

Alberto Morino

RESTORO NELLA CULTURA SCIENTIFICA E ARTISTICA
DEL DUECENTO ARETINO

Le battute iniziali de *La composizione del mondo* offrono un'affermazione programmatica: l'uomo esiste «per conósciare e per sapere e per entèndare e per audire e per vedere le mirabili operazioni di questo mondo», altrimenti egli sarebbe «quasi come brutto animale stando a la mangiatoia». Queste parole, che a pieno titolo potrebbero aprire un ideale manifesto restoriano, colpiscono per la loro vicinanza, non solo tematica, con la chiusa dell'«orazion picciola» di Ulisse ai compagni: «fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtude e canoscenza», in un passo forse fra i più conosciuti del Dante comico (*Inferno*, XXVI 119-120).

Affermazione niente affatto banale né scontata in un autore della seconda metà del tredicesimo secolo dell'era volgare. Ma chi fu questo autore? «E finito è el libro de la composizione del mondo colle sue cascioni, composto da Restoro e lla nobilissima città d'Arezzo de Toscana (...) Compiuto è questo libro sotto l'anni de Cristo mille doicento otanta e doi, Rodolfo imperadore re eletto, Martino papa quarto rescidente». L'*explicit* della sua unica opera conosciuta recita così, e in sé racchiude buona parte di ciò che della sua biografia è dato sapere. Per il resto ricaviamo che egli non solo vive e lavora (oggi si usa scrivere così nel presentare un artista, e il nostro personaggio rende l'espressione tutt'altro che fuori luogo), ma nasce in quella «nobilissima città». Questo viene dichiarato poco prima della metà del primo libro, dunque nella parte iniziale, in occasione della descrizione di un'eclisse di sole, che, come si vedrà qui sotto, sarà un riferimento cronologico piuttosto certo e indubbiamente utile: «E stando noi e lla città d'Arezzo, e lla quale noi fommo nati, e lla quale noi facemmo questo libro, la quale città è posta enverso la fine del quinto clima, e la sua latitudine da l'equatore del die è quaranta e doi gradi e quarto, e la sua longitudine da

occidente è trenta e doi gradi e terzo...». Non lontano dalla conclusione lo si trova ribadito: «...e lla nobele cità d'Arezzo, e lla quale noi fommo nati: la quale cità, secondo che se trova, fò chiamato Orelia, e mo' è chiamata Arezzo».

Il primo luogo citato offre anche un *terminus post quem*: la descrizione, basata sull'esperienza diretta, dell'eclisse totale, che sarà stata quella del 1239, visibile ad Arezzo: «... e la sesta ora del die, stando el sole vinti gradi en gemini, stando lo tempo sereno e chiaro, encomenzò l'aere ad engiallire, e vedémo coprire a passo a passo e oscurare tutto lo corpo del sole e fecese notte». E non si dovette trattare di esperienza infantile, dal momento che in quella circostanza l'autore scrive di aver effettuato con approccio scientifico le opportune misurazioni astronomiche, così come ci informa che fece quando ebbe occasione di assistere ad altre eclissi, quelle però parziali: dunque quel 3 giugno del 1239, intorno a mezzogiorno, il nostro doveva aver raggiunto l'età della ragione. Dal momento che la cosmogonia venne licenziata quarantatre anni dopo, nel 1282, la vita del suo autore non deve essere stata molto breve, specialmente rispetto alle speranze di vita dell'epoca.

Altre date attendibili, a distanza di due anni l'una dall'altra, si ricavano dalla descrizione ancora di un evento astronomico, il transito di una cometa, di nuovo osservato direttamente: «E già vedemmo, stando lo sole quasi a mezzo virgine, aparire in oriente e lla nona ora de la notte uno grandissimo vapore, quasi enfiambato, come una grandissima montagna, e avea grandi raggi o vòli crina, la quale era chiamata cometa; e era en cancro, e levavase sù alto collo cancro per fine al die; e per la luce del sole, se nascondea collo cancro assieme; e l'altra matina era tornata collo cancro in oriente; e questo se vidde per spacio de più de sesanta die». Siamo nel settembre («quasi a mezzo virgine»); gli eventi storici che alla cometa si sarebbero legati riportano al 1264, anno della morte, il 2 ottobre, a Perugia, di Jaques Pantaléon, dal 1261 papa Urbano IV, e al 1266, quando si svolse la battaglia di Benevento, combattuta e vinta il 26 febbraio da Carlo d'Angiò contro Manfredi, re di Sicilia.

Non sono riuscito a ricavare altri riferimenti cronologici. Per fortuna però il contenuto è più generoso di indicazioni utili alla ricostruzione della personalità complessiva dell'autore. Dunque sappiamo anzitutto del suo porsi sulla scia «de li altissimi maestri entalliatori antichi (...) li quali maestri per sutilità fòro quasi en modo de dei en entalliare e scolpire le cose de la natura (...) e ogne altra cosa la quale se pò scolpire e designare». Una collo-

cazione, questa, non certo solo ideale: è l'artigiano in senso alto, o forse meglio l'artista che si racconta. All'arte mosaica ci si riferisce in una sola occasione, ma in modo tutt'altro che generico¹. Altrove Restoro professa competenze orafe: «... noi sapemo artificiare auro e argento». Ma è senza ombra di dubbio la pittura, l'attività dei «savi desegnatori e detentori», il «desegnare e méttare colori», l'arte che egli dimostra di conoscere, praticare e quindi amare di più; l'arte di cui scrive ripetutamente, talvolta con il piglio degli addetti ai lavori (su come disegnare e colorare la luna; sui recipienti usati per tenere i colori, su come ottenere la tinta azzurra mescolando due colori base; su come dividere lo spazio quando si voglia rappresentare la figura umana, in modo che ne vengano rispettate le proporzioni). Ma c'è di più. La centralità della pittura, la sua nobiltà che la rende accessibile a pochi eletti sono sancite in tutta solennità. Se non ci fosse la competenza artistica, sarebbe impossibile assolvere il compito che Restoro, scrittore e scienziato, si è dato: «senza essa conoscenza questo libro non se poterea fare, a casione ch'elli li se dea trattare de 'magini e de figure e altro che rehere la conoscenza de quella grande sutilità». Inoltre, l'arte dei «savi desegnatori», che non è per tutti, «per la sua sutilità se lascia a pochi conósciare; la quale noi conoscemo e entendemo e delectane e piacene molto quasi più che nulla altra fore de la scienza de le stelle, la quale è sopra tutte; per la quale arte de li desegnatori questo libro non se potarea compónare senza la conoscenza d'essa né» (qui vengono chiamati in causa i destinatari) «bene entèndare». La graduatoria che vede unite scienze e arti, vede la pittura, attività dei «savi disegnatori», insediata al secondo posto, solo preceduta dall'astronomia-astrologia. Deve essere conosciuta la pittura non solo dall'autore, ma anche dai lettori che vogliono «bene entèndare».

A oltre trenta anni fa risale l'ipotesi che il nostro potesse identificarsi con un pittore omonimo. L'iscrizione del dossale della chiesa di Santa Maria delle Vertighe, nei pressi di Monte San Savino, attribuisce l'opera a Margarito e a un Restoro d'Arezzo. A quest'ultimo sarebbero dovute le Storie della Vergine nei quattro riquadri. A sinistra in quello in basso (a destra del presepio) viene effigiato un angelo; in quello in alto un'ancella che fila. Le due figure condividono un particolare: le loro teste sono rivolte completamente indietro. In un passo della nostra cosmogonia si legge: «e è tenuto più bello atto dalli savi desegnatori e depentori, se una gente va per via, s'alcuno de loro se revolge enderetro»². Al di là del fatto che i due personaggi in questo caso non vanno «per via», si tratta di un accostamento suggestivo, ma gli elementi probatori appaiono esili. Né mag-

giore supporto potè trovare l'accostamento, avanzato con prudenza da Gianfranco Contini ancor prima, del nome di Restoro con quello di uno sconosciuto domenicano che con un confratello altrettanto poco noto (fra Sisto e fra Ristoro) avrebbero in epoca compatibile provveduto a fondare la chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, e forse altre chiese domenicane altrove³. Tanto più che l'ipotesi dell'appartenenza del nostro autore a un ordine monastico poteva appoggiarsi solo su un passo della sua opera, risultato non solo interpolato, ma come si vedrà interpolato con intenti assolutamente non casuali. Anche si è pensato a un Restoro miniatore, con attribuzione degli ornamenti del codice Conventi Soppressi 276 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Ora anche se il nostro non scrive specificamente di miniatura (ma quest'arte fa parte pur sempre della pittura), resta il fatto che il testimone più antico della sua opera, il manoscritto 2164 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, di cui occorrerà riparlare, ha un'ornamentazione definita di imitazione bolognese, posteriore alla scrittura, fatta risalire a un periodo a cavallo fra il XIII e il XIV secolo. I motivi vegetali nelle lettere miniate (le figure, disegnate e non colorate, all'inizio di ciascuno dei due libri appaiono più tarde di poco meno di un secolo) accostano il codice ad altri quattro manoscritti della Bibliothèque Nationale di Parigi. Uno di essi, l'italiano 233, contenente un volgarizzamento di Egidio Romano, è scritto in aretino, così come il testimone restoriano. Ma la rete che si potrebbe supporre di aver individuato si rivela a maglie molto larghe. Questo testimone, pur miniato, pur scritto nella lingua di Restoro, pur risalente a un'epoca compatibile, non è l'originale, come attestano i suoi numerosi luoghi critici. Dunque se Restoro fu anche miniatore, non lo fu certamente del Riccardiano, perché è impensabile che un autore adorni un'esemplare della sua opera copiato (con molti errori) da altri⁴.

Ma torniamo alla competenza nell'arte pittorica, che deve essere condivisa da autore e lettori. Questa necessità suona quasi come un proclama, e lega i destini dell'autore e del pubblico a cui egli si dirige in una visione del sapere che lascerebbe stupiti se non fosse aristocratica. È pur vero (ma questo verrà affermato solo verso la fine, in una zona dell'opera certo meno adatta alle dichiarazioni di principio) che «ogne omo ha en sé natura di volere novità»; non è però l'uomo in quanto tale, bensì, appunto, l'aristocrazia dei sapienti ad essere investita del grandioso compito della conoscenza: «fo mestieri che fòssaro savi che avéssaro l'anema aconcia solamente per cercare la scienza». Una *élite* di conoscenti, con gli artisti davanti a

tutti, libera dal lavoro manuale, in modo da potersi dedicare interamente alla propria missione. Una *élite* destinata ad essere servita da tutti i «meno nobili de loro». In quanto alla missione, oltre all'aspetto speculativo essa contempla anche l'ammaestramento «per addottrinare la gente de la scienza e de tutte l'arti e de li boni costumi per sapere vivere, e addottrinare de lasciare li vizii e prèndare le virtudi... adonqua tutte le cose che so' engenerate de li elementi deano seguire e ubedire li savi, e li savi deano èssare signori». Maestri di scienze e di arti, maestri di vita, per questo di diritto in posizione dominante nella società.

Se l'uomo saggio deve indagare sulla «composizione del mondo colle sue calcioni», il mondo dal canto suo non si appiattisce nel ruolo passivo dell'inquisito. Al contrario: «Non starea bene l'artificio e la mirabile operazione del corpo del mondo che non fosse cercata e conosciuta»; «la scienza e l'operazione, la quale fa sentire l'alto Deo e conósciare, s'ella sta cellata e nascosta se dole e desidera d'èssare cercata e conosciuta». Quindi, per dirla con De Robertis, «il mondo si protende verso la conoscenza, e trova in questa il suo completamento, la sua piena realizzazione (...) Il mondo è conformato alla conoscenza (...) Conoscere è conoscenza dell'operazione, della funzione. Operazione e conoscenza sono un'unica funzione, un'unica realtà»⁵.

La composizione del mondo ci viene presentata divisa in due libri, di estensione assolutamente non omogenea.

Il primo, come recita il suo *explicit* «de l'èssare del mondo e de quelle cose le quali so' trovate e'llo mondo», eminentemente descrittivo della realtà, ma con tutte le premesse del séguito, si estende per meno della quinta parte dell'opera intera. Il secondo, a detta dell'*incipit* «de le casioni del mondo e de la forma e de la sua desposizione, e de le cascioni loro le quali so' trovate in esso», è invece interpretativo, e si estende per gli oltre quattro quinti restanti.

Le radici del sapere di Restoro nel campo cosmologico, e qui naturalmente non sorprende né caratterizza l'inevitabile comunanza con Dante, non possono non affondare nel terreno del sistema aristotelico, rettificato e integrato da Tolomeo.

A tal punto questo è dato per acquisito, che al pensiero di Aristotele ci si riferisce esplicitamente in una unica occasione, per giunta senza alcun tributo di particolari onori. Anzi, per collocarlo in compagnia di altri «savi» e confutarne il comune pensiero riguardo all'argomento trattato.

Quanto poi a Tolomeo, è presente un paio di volte, e non come fonte diretta, ma per il tramite del *Liber de aggregationibus* di Alfragano, dove l'autore del *Liber* peraltro è detto «grande».

Dunque non è in queste radici che va ricercata l'originalità del pensiero di Restoro, ma piuttosto in ciò che si esprime già nell'accennata rappresentazione di un'armonia fra il saggio, che ha il compito di conoscere (e di divulgare la conoscenza, e di diffondere i principi morali), e il cosmo, che esiste per essere conosciuto. Tutto questo non si riduce assolutamente, come ci si potrebbe anche attendere, alla visione di un mondo destinato a cantare le lodi del creatore; tutt'altro: il libro I si apre con l'affermazione che «conosciare... sapere... entendre... audire e... vedere le mirabili operazioni de questo mondo» serve a conoscere (anzi, è l'unica via che lo renda possibile) il «gloriosissimo Deo sublime e grande», si chiude colla conferma che «per altro modo che per la scienza e per l'operazione» del mondo «l'alto Deo non se pò conoscere». Ed è quasi come un cerchio che si chiude insieme al libro. Quindi il percorso è dal cosmo a Dio, non viceversa.

Se ci spingiamo poco più avanti, in apertura del libro II, questo manifesto restoriano che andiamo ricostruendo si arricchirà di una professione di sorprendente laicismo scientifico: «le rascioni e le cascioni perché questo mondo fo, e perch'elli fo così» saranno trovate non «per via de miraculo, lo quale è sopra la rascione», ma «per via de rascione e per similitudine e per essempro rascionevele». L'originalità, e forse la trasgressione, sono a questo punto già sufficienti per destare allarmi e per suggerire interventi a chi, nel pieno del secolo successivo, e non ad Arezzo, si troverà alle prese con la nostra cosmogonia. Ma su tutto ciò occorrerà tornare.

Subito dopo questa professione, che è un chiarimento di metodo, con dense implicazioni però sul piano del contenuto, nelle battute iniziali del libro II viene ribadito il postulato già espresso nel libro I: «E facemone da lo 'ncomenzamento, e trovamo en prima che 'l mondo è». Difficilmente casuale, sebbene all'interno di una prosa ricca di simmetrie, appare il ripetersi di identiche parole in prossimità degli attacchi dei due libri. Dunque il mondo esiste. E, dato che «è mellio la cosa ad èssare ch'a non èssare», dal momento «che 'l mondo fo, fo perfetto più che potesse èssare»⁶. A seguire, un'altra fondamentale premessa metodologica: per conoscere il mondo, è necessario costruire «un altro mondo simile de questo»; ed è quel che verrà fatto. In altri termini, e con maggior precisione, si può conoscere il mondo in quanto lo si può ricostruire. E, nel caso di uno scienziato che è anche artista, si aggiungerà che lo si può conoscere anche in quanto lo si

può rappresentare così come lo si rappresenta con l'arte mosaica, o con la scultura, o con la pittura.

Il cosmo, conoscibile nel modo detto, si sostiene su alcuni cardini, che concorrono a costituire un equilibrio dialettico, e in rapporto dialettico si pongono fra loro. Agli altri va certamente anteposto il principio espresso già nella parte iniziale, nella forma della «significazione» e della «similitudine» dei dodici segni zodiacali rispetto alle cose della terra. Una formulazione parziale del principio generale, secondo cui tutto ciò che esiste è determinato dal cielo, che col suo «movimento» e la sua «vertute» mescola assieme i quattro elementi, e produce la generazione. Mentre «significazione» e «similitudine» delle cose del cielo rispetto a quelle della terra si estendono e vengono dettagliate nei sette capitoli dedicati ciascuno a un «pianeta», è nella sesta distinzione del secondo libro che il principio generale, che peraltro pervade tutta l'opera, si dispiega in tutta la sua grandiosità. Il mondo vegetale, quello animale e quello minerale, nell'ordine, quindi tutto quanto su questa terra ci circonda, e l'uomo stesso, trovano le ragioni delle proprie origini, della propria esistenza e della sopravvivenza della propria specie nella virtù del cielo, che si imprime negli elementi come il sigillo nella cera. Il sigillo, e la perizia dell'artista che lo intaglia vengono evocati anche a proposito dell'orografia, delle diverse conformazioni degli esseri viventi, in generale di tutto quanto si osserva nel cosmo. In questo rapporto armonico con la terra, nessun elemento del cielo deve restare escluso: a ognuno di essi sono assegnati una collocazione e un ruolo.

Secondo cardine, il principio di opposizione, presentato per la prima volta nella parte finale del primo libro, laddove si scrive che il mondo «deavorare e fare operazione per oposito, per magiure operazione e a ciò che l'operazione sia conosciuta», vale a dire, per rendere più grande e conoscibile l'operazione: il bianco si conosce attraverso il nero, il monte attraverso il piano, e così via, in una sorta di definizione in negativo. Anche questo principio pervade tutta l'opera. È attraverso di esso che si può presentare quello di simmetria, come divisibilità in parti non solo e non tanto uguali (sebbene definite anche così), quanto opposte. Ma sarà utile specificare; «li ponti del cerchio» dell'orizzonte «deano èssare paio», cioè pari, «empercìo che se'llo cerchio fosse composto de ponti caffo», cioè dispari, «lo cerchio non se potarea partire per mezzo en parti uguali, e lo punto caffo non avarea lo suo oposito; cum ciò sia cosa ch'e'llo mondo non pò

èssare nulla cosa che en alcuno modo non abbia lo suo oposito».

La simmetria come divisibilità in parti opposte riguarda tutto l'universo. L'equatore, «via circolare» che divide il cielo a metà, lascia a destra la parte settentrionale, che è più forte, in quanto più ricca di stelle, ed esercita il suo influsso sul nostro emisfero; a sinistra resta la parte meridionale, più debole. Ecco appunto la simmetria intesa come divisibilità non in parti uguali, ma in parti opposte.

Anche per l'animale c'è una «via circolare», una linea, non visibile ma reale, che lo divide a metà. Questa «via circolare» si manifesta con maggiore evidenza in chi occupa il gradino più alto nella scala degli animali; colui che, come s'è visto, e con tutte le puntualizzazioni espresse, è investito della missione della conoscenza: l'uomo. Ciò che rimane del capitolo è dedicato alla descrizione minuziosa di come avvenga la divisione operata nell'uomo dalla «via circolare». L'uomo è un microcosmo; il che viene esplicitato ricorrendo all'autorità di un «filosofo miracoloso», Artificio. Su questo personaggio Restoro sembra fare un po' di confusione, forse per gli echi dei due nomi, accostandolo, anzi identificandolo, col mitico Orfeo, cantore e musicista, e attribuendogli le doti di quest'ultimo. Comunque scrive di Artificio che avrebbe dato la definizione dell'uomo come *mundus secundus*, e accosta la sua definizione a quella di altri savi, non meglio identificati, che lo avrebbero detto «mondo minore» a comparazione del mondo primo». E come nel cielo, e nel cosmo, si ha la bipartizione fra opposti, così la si ha nell'uomo. E come nel cielo la parte settentrionale è più nobile e forte e potente della meridionale, così nell'uomo la parte destra, che accoglie un organo importante come il fegato e verso cui è orientata la punta del cuore, è più nobile, forte e potente della sinistra.

Meglio si preciserà integrando il come con il perché. L'uomo come il cielo è diviso in due parti, non uguali; e lo è perché il cielo è diviso in due parti, non uguali. Una parte dell'uomo è più nobile, forte e potente dell'altra, come per il cielo, perché la parte corrispondente del cielo vi esercita il suo influsso. Questo è un esempio di presentazione congiunta dei tre principi di significazione-influsso (del cielo sulla terra), di opposizione e di simmetria.

La stessa generazione, vale a dire la riproduzione, alla base dell'esistenza e del suo perpetuarsi, è fondata su un «grande ordine» secondo cui tutto si divide, a partire dai dodici segni zodiacali, per giungere agli animali, in «mascolino» e «femminino»: ancora il principio di opposizione.

L'altro «ordine» secondo il quale si dispongono i segni zodiacali come

le cose della terra non è bipartito, ma tripartito, ed è quello che divide questi e quelle in «fermi», «mobili» e «communi» o «comuni». Esso non è oggetto di attenzione prolungata, quasi come se venisse considerato secondario. Comunque nell'equilibrio cosmico la tripartizione trova facilmente un suo posto, anche solo per ciò che in sé rappresenta il numero tre; si potrebbe aggiungere, ma questo Restoro non lo dice, che moltiplicato per due, che è il numero del primo ordine, dà sei, indicato come numero perfetto assieme al dieci. Ma non è necessario: il numero tre è fra i protagonisti della divisione del «corpo del mondo» e del «corpo del cielo». «E quando noi encomenzammo lo corpo del mondo» (il che è avvenuto nel primo libro, a partire, curiosa coincidenza, dal terzo capitolo) «per forza ne venne partito per mezzo, e poi ne venne deviso per quarto, e poi ne venne deviso ciascheduna de queste quatro parti per tre parti, li quali noi chiamamo segni: li quali so' tra tutti dodeci segni. E ciascheduno de questi signi dea èssare partito per razione per tre parti uguali, come lo comenzamento e lo mezzo e la fine, cioè lo capo e lo ventre e la coda (...): e già n'è venuto partito lo cielo (...) en trenta e sei parti uguali. E se lo cielo se vole anumerare più a menuto... ciascheduna de queste tre parti dea èssare per racione partita e anumerata per dece (...) Unde avaremo en somma deviso lo cielo e tutto lo corpo del mondo en trecento sesanta parti uguali, li quali noi chiamamo gradi». Dividendo ognuna delle quattro parti in tre se ne ottengono dodici, come i segni zodiacali. Ciascuno dei segni è ancora diviso in tre, col risultato di trentasei. Dividendo ancora ognuna delle trentasei parti «per lo magiure numero perfetto, lo quale è dece», si ottiene il numero trecentosessanta, corrispondente ai gradi.

Il fatto che tre sia dispari, non divisibile per due, non contraddice ma conferma il principio di opposizione. Il mondo è composto di cose pari, proprio perché tutto, per essere conosciuto, deve avere il suo opposto. E anche il principio che ogni cosa debba avere il proprio negativo, deve avere il suo opposto. Ci sarà dunque qualcosa di unico, che avrà il proprio opposto nel semplice fatto che tutto il resto è doppio. Questo qualcosa è il mondo stesso. Questa argomentazione non certo priva di sottigliezza contiene dentro di in sé in forma implicita non certo la legittimazione, non necessaria, del numero tre, ma quella del dispari rispetto al principio di opposizione, che richiede il pari.

Non solo al dispari, ma al disordine stesso l'ordine cosmico restoriano trova una collocazione. O, se si preferisce, la razionalità del sistema, grazie alla propria interna dialettica, accoglie in sé anche l'irrazionalità. Ed ecco

quindi verso la chiusura, subito prima dell'argomentazione finale sull'unicità del mondo, l'apologia dell'amore profano, necessario quanto meno ai fini della riproduzione della specie; «l'amore de la lussuria debbe èssare fondato e ll'umana natura a cascione de la generazione». Capita che esso esca «fore de via de rascione», spingendo verso il dissimile, quando non addirittura verso l'opposto. Ma «non è savio artifice quelli che non sa fare l'artificio disimile». Né è artista chi si limita a ripetere in serie la propria opera: lo è chi cerca la ricchezza della varietà, la creatività. Ciò che avviene anche nella composizione del mondo: «non è nobilità né maiestria né senno né miraculo a l'adoparazione d'inamorare doi simili, emperciò che la rascione lo vole; anti è grandissima nobilità e sutilità e maistria e senno e miraculo de innamorare per stasione lo dissimile, là o' non è la rascione». L'amore viene elogiato dunque proprio per la sua componente irrazionale, oggetto del vituperio di «ogne omo»; l'irrazionalità è sentita come arricchimento, anzi come complemento necessario.

Restoro, artista e scienziato, sopra la pittura colloca solo la scienza delle stelle, secondo un luogo già ricordato. Coerentemente, ma stupirebbe che così non fosse, per lui l'astronomia-astrologia è la base dottrinarica. Non è certo un caso che l'autore più caro, citato per nome sette volte, e cinque col riferimento esplicito al capitolo corrispondente della sua opera, sia Alfragano. Aḥmad ibn Muḥammad ibn alFarghānī, Alfraganus in latino medievale, astronomo arabo del IX secolo, era oriundo della provincia chiamata Farghānah, oggi Fergana nel Turkestan. Operò a Bagdad, sotto il califfato di al-Ma'mū'n («elli die del re Maimone», secondo le parole del nostro) e dei suoi primi successori. Nell'861 ebbe l'incarico di restaurare il nilometro eretto nel 715 sull'isolotto di Roda, davanti Cairo Vecchio, dove chiuse il suo ciclo vitale. La sua fama si deve a un trattato di astronomia in trenta capitoli, tradotto in latino una prima volta da Giovanni di Siviglia nel 1135, in una versione abbreviata, e una seconda volta da Gherardo da Cremona, in una versione, la cui data di compilazione non è nota (ma sappiamo che Gherardo morì nel 1187), più prossima all'originale⁷. Quest'ultima più fedele è quella utilizzata da Restoro⁸. Ad essa farà riferimento anche Dante, quando nel quinto capitolo del secondo trattato del *Convivio* ricorderà il «libro de l'Aggregazion[i] de le Stelle»⁹. Infatti Gherardo intitola la sua traduzione *Liber de aggregationibus scientiae stellarum*, traducendo il termine *ḡiawāmi'* del titolo originale nella sua più comune accezione di «aggregazioni», e non in quella tecnica di «nozioni elementari». Il riconoscimento dell'autorevolezza dell'astronomo trova la sua massima espres-

sione nell'utilizzo per intero di un capitolo del *Liber de aggregationibus*. Si tratta del nono, che Restoro volgarizza e inserisce all'interno della sua opera, fra l'undicesimo e il dodicesimo della quinta «particula» del secondo libro, rubricandolo «Capitolo singulare, secondo la descrizione de l'Affragano...»; quindi, e in questo senso anche il titolo è rivelatore, con l'intenzione manifesta di dargli un rilievo particolare, conferendogli una sorta di isolamento dal contesto generale, e quindi di rilievo. Non ci sono analoghi precedenti, e in seguito si registrerà una sola occorrenza del genere, col *Capitolo de le vasa antiche*, per cui si veda più avanti.

Ritengo di poter sostenere, al di là degli affetti indotti dalla lunga frequentazione, il fascino del pensiero di Restoro. E nell'originalità di certe elaborazioni ravviserei la possibilità, se la prudenza non agisse da freno, di individuare spunti di pensiero estremamente attuali.

Ma se concordiamo che ogni persona vada giudicata per le sue idee, ma anche per le sue azioni, ecco che l'attualità emerge indiscussa. La lettura della *Composizione* mette via via in evidenza l'immagine di un artista e scienziato che, se non privilegia, certamente tiene in alta considerazione il metodo dell'indagine diretta, della verifica personale, della osservazione, e di conseguenza della descrizione e della interpretazione dei fenomeni osservati, del confronto continuo fra teoria e prassi. Esemplare l'ampio spazio dedicato alle riflessioni basate su esperienze scientifiche dirette, in cui ben tre periodi vengono aperti dalla medesima formula anaforica: «E già semo usati...», cioè «sono stato personalmente, e ho quindi personalmente verificato...». Questa immagine si fa più evidente nei brani di testo dedicati ai fenomeni naturali e alle esperienze scientifiche. Si pensi alla descrizione, già ricordata, dell'eclisse; ai resoconti sulle misurazioni astronomiche effettuate in questo luogo e altrove; al racconto, nel capitolo degli *incipit* anaforici appena ricordato, del reperimento di lische di pesce e conchiglie (probabilmente fossili), mescolate con sabbia, tufo e pietre arrotondate sulla vetta di un monte, sul quale si trova «uno grandissimo castello»; e qui viene da pensare a una città arroccata sul tufo (materiale appunto citato esplicitamente), tipologia che certo non rappresentò una rarità fra Toscana, Umbria e Lazio, e di cui restano importanti reperti anche nel tempo presente. E ancora si pensi alla descrizione di acque termali, anch'esse diffuse tutt'oggi nel territorio che doveva essere facilmente accessibile al nostro, e in particolare all'esperimento di un bagno in esse. E più avanti al racconto dettagliato del lagone formatosi vicino a Volterra; all'osservazione della cometa (o più esattamente delle comete, dal momento che Resto-

ro scrive anche di una seconda cometa di dimensioni più ridotte) e alla narrazione dei fatti storici che si sarebbero ad essa collegati, o addirittura sarebbero stati da essa determinati. Alla descrizione degli effetti prodotti del fulmine. Infine, ma non certo per l'esaurirsi degli esempi possibili, ad un'altra esperienza diretta, consistita nell'osservazione, e nella descrizione conseguente, di prodotti artistici altrui, di cui si scrive in primo luogo nel *Capitolo de le vasa antiche*, capitolo protagonista nella storia della limitata fortuna di Restoro¹⁰. Si tratta della prima monografia conosciuta su una classe monumentale, monografia completa in ogni sua parte, come osserva Maria Monica Donato, la quale indaga con acume sul Restoro scienziato-artista, fornendo anche gli elementi per un suo accostamento, con la cautela del caso, a personaggi aretini della sua epoca, che ne abbiano condiviso il nome e l'attività nelle arti¹¹. Gli antichi frammenti di vasi, che sarebbero rimasti sotto terra «asai più de milli anni», vengono indicati come reperibili in quantità in occasione di scavi effettuati sia nel recinto della città, sia nelle sue vicinanze; capitati numerosi fra le mani del nostro osservatore; recavano effigiate scene di vario tema, ritenute da chi scrive di gran pregio, avendo di questo avuto la conferma da parte degli intenditori. In particolare si parla di un reperto costituito da quasi mezza scodella; subito sopra era stata descritta una decorazione raffigurante «spiriti volare per aere in modo de garzoni inudi, portando pendoli d'ogne diversità de poma; e (...) tali armati combàttare assieme, e tali (...) in carrette in ogne diverso atto con cavalli ennanti; e (...) volare per aere mirabilmente in ogne diverso atto; e (...) combàttare a pèe e a cavallo, e fare operazione in ogne diverso atto»; si potrebbe presumere che questa decorazione avesse abbellito quel reperto. Solo che due capitoli prima già erano apparsi gli spiritelli volanti, simili a fanciulli, cioè angeli, nel descrivere una rappresentazione analoga, lì però indicata non come dipinta, ma scolpita: «E avemo già trovato scolpito e entalliato de li savi scoltori e entalliatori antichi grandissima batallia e occisione de gente, e a pèe e a cavallo; tra li quali erano spiritelli, in modo de garzoni, ch'andavano volando; e pareva che fósaro in aiuto ad una de le parti, la quale era vemente; e Mars stava de sopra in aere in una rota, in modo de signore; e uno spirito con ale tenea la rota da uno lato, e un altro da l'altro; e pareva che fosse signore e vedesse la batalia per diletto». Si tratta della descrizione di un bassorilievo su due livelli, con sottostante una scena narrativa, e sovrastante una figura racchiusa in un medaglione sostenuta da due entità alate. Donato sostiene che d'altro non si scrive se non del sarcofago del Museo Diocesano di Cortona, già visi-

bile a quei tempi, e in luogo a portata del raggio d'azione del nostro. Si tratta di un'opera che viene ascritta al secondo secolo dell'era volgare, considerata la più significativa fra le testimonianze della Cortona romana in epoca imperiale. Secondo il Vasari questa opera fu molto apprezzata da Donatello, che a Firenze ebbe occasione di parlarne con Brunelleschi, il quale, pieno di entusiasmo, si affrettò subito verso Cortona, senza neppure cambiarsi d'abito e di calzature, per rilevarne il disegno.

La tradizione vuole il sarcofago rinvenuto verso il 1247 in un campo sottostante l'antica Pieve di Santa Maria, oggi Concattedrale di Cortona. In marmo delle Apuane, pregevolmente lavorato, raffigura una battaglia fra Dioniso e le Amazzoni sotto le mura di Efeso, forse riferita alla spedizione in Tessaglia. La vivacità delle figure, il loro movimento accentuato dalla torsione dei corpi dei combattenti, richiamano quegli espedienti artistici che consentono il «più bello atto» di cui più di una volta ha occasione di parlare l'aretino. Dioniso vi è scolpito sulla sinistra, con in testa una corona di pampini su una biga guidata da una donna alata e tirata da due centauri. Dei centauri non si fa cenno nella descrizione di cui sopra, ma il centauro è già apparso, «entalliato e scolpito», nella parte iniziale dell'opera, scrivendo del segno zodiacale del sagittario. All'opposto estremo, sulla destra, un uomo a cavallo in abiti orientali è disarcionato davanti al vano della porta di Efeso da un avversario a piedi che trattiene per il morso il cavallo. Al centro scene di battaglia. Sul fianco destro del sarcofago un satiro nudo in piedi trafigge con una lancia un avversario a terra che, ormai morente, tenta invano di difendersi. Sull'altro fianco scena di combattimento tra due avversari. Nel medaglione di centro è raffigurato il defunto. Restoro legge cassa e coperchio come parti sovrapposte di un'unica composizione, dando una sua interpretazione del significato complessivo. In realtà gli spiriti non sono alati: alata è la Vittoria, ma le penne delle sue ali oltrepassano la testa di Dioniso, facendo apparire alato anche lui. Il defunto diviene Marte, del quale si sta parlando; quindi la descrizione dell'esperienza dello scrivente può essere collocata a questo punto. E, nota Donato, si tratta della prima descrizione fino ad ora conosciuta di un sarcofago romano, arricchita della sua esegesi. Si potrebbe aggiungere che il monumento dovette molto colpire l'artista-scienziato, dal momento che la sua descrizione trapela come si è visto in altre parti del testo. Comunque nelle decorazioni del sarcofago Restoro interpreta e vede più di quanto vi sia mai stato, così come nel caso dei vasi aretini, e secondo quanto già era avvenuto per i sigilli, in una concezione dell'arte, in particolar modo quel-

la antica, come «rispecchiamento totale del mondo»¹²; degli artisti, in particolar modo quelli antichi, «quasi en modo de dèi», capaci di superare «l'operazione de la natura», quindi di trascendere i limiti da essa imposti; degli artisti accomunati agli scienziati (quando non addirittura fusi nella stessa persona) nell'utilizzo dello «strumento del disegno» e della «produzione di immagini a fini di "scienza"»¹³.

Dunque la sperimentazione è parte integrante della conoscenza. A corollario di quanto fin qui illustrato, non sarà privo di interesse rilevare come l'importanza data all'indagine e alla verifica diretta investa anche quel particolare ambito di esperienza che si colloca fra quella diretta, in quanto vissuta in prima persona, e quella indiretta, mutuata dall'autorità dei saggi. Ci troviamo in un passo della parte di trattato che si occupa di miniere. In particolare è lo smeraldo oggetto di attenzione. La quale pietra avrebbe la proprietà di accecare, liquefacendoli, gli occhi di una particolare specie di serpenti, di colore nero, lasciando indenni altre specie (come quelle di colore bianco). Bene: Restoro non lo ha verificato, né egli ci dice di avere attinto la notizia da qualche fonte letta o riportata; in questo caso le *auctoritates* sono «aiquanti sperimentatori», costoro sì che avrebbero effettuato la prova, con i quali il nostro ebbe occasione di conferire. Quindi, al di là dell'aura un po' fantastica che avvolge il contenuto, si può ricavarne la suggestiva immagine di una comunità di scienziati che lavorano anche mediante il confronto, la socializzazione dei risultati dei propri esperimenti.

«Compiuto è questo libro sotto l'anni de Cristo mille doicento otanta e doi». Quindi è noto l'anno in cui venne licenziata *La composizione*. Essendo, come si è visto, l'autore già operante nel campo della ricerca scientifica nel 1239, e dato che di anni ne sono trascorsi quarantatre, si tratta indubbiamente di un'opera tarda. Sette anni dopo, in una data certamente più nota, l'11 di giugno, nella piana di Campaldino si affrontavano i ghibellini aretini da un lato, e dall'altro i guelfi di Firenze e gli aderenti alla lega guelfa. Dante nella seconda metà di maggio, quindi da poco, era entrato nel suo venticinquesimo anno, quindi era in età di leva; si trovò schierato fra quei «feditori». Narrano le cronache che in un primo momento l'urto dell'esercito aretino provocò uno sbandamento nel nemico. Alla fine però prevalse la lega guelfa, riscattando, dopo quasi trent'anni, la sconfitta di Montaperti, consumata il 4 settembre del 1260. Tutto questo è consegnato alla storia, e noti ne sono gli echi nel canto V del Purgatorio, per quanto riguarda Campaldino, e nei canti IX e XXXII dell'Inferno per

Montaperti. Invece niente sappiamo su se e come Restoro venisse personalmente investito dalla vicenda della battaglia nella piana. Non sappiamo nemmeno se fosse ancora in vita, dal momento che erano ormai cinquanta gli anni passati da quel 1239. È certo invece che la sua opera fu coinvolta nell'inesorabile declino del prestigio culturale di Arezzo, a seguito della sconfitta.

Il fatto che la testimonianza manoscritta sia estremamente scarna si spiega difficilmente solo sulla base del caso, che pure può giocare sempre un ruolo importante nella trasmissione dei testi antichi. Dei cinque testimoni superstiti, un codice risale ai tempi di Restoro; due, di cui uno portato a compimento solo nel quattrocento, sono trecenteschi; due, e fra di essi uno solo completo, l'altro recante appena un frammento di testo, vanno ascritti al secolo ancora seguente. Su questo naturalmente occorrerà tornare.

Non può al contrario non sorprendere il vuoto di interesse, per quanto ne sappiamo assoluto, per il nostro autore fra il 1480, data della più recente testimonianza manoscritta, e il 1742, quando Anton Francesco Gori sceglie alcune pagine restoriane da inserire nella sua *Difesa dell'Alfabeto degli Antichi Toscani*, per cui si veda alla nota 10. D'altronde il compilatore dell'inventario alfabetico dei codici Barberiniani latini della Biblioteca Apostolica Vaticana, fondo al quale appartiene uno dei due testimoni trecenteschi dell'opera, aveva emblematicamente chiosato: «Questo codice essendo antichissimo è degno di molta considerazione per la storia della nostra lingua. E conviene prima aver notizia di questo Ristoro o Aristoro che non conosco affatto». Dopo l'infrazione del silenzio da parte del Gori, si dovrà attendere la scelta, sempre di alcune pagine, dell'abate Anastasio Angelucci nel 1815 (si veda ancora alla nota 10).

La prima edizione completa dell'opera venne pubblicata finalmente nel 1859, per le cure di Enrico Narducci (*La Composizione del mondo di Ristoro d'Arezzo, testo italiano del 1282 pubblicato da E. N.*, Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche). Il testo, «ridotto a miglior lezione» secondo il tutt'altro che rassicurante, dal punto di vista filologico, uso del tempo, si basava sulla testimonianza del manoscritto Chigiano M. VIII. 169 della Biblioteca Apostolica Vaticana.. Secondo quanto verificai preparando l'edizione critica, un testimone molto particolare, risultante di due parti giustapposte, una più antica e una più recente, la seconda delle quali descritta da altro testimone noto. A Narducci dobbiamo riconoscere di essersi assunto un onere di non lieve entità: infatti nell'introduzione ven-

gono riportati l'elenco e la descrizione dei testimoni dell'opera (un elenco completo, nel senso che in séguito, e a tutt'oggi, non si è aggiunta nessuna altra testimonianza); in appendice vengono offerti l'edizione diplomatica del Chigiano, in questo caso con scrupolo filologico, un *Indice geografico*, un *Catalogo di locuzioni e significati mancanti nella quarta impressione del Vocabolario degli Accademici della Crusca*, dove il curatore talvolta si produce nello sforzo di trovare un significato accettabile a termini e locuzioni che di significato non ne hanno e non ne possono avere nessuno, dal momento che si tratta di patologie intervenute nel corso della trasmissione del testo.

La storia della tradizione del testo si trova intrecciata con le vicende storiche. La testimonianza più antica è offerta da un manoscritto custodito presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, al numero di catalogo 2164; risale al Duecento ed è in dialetto aretino. Non è autografo, secondo quanto dimostrano i numerosi errori solo in esso presenti e non attribuibili all'autore¹⁴. Gli altri quattro testimoni sono scritti in fiorentino. Fra questi uno, integro nel testo, è fondamentalmente trecentesco, anche se presenta tracce di strati successivi. È attualmente nella Città del Vaticano: si tratta del Barberiniano latino 4110 della Biblioteca Apostolica. Collocato nella stessa biblioteca, il già ricordato manoscritto Chigiano M. VIII. 169, miscelaneo e composito, è il risultato di fascicoli di età diversa. Delle quasi duecento carte che lo costituiscono, oltre cento sono dedicate a Restoro, e in questa sezione i fascicoli di differente età si integrano reciprocamente: i più antichi risalgono al primo Trecento, gli altri vanno attribuiti al secolo successivo. I rimanenti due codici si trovano a Firenze e sono il 2229 della Biblioteca Riccardiana e il II. viii.37 della Biblioteca Nazionale Centrale; sono quattrocenteschi. Il primo dei due, miscelaneo, riporta *La composizione* solo in minima parte¹⁵. Anche se il solo Riccardiano antico si avvale della lingua che si parlava (e si scriveva) ai tempi di Restoro nel suo territorio, che di traduzione dall'aretino degli altri quattro, a partire dal Barberiniano, si tratti e non di traduzione in aretino del suo copista (cosa non probabile, ma possibile), è confermato dagli strumenti filologici: alcune reliquie della lingua originale, sfuggite a una sistematica traduzione, sono presenti nei codici fiorentini, talvolta allo stato puro, altrove nella forma di equivoci di interpretazione¹⁶. Quindi le ragioni storiche e quelle della critica testuale conducono alle stesse conclusioni. Ma sarebbe fuorviante cercare nella lingua, quella ormai dominante, delle versioni tre-

centesche e successive la prova della prima prevaricazione della cultura vincente su quella sconfitta: è cosa nota che gli amanuensi erano usi volgere nella loro lingua ciò che copiavano. Questo avveniva sistematicamente anche per i testi poetici, ed è il motivo per cui ad esempio l'unica possibilità di conoscere l'opera degli autori della scuola siciliana sia stata offerta attraverso la versione datane dai copisti toscani nella lingua loro propria. A maggior ragione era inevitabile che avvenisse per un'opera in prosa. Andrà individuata semmai, quella prova, nel fatto che, eccettuato il testimone quasi coevo all'originale perduto, la tradizione del testo, nonché scarna, è tutta affidata all'ambito culturale fiorentino.

Ma procediamo con ordine. Col Barberiniano, fedele a Restoro nel contenuto, si assiste alla «preservazione dottrinale e disattivazione linguistica»¹⁷. Con la parte più antica del Chigiano anche la preservazione dottrinale viene meno: il laicismo di Restoro, che appartiene alla cultura aretina e che si traduce nei metodi e nei contenuti della sua ricerca, sconcerta e destabilizza chi si riconosce nella cultura di una civiltà guelfa e di parte nera. Di conseguenza, ecco scattare l'operazione censoria, volta a far fluire la scienza in un alveo più rassicurante, dove si trovi subordinata alla fede religiosa. Questa operazione viene condotta col metodo delle interpolazioni; le quali, se talvolta sono di chiarimento e interpretazione, in altre occorrenze appaiono invece con chiarezza di arbitraria estensione e alterazione di sostanza. Non per niente la giunta più ampia è tratta dalla predica del «quaresimale fiorentino» del 1306 di fra Giordano da Pisa¹⁸. E la seconda successiva prevaricazione, dopo quella ai danni della lingua (non certo un «apax», come già detto), risulta a questo punto evidente.

Parte della tradizione manoscritta e la fortuna dell'opera di Restoro si presentano congiunte, oltre un secolo dopo, a un nuovo appuntamento con la loro storia. Filippo di Lorenzo Benci (fratello di Giovanni e Tommaso, confilosofi di Marsilio Ficino), che non ci ha lasciato nessuno scritto suo originale, di cui altri non lasciarono testimonianze rilevanti, ma che pare si assumesse il compito di occuparsi dei libri della biblioteca familiare, si trova a disposizione il Barberiniano e gli spezzoni antichi del Chigiano. L'interesse per Restoro di personaggi come i Benci, che trovano spazio «alla grande ombra di Marsilio Ficino»¹⁹, non ha bisogno di essere spiegato. Filippo, che ha a cuore il contenuto, e non è certo animato da intenti filologici, procede alla collazione incrociata dei due testimoni, riportando sul Barberiniano ciò che del Chigiano esso non ha, e integrando il Chigiano, in piccola parte con l'aiuto del fratello Giovanni, col Barberi-

niano²⁰. Più tardi «un altro adepto al circolo ficiniano, nonché amico (e collega e biografo) di Filippo Brunelleschi, e confidente di Paolo del Pozzo Toscanelli e del Landino»²¹ ha a disposizione, passatogli dai Benci, il Barberiniano interpolato. Provvede dunque a farne una copia di sua mano, compiuta e firmata nel 1480, a distanza di quasi due secoli dal termine dell'impresa dell'autore. Si tratta di Antonio di Tuccio Manetti, e il codice è il testimone della Biblioteca Nazionale di Firenze. Antonio Manetti copia, ma anche interpreta liberamente e chiosa. Non pago, lascia tracce di sé sul Barberiniano, talvolta mimetizzandole quasi del tutto con un lavoro che non è improprio definire di falsificazione²², servendosi della tecnica di riscrittura sopra la *scriptio inferior* sottoposta a rasura. Alla fine il Manetti ci consegna una documentazione, disseminata non solo nel prodotto del suo lavoro di copista per passione, ma anche nel suo antigrafo. E questa documentazione, in quanto descritta, o frutto dell'elaborazione originale di questo copista *sui generis*, risulterà di estremo interesse dal punto di vista della storia della cultura, ma del tutto inutile a fornire contributi significativi per la definizione della lezione originale.

Per stabilire l'albero genealogico della tradizione manoscritta è stato necessario dipanare questa matassa, che all'inizio si presentava piuttosto aggrovigliata. Impresa avvincente, confortata dai risultati finali, che gettano piena luce sulla vicenda. Al termine, restano quattro testimoni utili per la ricostruzione del testo: il Riccardiano aretino, il Barberiniano, la sola parte antica del Chigiano, che offre quindi un apporto parziale, e l'altro Riccardiano, ancor più parziale, dal momento che nella sezione restoriana si interrompe ben presto. Il Riccardiano aretino condivide con i tre testimoni fiorentini utili alcuni errori guida, che attestano l'esistenza di un antigrafo comune, cioè dell'archetipo. Altre lezioni erronee uniscono i tre, separandoli dall'aretino. In altri termini, a conforto postumo, se ce ne fosse ancora bisogno, delle prove documentarie su cui Joseph Bédier fondava le sue critiche al metodo di Karl Lachmann, lo *stemma codicum* è bipartito. In esso il Riccardiano aretino si trova contrapposto agli altri, e da solo ha un peso statistico, quando si tratta di ricostruire il testo in concomitanza di lezioni adiafore, pari a quello di tutto il resto della tradizione²³. E anche in questo caso, le ragioni della storia e quelle dell'ecdotica non solo non si contraddicono, ma conducono alle medesime conclusioni.

«La composizione del mondo è il primo, e resta per lungo tempo l'unico scritto originale di scienza in volgare» nel panorama della nostra letteratura. Una letteratura che a Firenze in quell'epoca affida con Brunetto

Latini la trasmissione della scienza al veicolo del volgarizzamento; oppure vede la scelta del volgare coniugata a quella della poesia; e in questo Dante si lega a Brunetto²⁴. Vale la pena di leggere quest'opera, lasciandosi avvolgere dal seducente dubbio, destinato a restare tale, che «se non fosse stato per la vittoria di Campaldino e per il suo più illustre testimone, Dante Alighieri, (...) la lingua italiana sarebbe oggi fondata sull'aretino»²⁵.