIRCEA, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1977.
- ETTEILLA, *Manière de se recréer avec un jeu de cartes nommé tarot*, Parigi, s.e. 1777.
- GATTO TROCCHI CECILIA, «Dal Bagatto al Matto», *Abstracta*, n. 3-25, anni 1986-1987.
- GATTO TROCCHI CECILIA, «I labirinti della ragione», in Berti Vitali, cit., pp. 137-144.
- GATTO TROCCHI CECILIA, «Il Tarocco psicologico», in *Viaggio nella magia*, Bari, Laterza, 1993, pp. 180-191.

- GILBERT ROBERT, *The Golden Dawn Companion*, Wellingborough, Acquarian Press, 1986.
- HALL JAMES, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983.
- KING FRANCIS, *Magia rituale in Inghilterra*, Roma, Mediterranea, 1975.
- KAPLAN STUART, *Encyclopedia of the Tarot*, U.S. Game System, Vol. I, New York, 1978.
- KAPLAN STUART, *Encyclopedia of the Tarot*, U.S. Game System, Vol. II, New York, 1986.
- LENNHOF EUGENE, *Il libero Muratore*, Foggia, Bastogi, 1981.
- LE FORESTIER RENÉ, *La Franc-Maçonnerie templière et Occultiste aux XVIII et XIX siècle. La Table d'Emeraude*, Parigi, 1987.
- LENSI ALFREDO, *Bibliografia italiana di giochi di carte*, Firenze, Landi, 1892. (Ristampa anastatica con pre messa e saggio di integrazione di G. Dossena e D. Silvestroni, Ravenna, Longo, 1985.)
- LEVI ELIFAS, *Rituale dell'Alta Magia*, Roma, Atanòr, 1983.
- MANDEL GABRIELE, *I Tarocchi dei Visconti*, *Monumenta Longobardica*, Bergamo, 1974.
- MARSILLI PIETRO, «I Tarocchi nella vita della società...», in Berti-Vitali, 1987.
- MAZZINI MARIA LUISA (a cura di), *Court de Gébelin: Il gioco del Tarocco*, Milano, Ottaviano, 1981.
- MULAZZANI GERMANO, *I Tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano, Shell Italia, 1981.
- NEGRI-ARNOLDI FRANCESCO, *Storia dell'Arte*, Vol. II, Milano, Fabbri, 1986.
- NOVATI FRANCESCO, «Per la storia delle carte da gioco in Italia», in *Il libro e la stampa*, anno II, Milano, 1908.
- OLIVIERI ACHILLE, «Gioco, gerarchie e immaginario tra Quattro e Cinquecento», in Bertelli-Crifò, 1985, pp. 163-180.
- ORIOLI EMILIO, «Sulle carte da gioco a Bologna nel sec. XV», in *Il libro e la stampa*, anno II, Milano, s.e., 1908.
- ORTES GIAMMARIA, *Calcolo sopra la verità dell'istoria e altri scritti*, Genova, Costa e Nolan, 1984.
- OSSOLA CARLO, *Dal «cortegiano» all'«uomo di mondo»*, Torino, Einaudi, 1987.
- PAPUS (GERARD ENCAUSSE), *I Tarocchi*, Roma, Napoleone, 1978.
- PEACH E., *Manuale dei Tarocchi*, Roma, Newton Compton, 1995<sup>2</sup>.
- PIGLER ADOLF, *Barokthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest, Kultura, 1974.
- POSTEL GUILLAUME, *La chiave delle cose nascoste*, Roma, Atanòr, 1986.
- PRATESI FRANCO, «Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia...», in Berti-Vitali, 1987.
- PRATESI FRANCO, «Tarot in Florence in the XVI Century», in *Journal of Playing Cards Society*, Vol. XVI, n. 2, 1988.
- PRATI GIOVANNI, «Psiche, Occulto, Padova», *Quaderni di Studio Le Tarot*, Faenza, Associazione Le Tarot, 1988.
- RAVANELLI-GUIDOTTI CARMEN, *Donazione Paolo Mereghini. Ceramiche europee ed orientali*, Bologna, N. Alfa, 1987.
- REGARDIE ISRAEL, *Magia della Golden Dawn*, (4 voll.), Roma, Mediterranea, 1970.
- VAN RIJNBERK GERARD, *Le Tarot: histoire, iconographie, ésotérisme*, Paris, La maison, 1947.
- ROSSI FRANCESCO (a cura di), *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo, Cariplo, 1987.
- SEZNEC JEAN, *La sopravvivenza degli antichi déi*, Torino, Boringhieri, 1981.
- WAITE ARTHUR EDWARD, *Shadows of Life and Thought*, Londra, Selwyn and Blount, 1938.
- WIRTH OSWALD, *I Tarocchi*, Roma, Mediterranea, 1973.
- YATES FRANCES AMALIA, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.