



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea Magistrale

**Tarot Universal Dalí: il Trionfo di Avida Dollars**  
**Analisi iconografica dei ventidue Arcani Maggiori**

**Relatore**

Prof. Giulio Zavatta

**Correlatrice**

Prof.ssa Elide Pittarello

**Laureanda**

Mara D'Aloise

Matricola 864083

**Anno Accademico**

2023/2024

## INDICE

|                   |   |
|-------------------|---|
| INTRODUZIONE..... | 1 |
|-------------------|---|

### CAPITOLO I: PER LA STORIA DEL GIOCO DEI TAROCCHI

|   |    |
|---|----|
| 1.1 Naibi e Trionfi: all'origine delle carte da gioco.....                  | 4  |
| 1.2 Alcune distinzioni nelle fonti italiane tra XV e XVIII secolo.....      | 27 |
| 1.3 Divinazione e cartomanzia: analisi delle fonti tra XV e XVI secolo..... | 35 |
| 1.4 L'interpretazione esoterica dei Tarocchi tra XVIII e XX secolo.....     | 49 |

### CAPITOLO II: DALÍ TAROT UNIVERSAL, IL TRIONFO DI AVIDA DOLLARS

|  |     |
|--|-----|
| 1.1 Revivalismo mistico: i Tarocchi nel Novecento tra Surrealismo e New Age..... | 69  |
| 1.2 La genesi dei Tarocchi di Salvador Dalí.....                                 | 99  |
| 1.3 I Tarot Universal nel complesso della produzione daliniana.....              | 105 |

### CAPITOLO III: I VENTIDUE ARCANI MAGGIORI

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 1 El Mago.....                 | 116 |
| 2 La Sacerdotisa.....          | 120 |
| 3 La Emperatriz.....           | 126 |
| 4 El Emperador.....            | 130 |
| 5 El Sumo Sacerdote.....       | 134 |
| 6 Los Enamorados.....          | 138 |
| 7 El Carro.....                | 142 |
| 8 Justicia.....                | 146 |
| 9 El Ermitaño.....             | 150 |
| 10 La Rueda de la Fortuna..... | 154 |
| 11 Fuerza.....                 | 158 |
| 12 El Colgado.....             | 162 |
| 13 La Muerte.....              | 166 |

|                                   |                  |            |
|-----------------------------------|------------------|------------|
| 14                                | Templanza.....   | 170        |
| 15                                | El Diablo.....   | 174        |
| 16                                | La Torre.....    | 178        |
| 17                                | La Estrella..... | 182        |
| 18                                | La Luna.....     | 184        |
| 19                                | El Sol.....      | 188        |
| 20                                | El Juicio.....   | 192        |
| 21                                | El Mundo.....    | 196        |
| 22                                | El Loco.....     | 200        |
| <br><b>CONCLUSIONE.....</b>       |                  | <b>203</b> |
| <b>INDICE DELLE IMMAGINI.....</b> |                  | <b>207</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>          |                  | <b>211</b> |
| <b>SITOGRAFIA.....</b>            |                  | <b>228</b> |

## INTRODUZIONE

I Tarocchi, originariamente concepiti come un semplice gioco di carte, hanno acquisito nel corso dei secoli un ruolo fondamentale nel panorama culturale e artistico europeo. Dalle loro origini nel XV secolo fino alle reinterpretazioni moderne, queste carte hanno affascinato studiosi, esoteristi e artisti, diventando un potente strumento di indagine simbolica e spirituale. L'obiettivo di questa tesi di laurea è quello di fornire un'ampia e completa analisi di tale tipologia di carte, soffermandosi su l'unico mazzo d'artista completo del Novecento: i *Tarot Universal Dalí*, pubblicati per la prima volta nel 1984. La letteratura sui Tarocchi è molto vasta, sebbene occorra specificare come si tratti prevalentemente di manuali cartomantici dedicati alle tecniche per la lettura del futuro. Tuttavia, accanto a tale tradizione esoterica dedicata agli aspetti divinatori del mazzo – del tutto priva di carattere scientifico –, negli ultimi decenni è emerso un significativo interesse per l'aspetto storico dei Tarocchi, portando alla luce ricerche che hanno messo in discussione le teorie sulle loro presunte origini egizie e cabbalistiche, sostenute in passato da esoteristi francesi e anglosassoni, rivelatesi infondate.

Il primo autore interessato ad indagare l'origine storica del mazzo fu proprio l'esoterista olandese Gerard van Rijnberk. Nel testo *Le Tarot. Histoire, Iconographie, esoterisme*<sup>1</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1947, Rijnberk si dedicò allo studio delle origini medievali del gioco, esplorandone l'iconografia originaria e la sua connessione con la letteratura classica. Lo studio di van Rijnberg non suscitò grande interesse di pubblico, né venne favorevolmente accolto dagli storici dell'arte, in gran parte diffidenti data l'impronta esoterista dello studioso.

Successivamente l'analisi storica venne affrontata da Gertrude Moakley, autrice di *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family*<sup>2</sup>. Il testo indagò per la prima volta l'ambito originario di questo mazzo di carte tutt'ora largamente condiviso, ossia le corti padane del XV secolo, rilevando una stretta correlazione fra i Trionfi appartenenti ai primi mazzi lombardi e le figure allegoriche utilizzate nel corso delle feste tardo-medievali, in particolar modo il Carnevale.

---

<sup>1</sup> G. VAN RIJNBERK, *Le Tarot, histoire, iconographie, esoterisme*, Lione, Éditions de la Maisnie, 1947.

<sup>2</sup> G. MOAKLEY, *The Tarot cards printed by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family*, New York, New York Public Library, 1966.

I vari studi storici condotti a partire dagli anni '40 del Novecento trovarono un punto di sintesi nella celebre *Encyclopedia of Tarot* di Stuart R. Kaplan, il cui primo volume venne pubblicato nel 1978<sup>3</sup>. Lo studio, di carattere divulgativo e ricco di immagini ed illustrazioni, dimostrò per la prima volta l'inconsistenza delle presunte origini egizie attraverso il regesto di numerose fonti d'archivio, delineando la storia dei Tarocchi attraverso le fonti letterarie a partire dal 1367. In maniera analoga allo studio di Moakley, Kaplan sostenne l'origine italiana delle carte, in particolare presso le corti di Ferrara e Milano.

Infine, occorre citare l'importanza dei testi di Michael Dummett, tra i maggiori esponenti della filosofia analitica. Le ricerche condotte nel testo *The Game of Tarot*<sup>4</sup>, dedicato soprattutto ai Tarocchi in quanto vero e proprio gioco di carte, vennero approfondite all'interno del volume *Il Mondo e L'Angelo. I Tarocchi e la loro storia*<sup>5</sup>. All'interno del testo l'autore ripercorre le origini storiche dei Tarocchi a partire dalla prima introduzione delle carte da gioco in Europa, rilevando l'origine di questo particolare mazzo di carte nell'Italia del Nord all'inizio del XV secolo.

Sulla scia delle ricerche di autori come van Rijnberk, Moakley, Kaplan e Dummett, il primo capitolo di questa tesi offre una panoramica storica dell'evoluzione dei Tarocchi, tracciando il loro sviluppo dalle origini medievali fino al XX secolo. Il primo paragrafo indaga l'introduzione delle carte in Europa e la cosiddetta distinzione tra *Naibi* e *Trionfi*. Successivamente, si procede con un'analisi dettagliata delle fonti letterarie tra XV e XVI secolo, prendendo in considerazione giochi verbali, Tarocchi cosiddetti «appropriati» e Pasquinate, individuando le carte quali strumenti satirici. Infine, si considerano le funzioni mantiche del mazzo, argomento che verrà ulteriormente approfondito nel terzo paragrafo. In particolare, analizzando le fonti letterarie tra XV e XVI, si dimostrerà come non sia possibile rintracciare un utilizzo divinatorio dei Tarocchi nelle fonti precedenti il XVIII secolo. Come dimostrato nel corso dell'ultimo paragrafo, dedicato all'interpretazione esoterica del Tarocco francese e anglosassone, i Tarocchi

---

<sup>3</sup> S. R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, New York, U.S. Games Systems, 1978.

<sup>4</sup> M. DUMMETT, *The Game of Tarot*, London, Duckworth, 1980.

<sup>5</sup> ID, *Il Mondo e L'Angelo. I Tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993.

cominciarono ad essere utilizzati per scopi divinatori solamente a partire dalla prima metà del XVIII secolo, venendo considerati come strumenti dotati di simbolismo occulto. Il secondo capitolo introduce l'importanza dei Tarocchi nel corso del Novecento, soprattutto a partire dall'influsso della Golden Dawn e dei Tarocchi esoterici francesi, i quali cominciarono ad essere utilizzati assiduamente nel corso degli anni Sessanta e Settanta, dando adito ad una tendenza culminante nel «mito dell'Età dell'Acquario» così come delineato dalla teosofa Alice Bailey, principale autrice di riferimento per il movimento New Age. Successivamente si introduce il fascino esercitato dai Tarocchi all'interno dell'Avanguardia surrealista, il quale diede i suoi frutti non solo attraverso i Tarocchi oggetto di questa tesi, ma anche tramite artiste quali Remedios Varo e, soprattutto, Leonora Carrington.

Autrice di un mazzo di soli Arcani Maggiori, Carrington costituisce il principale strumento di confronto utile all'introduzione dei *Tarot Universal*, composti da 78 carte. In particolare si sottolinea come i Tarocchi e la loro iconografia costituiscano il sostrato della produzione pittorica dell'artista britannica, il che non può dirsi per Salvador Dalí, il cui mazzo nacque al termine della propria carriera artistica, nel momento di maggior monetizzazione del proprio immaginario artistico.

Il terzo capitolo è dedicato ad un'analisi iconografica degli Arcani Maggiori realizzati da Salvador Dalí. L'analisi si articola attraverso la ricostruzione delle principali tradizioni iconografiche associate a ciascuna carta, con un'attenzione particolare ai mazzi più antichi giunti fino a noi ed appartenenti alla tradizione lombarda e ferrarese.

L'analisi comparata porrà in evidenza le fonti pittoriche e citazioni grafiche impiegate da Dalí sia rispetto alla propria produzione artistica – in particolar modo le litografie realizzate nel corso degli anni Settanta –, sia in riferimento ai grandi maestri del passato. La metodologia scelta avrà il fine di dimostrare le variazioni simboliche adottate dall'artista catalano per questo mazzo, mettendo in luce come l'iconografia sia composta prevalentemente da citazioni pittoriche fedeli, prive di una vera innovazione stilistica.

## CAPITOLO I: PER LA STORIA DEL GIOCO DEI TAROCCHI

### 1.1 Naibi e Trionfi: all'origine delle carte da gioco

Al fine di poter parlare in maniera esaustiva della storia dei Tarocchi – nonché delle fonti principali al riguardo – occorre fare una precisazione: non si conosce sin dal principio una costituzione esatta di questo mazzo di carte. Così come delineato da Michael Dummett<sup>6</sup> vi è, al massimo, una conformazione standard, una definizione tipica esemplificata in quella che è la forma ad oggi più nota anche in Italia, ossia quella del Tarocco piemontese<sup>7</sup>. Il mazzo si compone di settantotto carte: i quattro semi – Spade, Bastoni, Coppe, Denari – contengono dieci carte numerali dall'Asso al Dieci, oltre a quattro figure: Re, Regina o Donna, Cavallo, Fante. Accanto alle cinquantasei carte numerali vi sono i Trionfi, ventuno carte comprendenti: 1 – il Bagatto; 2 – la Papessa; 3 – l'Imperatrice; 4 – l'Imperatore; 5 – il Papa; 6 – gli Amanti o l'Amore; 7 – il Carro; 8 – la Giustizia; 9 – l'Eremita; 10 – la Ruota della Fortuna; 11 – la Forza; 12 – l'Impiccato; 13 – la Morte; 14 – la Temperanza; 15 – il Diavolo; 16 – la Torre; 17 – la Stella o le Stelle; 18 – la Luna; 19 – il Sole; 20 – l'Angelo o il Giudizio; 21 – il Mondo. A queste ventuno carte si accosta quella del Matto, la quale è considerata a parte: nella maggior parte dei mazzi non contiene numerazione, mentre nel Tarocco piemontese viene associata al numero zero.

Per Dummett «il mazzo dei tarocchi fu inventato nell'Italia del Nord nella prima metà del XV secolo», un'origine italiana provata non solo dalla mancanza di fonti al di fuori

---

<sup>6</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 13.

<sup>7</sup> Il fenomeno dei diversi ordini associati ai Trionfi è necessario al fine di poter ricomporre la storia primitiva dei Tarocchi, soprattutto perché attraverso queste variazioni è possibile assegnare un luogo d'origine ai mazzi giunti fino a noi. Michael Dummett rileva tre principali tipologie. Nel tipo A l'Angelo è il Trionfo più alto, seguito da Il Mondo; le tre Virtù – Temperanza, Fortezza e Giustizia – compaiono assieme, posizionate dopo l'Amore. Questa prima tipologia è riscontrabile nei Tarocchi bolognesi, nelle Minchiate fiorentine e nel Tarocco Siciliano. Il secondo tipo, denominato B, è quello maggiormente attestato dalle fonti tra XV e XVII secolo: qui il Trionfo più alto è il Mondo, seguito dalla Giustizia e l'Angelo, determinando un ordine simbolico. Le Virtù non sono consecutive: la Temperanza occupa il sesto posto, collocandosi dopo il Papa; la Fortezza è sopra all'Amore e al Carro. A parte alcune eccezioni questa tipologia presenta sempre il medesimo ordine. Infine, un ordine di tipo C è attestato soprattutto nel XVIII secolo: in Italia è quello rinvia al Tarocco piemontese, in Francia al Tarocco di Marsiglia, di fatto il modello standard maggiormente diffuso in Francia. Per la bibliografia relativa all'ordine dei Trionfi e le varianti regionali cfr. M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, pp. 171-181; ID, *Sulle Origini dei Tarocchi popolari*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 78-85.

della penisola nel corso del secolo di riferimento, ma anche dal numero relativamente alto di carte quattrocentesche a noi pervenute e dai riferimenti ad esse all'interno delle fonti italiane<sup>8</sup>. Inoltre, riguardo alla costituzione stessa del mazzo, è da considerare come su suolo italiano i Tarocchi, prima del XVIII secolo, fossero visti in modo sostanzialmente diverso da altri popoli. Per le cinquantaquattro carte numerali, infatti, venne adottato il sistema dei semi latino, quello di Spade, Bastoni, Coppe e Denari; quest'ultimo include a sua volta le varianti italiana, portoghese e spagnola, che sebbene abbiano in comune gli stessi segni di seme si differenziano in base alle forme grafiche di Spade e Bastoni, oltre alla loro collocazione sulla carta<sup>9</sup>. Fu propriamente «il sistema di semi italiano ad essere adottato originariamente per le carte dei semi del mazzo dei tarocchi, e per trecento anni dall'invenzione rimase il principale sistema in uso a questo scopo»<sup>10</sup>: per questo motivo in Italia i Tarocchi vennero considerati come un mazzo normale a cui erano semplicemente stati aggiunti ventidue Trionfi. Sperone Speroni degli Alvarotti illustra l'atteggiamento comune, nel XVI secolo, da parte degli italiani nei confronti del mazzo dei Tarocchi affermando, relativamente alle carte da gioco:

Queste [...] si dividono in quattro schiere, o siano [...] spade, bastoni, coppe e dinari [...] A queste alcune volte s'aggiungono alcune altre chiamate tarocchi: onde la prima definizione delle carte sia o con tarocchi, o senza tarocchi<sup>11</sup>.

Ad ogni modo, la denominazione di *carte da trionfi* ed il gioco a loro legato come *Trionfi* (*ludus triumphorum* nella variazione latina) prevalse nel XV secolo, mentre la parola *Tarocchi* entrò in uso a partire dal XVI secolo. Di particolare interesse è la splendida definizione data da Ippolito d'Este in una lettera inviata dall'Ungheria alla madre Eleonora d'Aragona il 2 maggio 1492, attualmente conservata presso l'Archivio di Stato di Modena:

Ho receputo le berrette, guanti, guantieri, balle, palloni, cappelletti, forme, bachete da sparaviero, triumphi dorati, carte da rompha, secondo se ne contenne ne la Sua de 6 marzo et vedendo la benignità et dolcezza cum la

---

<sup>8</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 13-14.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 15-18.

<sup>10</sup> Ivi, p. 18.

<sup>11</sup> SPERONE SPERONI DEGLI ALVAROTTI, *Trattatello del Gioco*, in *Opere di M. Sperone degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, a cura di M. FORCELLINI, Tomo V, Venezia, Domenico Occhi, 1740, p. 441.

quale V. Ex.a mi manda dicte cose et essendo le prefate dignissime et per darmi grande delectatione et piacere, baso le mani a V.ra Ex.a<sup>12</sup>.

La definizione di «triumphi dorati» richiama non solo alla tradizione dei Tarocchi miniati in voga presso i maggiori centri dell'Italia settentrionale, ma anche alla loro stessa diffusione in quanto gioco di carte: come ricorda Franco Cardini<sup>13</sup> le sorelle di Ippolito – Isabella, moglie di Francesco II Gonzaga marchese di Mantova, e Beatrice, moglie di Ludovico Sforza, duca di Milano – erano entrambe passionante giocatrici di Tarocchi. Per quanto riguarda l'origine delle carte da gioco e la loro introduzione in Europa, tra i primi documenti degni di nota vi è il celebre *Tractatus de moribus et disciplina humanae conversationis* di Johannes von Rheinfelden<sup>14</sup>, fonte rilevata da Dummett<sup>15</sup> e Kaplan<sup>16</sup>. Il testo, datato al 1377, ci è pervenuto in quattro manoscritti, uno datato al 1429 e altri tre datati 1472<sup>17</sup> e, sebbene non vi siano varianti significative tra le quattro versioni a noi giunte, la datazione è stata dibattuta<sup>18</sup>: se si accetta la data del 1377 si viene «a conoscenza di un alto grado di sperimentazione nella composizione del mazzo normale nella Germania del Quattrocento, e fu in seguito a questi esperimenti che la Regina fece il suo primo ingresso nel mazzo di carte»<sup>19</sup>. Dal trattato, infatti, si rileva come la struttura del mazzo fosse sostanzialmente simile a quella attuale, sebbene i quattro semi fossero formati ciascuno da tredici carte e non quattordici: dieci numerali e tre figure, un Re seduto e due Marescialli, i quali reggevano tra le mani il segno di ogni seme. Per quanto riguarda l'origine delle carte da gioco per Dummett «affermare che qualcosa fu introdotto in Europa da qualche altro luogo nel tardo Trecento può solo significare

---

<sup>12</sup> IPPOLITO D'ESTE, 1492, Casa e Stato, Carteggio estense, busta 135, Archivio di Stato, Modena.

<sup>13</sup> F. CARDINI, *La fortuna, il Gioco, la Corte*, in *Le Carte di Corte...*, cit., pp. 15, 17.

<sup>14</sup> Basel, Universitätsbibliothek, F IV 43, JOHANNES VON RHEINFELDEN, *Tractatus de moribus et disciplina humanae conversationis: id est ludus cartularum moralisatus*, 1429.

<sup>15</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 23-26.

<sup>16</sup> S. R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 24-25.

<sup>17</sup> Il manoscritto del 1429 è conservato a Basilea, Öffentliche Bibliothek der Universität, mentre i manoscritti datati 1472 sono conservati rispettivamente a Londra, British Library, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, e Vienna, Österreichische Nationalbibliothek. Una copia del testo conservato a Basilea è disponibile al pubblico all'interno Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera, <https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/ubb/F-IV-0043> (consultato il 21 febbraio 2024).

<sup>18</sup> Le principali argomentazioni riguardo alla datazione del testo di Johannes von Rheinfelden si riscontrano in E.A. BOND, *The History of playing cards*, «Athenaeum», n. 2621, 19 gennaio 1878, pp. 87-88; P. KOPP, *Die frühesten Spielkarten in der Schweiz*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 30 (1973) pp. 130-145; H. ROSENFELD, *Zu den frühesten in der Schweiz: eine Entgegnung*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 32 (1975), pp. 179-80.

<sup>19</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 24-25.

che fu introdotto dal mondo islamico: o dalla Spagna moresca in quella cristiana, o dall’Egitto mamelucco attraverso il grande porto di Venezia»<sup>20</sup>, una conclusione avvalorata da alcune considerazioni di carattere linguistico e dal confronto con un mazzo mamelucco conservato presso il museo Topkapi Sarayi di Istanbul<sup>21</sup>. La parola italiana utilizzata nel XIV e XV secolo per indicare le carte da gioco è *naibi*, affine allo spagnolo *naipes*, mentre il mazzo citato presenta tredici carte per ciascuno dei quattro semi: Spade, Mazze da Polo, Coppe, Denari. Non solo il gioco del Polo era ignoto all’Europa dell’epoca, ma la composizione delle figure e la loro denominazione linguistica è di assoluta rilevanza. Nel mazzo conservato ad Istanbul vi sono tre figure per ogni seme: il grado più alto è destinato al Re (*malik*), seguito dal Viceré (*na’ib malik*) e dal secondo Viceré (*thani na’ib*); dunque, «anche senza convalide, sarebbe difficile non ritenere che sia questa l’origine della parola “naibi”, per la quale è la sola etimologia plausibile che sia mai stata suggerita»<sup>22</sup>. Naturalmente la parola araba *na’ib* non significava “carta da gioco”, ma si tratterebbe ugualmente di una conferma dell’origine islamica, convalidata dalle Cronache quattrocentesche della città di Viterbo<sup>23</sup>: quella di Fra Francesco di Andrea curata da Francesco Cristofori<sup>24</sup>, di Niccolò di Niccola della Tuccia curata da Ignazio Ciampi<sup>25</sup> e, soprattutto, di Feliciano Bussi<sup>26</sup>, su cui sarà necessario soffermarsi. Quest’ultima, come nel caso delle cronache curate da Cristofori e Ciampi, registra l’introduzione delle carte da gioco nella città di Viterbo nel 1379, nel corso dello «scisma causato dalla opposizione dell’antipapa Clemente a Urbano VI», quando «le truppe

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 26.

<sup>21</sup> M. DUMMETT, K. ABU-DEEB, *Some Remarks on Mamluk Playing Cards*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. XXXVI (1973), pp. 106-28; L.A. MAYER, *Mamluk Playing Cards*, a cura di R. ETTINGHAUSEN, O. KURZ, Leida, Brill, 1971; <https://www.wopc.co.uk/egypt/mamluk-playing-cards> (consultato il 21 febbraio 2024).

<sup>22</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l’angelo...*, cit., p. 29.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> F.F. D’ANDREA, *Cronaca di Fra Francesco di Andrea da Viterbo*, in *Archivio Storico per la Marche e per l’Umbria*, a cura di F. CRISTOFORI, Vol. IV, Foligno, 1888, pp. 269-338.

<sup>25</sup> N. DI NICCOLA DELLA TUCCIA, *Cronache di Viterbo e dei altre città scritte da Niccola della Tuccia in due parti cioè nella prima di quanto è successo a Viterbo e luoghi vicini sino al 1476 e nella seconda di ciò ch’è avvenuto in Viterbo e in altre province del mondo dall’anno 1217 al 1468*, in *Cronache e Statuti della Città di Viterbo*, a cura di I. CIAMPI, Firenze, 1872, pp. 1-410.

<sup>26</sup> F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo di Feliciano Bussi De’ Cherici Regolari Ministri degl’Infermi*, Roma, Bernabò e Lazzarini, 1792.

mercenarie di entrambi i partiti commisero ogni sorta di saccheggi e spoliazioni nei territori attorno a Roma»<sup>27</sup>. Tuttavia, nelle parole di Bussi:

E pure, chi li direbbe? In quest'anno di tanta tribolazione [1379] s'introdusse in Viterbo il gioco delle carte, e vogliam dire le carte da giocare, di cui per l'addietro non ve n'era stata in questa città neppur minima notizia, dicendo il Covelluzzo alla pag. 28 tergo: Anno 1379, fu recato in Viterbo el gioco delle carti, che venne da Saracina, e chiamasi tra loro Naib<sup>28</sup>.

Pietro Marsilli si dimostra scettico nei confronti di tale fonte: se non si tratta di una notizia «manifestamente infondata» è ad ogni modo «assolutamente incontrollabile poiché la fonte citata dall'autore [Covelluzzo] non è reperibile e non c'è alcun'altra testimonianza collaterale che la possa avvallare»<sup>29</sup>. Per l'autore, dunque, non può essere considerata fra le prime testimonianze certe sull'origine del gioco delle carte.

Niccolò di Niccola della Tuccia utilizza una frase molto simile a quella riportata da Bussi, salvo specificare nelle note al testo:

Meglio la variante che dice: il gioco delle carte che in saracino parlare si chiama nayl. Le carte da giuoco vennero certamente dagli Arabi, le quali erano simboliche, e dagli Spagnuoli dicevansi naibi, parola che nelle lingue semitiche vale astrologia [...]<sup>30</sup>.

Quella di Niccola della Tuccia è certamente una fonte interessante, non solo per l'affinità a Bussi, ma soprattutto per il legame con l'origine islamica e spagnola precedentemente delineata. Egli, inoltre, descrive le carte quali "simboliche", un'affermazione ugualmente importante considerando come il mazzo conservato ad Istanbul sia stato quasi certamente modificato «da qualcuno fedele al divieto del Corano di rappresentare la figura umana»: infatti, a seguito di tale modifica, «al posto delle figure ci sono carte numerali, ciascuna con il suo nuovo grado e il seme scritti in arabo in fondo alla carte»<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> *Le Carte di Corte...*, Op. cit., p. 125.

<sup>28</sup> F. BUSSI, Op. cit., p. 213.

<sup>29</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, in *Le Carte di Corte...*, cit., p. 95.

<sup>30</sup> N. DI NICCOLA DELLA TUSCIA, Op. cit., p. 402.

<sup>31</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 31.



Figura 1. Carte da gioco mamelucche, XV o inizio XVI secolo, Istanbul, Topkapi Sarayi Museum, 252x95 mm.

Singer<sup>32</sup> analizza a sua volta fonti antecedenti alle Cronache viterbesi del XV secolo, indagando quale nazione possa aver introdotto per prima le carte da gioco, procedendo successivamente a diffonderle e creare nuovi giochi. L'autore si riferisce in primis a John Anstis, il quale cita i Cataloghi del Guardaroba di Edoardo I del 1278. In tale fonte viene menzionato un gioco allora conosciuto sotto il nome di *Quatuor Reges*:

[...] and also that Ed. I plaid ad quatuor Reges, which the Collector guesses might be the Game of Cards, wherein are Kings of the four Suits [...]<sup>33</sup>.

Se veritiera, si tratterebbe della prima menzione scritta relativa alle carte da gioco. Tuttavia, non è affatto certo che si tratti di carte, ed è alquanto probabile che la testimonianza di Anstis faccia riferimento al gioco degli scacchi o ad un altro gioco. Un'altra testimonianza, più antica, sembra fare riferimento al gioco degli scacchi, sebbene appaia alquanto interessante. Singer, infatti, «parla di un editto del tempo di Riccardo I, dell'anno 1190 d.C., che proibisce di giocare a qualunque gioco, per denaro,

<sup>32</sup> S.W. SINGER, *Researches into the History of Playing Cards*, Londra, Robt. Triphook, 1816.

<sup>33</sup> J. ANSTIS, *The Register of the Most Noble Order of the Garter*, Vol. 2, London, John Barber, 1724, p. 307.

a tutti i membri dell'esercito, a eccezione dei cavalieri e del clero»<sup>34</sup>. La testimonianza viene riportata da Singer, pur facendo riferimento al volume curato da Thomas Hearne nel 1735:

No person in the army is permitted to play at any sort of game for money, except knights and clergymen; who in one whole day and night shall not, each, lose more than twenty shillings, on pain of forfeiting one hundred shillings to the archbishop of the army. The two Kings may play for what they please; but their attendants not for more than twenty shillings, otherwise they are to be whipped naked through the army for three days<sup>35</sup>.

Francesco Novati<sup>36</sup> si occupa invece di porre a confronto varie ipotesi di provenienza riguardo all'introduzione dei *Naibi* in Italia. Per l'autore «che le carte siano [...] pervenute ai padri nostri a mezzo di que' navigli che tornavano dagli scali di Levante, onusti di merci esotiche e rare, non sembra, malgrado la tenacissima opposizione di R. Merlin, che si possa oggi mettere in dubbio»<sup>37</sup>. La stessa parola *Naibi* è per lui un'«indistruttibile prova», sebbene tra i principali detrattori di questa teoria vi sia Romain Merlin<sup>38</sup>: per quest'ultimo le carte nacquero in Italia alla fine del XIV secolo, diffondendosi successivamente nei paesi vicini, un'ipotesi rivendicata anche da Zdekauer<sup>39</sup>, il quale «si prefisse di rivendicare definitivamente all'Italia il dubbio vanto di aver “creato” il vero giuoco delle carte, quale si divulgò quindi celermente in tutta l'Europa»<sup>40</sup>. Zdekauer, tuttavia, effettua una precisazione rispetto a Merlin: l'ipotesi dello studioso, per cui i Naibi fossero originariamente un gioco infantile, «si conferma non solo dal passo della cronaca del Morelli, ma più ancora per mezzo degli statuti del contado fiorentino, i quali ancora sul principio del secolo XV permisero il giuoco dei naibi, dichiarandolo perfettamente innocuo»<sup>41</sup>. Fu dunque in Toscana, a Firenze, che i Naibi mutarono la loro natura di gioco infantile per divenire propriamente carte da gioco, un'ipotesi suffragata

---

<sup>34</sup> J.D. BLAKELEY, *La torre mistica dei Tarocchi*, Roma, Astrolabio, 1976, p. 20.

<sup>35</sup> BENEDICTUS ABBAS PETROBURGENSIS, *De vita & gestis Henrici II et Ricardi I*, Vol. 2, a cura di THOMAS HEARNE, 1735, p. 610; citato in S.W. SINGER, Op. cit., p. 18.

<sup>36</sup> F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, «Il libro e la stampa», marzo-aprile 1908, pp. 54-59.

<sup>37</sup> Ivi, p. 55.

<sup>38</sup> R. MERLIN, *L'Origine des cartes à jouer*, Paris, Chez L'Auteur, 1869.

<sup>39</sup> L. ZDEKAUER, *Recensione di Ioseph Brunet y Bellet, Lo joch de naibs, naips, ò cartas, passatemps en Caldetas durant lo coléra de 1885, Barcelona, impr.la Renaiensa, 1886*, «Rivista Storia Italiana», IV, 1887, pp. 77-81.

<sup>40</sup> F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, cit., p.56.

<sup>41</sup> L. ZDEKAUER, *Recensione di Ioseph Brunet y Bellet, Lo joch de naibs, naips, ò cartas, passatemps en Caldetas durant lo coléra de 1885, Barcelona, impr.la Renaiensa, 1886*, cit., p. 80.

da uno dei documenti più antichi legato ai *Naibi*, ossia una provvigione fiorentina del 23 marzo 1376. Il documento, rinvenuto e pubblicato da Zdekauer stesso<sup>42</sup>, asserisce:

Audito quo modo quidam ludus, qui vocatur naibbe, in istis partibus noviter inolevit [...] providerunt [...] quod in omnibus er per omnia et quo ad omnia aedem pena sit et imponatur et imponi possit, et debeat [...] quae imponi possit vel deberet de ludo seu pro ludo zardi<sup>43</sup>.

Questo documento, nell'argomentazione di Zdekauer, fa supporre che il centro nevralgico della vicenda fosse propriamente la Toscana, ipotesi comprovata non solo da una successiva legge Senese – analoga a quella fiorentina – del 1377, ma anche dal gioco delle Minchiate Fiorentine, «le quali hanno conservato più figure di tutte le altre specie di questo giuoco, cioè 42: e che quindi stanno più vicino di tutti gli altri all'antico giuoco dei naibi»<sup>44</sup>.

Henry-René D'Allemagne<sup>45</sup> non condivide le ipotesi formulate da Zdekauer. Al contrario, le carte sarebbero comparse su suolo francese nella prima metà del XIV secolo e, sebbene sia incline a ritenerle d'origine orientale, vede nel termine *Naibi* un derivato dalla parola fiamminga *Knaep*, "carta". Per questo motivo una prima apparizione sarebbe collocabile nelle Fiandre, e da qui si sarebbero successivamente palesate in Spagna e in Italia, divenendo *Naibi*, «che dapprima [...] semplicemente istruttivo e fanciullesco, si sarebbe trasformato nel giuoco d'azzardo e di combinazione, che divenne il Tarocco»<sup>46</sup>.

Novati, ad ogni modo, torna a ribadire l'origine araba della parola *Naibi*, soffermandosi su documenti la cui data è da ritenere assolutamente certa, ossia gli Inventari dei beni de' Duchi d'Orléans del 1408<sup>47</sup>. Qui si attestano «Ung jeu de quartes Sarrasines» e «Unes quartes de Lombardie», il che significa che, ai principi del XV secolo, nei paesi francofoni, si giocava con carte di provenienza orientale ed italiana<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> ID., *Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV e specialmente in Firenze*, «Archivio Storico Italiano», IV, Vol.18, No. 154 (1886), pp. 20-74.

<sup>43</sup> Ivi, p. 64.

<sup>44</sup> ID., *Recensione di Joseph Brunet y Bellet, Lo joch de naibs, naips, ò cartas, passatemps en Caldetas durant lo coléra de 1885, Barcelona, impr.la Renaiensa, 1886*, cit., p. 80.

<sup>45</sup> H.R. D'ALLEMAGNE, *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1906.

<sup>46</sup> F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, cit., p.57.

<sup>47</sup> V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Vol. I, Parigi, 1887, p. 286.

<sup>48</sup> Ibidem; F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, cit., p.58.

Per quanto riguarda un'iniziale natura fanciullesca del gioco, fondamentale è da ritenersi un passo proveniente dalla Cronaca di Giovanni Morelli, ricordato anche da Kaplan<sup>49</sup> e presente nel volume di Ricordano Malespini:

[...] Guardati da usanze cattive, e di gente da meno di te: non essere vago di cose ghiotte, e non ne ragionare; mangia d'ogni cosa; non giuocare a zara, né ad altro giuoco di dadi, fa de' giuochi che usano i fanciulli: agli aliossi, alla trottola, a' ferri, a' naibi, a coderone, e simili, anche in compagnia altra, e corri lancia, e fa altri simili giuochi che addestrano la persona, e richieggonsi a' giovani [...]<sup>50</sup>.

Qui Morelli «raccomanda all'immaginario giovinetto, al pupillo, cui rivolge i propri morali precetti, di guardarsi dai giochi d'azzardo, come da ogni altro disonesto sollazzo»<sup>51</sup>, guardando invece a tipologie di giochi istruttivi, fra cui i *Naibi* stessi. Per Novati, tuttavia, affermare che ai tempi di Morelli con il nome di *Naibi* si designasse solamente (o principalmente) un gioco istruttivo – trasformatosi successivamente nelle Minchiate o nel gioco dei Tarocchi – significa lavorare di fantasia. Questo passo, infatti, dimostrerebbe soltanto che, ai tempi in cui scriveva il Morelli stesso, tra fine XIV e inizio XV secolo, il gioco delle carte venisse considerato diversamente dal gioco dei dadi, il quale «appariva sempre condannabile e nocivo»<sup>52</sup>.

Occorre a questo punto confrontare il passo del Morelli – il quale si riferisce all'anno 1393 – con altre due fonti precedentemente menzionate. Il gioco dei *Naibi*, infatti, sarebbe apparso tanto innocuo – se non propriamente morale – da essere oggetto d'analisi del *Tractatus de Moribus* di Johannes von Rheinfelden, il cui intento principale era propriamente la moralizzazione<sup>53</sup>. Tuttavia, allo stesso tempo, già da diciassette anni nella città di Firenze – come indicato dalla Provvigione del 23 marzo 1376 – il gioco delle carte veniva considerato come scandaloso ed immorale, tanto da prevedere le medesime sanzioni destinate ai giocatori di Zara. Per Novati, dunque, la «cronologia

---

<sup>49</sup> S. R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 24.

<sup>50</sup> R. MALESPINI, *Istoria fiorentina di Ricordano Malespini, coll'aggiunta di Giachetto Malespini e la Cronica di Giovanni Morelli*, Firenze, Nella Stamperia di S.A.R., 1718, p. 270.

<sup>51</sup> F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, cit., p.59.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>53</sup> F. PRATESI, *Carte varie a Basilea nel 1377 o nel 1429*, 2016.

dovrà ammettere piuttosto che i Naibi, gioco d'azzardo, abbiano generato i Naibi, gioco fanciullesco», e non viceversa<sup>54</sup>.

Novati conclude affermando come l'introduzione delle carte da gioco in Europa sia avvenuta in maniera sostanzialmente simultanea tra le varie regioni, soprattutto tra 1370 e 1380. Le fonti a sostegno di tale ipotesi sono da rilevarsi nel testo di Johannes von Rheinfelden per quanto riguarda i paesi di lingua tedesca, mentre in Italia fondamentali risultano la Provvigione fiorentina del marzo 1376 e quella senese dell'anno successivo, oltre alla citazione di Giovanni Covelluzzo riferita all'anno 1379. Per quanto riguarda la Francia, la menzione più antica risalirebbe ad un patto testimoniato da D'Allemagne<sup>55</sup>: un mercante marsigliese, diretto ad Alessandria nel 1381 in compagnia di alcuni amici, si sarebbe obbligato dinanzi ad un notaio a non giocare ad alcun gioco d'azzardo, né di combinazione: «Au nombre des jeux interdits au voyageur sont nommément désignés les dés (aloe taxilli), les cartes (nahipi), les échees (scaqui), et le palet (paletum). Un seul jeu trouve grâce devant l'exclusion des deux amis, l'arbalète»<sup>56</sup>. D'Allemagne cita anche un'ordinanza del 1382 relativa alla città di Lilla<sup>57</sup>, da cui si deduce come il gioco fosse alquanto popolare:

De non juer as dez, as taules (au jeu de dames), as quartes, ne à nul autre gieu. Que nuls ne soit si hardis uns ne aultres, quelz que il soit qui depuis maintenant en avant en ceste ville, jueches, de jour ne de nuit, as dez, as taules, as quartes, ne a nul autre geu quelconques, as weteurs commandez et ordonez a weiter en le halle, as portes ne ad quarfours de ceste, ulx estans a leur wes, pour sour LX sols de fourfait, toutefois que aucuns feroit le conteraire durant che ban cant et si longhement quel es wes de ceste ville durant<sup>58</sup>.

Per quanto riguarda la Francia un'altra fonte, in questo caso non propriamente scritta ed appartenente al periodo delineato da Novati, sarebbe il mazzo di Tarocchi conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, i cosiddetti *Tarocchi di Carlo VI*. Fu Jean Michel Constant Leber<sup>59</sup>, nel 1842, ad avanzare l'ipotesi che questo gruppo di carte provenisse

---

<sup>54</sup> F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, cit., p.60.

<sup>55</sup> H.R. D'ALLEMAGNE, *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle*, cit., p. 12.

<sup>56</sup> Ivi, p. 14.

<sup>57</sup> Ivi, p. 16.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> J.M.C. LEBER, *Études historiques sur les cartes à jouer*, «Mémoires de la Société des Antiquaires de France», Vol. 6 (1842), pp. 256-348.

da uno dei tre mazzi realizzati da Jacquemin Gringonneur nel 1392 per Carlo VI re di Francia<sup>60</sup>. La presenza di questo gruppo di carte sarebbe attestata nel libro dei conti del tesoriere di Carlo VI, Charles Paupart:

Donné à Jacquemin Gringonneur, peintre, pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, de plusieurs devises pur porter devers ledit Seigneur Roi, pour son ébattement cinquante-six sols parisis<sup>61</sup>.

Come riporta Dummett «questa ipotesi fu così ampiamente condivisa che le carte, che nel 1711 erano state lasciate in eredità a Luigi XIV da de Gaignières, tutore dei nipotini del re, finirono per essere conosciute come ‘i Tarocchi di Carlo VI’»<sup>62</sup>. Se davvero così fosse, non solo si tratterebbe del più antico mazzo di Tarocchi a noi giunto, ma soprattutto si potrebbe affermare che «il mazzo dei tarocchi fu ideato nel giro di due decenni dopo la comparsa delle carte in Europa», e «la Francia apparirebbe un paese d’origine più probabile dell’Italia»<sup>63</sup>. In realtà non vi è alcuna prova a sostegno di tale ipotesi, e fu soprattutto William Andrew Chatto<sup>64</sup> a sostenere la manifattura italiana di del mazzo di carte conservato a Parigi, opinione successivamente supportata anche da Merlin<sup>65</sup> e D’Allemagne<sup>66</sup>. Se D’Allemagne<sup>67</sup> e Kaplan<sup>68</sup> assegnano le diciassette carte superstiti<sup>69</sup> ad una bottega veneziana del XV secolo, Dummett<sup>70</sup> avanza la provenienza ferrarese, collocandone la realizzazione tra il 1470 e il 1480. Quest’ipotesi sarebbe

---

<sup>60</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l’angelo...*, cit., p. 82.

<sup>61</sup> S.R. KAPLAN, *I Tarocchi*, Milano, Mondadori, 1975, p. 25. All’interno del testo Kaplan riporta la citazione senza specificarne la provenienza, né riporta Leber nella bibliografia consultata. Nel testo del 1978, invece, fornisce un confronto tra le diciassette carte del mazzo Gringonneur, non riportando alcuna citazione proveniente dal libro dei conti di Paupart. Cfr. ID., *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 111-116. Il passo viene poi menzionato in W. A. CHATTO, *Facts and Speculations on the Origins and History of Playing Cards*, Londra, John Russell Smith, 1848, p. 76; Chatto fa riferimento a C.F. MÉNESTRIER, *Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens & modernes, de littérature & des arts*, Vol. 2, Paris, Trevoix, 1704, pp. 168-174.

<sup>62</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l’angelo...*, cit., p. 82.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> W. A. CHATTO, Op. cit.

<sup>65</sup> R. MERLIN, Op. cit.

<sup>66</sup> H.R. D’ALLEMAGNE, Op. cit.

<sup>67</sup> Ibidem, pp. 181-182.

<sup>68</sup> S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 111-116.

<sup>69</sup> Il mazzo, conservato presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi, presenta diciassette carte: una figura, il fante di Spade, e sedici trionfi, il Matto, l’Imperatore, il Papa, l’Innamorato, la Temperanza, la Fortezza, la Giustizia, il Carro, l’Eremita, l’Appeso, la Morte, la Torre, la Luna, il Sole, il Giudizio, il Mondo. Non vi sono carte numerali.

<sup>70</sup> M. DUMMETT, *The game of Tarot*, cit., 1980.

rafforzata dai «precisi riscontri strutturali e formali» relativi ai Tarocchi di Alessandro Sforza conservati a Catania, presso il Museo di Castello Ursino, nonché dalle «notevoli affinità iconografiche e compositive» con i Tarocchi di New Heaven, conservati alla Cary Collection<sup>71</sup>.

Alla luce di quanto evidenziato, si può introdurre la conclusione a cui arriva anche Michael Dummett, ossia che «il mazzo di carte normale non fu un'invenzione europea, ma il mazzo dei Tarocchi indubbiamente sì». Mentre le carte da gioco vennero introdotte in Europa a partire dal 1370 circa – come delineato dalle argomentazioni di Novati – l'aggiunta di ventidue carte simboliche prive di seme si colloca nel corso del XV secolo, soprattutto in città come Milano, Bologna, Firenze e, soprattutto, la città di Ferrara: è da queste città che provengono alcune tra le prime documentazioni relative ai Tarocchi<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i tarocchi miniati*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, cit., p. 34.

<sup>72</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 97.



Figura 2. Tarocchi di Carlo VI, Ferrara, 1470-1480 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, tempera su carta in più strati sovrapposti con risvolti all'italiana, 180x90 cm.



Figura 3. Tarocchi Visconti-Sforza, La Ruota di Fortuna, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

È già stato rilevato come per Pietro Marsilli la testimonianza di Feliciano Bussi e il passo di Covelluzzo siano, di fatto, inaffidabili; l'autore, dunque, prosegue nella sua argomentazione presentando fonti a suo parere «utili a ricostruire la storia del vero e proprio gioco dei Tarocchi», esposizione che trova punto di partenza proprio a partire da documentazioni d'archivio relative alla Corte Estense<sup>73</sup>. Marsilli cita il *Registro dei Mandati* del 1422-1424, all'interno del quale «vengono ricordate nuove carte da gioco»<sup>74</sup>, oltre a dei pagamenti registrati dalla corte estense nei confronti di pittori per mazzi di carte: il 28 luglio 1442 Jacomo Guerzo ricevette dal Signore di Ferrara Leonello un ordine di «pare uno de carte da trionphi per i cavalieri», mentre nel *Registro del Guardaroba*, in data 14 giugno 1446, viene registrato un pagamento a nome di Piero Andrea di Bonsignore, il quale «de' avere L. 2 s. 10 m. per sua fatura de avere dipinto para due carte da zugare grande [...] per uxo de la sala de le Signore»<sup>75</sup>. Queste fonti estensi<sup>76</sup> forniscono a Dummett l'occasione di precisare come i mazzi di Tarocchi fossero estremamente popolari fra la nobiltà, ma soprattutto come non si trattasse semplicemente di sontuosi mazzi dipinti a mano al solo fine di essere messi mostra: quest'ultimi erano utilizzati come un qualsiasi altro mazzo di carte, tesi sostenuta dal fatto che all'interno della corte estense fosse «regolarmente prevista, alla metà del Quattrocento, la professione di pittore di mazzi di carte, che non sarebbe stata affatto necessaria se si fosse trattato di produrre solo mazzi da mettere in mostra anziché da usare»<sup>77</sup>.

Le fonti estensi vengono affiancate dalle lettere scritte da Francesco Sforza l'11 e 15 dicembre 1450 al suo tesoriere, Antonio Treco: qui il duca di Milano chiede insistentemente di procurargli «doe para de carte de triumphi» oppure «altre para di carte da giocare»:

Voliamo, subito ricevuta questa, per uno cavallaro ad posta, ne debbi mandare doe para carte de triumphi, della più belle poray trovare; et non

---

<sup>73</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 95.

<sup>74</sup> Ivi, p. 100.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> I Registri sono conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, Camera Ducale, Amministrazione della Casa; G. CAMPORI, *Le carte da gioco dipinte per gli Estensi nel secolo XV*, in *Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, Vol. 7, Modena, 1874, pp. 123-132.

<sup>77</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 77.

trovando dicti triumphi, voglio mandare doe altra pare de carte da giocare, pur delle più belle poray havere<sup>78</sup>.

La più dettagliata fonte quattrocentesca sui Tarocchi viene identificata sia da Marsilli che da Dummett nel *Sermones de Ludo cum Aliis*, pubblicato da Robert Steele nel 1900<sup>79</sup>. L'autore data il manoscritto fra il 1450 e il 1470, salvo suggerire il periodo compreso tra 1450 e i 1480 in un articolo dell'anno successivo<sup>80</sup>. Il sermone, rivolto contro il gioco d'azzardo – tra cui dadi, *cartulae* e *triumphi* – confermerebbe come i soggetti dei Trionfi fossero già standardizzati al termine del XV secolo<sup>81</sup>: l'anonimo predicatore, infatti, elenca ventidue carte, tra cui il Matto, associandovi alcune brevi indicazioni:

Primus dicitur El bagatella (et est omnium inferior). 2, Imperatrix. 3, Imperator. 4, La papessa (O miseri quod negat Christiana fides). 5, El papa (O pontifex cur, &c. qui debet omni sanctitate polere, et isti ribaldi faciunt ipsorum capitaneum). 6, La temperentia. 7, L'amore. 8, Lo caro triumphale (vel mundus parvus). 9, La forteza. 10, La rotta (id est regno, regnavi, sum sine regno). 11, El gobbo. 12, Lo impichato. 13, La morte. 14, El diavolo. 15, La sagitta. 16, La stella. 17, La luna. 18, El sole. 19, Lo angelo. 20, La justicia. 21, El mondo (cioe Dio Padre). 0, El matto sine nulla, nisi velint<sup>82</sup>.

La fonte viene utilizzata da Steele soprattutto al fine di assecondare la propria tesi: per l'autore il mazzo di Tarocchi sarebbe nato «dall'unione di un normale mazzo con quella che era stata precedentemente un'entità indipendente, un mazzo formato unicamente dal Matto e dai ventuno trionfi usati autonomamente»<sup>83</sup>. Steele riferisce come i Trionfi siano da ricondurre ad un mazzo di sole ventidue carte, ipotesi sostenuta dal fatto che il *Sermones de Ludo cum Aliis* non contiene riferimenti a carte di seme. L'ipotesi,

---

<sup>78</sup> *Archivio Ducale Sforzesco: Registri delle missive*, Milano, Archivio di Stato, 1982, Vol. II., n. 4; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, Vol. 2, New York, U.S. Games Systems, 1986, pp. 4-6; citato in M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 126.

<sup>79</sup> R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, «Archaeologia», Vol. 57 (1900), pp. 185-200.

<sup>80</sup> ID., *Early playing cards, their design and decoration*, «Journal of the Royal Society of Arts», Vol. 49 (1901), pp. 317-323.

<sup>81</sup> L'ordine dei Trionfi presentato nel *Sermones* si riscontra in altre fonti del XVI secolo, tra cui T. POMERAN, *Triumpho de' Pomeran da Cittadella composti sopra li Terrocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia*, Venezia, Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, 1534; F.A. LOLLIO, M.V. IMPERIALI, *Invettiva di F. Alberti Lollio Academico Philareto contra il giuoco del tarocco e Risposta di M. Vincenzo Imperiali*, Ferrara, 1550; T. GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le Professioni del Mondo, e Nobili et Ignobili*, Venezia, 1585; A. CITOLINI DA SERRAVALLE, *La Tipocosmia*, Venezia, 1561; cfr. G. BERTONI, *Tarocchi versificati*, in *Poesie, leggende, costumanze del medioevo*, Modena, Umberto Orlandini, 1917, pp. 267-264.

<sup>82</sup> R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, cit., p. 187.

<sup>83</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 99.

basandosi su una sola fonte anonima, risulterebbe alquanto debole, considerano inoltre come i frammenti e gruppi di carte a noi giunti comprendano almeno una carta di seme o figure<sup>84</sup>.

L'ipotesi dell'esistenza di un mazzo formato dai soli Trionfi viene avanzata anche da Franco Pratesi<sup>85</sup>: l'autore si basa sulla prima parte di una commedia di Notturmo Napolitano del 1521<sup>86</sup> ed intitolata *Triumpho de Tarocchi*, dove quattro amici giocano senza nominare carte di seme. Pratesi, inoltre, avanza l'ipotesi che anche altri giochi – di cui conosciamo solamente il nome ma non le regole – fossero giocati solamente con i Trionfi, ad esempio lo *Scartino*, i *Trionfetti* e il *Sequentum Tarochi*.

Ad ogni modo, quel che è certo è il carattere polemico del Sermone: non solo il gioco vi viene descritto come autentico strumento del Diavolo in persona, ma viene tacciato di eresia e bassezza umana, quanto meno per l'inserimento di figure religiose nella serie:

De tertio ludorum genere, scilicet triumphorum. Non est res in hoc mundo quod pertineat ad ludum tantum Deo odibilis sicut ludus triumphorum. Apparet enim in eis omnis turpitudine, Christiane fidei ut patebit per ipsos discurrendo. Nam dicuntur triumphi, sic, ut creditur, a dyabolo inventore intitolati, quia in nullo alio ludo ita triumphat cum animarum perditione, sic in isto. In quo non solum Deus, angeli, planete, et virtutes cardinales vituperose ponuntur et nominantur, verum et luminaria mundi, scilicet Papa et Imperator, compelluntur, quod absurdum est, cum maximo dedecore Christianorum, in ludum intrare. Sunt enim 21 triumphi qui 21 gradus alterius scale in profundum inferi mittentis<sup>87</sup>.

L'invettiva nei confronti del gioco d'azzardo in genere si riallaccia a testimonianze dal carattere simile appartenenti al XIV ed inizio XV secolo – ad esempio il Sermone di San Bernardino da Siena pronunciato a Bologna nel 1423<sup>88</sup> –, oltre a fonti appartenenti al XVI secolo. Francesco Berni nel suo *Capitolo del Gioco della Primera*<sup>89</sup> – dedicato al gioco della Primera, un antenato dell'odierno Poker – effettua una parodia di molti altri

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> F. PRATESI, *Italian Cards: New Discoveries*, «Journal of the International Playing cards society», Vol. XVII, n. 6, 1988, pp. 23-33.

<sup>86</sup> N. NAPOLITANO, *Gioco de Trionfi che fanno quattro compagni detti Delio, Timbreo, Castalio e Caballino, con due sonetti in laude del Bembo*, Perugia, 1521.

<sup>87</sup> R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, cit., p. 187.

<sup>88</sup> S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 26; la fonte viene riportata anche in R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, cit., pp. 185, 189, 196.

<sup>89</sup> F. BERNI, *Capitolo del Gioco della Primera col commento di Messer Pietropaulo da San Chirico*, Roma, Minitio Calvo, 1526.

giochi, Tarocchi compresi, fornendo di conseguenza preziose informazioni relative ai giochi dell'epoca. Dei Tarocchi critica soprattutto «la scarsa maneggevolezza – è noto che ogni giocatore doveva tenere in mano una ventina di carte – e le infime poste comunemente usate»<sup>90</sup>. Il tono è ironico e beffardo:

[...] un altro più piacevolone di costui, per intrattenere un poco più la festa e dar piacere la brigata a guardare le dipinture, ha trovato che' tarocchi sono un bel gioco, e pargli essere in regno suo quando ha in mano un numero di dugento carte, che a pena le può tenére, e, per non essere appostato, le mescola così il meglio che può sotto la tavola. Viso proprio di tarocco colui a chi piace questo gioco, ché altro non vuol dir tarocco che ignocco, sciocco, balocco, degno di star fra fornari e calzolari e plebei a giocarsi in tutto di un carlino in quarto a tarocchi, o a trionfi o a sminchiate chi si sia: che ad ogni modo tutto importa mischioneria e dapocaggine, pascendo l'occhio col sole e con la luna e col dodici, come fanno i putti<sup>91</sup>.

Diverso è il tono adottato dall'*Invettiva* di Flavio Alberto Lollo<sup>92</sup>, la quale «si presenta come una seria, convinta ed accorata invettiva contro i giochi d'azzardo in generale ed i tarocchi in particolare destinata ad educare presentandone tutti i lati negativi»<sup>93</sup>. Sebbene Marsilli<sup>94</sup> ritenga questa fonte parziale, caratterizzata da informazioni sintetiche di fatto inutili ad uno studioso contemporaneo, considero questa fonte come preziosa: non solo illustra l'atteggiamento di un giocatore incallito dell'epoca, presentandosi dunque come una finestra sulla quotidianità dell'epoca, ma contiene informazioni utili ad un'ulteriore disamina di fonti precedentemente citate.

---

<sup>90</sup> F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, in *Le Carte di Corte...*, cit., p. 125.

<sup>91</sup> La pagina del volume di Berti relativa alla citazione viene integralmente riportata in S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 29.

<sup>92</sup> F. A. LOLLIO, *Invettiva di Flavio Alberto Lollo ferrarese contra giuoco del tarocco*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1550; il testo di Lollo è contenuto anche in una miscellanea stampata a Ferrara nel 1590, cfr. *Invettiva di Flavio Alberto Lollo Ferrarese contra il Giuoco del Tarocco*, in *Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri auttori. Accresciute in questa quinta impressione di molte rime gravi & burlesche del sig. Torquato Tasso, del sig. Anibal Caro, & di diversi nobilissimi ingegni*, Ferrara, Benedetto Mamarello, 1590, pp. 233-242.

<sup>93</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 96.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

Singer<sup>95</sup> include nel testo alcuni passi dell'*Invettiva* basandosi sulla riedizione ferrarese del 1590:

Io fui già di parer, che il più bel gioco  
che si possa giocare a Carte, fosse  
quel del Tarocco: onde talhor per spasso,  
per ricrear li spirit afflitti, e stanchi  
con lui mi trastullava: trapassando  
quelle hore che son men atte a i studi [...]

In questo breve passo Lollio descrive come il gioco dei Tarocchi come il migliore: grado di guarire gli spiriti stanchi ed afflitti, costituisce un passatempo virtuoso ed alternativo ai momenti dedicati allo studio. Il tono, tuttavia, cambia drasticamente:

Giuoco maligno, perfino, e bugiardo:  
giuoco, che mette i tuoi danari à squarso;  
giuoco da impoverire Attalo, e Mida,  
perch'egli è cugin della Bassetta  
e dove l'huomo spera haver piacere  
lo fa star sempre in duol, sempre in timore [...]

Appare lapalissiano il cambio d'umore di Lollio: il gioco da lui amato, fonte di divertimento e spensieratezza, diviene ben presto «maligno, perfido, e bugiardo». L'*Invettiva*, dunque, risulta ben presto uno sfogo d'ira da parte di un giocatore incallito e impenitente, tanto sfortunato da rivolgersi contro il suo stesso amato vizio. Questa «chiassosa *boutade*» sarebbe per Marsilli uno dei pochi, se non l'unico, pregio del testo: come precedentemente affermato, ritengo vi siano altri spunti utili al mio discorso.

Nei versi successivi Lollio trasmette l'ansia del giocatore, e dà indicazioni relative al gioco: si giocava in tre persone, mentre le carte distribuite erano venti. Si capisce dunque la frustrazione accennata da Berni, quando scrisse che al giocatore «pargli essere in regno suo quando ha in mano un numero di dugento carte che a pena le può tenere». L'autore, inoltre, fa intendere come carte e Tarocchi fossero considerati giochi tra loro ben distinti: questo si dedurrebbe dall'utilizzo di carte differenti (all'interno del medesimo gioco?), ad esempio quelle da Picchetto. Riecheggia in questa distinzione l'alternativa posta da Francesco Sforza ad Antonio Treco: in caso non si trovassero carte

---

<sup>95</sup> S.W. SINGER, *Researches into the History of Playing Cards*, cit., pp. 354-356.

da trionfi si potrà ripiegare in altre tipologie di carte da gioco. Si ritrova inoltre la distinzione tra carte di seme, «dinar, coppe, baston, spade», e trionfi, sebbene ne vengano nominati soltanto tredici:

Che vuol dir altro il Bagatello, e'l Matto  
Se non ch'ei fusse un ciurmatore e un barro?  
Che significar'altro la Papessa  
Il Carro, il Traditor, la Ruota, il Gobbo;  
La Fortezza, la Stella, il Sol, la Luna,  
e la Morte, e l'Inferno: e tutto il resto  
di questa bizzarria  
E quel nome fantastico, e bizzarro  
Di Tarocco, senz'ethimologia

Vi sono tre principali differenze: l'Eremita è qui indicato come *Gobbo*, definizione presente anche nel *Sermones de Ludo cum Aliis*; il Diavolo è indicato con il nome di *Inferno*, in tal caso una dicitura inedita; mentre l'Appeso viene indicato sotto il nome di *Traditor*, equivalente a *Juda*, utilizzato in un anonima pasquinata dello stesso anno e riferita da Paolo Giovio<sup>96</sup>.

Infine, è curioso come Lollo sottoscriva «senz'ethimologia» il nome Tarocco, andando a confermare quanto per Dummett l'origine della parola "tarocchi" rimanga del tutto oscura, considerando le derivazioni ipotizzate sino a lui come implausibili<sup>97</sup>.

Di particolare pregio letterario sono *Le carte parlanti* di Pietro Aretino. Stampata per la prima volta a Venezia nel 1543 con il titolo *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*, l'opera venne ristampata più volte nel corso della vita dell'autore, sebbene l'edizione di maggiore reperibilità sia quella del 1650 e successiva alla sua morte<sup>98</sup>. Il testo, dal carattere certamente moralistico, assume la forma di un fantasioso dialogo fra un cartaiolo padovano e le carte da gioco, e sin dall'inizio ha tono favolistico. L'uomo, trovando le proprie carte in disordine, si lamenta di come le abbia mescolate «il Diavolo che le trovò», ed è a questo punto che le carte stesse, offese,

---

<sup>96</sup> ANONIMO, *Gioco di Tarocchi fatto in Conclavi*, Roma, 1550; il manoscritto anonimo è conservato presso la Biblioteca Comunale di Como, fondo Paolo Giovio; V. CIAN, *Gioviana. Di Paolo Giovio Poeta, fra Poeti, e di alcune Rime sconosciute del sec. XVI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Vol. 17 (1891), pp. 338-339.

<sup>97</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 20.

<sup>98</sup> P. ARETINO, *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*, Venezia, Giovanni de' Farri et f.lli, 1543; ID., *Le carte parlanti. Dialogo di Partenio Etiro nel quale si tratta del Giuoco con moralità piacevole*, Venezia, Marco Ginammi, 1650.

iniziano a parlare dando dell'ingrato al cartaio, il quale, sconvolto, non può fare a meno di esclamare «Oh Dio buono, le carte favellano»<sup>99</sup>. Le carte presentano immediatamente la loro provenienza: nel corso dell'assedio di Troia furono trovate da Palamede, al fine di «ritenere gli animi dei commilitoni desti sempre e sempre ardenti» e, sebbene Aretino sia perfettamente consapevole di come gli antichi Greci non conoscessero le carte da gioco, l'aneddoto è utile ad introdurre sin dal principio la natura moralistica del trattato. L'atteggiamento appare ironicamente distante da quello di Lollio, considerando come per l'Aretino «sia nella sconfitta che nella vittoria il giocatore debba mostrare la stessa intelligenza, lo stesso coraggio e lo stesso amore per il rischio ponderato, tipico dell'uomo d'armi»<sup>100</sup>. Non si tratta solo di atteggiamento, ma della natura stessa del gioco delle carte: a differenza di altri giochi, come «i dadi [...] adatti ai mariuoli, le tavole ai malinconici, gli scacchi ai gottosi, la palla ai belli in piazza»<sup>101</sup>, quest'ultimo – si tratti di semplice divertimento o di gioco d'azzardo – fornisce sempre un insegnamento, insegnando «la costanza, la perseveranza e l'attenzione, a saper vincere e a saper perdere, ad amministrare con oculatezza il denaro, a rischiare il giusto»<sup>102</sup>.

Le carte, inoltre, illustrano il significato di semi, figure e trionfi, e, per quanto riguarda gli Arcani Maggiori, il loro significato è del tutto applicato alla natura del gioco. Si evidenziano in questo modo l'astuzia del giocatore, ma anche la sua stupidità ed ingordigia, la sua rabbia e la sua fedeltà al gioco; ad esempio il Sole, la Luna, le Stelle «ci han voluto esser dipinte per dimostrare che il giuoco si frequenta il dì e la notte, da ciascuno, e in ogni lato»<sup>103</sup>. In particolare, come in Lollio, l'Appeso viene nominato il Traditore, il quale «inferisce gli assassinamenti dei messi in mezzo»<sup>104</sup>.

Un altrettanto originale interpretazione dei Trionfi è poi restituita da un manoscritto anonimo attualmente conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. Il *Discorso perché fosse trovato il Gioco et particolarmente quello del Tarocco, dove si*

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 1.

<sup>100</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 97.

<sup>101</sup> P. ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di F. CIAMPI, Lanciano, Carabba, 1914, p. 79.

<sup>102</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 104.

<sup>103</sup> P. ARETINO, *Le carte parlanti. Dialogo di Partenio Etiro nel quale si tratta del Giuoco con moralità piacevole*, cit., p. 14.

<sup>104</sup> Ivi, p. 20.

dichiara a pieno il significato di tutte le figure di esso gioco<sup>105</sup>, scoperto da Pratesi<sup>106</sup> e di provenienza e datazione incerta, offre interessanti osservazioni tecniche circa il gioco stesso – ad esempio il numero di giocatori, ossia tre come precisato all'interno dell'*Invettiva* di Lollo – e un'interpretazione filosofica delle carte. I Trionfi, infatti, «vengono considerati come una naturale estensione del significato delle carte comuni, e l'intero mazzo pare un microcosmo in cui si riflettono tutte le qualità e i difetti umani»<sup>107</sup>. Come illustrato da Marsilli, nel suo *Discorso* l'anonimo autore associa i quattro semi ai principali istinti umani: le Coppe sono legate all'elemento del piacere; i Bastoni al potere, in particolare di magistrati e pubblici ufficiali; i Denari rinviano alle attività umane esercitate al fine di accumulare ricchezze; infine le Spade indicano la guerra. I Trionfi si configurano quali strumenti di razocinio: divisi in due gruppi e disposti in ordine crescente, mettono in guardia dai pericoli, insegnando ad evitarli. I primi quindici, dal Matto al Diavolo, riflettono inclinazioni prettamente umane, mentre i sette Arcani fra Cieli (la Torre) e il Mondo si configurano come elementi in grado di avvicinare l'uomo a Dio, garantendogli una migliore conoscenza di sé<sup>108</sup>.

Vi è, infine, il *Discorso del Signor Francesco Piscina da Carmagnola sopra l'ordine delle figure de Tarocchi*<sup>109</sup>, anch'esso inizialmente individuato da Pratesi<sup>110</sup>. Sebbene non contenga indicazioni utili alla ricostruzione del gioco dei Tarocchi, l'opera di Piscina è fondamentale: essa infatti precede di oltre due secoli l'interpretazione esoterica dei Tarocchi affermatasi in Francia nel XVIII secolo, cercando di individuare l'intenzione originaria dell'inventore dei Tarocchi.

Piscina intende «brevemente favellare dell'ordine delle figure dei Tarocchi», dimostrando «quanto eccellente e divina cosa sia l'ordine in questo Universo»<sup>111</sup>. Come

---

<sup>105</sup> ANONIMO, *Discorso perché fosse trovato il Gioco et particolarmente quello del Tarocco, dove si dichiara a pieno il significato di tutte le figure di esso gioco*, Venezia?, 1570ca, ms. 1072, Vol. XIII F, Bologna, Biblioteca Universitaria.

<sup>106</sup> F. PRATESI, *Italian Cards: New Discoveries*, «Journal of the International Plain cards society», Vol. XV-XVI, n. 2/4, 1987.

<sup>107</sup> ID., *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, cit., p. 126.

<sup>108</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 98.

<sup>109</sup> F. PISCINA, *Discorso del Signor Francesco Piscina da Carmagnola sopra l'ordine delle figure de Tarocchi. Dedicato all'III. S. Rettor del Studio del Serenissimo Duca di Savoia*, Monte Regale, Leonardo Torrentino, 1565.

<sup>110</sup> F. PRATESI, *Italian Cards: New Discoveries*, cit.

<sup>111</sup> F. PISCINA, Op. cit., p. 1.

nel caso del *Discorso perché fosse trovato il Gioco et particolarmente quello del Tarocco* gli Arcani vengono suddivisi in due gruppi: le incombenze terrene vengono associate ai Trionfi tra il Matto e la Temperanza, mentre l'ambito legato alla sfera celeste va da il Diavolo al Mondo, qui indicato come Paradiso Terrestre. Sebbene la conoscenza delle carte sia incerta, essa è frutto di un'interpretazione morale, etica e religiosa, utilizzando le carte come uno strumento in grado di avvicinare l'uomo a Dio Padre<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 98.

## 1.2 Alcune distinzioni nelle fonti italiane tra XV e XVIII secolo

Le fonti precedentemente citate si configurano quali strumenti utili ad un'analisi comparata: accanto alle ipotesi inerenti l'origine delle carte da gioco e la loro introduzione in Europa vi sono congetture relative alla loro etimologia, riflessioni necessarie ed imprescindibili rispetto alla storia dei Trionfi e del gioco dei Tarocchi.

Ad ogni modo, sarà ulteriormente necessario prendere in considerazione fonti da me ritenute utili a creare un distinzione fra le varie testimonianze letterarie.

In primo luogo, occorre considerare come tra XV e XVI secolo fossero assai diffusi veri e propri giochi verbali incentrati sulle carte dei Tarocchi. I giochi praticati all'interno delle corti rinascimentali – certamente noiosi agli occhi di un contemporaneo – erano spesso didattici ed istruttivi. Molto comune era scegliere un ruolo (generalmente una figura storica o mitologica, oppure legata alla sfera celeste) ed intervenire con una risposta appropriata al ruolo prescelto una volta interpellati; in questi casi la penitenza, in caso di risposta sbagliata, consisteva nel rispondere ad una domanda di riserva, ugualmente volta a rilevare l'acume del personaggio<sup>113</sup>.

Una prima testimonianza di gioco verbale legato ai Tarocchi è data dai *Cinque Capituli* scritti da Matteo Maria Boiardo nel 1461, nel corso del suo soggiorno ferrarese<sup>114</sup>. Edita per la prima volta nel 1523, l'opera è completata da un breve sonetto, *Argumento de li ditti capituli di Mattheo Maria Boiardo dopra un novo gioco di carte, e Sonetto excusato*. Pur non offrendo alcuna indicazione o regola di gioco – «resta mo' a te trovar del gioco l'arte»<sup>115</sup> – questo componimento fornisce la vera chiave d'interpretazione al testo. I primi quattro capitoli, ciascuno composto da quattordici terzine, sono legati ai quattro semi: ogni terzina infatti inizia con un sentimento al quale l'intero capitolo è dedicato. Il quinto capitolo, invece, è formato da ventidue terzine dedicate a sentimenti, qualità, stati d'animo, illustrati attraverso esempi storici o mitologici. Le ventidue terzine risultano dunque legate ai Trionfi: la Ruota di Fortuna è legata al caso; il Vecchio è

---

<sup>113</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 99; R. RENIER, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, «Rassegna Emiliana», I, fasc. XI (1889), pp. 655-674.

<sup>114</sup> M.M. BOIARDO, *Amore di Hieronimo Beniueni Fiorentino Allo Illustrissimo S. Nicolo da Correggio et una Caccia de Amore bellissima de Egidio et cinque Capituli, sopra el Timore, Zelosia, Speranza, Amore et uno Triumpho del Mondo composti per il Conte Matteo Maria Boiardo et altre cose diverse*, Venezia, Zoppino, Niccolò & Vincenzo di Paolo, 1523.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 75.

sinonimo di sapienza; l'inganno è esemplificato dal Trionfo dell'Appeso; mentre la virtù della forza è legata alla Forza. Ad ogni modo la correlazione non è sempre chiara o specificata, e Boiardo non utilizza i nomi tradizionali di semi e Trionfi: probabilmente non si trattava di un mazzo "classico", bensì di un mazzo di Tarocchi fantastico, appositamente creato per giochi verbali come questo<sup>116</sup>.

Francesco Ringhieri illustra come i giochi verbali venissero eseguiti anche distribuendo carte da gioco ai vari partecipanti. Il *Giuoco del Re* descritto dall'autore nei suoi *Cento giuochi liberali, et d'ingegno*<sup>117</sup> viene messo in pratica attraverso una sequenza di parole, frasi e concetti pronunciati secondo un ordine prestabilito, delle dichiarazioni legate alle cinquantadue carte da gioco. In questo caso i quattro semi, i quali a parte Coppe e Spade non hanno nomi tradizionali (vi sono infatti Colonne e Specchi, non Bastoni e Denari), sono associati a quattro virtù morali: Temperanza, Fortezza, Giustizia, Prudenza. Ringhieri descrive anche il *Giuoco del Triompho*, un gioco da lui definito come «gloriosissimo» e «meritatissima corona delle vostre infinite honoranze»<sup>118</sup>.

Sia per Boiardo che per Ringhieri è molto probabile che le carte di riferimento non fossero Tarocchi tradizionali, bensì mazzi fantastici in cui i Trionfi classici venivano sostituiti da altre figure a fine sostanzialmente didattico. Di questo tipo ne sono un esempio i celebri Tarocchi Sola-Busca studiati da Arthur Hind<sup>119</sup>.

---

<sup>116</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 105.

<sup>117</sup> F. RINGHIERI, *Cento Giuochi liberali, et d'ingegno*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1551, pp. 131-133.

<sup>118</sup> Ivi, pp. 160-163.

<sup>119</sup> A.M. HIND, *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, Knoedler & Quaritch, 1938. Questo mazzo, probabilmente un mazzo istruttivo come nel caso dei cosiddetti Tarocchi del Mantegna, comprende ventidue Trionfi e cinquantasei carte numerali. L'iconografia differisce da quella tradizionale: dei ventidue Trionfi solamente il Matto presenta caratteristiche comuni, mentre il resto delle carte rappresenta guerrieri dell'antichità classica e biblica, oppure nomi distorti. Le carte numerali invece presentano raffigurazioni estremamente varie, mescolando scene fantastiche ad episodi tratti dalla vita quotidiana. Hind basò i propri studi sul mazzo conservato a Milano dalla famiglia Sola-Busca; altri esemplari sono conservati presso l'Hamburger Kunsthalle di Amburgo, all'Albertina Museum di Vienna e al British Museum di Londra. Cfr. S.R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 124-127.



Figura 4. Tarocchi Sola-Busca, Nembroto (XX), Ferrara o Venezia, fine XV-inizio XVI secolo, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, incisioni su carta a più strati, 142x75 mm.

Vi sono poi varianti di gioco in cui le carte vengono utilizzate a scopo divinatorio. Una prima testimonianza è data da Teofilo Folengo, il quale nel *Chaos del Triperuno* racconta un'esperienza vissuta da Triperuno. È Limerno a parlare:

[...] Giuberto et Focilla, Falcone e Mirtella mi condussero in una Camera secretamente, ove trovati ch'ebbeno le carte lusorie de Triomphi, quelli à sorte fra loro si divisero, e volto à me ciaschuno di loro la sorte propria de li toccati trionphi mi espose, pregandomi che sopra quelli un sonetto gli componessi<sup>120</sup>.

Le carte estratte vengono interpretate attraverso la scrittura di sonetti. Ad esempio il sonetto composto per Giuberto – il quale estrae le carte della Giustizia, dell'Angiolo, del Diavolo, del Foco e dell'Amore – indica come il fuoco della passione sia solo in apparenza angelico, essendo in realtà tormentato dalla malizia del Diavolo:

Quando 'l Foco d'Amor, che m'arde ogn' hora,  
Penso e ripenso, fra me stesso i dico,  
Angiol di Dio non è, ma lo Nemico,  
Che la Giustizia spinse del ciel fora.  
Et è pur chi qual Angiolo l'adora,  
Chiamando le sue fiamme dolce intrico,  
Ma nego ciò, ché di Giustizia amico  
Non mai fu, ch'in Demonio s'innamora.  
Amor di donna è Ardor d'un spirto nero,  
Lo cui viso se 'n gli occhi un Angiol pare,  
Non t'ingannar, ch'è fraude e non Giustitia.  
Giustitia esser non puote, ove malitia  
Rispose de sue Faci il crudo Arciero,  
Per cui Satan Angiol di luce appare<sup>121</sup>.

Le carte alquanto nefaste estratte da Falcone, invece, evidenziano la situazione politica d'allora. La Luna, l'Appiccato, il Papa, l'Imperatore e la Papessa rinviano alle personalità di Clemente VII Medici, Carlo V d'Asburgo e Francesco I di Valois, soprattutto in relazione alla minaccia turca:

Europa mia, quando fia mai che l'Una  
Parte di te, c'hà il Turco Traditore,  
Rifrancati lo Papa o Imperatore,  
Mentr'ha le chiavi in man per lor fortuna:  
Aime la Traditrice e importuna  
Rispose in man Donna il summo honore  
Di Piero e tien l'Imperial furore.  
Sol contra il giglio e non contra la Luna.

---

<sup>120</sup> T. FOLENGO, *Chaos del Tri Per Uno, ovvero dialogo delle Tre etadi*, Venezia, Giovanni Antonio & Pietro Fratelli da Nicolini da Sabio, 1546, p. 70.

<sup>121</sup> Ivi, p. 72.

Che sel Papa non fusse una Papessa,  
Che per un pie Marcin Spesso tiene,  
La Luna in griffo à l'aquila vedrei.  
Ma questi Papi o Imperatori miei  
Fan si, che mia Papessa farsi viene  
La Luna, e vo Appicarmi da me stessa<sup>122</sup>.

Marsilli condivide la tesi di Kaplan, per cui questo passo è ritenuto «una delle primissime testimonianze sull'uso divinatorio delle carte da Tarocchi», un'ipotesi alquanto ridimensionata da Michael Dummett<sup>123</sup>.

Il gioco descritto da Girolamo Bargagli nel *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare*, invece, viene considerato da Marsilli come un «anello di congiunzione fra i tradizionali giochi rinascimentali e la pratica di appropriare le figure dei Tarocchi»<sup>124</sup>.

All'interno del testo Bargagli scrive:

Et io ancora [soggiunse il Mansueto] ho veduto fare il giuoco de' Tarocchi, ponendo a tutti li circostanti un nome di tarocco, e qualcun di poi a dichiarar chiamando, per quale cagione stimasse, che à questo et à quello il nume d'un tal tarocco fosse stato posto<sup>125</sup>.

Questa fonte introduce ad un utilizzo dei Tarocchi presentato da Marsilli come vero e proprio sottogenere letterario: l'autore si riferisce alla «consuetudine di versificare i Tarocchi, di metterli in rima o [...] di appropriare ai Tarocchi dei versi, in particolare dei sonetti, ma anche soltanto dei motti»<sup>126</sup>. I Trionfi vengono dunque utilizzati al fine di identificare un gruppo di persone, associandovi una carta e restituendone una descrizione dei tratti fisici o caratteriali. Questa identificazione si ricollega soprattutto all'influenza esercitata nel corso del XVI secolo dalle gentildonne sul genere letterario: alcune fonti – soprattutto anonime – veneziane, pavesi, ferraresi e bolognesi testimoniano la «vasta diffusione delle carte da Tarocchi in quei contesti sociali», dimostrando altresì una certa omogeneità<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 120-121; cfr. paragrafo 1.3.

<sup>124</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 99.

<sup>125</sup> G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare*, Siena, 1572, seconda edizione Venezia, 1581, p. 77.

<sup>126</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 100.

<sup>127</sup> Ibidem.

I *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei Tarocchi* sono ventidue terzine scritte fra il 1525 e il 1540<sup>128</sup>. Il manoscritto venne impaginato insieme alle *Rime et imprese donate alle gentili donne de Pavia la Pasqua di Gennaio* di Giovan Battista Susio<sup>129</sup>, quasi certamente composte negli stessi anni: molte delle donne presentate da Susio, infatti, vengono presentate anche all'interno dei *Motti*. I *Triumph* di Troilo Pomeran<sup>130</sup> invece sono sonetti dedicati a famose gentildonne appartenenti alla nobiltà veneziana. I sonetti associati ai Trionfi – i quali presentano nomi inconsueti, come *Carro Triumphale* per il Carro e *Tempo* per l'Eremita – non presentano numerazione, bensì una sequenza che dal Mondo giunge sino al Matto. Un'anonima fonte fiorentina utilizza, al posto dei Tarocchi, le Minchiate, configurando una testimonianza unica. Ne *I Germini, sopra quaranta meretrice della città di Fiorenza*<sup>131</sup>, infatti, le carte vengono associate a nove celebri prostitute fiorentine. Marsilli nota come all'interno del testo vi sia anche un chiaro riferimento alle *Carte Parlanti* dell'Aretino: viene infatti citato un fabbricante e venditore padovano, ossia il cartaio protagonista, il quale realizza anche germini «di buona stampa e fatti di buon foglio»<sup>132</sup>.

Altre fonti di questo tipo dimostrano lo straordinario successo dei Tarocchi a Ferrara<sup>133</sup>. Sin dai tempi di Borso d'Este, infatti, vi era una passione cortese legata alle carte, e «quando Ercole II successe al padre [...] i Tarocchi erano parte integrante della cultura della società ferrarese» già da tempo, dunque non stupisce che «ci si sia serviti proprio del gioco dei Tarocchi per fare allusione a delle dame»<sup>134</sup>. Così, come testimoniato da Aretino: «il Paradiso delle delizie è oggi Ferrara, bontà del soave Signore di lei. Non gridano i sudditi nello esserli vassalli per il peso dell'angarie soperchie; chi ha del suo, e chi non ne ha se lo procaccia»<sup>135</sup>. Anonimi *Trionfi de Tarocchi appropriati* conservati

---

<sup>128</sup> ANONIMO, *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei Tarocchi*, Pavia, 1525-1540.

<sup>129</sup> G.B. SUSIO, *Rime et imprese donate alle gentili donne de Pavia la Pasqua di Gennaio. Sotto 'l nome de gli Indonati composta da messer Giovan Battista Susio della Mirandola che tra loro l'Invogliato s'appella*.

<sup>130</sup> T. POMERAN, *Triumph de' Pomeran da Cittadella composti sopra li Terocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia*, Venezia, Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, 1534.

<sup>131</sup> ANONIMO, *I Germini, sopra quaranta meretrice della città di Fiorenza, dove si conviene quattro ruffiane, le quali danno a ciascuna il trionfo, ch'e a loro conviene dimostrando di ciascuna il suo essere*, Firenze, Bartolomeo di Michelangelo, 1553.

<sup>132</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 107.

<sup>133</sup> Cfr. G. BERTONI, Op. cit.

<sup>134</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 102.

<sup>135</sup> P. ARETINO, *Le carte parlanti. Dialogo di Partenio Etiro nel quale si tratta del Giuoco con moralità piacevole*, cit., p. 155.

presso la Biblioteca Estense di Modena<sup>136</sup> associano i Trionfi a ventidue gentildonne delle più famose famiglie aristocratiche ferraresi, tra le quali spicca Isabella d'Este, mentre *Due sonetti amorosi*<sup>137</sup> conservati all'interno dello stesso codice miscelaneo offrono «un singolare spaccato di vita ferrarese della metà del XVI secolo» presentando attraverso le carte dei Tarocchi una sorta di triangolo amoroso interno alla famiglia Riminaldi, tra le più in vista dell'epoca<sup>138</sup>.

Si ricorda, infine, la satira con i Tarocchi, un filone letterario legato ad una delle costanti dell'epoca, ossia le pasquinate. Nel corso del XVI secolo, infatti, era una costante associare soprannomi mordaci alla gente di potere, burlandosi di signori e cardinali.

Pietro Aretino seppe guadagnarsi, nel corso della sua vita, la protezione di pontefici e principi utilizzando il proprio talento letterario. Nella *Pasquinata per l'elezione di Adriano VI* del 1521<sup>139</sup> si rinvia ad un uso divinatorio delle carte dei Tarocchi. Il sonetto XXXII recita:

Venti duo cardinal senza romore  
giucavano a tarocchi in la lor cella:  
fe' Medici e mischiò, poi diè la stella  
a Farnese, ad Egidio il traditore;  
a Santa Croce diè lo 'mperadore,  
Vico ebbe il sol, Grimano il bagattella  
Grassi l'imperatrice e poi la bella  
papessa Como, Mantova l'amore.  
Ancona il mondo e l'angelo l'Orsino,  
il matto Siena e Monte ebbe la luna,  
la iustizia Colonna, el Soderino  
il diavol, Flisco ruota di fortuna  
Punzetta il vecchio, il carro l'Armellino,  
la casa il frate in vesta bianca e bruna,  
san Francesco n'ebbe una,  
ciò fu tempranzia e Jacobacci morte,  
Santi Quattro fortezza e stavan forte.  
In questo furon scorte  
le carte e restò Medici una crapa,  
quando s'avvide ch'era fatto papa.  
Onde smorto qual rapa, disse : «Il papa mi tocca e non lo tegno».  
Rispose il Soderin: «Non ne se' degno».  
Mossoni tutti a sdegno,  
e tra lor ferno questa legge nuova,

---

<sup>136</sup> ANONIMO, *Trionphi de Tarocchi appropriati*, Ferrara, 1530-1560ca.

<sup>137</sup> ANONIMO, *Due sonetti amorosi*, Ferrara, 1530-1560ca.

<sup>138</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 107.

<sup>139</sup> P. ARETINO, *Pasquinate di Pietro Aretino e anonime per il Conclave e l'elezione di Adriano VI*, a cura di V. ROSSI, Palermo, Torino, Carlo Clausen, 1891.

che papa sia quello che lo ritrova.  
Mentre ciascun si prova,  
Mantova, Siena, Farnese andando a spasso  
una carta trovorno, ma fu un asso<sup>140</sup>.

Dei trentanove cardinali riuniti a Conclave ne vengono scelti ventidue: a ciascuno di essi viene assegnato un Trionfo, «quasi con scopo divinatorio relativamente all'elezione»<sup>141</sup>. Una simile trovata è contenuta nell'anonima pasquinata *Gioco di Tarocchi fatto in conclavi* riferita da Giovio<sup>142</sup>. Tra i sonetti ivi raccolti, relativi all'elezione di papa Giulio III il 7 febbraio del 1550, il primo ricalca la partita a Tarocchi descritta dall'Aretino: anche in questo caso le carte vengono distribuite a ventidue cardinali presenti. Questo tipo di pratica satirica si riconfermò nel XVII e XVIII secolo, così come testimoniato da due anonime fonti bolognesi, entrambe conservate presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. Nella prima, *Thrionfi de Tarocchi e motivi latini appropriati a ciascuno dei canonici di S. Pietro*<sup>143</sup>, oggetto di scherno sono ventidue canonici appartenenti all'omonima Chiesa, mentre ne *I trionfi de Tarochini Aproprati ciascheduno ad una Dama Bolognese*<sup>144</sup> i Trionfi vengono associati a ventidue dame bolognesi, i cui nomi sono accompagnati da quelli dei rispettivi padri, mariti e suoceri. Infine, di particolare interesse è il mazzo riprodotto all'interno dell'*Almanacco Sonzogno* del 1886<sup>145</sup>. Marsilli, il quale riporta la fonte come inedita, sottolinea i pregi di tale testimonianza, definendola un «esempio concreto del perdurare nei secoli [...] della satira espressa nei Tarocchi»: qui ogni Trionfo è associato ad un'istituzione, un personaggio politico o evento relativo all'anno 1886<sup>146</sup>.

---

<sup>140</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>141</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 108.

<sup>142</sup> Cfr. Cap. 1.

<sup>143</sup> ANONIMO, *Thrionfi de Tarocchi e motivi latini appropriati a ciascuno dei canonici di S. Pietro*, ms. 3938/CIII/25, Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Ubaldo Zanetti, XVIII secolo.

<sup>144</sup> ANONIMO, *I trionfi de Tarochini Aproprati ciascheduno ad una Dama Bolognese con la spiegazione in fine per capire meglio li sudeti Trionfi ossia Satira avuta da N.N.*, ms. 83/9, Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Ubaldo Zanetti, XVIII secolo.

<sup>145</sup> AA.VV., *Almanacco della Commedia Umana per il 1886*, Milano, Sonzogno, 1886.

<sup>146</sup> P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, cit., p. 103.

### 1.3 Divinazione e cartomanzia: analisi delle fonti tra XV e XVI secolo

Teofilo Folengo e Pietro Aretino forniscono testimonianze precoci dell'uso divinatorio dei Tarocchi. Al giorno d'oggi, infatti, le carte vengono utilizzate soprattutto al fine di predire il futuro, un utilizzo diffuso specialmente in Inghilterra e negli Stati Uniti, dove i Tarocchi non sono mai stati particolarmente popolari in quanto gioco. Ad ogni modo, vi è da chiedersi per quale utilizzo vennero originariamente creati i Tarocchi: perché al comune mazzo da gioco vennero aggiunti ventidue Trionfi? Essi hanno sempre avuto particolare significato esoterico?

Per poter rispondere a questa domanda occorre riflettere sulle fonti tra XV e XVI secolo. Michael Dummett, innanzitutto, fornisce una spiegazione in contrasto alle teorie dei moderni occultisti<sup>147</sup>. Per l'autore, se nel XV secolo vi fosse stato il desiderio di utilizzare le carte a scopo divinatorio, quasi certamente sarebbe stato utilizzato un mazzo interamente composto da figure metaforico-simboliche, molto simili ai ventidue Trionfi. Sebbene alcuni esempi di mazzi simbolici siano giunti sino a noi<sup>148</sup>, non vi sono prove per sostenere che essi fossero utilizzati a scopi divinatori. Vi è anche l'ipotesi che venissero utilizzati mazzi comuni, salvo attribuirvi significati simbolici differenti a quelli originari. Assolutamente improbabile, invece, è che al mazzo comune siano state aggiunte carte speciali al solo scopo di prevedere il futuro, creando un mazzo composito dal significato esoterico.

La prima ipotesi è quella maggiormente accessibile: è plausibile che un mazzo formato da ventidue Trionfi, con l'aggiunta di altre carte simboliche, sia stato creato appositamente per scopi divinatori. Questa creazione, però, non rappresenterebbe la nascita del mazzo dei Tarocchi da noi conosciuto, un mazzo composito che non presenta l'aggiunta di carte simboliche, bensì carte di seme appartenenti a mazzi di gioco classici. Inoltre, è alquanto improbabile che l'unione di questi due gruppi di carte sia avvenuta a scopi divinatori, mentre è plausibile «che la formazione del mazzo composito sia stata intesa per un nuovo tipo di gioco di carte, prendendo in prestito i trionfi dal mazzo della

---

<sup>147</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 109-142.

<sup>148</sup> Un esempio di mazzo simbolico sono i cosiddetti Tarocchi del Mantegna. Formato da cinquanta carte, quest'ultime presentano alcune analogie con gli Arcani Maggiori dei Tarocchi tradizionali, ma non presentano alcun riferimento a carte di seme ed onori. Le immagini hanno ruolo essenzialmente didattico e si suddividono in cinque serie da dieci.

divinazione solo perché fornivano un gruppo di carte figurate facilmente identificabili»<sup>149</sup>.

Robert Steele<sup>150</sup> formulò per primo la tesi per cui i Trionfi fossero, inizialmente, un mazzo indipendente: per l'autore solo in un secondo momento essi sarebbero stati uniti al mazzo comune formando il mazzo dei Tarocchi da noi conosciuto. Come affermato in precedenza, non vi sono prove a sostegno di questa ipotesi; inoltre è da escludere un'iniziale natura esoterica dei Trionfi. Per l'autore del *Sermones de Ludo cum Aliis* un utilizzo magico delle carte sarebbe stato semplicemente riprovevole, e, se ne fosse stato al corrente, l'avrebbe certamente menzionato: egli si scaglia con particolare foga contro carte da gioco e Trionfi in quanto abominevoli strumenti del demonio, ed è alquanto improbabile – se non impossibile – che un uomo di Chiesa tanto ansioso di convincere i fedeli abbia completamente ignorato questa loro natura, la quale sarebbe stata una prova assolutamente certa di quanto andava affermando<sup>151</sup>.

Un'altra testimonianza utile in tal senso è data dall'*Invettiva contra il Giuoco del Tarocco* di Flavio Alberto Lollo. L'autore, nel descrivere dettagliatamente i sentimenti provati da un giocatore nei vari momenti del gioco, non accenna minimamente alla divinazione e alla cartomanzia, confermando come i Tarocchi fossero esclusivamente un gioco di carte. Come nel caso del *Sermones de Ludo cum Aliis*, l'autore deride il gioco e le carte stesse, e «se fosse stato al corrente di una qualsiasi pratica di divinazione [...] o di un qualsiasi preteso significato occulto ad esse attribuito, non avrebbe potuto resistere alla tentazione di citarlo, poiché la cartomanzia si presta al ridicolo meglio di qualsiasi altro gioco»<sup>152</sup>

Dummett è assolutamente certo nell'affermare che «non si trovano cenni alla pratica di predire il futuro per mezzo di normali carte da gioco fino al XVIII secolo», sebbene «un'autentica eccezione alla regola» sia fornita da una fonte del 1540: il *Giardino di Pensieri* di Francesco Marcolino da Forlì<sup>153</sup>. Il libro stampato a Venezia si configura quale strumento per predire il futuro con le carte da gioco, sebbene la procedura suggerita

---

<sup>149</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p.110.

<sup>150</sup> R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, cit.

<sup>151</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 111-112.

<sup>152</sup> Ivi, p. 129.

<sup>153</sup> Ivi, p. 113, 115; F. MARCOLINI, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forlì, intitolate Giardino di Pensieri allo Illustrissimo Signore Hercole Estense, Duca di Ferrara*, Venezia, 1540.

non abbia nulla a che fare con la pratica divinatoria così come da noi conosciuta. Il mazzo utilizzato è quello comune a trentasei carte: le carte dal 3 al 6 di ciascun seme vengono eliminate e viene conferita importanza solamente al rango, non ai semi in sé, i quali vengono di fatto ignorati; inoltre, nelle illustrazioni del libro, vi sono riportate solamente carte dal seme di denari. Il libro stesso fa parte della procedura, alquanto complessa. All'inizio vi vengono riportate cinquanta domande, una *tavola di quesiti* di cui tredici riferite agli uomini, tredici alle donne e ventiquattro per ambo i sessi; dopo aver scelto una domanda – ad esempio «se è buono pigliar moglie» – si va alla pagina indicata: qui vi sono riportate quarantacinque coppie di carte, e dopo aver estratto due carte dal mazzo il richiedente confronta la coppia corrispondente. A questo punto si seguono le indicazioni per un'altra pagina, suddivisa a sua volta in cinque sezioni le quali riferiscono le nove carte singole possibili e, dopo aver estratto una carta, il consultante è invitato ad andare ad un'altra pagina del volume, una pagina doppia nuovamente dedicata alle coppie di carte possibili. Infine, si estrae l'ultima carta, la quale combinata a quella precedente rinvia alla pagina che mostra tale coppia: solo a questo punto è possibile trovare una terzina che fornisce la risposta alla domanda iniziale.

Questo complesso passatempo non ha nulla a che vedere con la divinazione: non era utilizzato in quanto oracolo, mentre le carte venivano usate come espediente alla distribuzione delle probabilità, senza attribuirvi alcun carattere simbolico<sup>154</sup>.

Kaplan<sup>155</sup> riporta la tesi di Singer<sup>156</sup>, per cui il libro di Marcolino troverebbe un precedente nel *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti, pubblicato a Venezia nel 1526<sup>157</sup>. L'opera è simile a quella di Marcolini, pur con delle significative distinzioni: in primo luogo il consultante non estrae delle carte, bensì lancia dei dadi, mentre le interpretazioni sono fornite da segni zodiacali, costellazioni e personaggi astrologici. Per Dummett «l'esistenza stessa del libro è di per sé prova che non esisteva a quel tempo una consuetudine di divinazione con le carte», dato che se vi fosse stata l'autore

---

<sup>154</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 115-116.

<sup>155</sup> S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 28.

<sup>156</sup> S.W. SINGER, *Researches into the History of Playing Cards*, cit., p. 66.

<sup>157</sup> S. FANTI, *Triumpho di Fortuna di Sigismondo Fanti Ferrarese*, Venezia, 1526.

«avrebbe fatto qualche tentativo di adeguarvisi, anziché far ricordo a un metodo così puerile»<sup>158</sup>.



Figura 5. Frontespizio del volume di Marcolino da Forlì con incisione di Joseph Porta Garfagninus, 1540.

<sup>158</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 116.

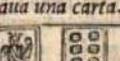
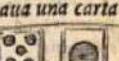
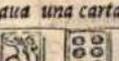
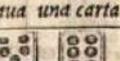
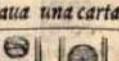
|  |  |  |  |   |  |
|--|--|--|--|---|--|
| <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.      |   | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta.  | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.    |   |  |
| <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.      |  | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.             | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. |   |  |
| <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta.   |  | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.     | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            |   |  |
| <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.              | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.      |
| <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta.   | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.      | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.      |
| <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.    |
| <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.    | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            | <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. |
| <br>Va a carte 62 al<br>quadro di differētia<br>e caua una carta. | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.    | <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            |
| <br>Va a l'incōtro ne<br>la Croce<br>e caua una carta.            | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 60 al<br>quadro di militia<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 58 al<br>quadro de l'animo<br>e caua una carta.    | <br>Va a carte 66 al<br>quadro di ragione<br>e caua una carta.    |

Figura 6. Pagina esemplificativa del metodo combinatorio utilizzato da Marcolini.

Le testimonianze presentate sono trascurabili eccezioni: tra XV e XVI la divinazione non era tra gli usi principali a cui fossero destinate le carte da gioco, e tale attività veniva effettuata – in maniera giocosa – anche con altri mezzi, ad esempio i *Losbücher*<sup>159</sup>.

Come precedentemente sottolineato, Dummett minimizza anche il ruolo del passo presente ne *Il Caos del Triperuno* di Folengo<sup>160</sup>: sebbene l'autore, nel far parlare Limerno, utilizzi la parola "sorte", appare chiaro come la testimonianza non descriva un metodo divinatorio sistematico; infatti, «nessun significato esoterico è attribuito ad alcuna delle carte», ed esse «rappresentano semplicemente i soggetti di cui portano i nomi»; i sonetti, inoltre, trattano temi assolutamente generici – tra cui la politica – senza illustrare in maniera approfondita i caratteri degli individui in questione. In conclusione, «l'intero episodio è evidentemente un espediente letterario, e non attesta una pratica generale di uso dei trionfi per predire il futuro o per analizzare il carattere»<sup>161</sup>.

A confermare questa tesi vi sarebbe il grande intervallo temporale tra queste testimonianze ed il primo mazzo appositamente creato a scopo divinatorio. Si tratta del cosiddetto *Mazzo Lenthall*, la cui data di pubblicazione è attestata al 1690 ad opera di Dorman Newman<sup>162</sup>. Le carte presentano nella parte superiore il seme – appartenente al sistema francese –, un numero romano tra I e XIII e un nome; sul corpo di ciascuna carta, invece, il disegno rinvia unicamente al suo utilizzo divinatorio. Per Dummett si tratta di una sorta di trasposizione cartacea del metodo proposto da Marcolino, dato che domande e risposte, oltre alle istruzioni intermedie, sono stampate sulle carte stesse. Per l'autore «questo rappresenta un progresso verso la pratica di predire il futuro

---

<sup>159</sup> Un esempio di Losbuch è fornito, attraverso riproduzione fotolitografica, nel volume a cura di A. HOFMEISTER, *Eyn Loszbuch ausz der Karten gemacht: Philolithographische Reproduction des einzigen bekannten Exemplars im Besitze von Volckmann & Jerosch. Mit einer Einleitung von Dr. Adolf Hofmeister*, Rostock, Volckmann & Jerosch, 1890. L'opera tedesca, originariamente stampata a Magonza tra il 1505 e il 1510 e conservata a Londra presso il British Museum, presenta nella pagina iniziale un cerchio suddiviso in quarantotto settori, e al centro di quest'ultimo un disco attaccato alla pagina solo al centro, il quale veniva fatto ruotare dal consultante. Dopo aver posto la propria domanda il richiedente confrontava la pagina indicata dall'arrestarsi del disco. Sebbene le pagine indicassero ciascuna una delle quarantotto carte del mazzo con semi tedeschi, questo "gioco" poteva essere effettuato anche senza l'utilizzo di un mazzo, tant'è che in altri Losbücher il disco indicatore presentava classi di oggetti oppure animali. Cfr. H. ROSENFELD, *Losbücher vom Ende des 15. Jahrhunderts*, «Börsenblatt für den deutschen Buchhandel», Vol. 17, 1961.

<sup>160</sup> Cfr. paragrafo 1.2.

<sup>161</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 121-122.

<sup>162</sup> H. e V. WAYLAND, *John Lenthall: Purveyor of Playing Cards*, «Journal of the Playing-Card Society», Vol. I, n. 1 (agosto 1972); <https://www.wopc.co.uk/uk/margary/lenthall> (consultato il 4 marzo 2024).

con normali carte da gioco [...] ma non è ancora un passo molto significativo poiché rimane essenziale l'uso di un mazzo di carte del tutto particolare»<sup>163</sup>.

Occorre dunque mettere in relazione queste due testimonianze con un'ipotetica nascita dei Tarocchi legata all'invenzione della cartomanzia. Ponendo il caso che le carte venissero utilizzate a scopo divinatorio: per quale motivo Marcolino da Forlì – il quale scrive all'incirca un secolo dopo l'invenzione del mazzo – non precisò la differenza tra il metodo da lui utilizzato ed una cartomanzia “classica” con il mazzo dei Tarocchi? Inoltre, nei centocinquant'anni che dividono il testo dal *Mazzo Lenthall* non vi sono riferimenti alla cartomanzia con carte comuni o Tarocchi, con la sola eccezione del passo di Folengo. Significativa è poi la considerazione di Merlin<sup>164</sup>. L'autore osserva come nel *Commentarius de praecipuis Divinationum generibus* di Caspar Peucer, pubblicato per la prima volta a Wittenberg nel 1553, non vi sia alcun riferimento alla cartomanzia, sebbene si tratti di «una rassegna estremamente dettagliata di tutti i metodi conosciuti di predizione del futuro», più volte revisionata ed ampliata<sup>165</sup>.

Infine, come suggerito da Dummett, la stessa natura del *Mazzo Lenthall* risulterebbe alquanto puerile: per quale motivo utilizzare carte così didascaliche se da almeno due secoli era possibile dedicarsi alla cartomanzia legata a carte comuni o Tarocchi? Quest'ultimo «sarebbe parso ai contemporanei tanto ridicolmente primitivo quanto appare a noi»<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 118-119.

<sup>164</sup> R. MERLIN, *L'Origine des cartes à jouer*, cit., p. 17.

<sup>165</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 123.

<sup>166</sup> *Ibidem*.



Figura 7. Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Figure dei Re con domande, 1690.

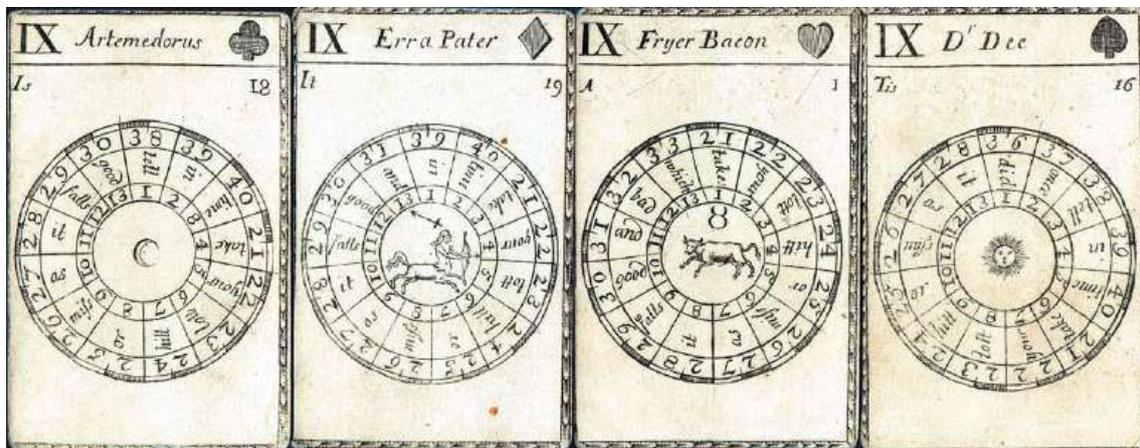


Figura 8. Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Carte numerali dispari, 1690.

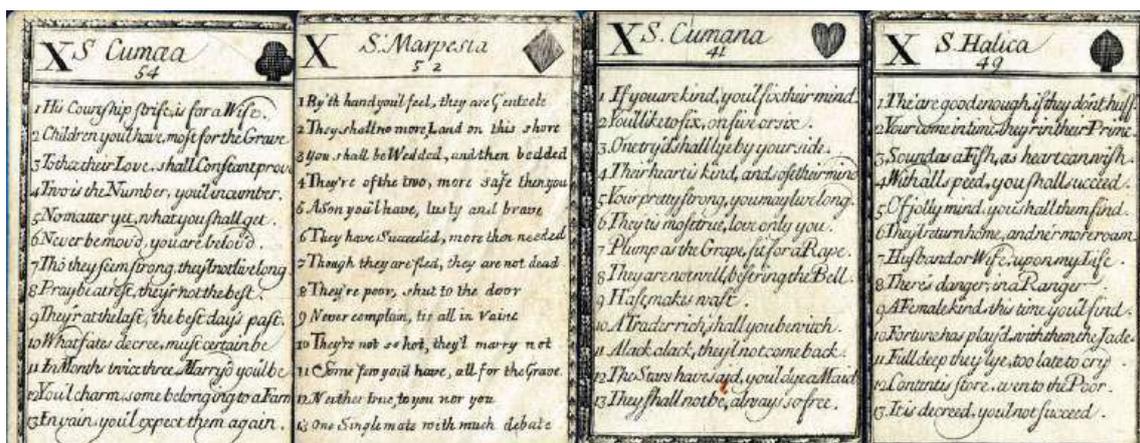


Figura 9. Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Carte numerali pari con nomi di Sibille, 1690.

Come dimostrato finora, dal XV secolo in avanti esistono numerosi riferimenti e testimonianze letterarie sui Tarocchi, eppure non vi sono fonti anteriori al 1750 in cui si faccia cenno alla divinazione; al contrario, le fonti dimostrano come essi fossero considerati semplicemente quali strumenti di gioco: le stesse testimonianze di Folengo, Aretino e soprattutto Marcolino da Forlì configurano un carattere per lo più giocoso che non divinatorio.

Altre fonti confermano come nel XV secolo i Tarocchi venissero utilizzati solamente in quanto gioco di carte. Nella lettera scritta l'11 dicembre 1450 Francesco Sforza chiede insistentemente al suo tesoriere Antonio Treco «doe para de carte de triumphhi» o, in mancanza di queste, «altre para de carte da giocare», una richiesta di fatto inutile se non avesse effettivamente avuto l'intenzione di utilizzarle per giocare<sup>167</sup>.

Pochi anni dopo, il trattato giuridico di Ugo Trotti<sup>168</sup> «attesta la larga diffusione dei giochi di carte e il loro carattere multiforme»<sup>169</sup>; all'interno del testo egli menziona il gioco dei Trionfi a quattro: questo gioco non era di pura sorte, bensì d'ingegno, il che lo rendeva un gioco di carte assolutamente nobile.

Emilio Orioli<sup>170</sup> cita un contratto stipulato a Bologna nel 1477 tra Roberto Bianchelli e il «mazziere degli anziani» Pietro Bonozzi. Secondo contratto Bonozzi si impegnava a produrre da duecentocinquanta a trecentosettantacinque mazzi di «carte e triumphhi da zugare» al mese, confermando ancora una volta come i Tarocchi venissero considerati strumenti di gioco<sup>171</sup>.

Dunque, esattamente come i mazzi di carte comuni, i Tarocchi erano utilizzati per giocare, trovando larga diffusione presso le Corti dell'epoca e nei vari centri cittadini, come testimoniato da numerosi statuti comunali. Come rileva Franco Pratesi «alcune di queste testimonianze [...] valgono anche a dimostrare il carattere intelligente del gioco: mentre erano proibiti i giochi di carte, veniva fatta eccezione per i Trionfi, dove l'abilità aveva [...] maggiore spazio per imporsi alla casualità della distribuzione»<sup>172</sup>. Schreiber,

---

<sup>167</sup> Cfr. paragrafo 1.1.

<sup>168</sup> U. TROTTI, *De multiplici ludo*, Ferrara, 1456.

<sup>169</sup> F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, cit., p. 125.

<sup>170</sup> E. ORIOLI, *Sulle carte da gioco a Bologna nel secolo XV*, «Il libro e la stampa», Vol. 2, n.s., 1908, pp. 109-119.

<sup>171</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 127.

<sup>172</sup> F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, cit., p. 112.

citando gli *Statuta Brixie* del 1508 rileva come nel 1488 la città di Brescia vietò il gioco d'azzardo pur escludendo da tale provvedimento scacchi, tavola reale e Trionfi<sup>173</sup>; allo stesso modo la città di Salò, così come delineato dagli *Statuta criminalia communitatis ripperiae Salodii*, effettuò un'analogha eccezione nel 1489<sup>174</sup>; mentre la città di Bergamo, come attestato dagli *Statuta Bergomi* di Brescia del 1491, vietò i giochi di dadi e carte, «exceptis triumphis scachis et tabulerio», specificando «salvo quod non comprehendantur in presenti capitulo ludentes ad triumphos, ad tabuleriam et scachos»<sup>175</sup>. Infine, uno statuto di Reggio Emilia – erroneamente identificato in Reggio Calabria da Schreiber – «esentava con parole quasi identiche quelli che giocavano a tavola reale, scacchi e trionfi con carte»<sup>176</sup>, mentre la città di Pistoia, nel 1579, vietò i giochi di carte in generale, escludendone Trionfi e un altro gioco chiamato “la diricta”<sup>177</sup>. Nel capitolo *De giocatori in universale, et in particolare* del proprio libro *La Piazza universale di tutte le Professioni del Mondo*, Tommaso Garzoni<sup>178</sup> propone «una lista dei Trionfi secondo un ordine noto [...] e una lista di giochi da effettuare con le carte»<sup>179</sup>, confermando come nemmeno nelle fonti appartenenti al XVI secolo si riscontri un utilizzo dei tarocchi a scopo divinatorio.

In particolare, Dummett cita numerose conferme provenienti da fonti francesi.

François Rabelais incluse *le tarau* nella lista dei giochi praticati da Gargantua<sup>180</sup>, mentre i *tarots* – insieme a carte, dadi e scacchi – vennero inclusi nel libro V pubblicato nel 1564<sup>181</sup>. Un componimento poetico del 1560 scritto da Christophe de Bordeaux lascia parlare una cameriera, impegnata ad accogliere gli ospiti:

S'il vien quelqu'un pour autre effect  
Voir monsieur, pour jouer et rire  
Après soupper, et se deduire  
J'ay cartes, tarots et des prests  
De toutes sorts, propres (et) nets  
Pour jouer au gay, a la prime,  
Au flux, au pair, a la centaine,

---

<sup>173</sup> W.L. SCHREIBER, *Die ältesten Spielkarten*, Strasburgo, J.H.E. Heitz, 1937, p. 78.

<sup>174</sup> Ivi, p. 79.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Ibidem; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 128.

<sup>177</sup> *Statuta Pistoriensium libri septem*, Vol. V, LX, Firenze, 1579, p. 152.

<sup>178</sup> T. GARZONI, Op. Cit.

<sup>179</sup> F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, cit., p. 126.

<sup>180</sup> F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel*, Vol. 1, capitolo 22.

<sup>181</sup> Id, *Gargantua e Pantagruel*, Vol. 5, capitolo 23.

Au glic ou bien au passe-dix [...]»<sup>182</sup>.

In questo caso vengono incluse carte, *tarots* e gettoni, dando la possibilità di svagarsi con una serie di giochi, tra cui Gay, Primero e Flusso. Allo stesso modo, nella *Mitistoire barragouyne de Fanfreluche et Gandichon* di Guillame Des Autels, pubblicata per la prima volta nel 1574, si accenna: «[...] entre les bons ioüeurs à ioüer aux tarots, aux flux, à la prime, à la picardie, au cent»<sup>183</sup>. Numerosi sono i riferimenti al gioco dei Tarocchi nel poema di Claude Gauchet *Le Plaisir des champs*, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1583<sup>184</sup>. L'autore comprende i Tarocchi tra vari giochi, ad esempio citando «[...] ce jour là, sans sortir, nous passames le temps au tarot, et au flux, et autres passe-temps»<sup>185</sup> e «un autre au triquetrac ou au tarot se jette»<sup>186</sup>; mentre in un altro passo illustra alcune carte utilizzate – «[...] les autres maniants dans la Carte l'amour, Le mat et le bagat, passent le hault du jour»<sup>187</sup>. Infine: «nostre troupe serrée, n'abandonant le feu, jusques à la soirée, passe le jour au flux, quelquefois au damier, les autres le tarot ayment à manier»<sup>188</sup>.

Di particolare interesse è l'editto promulgato da re Enrico III nel 1583. Come riportato da D'Allemagne:

Les jeux de cartes, tarotz, dèz [...] au lieu de servir au plaisir et récréation selon l'intention de ceux qui les ont inventés, ne servent à présent que de dommages et font scandale public, étant jeux de hasard<sup>189</sup>.

L'editto, il quale imponeva una tassa sui mazzi carte normali e sui mazzi di Tarocchi, dimostra come non si avessero dubbi «sullo scopo per il quale era stato inventato il mazzo dei tarocchi, o sull'uso a cui era comunemente destinato, e né l'uno né l'altro include la cartomanzia»<sup>190</sup>. Appare a questo punto scontata l'affermazione del gesuita

---

<sup>182</sup> C. DE BORDEAUX, *Chambrière à louer à tout faire*, in *Recueil des Poésies Françaises des XV et XVI siècles*, a cura di A. DE MONAIGLON, Vol. I, Parigi, 1855, p. 95; citato in M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 132.

<sup>183</sup> G. DES AUTELS, *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gandichon*, Rouen, 1878, p.88; citato in M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo. I Tarocchi e la loro storia*, cit., p. 132.

<sup>184</sup> C. GAUCHET, *Le Plaisir des champs*, Parigi, A. Franck, 1869.

<sup>185</sup> Ivi, p. 57.

<sup>186</sup> Ivi, p. 312.

<sup>187</sup> Ivi, p. 265.

<sup>188</sup> Ivi, p. 288.

<sup>189</sup> H.R. D'ALLEMAGNE, *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle*, cit., p. 293.

<sup>190</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 134.

François Garasse, il quale, nel 1622, sostenne che il gioco dei Tarocchi fosse ben più diffuso degli scacchi fra i francesi<sup>191</sup>. Le testimonianze relative la diffusione e, soprattutto, la reputazione del gioco dei Tarocchi proseguono nel corso del XVIII secolo. Franco Pratesi cita il giudizio del letterato italiano Giuseppe Baretti<sup>192</sup>: nel corso del proprio soggiorno inglese sottolineò la scientificità dei Tarocchi rispetto ad altri giochi europei quali l'*ombre* spagnolo, il *whist* inglese ed il *piquet* francese, «nonostante, o grazie alla grande quantità di carte utilizzate nel gioco italiano, 78 nel nord e 97 al centro della Penisola»<sup>193</sup>.

Baretti, dopo aver illustrato le componenti del gioco del Tarocco e delle Minchiate fiorentine, scrive:

By this account the reader will soon comprehend, that each of those games must necessarily be much superiour to whist and ombre, because of the greater number of combinations produces either by the ninety-seven cards of the minchiate, or by the seventy-eight of tarocco; which combinations cannot but give a large scope to the imagination of the player than the lesser number arising from the forty of ombre, or the fifty-two of whist, and oblige him to exert his memory and judgment much more than either at whist, ombre, or piquet<sup>194</sup>.

Ancora una volta si sottolineano le nobili caratteristiche del gioco, ma non vi è alcun riferimento al simbolismo occulto delle carte.

Escludendo l'interesse dimostrato per il gioco dei Tarocchi e per il simbolismo dei Trionfi, così come espresso nel sottogenere letterario dei Tarocchi appropriati, Michael Dummett conclude affermando come il passo tratto dal *Caos del Triperuno* sia di fatto l'unica eccezione: gli accenni documentari e letterari sui Tarocchi prima del tardo XVIII secolo, infatti, non rinviano ad alcun uso cartomantico o magico dei Tarocchi, ed «è quindi certo che, nei primi tre secoli e mezzo della loro esistenza, i Tarocchi furono usati per un solo scopo, cioè per giocare»<sup>195</sup>. Più specificatamente, per quanto riguarda il simbolismo dei Trionfi, non è «intrinsecamente impossibile» o improbabile che essi racchiudessero una sorta di significato occulto, quantomeno nella selezione o

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 135; F. GARASSE, *Recherche des Recherches*, Parigi, Sebastien Chappelet, 1622, pp. 217, 222.

<sup>192</sup> G. BARETTI, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, Vol. 2, London, T. Davies, 1768, pp. 219-221;

<sup>193</sup> F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, cit., p. 126.

<sup>194</sup> G. BARETTI, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, cit., pp. 220-221.

<sup>195</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 136, 139.

successione dei soggetti, o nelle loro raffigurazioni; certamente non si trattò di quello che gli occultisti del XIX secolo pretesero di trovarvi, e l'ipotesi più accreditata è che si trattasse di un simbolismo astrologico<sup>196</sup>.

D'altra parte, si ricorda come nel corso del Rinascimento l'occultismo ebbe particolare diffusione: la fine dei secoli bui trascinò via con sé la disapprovazione da parte delle autorità ecclesiastiche per questa tipologia di studi, i quali acquisirono «una rispettabilità intellettuale e morale che non avevano mai conosciuto e che non ritroveranno in seguito»<sup>197</sup>. Di conseguenza, non è difficile immaginare come, all'inizio, il mazzo di Tarocchi potesse essere impregnato di simbolismo occulto. Tuttavia, la sua presenza andrebbe ricercata nella forma originaria del mazzo, ossia i Tarocchi nella loro forma primigenia, eppure, grazie alla mancanza di allusioni ad aspetti che esulino dal gioco nelle fonti tra XV e XVI secolo, si dimostra solamente come tale – ipotetico – significato simbolico venne presto dimenticato. Gli stessi Arcani Minori, o carte di seme, respingono l'ipotesi delineata dagli occultisti ottocenteschi, poiché – esclusa l'aggiunta delle Regine – tale sezione del mazzo non è altro se non un mazzo comune con semi italiani.

Dummett respinge anche le interpretazioni cabalistiche ed ermetiche attribuite nel corso del XIX secolo, quanto meno per una questione cronologica. La Cabala – il sistema esoterico della teologia mistica ebraica – penetrò nella tradizione religiosa e magica europea attraverso gli scritti di Pico della Mirandola, il quale pubblicò le sue *Conclusiones Philosophicae, Cabalisticae et Theologicae* nel 1486<sup>198</sup>. Prima di tale data nessuno studioso, al di fuori dell'ebraismo, era a conoscenza del sistema cabalistico, perciò «è impensabile che un mazzo di carte ideato intorno al 1435 o prima possa aver preso a prestito [da quest'ultimo] un qualsiasi simbolismo»<sup>199</sup>. Allo stesso modo i Libri Ermetici tradotti da Marsilio Ficino trovarono pubblicazione solo nel 1471, e lo scalpore provocato da tali scritti negli anni immediatamente successivi al 1460 non ha nulla a che vedere con l'iconografia del mazzo dei Tarocchi, conosciuto da almeno vent'anni<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> Ivi, p. 141.

<sup>197</sup> Ivi, p. 136.

<sup>198</sup> G.P. DELLA MIRANDOLA, *900 Tesis de omni re scibili o Conclusiones philosophicae, cabalisticae, et theologicae nongentae in omni genere scientiarum*, Roma, Eucharius Silber, 1486.

<sup>199</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 140.

<sup>200</sup> Ivi, p. 141.

Per l'uso divinatorio delle carte, e una loro interpretazione esoterica, sarà dunque necessario attendere il XVIII secolo, soprattutto in relazione alle ipotesi formulate da Antoine Court de Gébelin ed Etteilla.

#### 1.4 L'interpretazione esoterica dei Tarocchi tra XVIII e XX secolo

Come dimostrato dalle fonti tra XV e XVI, i Tarocchi non venivano utilizzati a scopi divinatori, né erano considerati come strumenti dal simbolismo occulto: essi erano semplici strumenti di gioco tra molti altri, apprezzati grazie alla loro nobile natura d'ingegno.

Fu solamente nel corso del XVIII secolo che tale interpretazione cambiò radicalmente, introducendo una visione del mazzo giunta sino ai giorni nostri: si tratta dell'interpretazione esoterica del Tarocco, diffusasi soprattutto in Francia ad opera di Antoine Court de Gebelin ed Etteilla, pseudonimo di Jean-Baptiste Alliette. Questa interpretazione del mazzo dei Tarocchi – precisamente del mazzo marsigliese – influenzò numerose teorie sino al XX secolo. Tuttavia, occorre sottolineare come le radici del Tarocco esoterico francese risalgano ben prima del 1750, ossia nel corso del XV secolo, quando cominciò a diffondersi la tradizione della letteratura ermetica.

Giordano Berti<sup>201</sup> illustra come da principio, nel corso del II secolo d.C., andò diffondendosi in Egitto un nuovo modello di comunicazione della saggezza esoterica e dei Misteri, a lungo rigidamente interdetti ai profani: la letteratura ermetica. Quest'ultima non comporta un'organizzazione gerarchica basata su riti iniziatici ed una graduale rivelazione della dottrina, bensì un certo numero di testi. In questo modo, come rilevato da Mircea Eliade, «il testo sacro può restare nell'oblio per secoli, ma è sufficiente che sia scoperto da un lettore competente perché il suo messaggio ridivenga intelligibile e attuale»<sup>202</sup>.

La letteratura ermetica, nel corso dei secoli, andò stratificandosi all'interno del corpus letterario della magia egizia: trattati su scienze occulte ed astrologia, sulle virtù magiche di piante, minerali e talismani, oltre all'evocazione di angeli, spiriti e demoni. Depositario di tale primordiale saggezza era il Dio Thot, scriba degli Dei: identificato dai romani con Mercurio e dai greci con Ermete, egli divenne "tre volte grande", venendo riconosciuto attraverso l'epiteto di *Ermete Trismegisto*. Questo nome continuò ad essere venerato

---

<sup>201</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, in *Le Carte di Corte...*, cit., pp. 184-213.

<sup>202</sup> M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Vol. 2, Firenze, Sansoni, 1980, p. 301; citato in G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 185.

nei secoli successivi, mentre una parte della letteratura ermetica si proiettò fino al Medioevo.

Ad ogni modo, come delineato brevemente da Berti, «la rinascita effettiva dell'ermetismo nell'Europa occidentale» cominciò con la traduzione del *Corpus Hermeticum* ad opera di Marsilio Ficino tra il 1460 e il 1463, dando avvio ad un processo di reintroduzione della cosiddetta *prisca theologia*, una religione primitiva rivelata agli egiziani attraverso i *Libri di Thot* e dalla quale sarebbe in seguito derivata ogni altra forma di culto. Dunque, sotto il nome di Ermete Trismegisto, nell'Europa del XV secolo si sviluppò un rinnovamento della religione egizia. Quest'ultima diede a sua volta vita ad una letteratura completamente nuova, la quale sfociò nel corso del XVIII secolo nelle teorie rosacrociate<sup>203</sup>. Quest'ultime non rimasero un fenomeno isolato: attraverso la fondazione di società segrete direttamente o indirettamente collegate alla Massoneria e la divulgazione progressiva dei Misteri dell'Arte Reale andò sviluppandosi «l'ennesimo progetto di restaurazione della tradizione ermetica, ormai pienamente dissimulata dietro i rituali di iniziazione delle varie confraternite»<sup>204</sup>.

È a questo punto che il mazzo di Tarocchi venne scelto quale «strumento di propaganda esoterica», soprattutto grazie alla sua intrinseca polisemia. A differenza di altri mezzi, infatti, il mazzo di carte può, all'occorrenza, essere declinato in vari modi. Come dimostrato dalle fonti tra XV e XVI secolo, esso diviene uno strumento satirico; un gioco di carte mnemonico e d'ingegno; una pratica didattica e letteraria in grado di ricalcare le sfaccettature sociali dell'epoca; nonché, nel caso dei tarocchi miniati, una splendida creazione artistica.

In particolare, fu il Tarocco Marsigliese<sup>205</sup> ad essere oggetto d'interpretazione esoterica. Ma per quale motivo venne scelta questa tipologia di mazzo e non, ad esempio, un

---

<sup>203</sup> Cfr. F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1969; ID, *L'illuminismo dei Rosacroce. Uno stile di pensiero nell'Europa del Seicento*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>204</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 186; cfr. F. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>205</sup> Il Tarocco di Marsiglia, a discapito del nome, non venne prodotto a Marsiglia, e tale denominazione venne introdotta solamente a partire dal 1930, quando la ditta Grimaud produsse una riedizione del modello fino ad allora chiamato "Tarocco italiano". Il mazzo presenta semi italiani (Espées, Bastons, Coupes e Deniers) e le carte numerali comprese tra 2 e 10 hanno, a metà di ciascun lato, numeri romani che ne indicano il rango, mentre gli assi non hanno indicatori. Le figure (Roy, Reyne, Cavalier e Valet) presentano sulla base della carta il loro nome per esteso insieme al rango e al seme. Le indicazioni, talvolta, hanno diversa ortografia. Gli atouts prevedono un ordine di Tipo C e presentano, su un pannello

mazzo di Minchiate oppure un Tarocchino bolognese<sup>206</sup>? Berti fornisce tre possibili spiegazioni a tale scelta. La prima è data dal fatto che il mazzo marsigliese sarebbe facilmente omologabile a credenze e movimenti mistico-filosofici sviluppatisi in area mediterranea nel corso del primo millennio dell'era cristiana, tra cui il Sufismo, l'Alchimia e, soprattutto, la Cabala. La seconda ipotesi è che i simboli presenti siano affini a concezioni eretiche sorte in seno al cristianesimo nello stesso periodo, ad esempio visioni gnostiche, gioachimite e manichee. Infine, vi è la tesi per cui il Tarocco marsigliese sarebbe stato utilizzato sin dal XVI secolo come una sorta di *Liber Mutus* all'interno di Accademie neo-platoniche italiane e francesi. Tale ipotesi potrebbe essere avvalorata da fonti che testimoniano la presenza di figure ispirate al Tarocco all'interno di opere rosacrociate e massoniche<sup>207</sup>, un'ipotesi da avvalorare e che potrebbe semplicemente indicare una comune fonte iconografica, ossia «l'applicazione a diverse strutture metaforiche, o allegoriche, di un medesimo simbolismo di derivazione rinascimentale»<sup>208</sup>.

Per quanto riguarda le fonti, il processo attraverso cui i Tarocchi vennero associati alla cartomanzia e al simbolismo occulto può essere tracciato in maniera per lo più precisa. L'interpretazione esoterica, di fatto, trova punto di partenza nell'opera magna di Antoine Court de Gébelin, pastore protestante affiliato alla loggia massonica parigina de *Le Neuf Soeurs* e membro di spicco dell'*Ordine dei Filaleti*, nato dalla precedente loggia

---

nella parte superiore della carta, numeri romani da I a XXI. Tutti, tranne il XIII, vengono indicati con il proprio nome scritto in basso.

<sup>206</sup> Cfr. F. PRATESI, *Tarot bolonais et cartomancie*, «L'As de Trèfle», n. 37, maggio 1989, pp. 10-11; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 454. Sebbene l'uso divinatorio delle carte vada individuato, da principio, in Francia, Dummett rinvia all'articolo di Pratesi per sottolineare come negli stessi anni (1770ca) vi fosse una pratica simile a Bologna, dove venivano utilizzate trentacinque carte del Tarocchino bolognese.

<sup>207</sup> Vedi M. MAYER, *Scrutinium Chymicum*, Francoforte, 1687, p. 124; Id. *Atalanta Fugiens*, Oppenheim, Johann Theodor de Bry, 1618. L'opera di Mayer è tra le più importanti dell'epoca rosacrociata e nell'incisione ad opera di Matthaus Merian la dama è simbolo del percorso intrapreso dal Filosofo ermetico al fine di giungere alla Medicina dei Saggi. La figura è molto simile al VIII Arcano del Tarocco di Marsiglia, l'Eremita, mentre Court de Gebelin, nel descriverlo, effettua un curioso gioco di parola tra "Hermite" e "Hermetiste", assegnando a tale carte il significato di "Ricercatore della verità e della giustizia". Vedi LAMBSPRINCK, *De Lapide Philosophico*, in *Museum Hermeticum Reformatum et Amplificatum*, Francoforte, Hermannum à Sande, 1678, pp. 323-337. Nel trattato ermetico i personaggi principali presentano notevoli affinità iconografiche con le figure del Signore del Carro e il III Arcano del Tarocco di Marsiglia, l'Imperatore.

<sup>208</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 187.

di *Les Amis Réunis* fondata nel 1771; qui vi si riunivano le maggiori dottrine occultistiche del tempo<sup>209</sup>.



Figura 10. Nona figura da Lamsprinck, *De Lapide Philosophico*, 1678.

Tra il 1773 e il 1782 Court de Gébelin pubblicò i primi nove volumi di *Le Monde Primitif, Analyzé et comparé avec le monde moderne*, opera rimasta incompiuta a seguito della morte dell'autore. Il termine "primitivo" indica come per Court de Gébelin fosse esistita una civiltà unitaria primigenia, caratterizzata da usanze, culture, religioni e lingue comuni. La sua trattazione, infatti, è dedicata soprattutto ad indagini linguistiche, sebbene le conclusioni siano frutto di congetture ed ipotesi del tutto fantasiose, prive di fondamento scientifico. Come indicato da Dummett, «fra le applicazioni più assurde del suo metodo di comprensione intuitiva delle origini»<sup>210</sup>, vi è una sezione dedicata al mazzo dei Tarocchi, compresa nell'ottavo volume pubblicato nel 1781<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> R. LE FORESTIER, *La Franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIII et XIX siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1970, pp. 530, 620-621, 737.

<sup>210</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 456.

<sup>211</sup> A. COURT DE GÉBELIN, *Du Jeu de Tarots; Reserches sur les tarots, et sur la divination par les cartes des tarots, par M. Le C. de M.*, in *Le Monde Primitif, Analyzé et comparé avec le monde moderne*, Vol. VIII, Paris, chez l'auteur, 1781, pp. 365-410 (trad. it. ID, *Il gioco dei Tarocchi*, Roma, Castelvechi, 2013).

È Court de Gébelin stesso a raccontare il suo primo incontro con il mazzo, avvenuto all'incirca tra il 1776 e il 1777. Recatosi a casa di una conoscente, qui vi trovò una certa Madame C. d'H., giunta dalla Germania o dalla Svizzera ed intenta a giocare a Tarocchi con altre persone, a suo dire un gioco all'epoca «sconosciuto a Parigi ma molto noto in Italia, in Germania e anche in Provenza»<sup>212</sup>. È proprio osservando le carte stese sul tavolo che egli venne preso dall'ispirazione, trovando immediatamente un legame con l'antica religione egizia.

All'epoca nessuno aveva ancora decifrato i geroglifici, eppure Gébelin si dimostrò certo nell'affermare l'origine egizia della parola *Tarot*. Essa, infatti, deriverebbe dall'egiziano antico *Tarosh*, composta da *tar*, "via", e *ro*, *ros* o *rog*, cioè "reale": il cammino regale della vita<sup>213</sup>.

Le settantotto carte, più precisamente, sarebbero il Libro di Thot, miracolosamente sfuggito alla distruzione delle antiche biblioteche egizie. Per intere generazioni si sarebbe scambiato questo libro come semplice gioco di carte, ignorandone il simbolismo. Gébelin cercò di trasmettere lo stupore nel venire a conoscenza di tale, incredibile, rivelazione:

Se si venisse a sapere che ai nostri giorni esiste ancora un'opera degli antichi Egizi, sfuggita alle fiamme che divorarono le loro superbe biblioteche, che racchiude la più pura dottrina su argomenti interessanti, saremmo tutti ansiosi di conoscere un libro così prezioso, così straordinario. La sorpresa sarebbe ancora più grande se si aggiungesse che questo testo è molto diffuso in gran parte dell'Europa e che da molti secoli è alla portata di tutti. E la sorpresa toccherebbe il culmine se si scoprisse che quest'opera è di origine egizia e che la si possiede come se non la si possedesse, visto che nessuno ha mai cercato di decifrarne neanche un foglio. Inoltre il frutto di una saggezza così squisita è considerato generalmente un ammasso di figure stravaganti che di per sé stesse non significano nulla<sup>214</sup>.

Gébelin cercò in vari modi di dimostrare il legame tra le figure allegoriche dei Trionfi e la civiltà egizia, a partire dall'etimologia stessa. Inoltre, il carattere allegorico delle figure sarebbe chiaramente conforme alle dottrine religiose egizie. Ad esempio, il secondo Arcano Maggiore, La Papessa, andrebbe accostato al quinto, ossia Il Papa: si tratterebbe del capo degli ierofanti, il «Gran Sacerdote», e della sua consorte, la «Grande

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 8.

<sup>213</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>214</sup> Ivi, p. 7.

Sacerdotessa». Egli è consapevole di come i capi clericali egizi si sposassero tra loro, dunque, se si trattasse di un'invenzione moderna, nessuna grande sacerdotessa sarebbe stata ammessa, tanto meno una Papessa, «come l'hanno ridicolmente battezzata i fabbricanti di carte tedeschi»<sup>215</sup>. Inoltre, mentre la figura della Grande Sacerdotessa presenta una doppia corona a due corni, chiaro richiamo a Iside, il Gran Sacerdote regge uno scettro culminante in una tripla croce, altro simbolo egizio. La Luna, invece, altro non sarebbe che una rappresentazione delle lacrime di Iside, le quali, stando ad una leggenda riportata da Pausania, andavano ad ingrossare le acque del Nilo rendendo fertili i campi<sup>216</sup>. I quattro semi, invece, farebbero riferimento alle quattro caste egizie: il seme di Spade designava la nobiltà militare e la figura del sovrano; le Coppe clero e sacerdoti; i Bastoni l'agricoltura; i Denari – definiti come Oro – il commercio di cui il denaro è simbolo. Infine, il gioco sarebbe fondato sul settenario: ogni colore contiene due volte sette carte (quattordici Arcani Minori per seme), mentre i Trionfi sono tre volte sette (ventuno Arcani Minori, escluso Il Matto), in tutto settantasette carte. In conclusione, «questo gioco interamente allegorico non può che essere opera degli Egizi», dato che il ruolo fondamentale del numero sette, al quale si riconducevano gli elementi di tutte le scienze<sup>217</sup>.

Al saggio di Gébelin si aggiunge quello di un altro autore, indicato solamente come M(onsieur). le C(omte). de M. \*\*\*, un «Ufficiale Generale e Governatore di Provincia» successivamente identificato in Louis-Raphael-Lucrèce de Fayolle, comte de Mellet<sup>218</sup>. Questo breve saggio aggiuntivo, *Recherches sur les Tarots et sur la divination par les cartes des Tarots*, andava rafforzando le ipotesi precedentemente illustrate da Gébelin. La breve dissertazione si apre con un'affermazione atta a scioccare il lettore: i Tarocchi sarebbero il *Libro di Thot*, sacra opera egizia dedicata al mito della creazione, mentre al Dio Thot stesso sarebbe legata l'etimologia della parola *Tarocco*. Quest'ultima, diversa da quella proposta da Gébelin, è ugualmente infondata e fantasiosa.

C. de M. afferma:

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 18.

<sup>216</sup> Ivi, pp. 18-37.

<sup>217</sup> Ivi, p. 55; D. LEMIEUX, *The Ancient Tarot and Its Symbolism. A guide to the secret keys of the tarot cards*, New York, Cornwall Books, 1985, p. 30.

<sup>218</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 458.

Sembra che questo Libro sia stato chiamato A-Rosh, da A, Dottrina, Scienza, e da Rosh, Mercurio, ciò che, congiunto all'articolo T, significa Tavole della Dottrina di Mercurio. Ma poiché Rosh vuole anche dire inizio, il termine Ta-Rosh fu in modo particolare consacrato alla Cosmogonia [...] Questa antica Cosmogonia, questo Libro di Ta-Rosh, con qualche leggera alterazione sembra essere pervenuto fino a noi nelle carte che portano questo nome<sup>219</sup>.

In accordo al suggerimento di Gébelin, Mellet associa i ventidue Trionfi alle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico – pur non precisando il legame tra ebraismo e civiltà egizia – delineato un ordine cosmogonico. L'autore, infatti, suddivide i ventidue Atous in tre gruppi. Il primo, il Secolo d'Oro, descrive le varie fasi della Creazione: Il Mondo (l'universo nella sua interezza), Il Giudizio (l'umanità tutta), Il Sole, La Luna, Le Stelle, La Torre (indicata come Casa di Dio e riferita al paradiso terrestre); l'ultima carta della serie è Il Diavolo (Tifone), il quale «viene a turbare l'innocenza dell'uomo» ponendo fine all'Età dell'Oro. Vi è poi il Secolo d'Argento: La Temperanza istruisce l'umanità al fine di evitare un tragico destino indicato da La Morte, nonché «le vicissitudini che insidiano la vita umana» simboleggiati dalla figura dell'Appeso; La Forza viene seguita da La Ruota di Fortuna e dal Filosofo, il quale si aggira nel mondo alla ricerca di Giustizia, l'ultima carta della seconda serie. Infine il terzo gruppo è quello del Secolo di Ferro: Il Carro, Gli Amanti (simbolo dell'uomo in bilico tra virtù e vizio), Giove, il Re e la Regina (a differenza di Gébelin, il quale indicava Gran Sacerdote e Gran Sacerdotessa), Giunone e l'ultima carta, ossia il Bagatto, il quale inganna i popoli compiendo miracoli<sup>220</sup>.

L'uso divinatorio dei Tarocchi viene definito da Mellet come «una degenerazione dell'antica scienza sacerdotale», tuttavia si appresta a delineare il significato divinatorio dei quattro semi, il quale apparirebbe confuso nelle letture dei cartomanti moderni: le Coppe preannuncerebbero felicità; i Denari la fortuna; le Spade sventura; i Bastoni l'indifferenza; mentre il nove di picche, ossia il nove di Denari, è una carta prettamente funesta. Il metodo in sé, invece, prevedeva un sistema basato sulla numerologia in cui i ventidue Trionfi e i quattro colori venivano mischiati separatamente<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> A. COURT DE GÉBELIN, *Il gioco dei Tarocchi*, cit., pp. 91-92.

<sup>220</sup> *Ivi*, pp. 93-99.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 105.

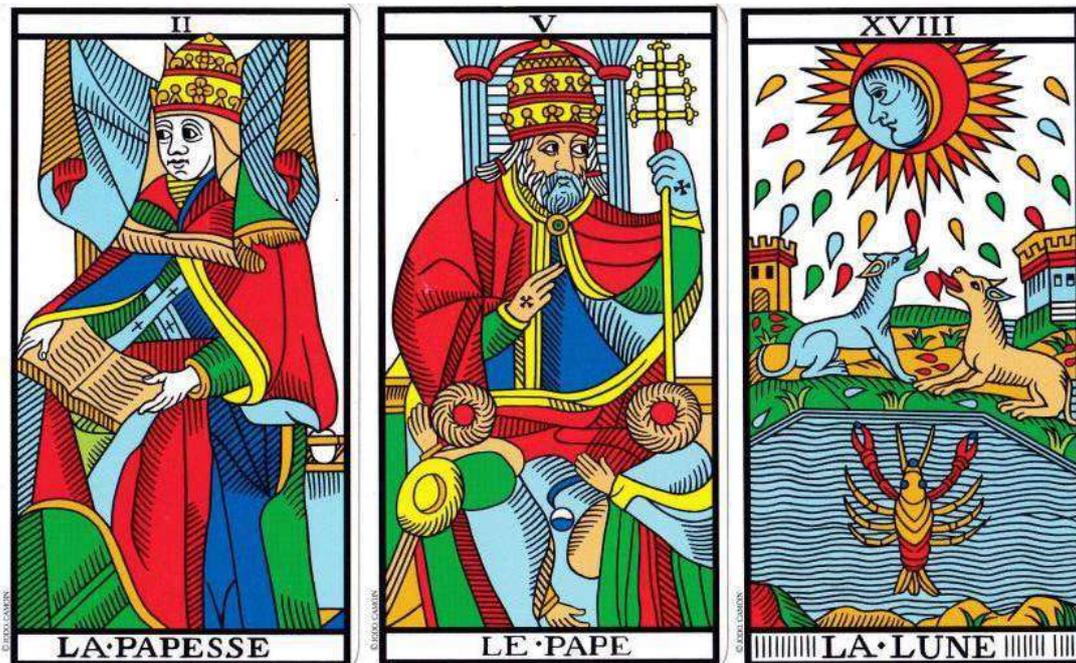


Figura 11. Tarot de Marseille, Arcano II, La Papessa, Arcano V, Il Papa, Arcano XVIII, La Luna, Edizione Philippe Camoin restaurata da Alejandro Jodorowsky.

Le divagazioni di Court de Gébelin sarebbero senz'altro state dimenticate, se non fosse stato per Etteilla, pseudonimo dell'indovino di professione Jean-Baptiste Alliette<sup>222</sup>. Nel 1770 pubblicò a Parigi *Etteilla, ou la seule manière de tirer les cartes*<sup>223</sup>, dedicato alla cartomanzia con un mazzo a semi francesi composto da trentadue carte. Nel libro – sebbene indichi l'utilizzo di comuni carte da Picchetto – affermò la possibilità di utilizzare anche le carte dei Tarocchi. Grazie a quest'opera Etteilla ottenne un discreto successo, tanto da permettergli di ristampare l'opuscolo più volte e sotto titoli diversi. In una riedizione del 1782 intitolata *Etteilla ou Instrucions sur l'art de tirer les cartes* include

<sup>222</sup> Fu Éliphas Levi a tramandare l'informazione, errata, per cui Etteilla fosse un semplice parrucchiere. In realtà, Etteilla fu indovino di professione sin dal 1771, dedicandosi alla cartomanzia, alla lettura dell'oroscopo, all'interpretazione dei sogni e alla magia pratica, oltre alla realizzazione di talismani magici. Così come Court de Gébelin fu massone, e nel 1787 tenne una conferenza presso l'ordine dei Philalèthes dato il suo discreto successo e la sua reputazione in quanto insegnante di scienze occulte.

I suoi servigi erano indicati anche nei suoi libri, dove indicava esattamente il proprio indirizzo e il tariffario per le sue prestazioni. A tal proposito, Levi riporta una pubblicità proposta all'interno del testo *Manière de se recrèer aver le jeu des cartes nommées Tarot*, da lui posseduto: «Etteilla, professore di algebra, rinnovatore della cartomanzia e redattore delle moderne incorrezioni di questo Libro di Thot, dimora in Rue de l'Oiselle n.48, a Parigi». Cfr. R. LE FORESTIER, *La Franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIII et XIX siècles*, cit., pp. 790, 795; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 459; G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 188; E. LEVI, *Dogme et Rituèl de la Haute Magie*, Vol. 2, Paris, Germèr Baillère, 1855, p. 279.

<sup>223</sup> ETTEILLA, *Etteilla Ou la seule manière de tirer les cartes*, Amsterdam, Paris, Lesclapart, 1770.

anche una modifica a carattere biografico, affermando di praticare la cartomanzia da trent'anni, informazione certamente falsa: nella prima edizione, infatti, affermava di non essere affatto l'inventore di tale tecnica, ancora poco diffusa. Si tratterebbe dunque di affermazioni esagerate.

L'opera che lo rese universalmente famoso è *Manière de se recrèer aver le jeu des cartes nommées Tarot*, pubblicato ad Amsterdam in quattro volumi tra il 1783 e il 1785<sup>224</sup>. Il metodo utilizzato da Etteilla faceva chiaro riferimento all'ottavo volume di Court de Gebelin e all'insegnamento di Mellet, tanto da poterlo considerare una sorta di plagio. Riferendosi costantemente al *Livre de Thot*, concepì il mazzo come un insieme simbolico debitore agli insegnamenti dettati nel *Corpus Hermeticum* di Ermete Trismegisto. I Tarocchi, dunque, erano «espressione di un'antica saggezza», nonché «un resoconto della creazione del mondo e della storia dell'umanità»<sup>225</sup>

Etteilla dichiara inoltre di essere in grado di risalire all'origine del Libro di Thot. Quest'ultimo sarebbe stato ideato nel centosettantesimo anno dopo il Diluvio Universale da una commissione di diciassette maghi presieduta da Ermete Trismegisto. Il libro originale, scritto su foglie d'oro e custodito in un tempio di Menfi, sarebbe stato corrotto dai fabbricanti di carte moderni, incapaci di restituire la forma primigenia del mazzo. Per questo motivo, egli si impegna a ricostituire l'originale composizione degli *Atous*. Molte carte sarebbero completamente errate: L'Impiccato andrebbe sostituito dalla Prudenza; Il Papa, nella versione originaria egizia, corrisponderebbe ad una luce in grado di disperdere il caos del mondo; La Papessa invece andrebbe sostituita da un uomo nudo circondato da undici sfere e posizionato al centro di uno splendido giardino; L'Imperatore e L'Imperatrice andrebbero ugualmente sostituiti, pur non specificando da quali carte; infine la ghirlanda ovale ne Il Mondo sarebbe in realtà un serpente intento a mangiarsi la coda. Anche l'ordine delle carte sarebbe completamente errato: trattandosi di un libro i ventuno Trionfi e le carte numerali andrebbero ordinati come pagine di un libro, utilizzando i numeri arabi al posto di quelli romani impiegati dai

---

<sup>224</sup> ID, *Manière de se recrèer aver le jeu des cartes nommées Tarot*, Amsterdam, Paris, Chez L'auteur, Mérigot, Legras, Segault, 1783.

<sup>225</sup> M, DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 461.

fabbricanti di carte, ed egli gli elenca facendovi sempre riferimento per numero, non per nome<sup>226</sup>.

Facendo riferimento agli Atous classici<sup>227</sup> le prime otto carte (Il Papa, Il Sole, La Luna, La Stella, Il Mondo, L'Imperatrice, L'Imperatore, La Papessa) corrispondono alle fasi della Creazione del mondo; le seguenti quattro carte (La Giustizia, La Temperanza, La Forza, L'Appeso) corrispondono alle virtù dell'anima; le ultime dieci (Gli Amanti, Il Diavolo, Il Bagatto, Il Giudizio, La Morte, L'Eremita, La Torre, La Ruota di Fortuna, Il Carro, Il Matto) «i condizionamenti cui sono sottoposti gli esseri umani»<sup>228</sup>.

In *Manière de se recrèer* Etteilla indicò un mazzo di Tarocchi “corretto” seguendo le sue indicazioni, il *Livre de Thot*<sup>229</sup>, a cui dedicò tra il 1787 e il 1790 diversi studi: *Science. Leçons théoriques et pratiques du Livre de Thot*<sup>230</sup>; *Jeu des Tarots ou Livre de Thot, ouvert à la manière des Egyptiens*<sup>231</sup>; *Cours théorique et pratique du Livre de Thot*<sup>232</sup>. Il mazzo fu lo strumento di studio fornito ai membri della *Société Littéraire des associés libres des interprètes du livre de Thot*, fondata da Alliette stesso nel 1788.

Etteilla influenzò pesantemente la moda della cartomanzia dell'epoca. Non solo vennero stampati mazzi direttamente ispirati alle sue interpretazioni<sup>233</sup>, ma in Francia molti

---

<sup>226</sup> Ivi, pp. 161-162.

<sup>227</sup> Da 1 a 21 gli Atous indicati da Etteilla sono: il caos iniziale (Il Papa, V); la creazione della luce (Il Sole, XIX); la separazione della luce dalle tenebre (La Luna, XVIII); la divisione di acqua e terra e creazione delle piante (La Stella, XVII); la creazione dell'uomo e dei quadrupedi (Il Mondo, XXI); la creazione delle stelle (L'Imperatrice, III); la creazione degli uccelli e dei pesci (L'Imperatore, IV); la creazione di Eva e il riposo di Dio (La Papessa, II); la Giustizia (La Giustizia, VIII); la Temperanza (La Temperanza, XIV); la Forza (La Forza, XI); la Prudenza (L'Appeso, XII); il Matrimonio (Gli Amanti, XVI); la Forza del Male (Il Diavolo); la Malattia (Il Bagatto, I); il Giudizio finale (Il Giudizio, XX); La Morte (La Morte, XIII); Il Tradimento (L'Eremita, IX); La Miseria (La Torre, XVI); La Sorte (Ruota di Fortuna, X); Il Progresso (Il Carro, VII). Ai ventuno Atous seguono le carte numerali da 22 a 77 e La Follia (Il Matto, XIII, 0), il 78.

<sup>228</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 107.

<sup>229</sup> Nei frontespizi dei quattro volumi Etteilla inserì le rappresentazioni delle quattro virtù: La Giustizia, La Temperanza, La Forza e La Prudenza.

<sup>230</sup> ETTEILLA, *Science. Leçons théoriques et pratiques du Livre de Thot. Moyennes classes*, Amsterdam, Paris, 1787.

<sup>231</sup> ID, *Jeu des Tarots ou Livre de Thot, ouvert à la manière des Egyptiens, pour servir ici à l'interprétation de tous les rêves, songes et visions diurnes et nocturnes*, Paris, Memphis, 1788.

<sup>232</sup> ID, *Cours théorique et pratique du livre de Thot; pour entendre avec justesse l'art, la science et la sagesse de rendre les oracles*, Paris, de l'impr. de la Société Typographique, 1790.

<sup>233</sup> Dopo la morte dell'autore nel 1792, il mazzo Grand Etteilla ebbe incredibile successo, venendo pubblicato all'inizio del XIX secolo da Melchior-Montmignon d'Odoucet, direttore della Société Littéraire dal 1804. Il mazzo è tutt'ora edito da Grimaud e conobbe numerose riedizioni. Il mazzo Grand Etteilla II nacque intorno al 1840: pubblicato da M.lle Orsini, allieva di M.lle Lnormand, presenta alcune varianti nell'iconografia degli Atous. I Grand Etteilla III, ultimo mazzo discendente dall'originale, venne pubblicato nel 1860. Vedi J. ORSINI, *Le Grand Etteilla, ou l'art de tirer les cartes et de dire la bonne aventure*, Paris,

cartomanti cominciarono ad utilizzare Tarocchi “egizi” per prevedere il futuro, tra cui Marie-Anne Adelaide Lenormand<sup>234</sup>.

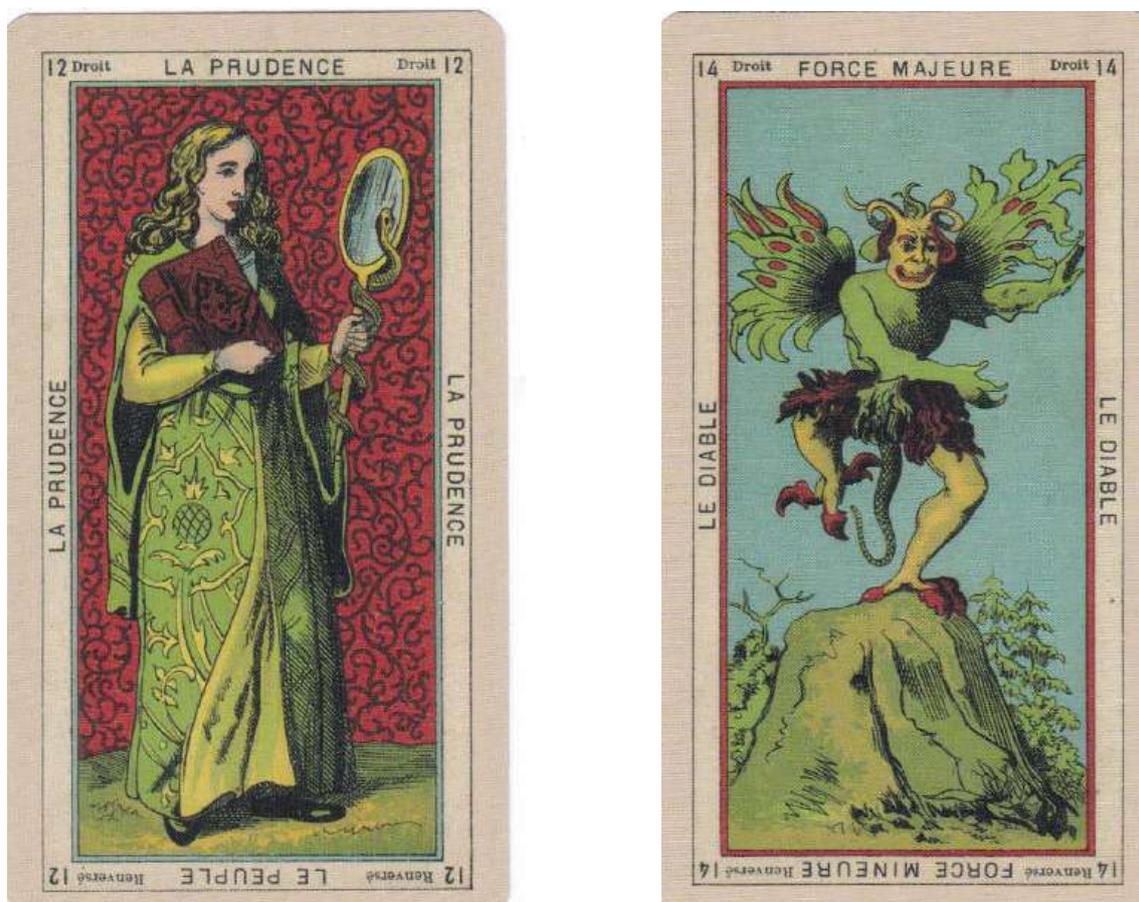


Figura 12. Le Livre de Thot di Etteilla, riproduzione de La Prudence e Le Diable dal Grand Jeu de l'Oracle des Dames pubblicato a Parigi nel 1870, edizione Lo Scarabeo, 2022.

---

Delarue, 1840; Cfr. S.R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 137-144, 252; G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., pp. 108-110, 212.

<sup>234</sup> Marie-Anne Adelaide Lenormand raggiunse una celebrità di gran lunga superiore a quella di Etteilla e fu tra le cartomanti più rinomate dell'epoca, tanto da divenire, a suo dire, confidente dell'imperatrice Giuseppina, di cui pubblicò le memorie segrete. Nel corso della sua vita ebbe modo di aumentare la propria reputazione in quanto “Sibilla dei salotti” attraverso le proprie pubblicazioni. Cfr. M. DUMMETT, *The Game of Tarot*, cit., p. 111; M.A. LENORMAND, *Mémoires historiques et secrets de l'impératrice Joséphine, Marie-Rose Tascher-de-la-Pagerie, première épouse de Napoléon Bonaparte*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1820; L. DU BOIS, *De Mlle Le Normand et sex deux biographies récemment publiées*, Paris, Chez France, 1843; A. MARQUSET, *La Célèbre Mlle Lenormand*, Paris, H. Champion, 1911.

Fu a questo punto che i mazzi ad uso divinatorio, di supposta derivazione egizia, surclassarono i mazzi classici utilizzati per il gioco. Come affermato da Dummett, «il legame con i tarocchi storici era stato quasi completamente reciso», e solo l'impulso dato da Éliphas Lévi associò nuovamente il mazzo tradizionale al mondo dell'occulto<sup>235</sup>. Autore di *Dogme et Rituèl de la Haute Magie*<sup>236</sup> e *Histoire de la Magie*<sup>237</sup>, Alphonse-Louis Constant può essere considerato tra le figure più importanti dell'occultismo moderno. Egli si dedicò allo studio della magia attingendo da fonti riconosciute sin dal Rinascimento tra cui la Cabala, l'Ermetismo, l'astrologia e l'alchimia, a cui sovrappose i Tarocchi, da lui definiti come il libro di Ermete Trismegisto, «di tutti i libri il più primitivo, la chiave di profezie e dogmi, in una parola, l'ispirazione di opere ispirate»<sup>238</sup>.

Per Lévi, così come per Court de Gébelin ed Etteilla, i Tarocchi costituivano una fonte antica di sapere; ma a differenza di altri lo scopo principale non era incoraggiare l'uso divinatorio del mazzo, bensì comprenderne la dottrina ed il simbolismo magici: il Tarocco andava considerato, al pari della Cabala e degli scritti ermetici, come «la chiave universale degli scritti di magia». Per questo motivo, al fine di distaccarsi dalle letture prettamente divinatorie, scelse di non utilizzare il Tarocco egizio derivato da Etteilla, bensì il Tarocco tradizionale, ossia il Tarocco di Marsiglia<sup>239</sup>.

In *Rituèl Magique du Sanctum Regnum*<sup>240</sup> i Trionfi vengono relazionati ad un processo di auto-iniziazione conseguita tramite specifici rituali magici, mentre in *Dogme et Rituèl de la Haute Magie* Lévi rese i Tarocchi una parte integrante di una struttura complessa strettamente correlata al simbolismo cabalistico: associò i Trionfi alle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico secondo una sequenza numerica ascendente<sup>241</sup>; i quattro semi alle

---

<sup>235</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 466.

<sup>236</sup> E. LÉVI, *Dogme et Rituèl de la Haute Magie*, 2 voll., Paris, Germèr Baillièrè, 1855 (trad. it. ID, *Il dogma e il rituale dell'alta magia*, Roma, Atanor, 1995).

<sup>237</sup> ID, *Histoire de la Magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Paris, Germèr Baillièrè, 1860 (trad. it. ID, *Storia della Magia*, Torriana, Orsa Maggiore, 1990).

<sup>238</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 467.

<sup>239</sup> Ibidem.

<sup>240</sup> E. LÉVI, *The Magical Ritual of the Sanctum Regnum interpreted by the Tarot Trumps*, London, W. Westcott, 1896 (trad. it. ID, *Il rituale magico del Sanctum Regnum*, Roma, Atanor, 1974).

<sup>241</sup> A differenza di Mellet e Court de Gébelin, i quali disposero i Trionfi in ordine discendente al fine di ottenere una correlazione tra lettere e carte, Lévi scelse una sequenza numerica ascendente. Inusuale la collocazione del Matto associato a Scin, il quale viene posizionato fra il XX Arcano, corrispondente a Resc, e il XXI, Tau.

quattro lettere del *Tetragrammaton*; le figure agli stadi della vita umana; le carte numerali ai dieci *sefiroth*, le emanazioni divine della dottrina ebraica<sup>242</sup>.

Alla fine del XIX secolo la Francia conobbe una rinascita dell'attività occultistica; come rileva Giordano Berti, infatti, a seguito della pubblicazione delle opere di Lévi «avvenne una vera e propria esplosione di interesse nei confronti delle scienze occulte in generale e del Tarocco in particolare, ormai considerato la sintesi e il fondamento di tutte le tradizioni esoteriche»<sup>243</sup>.

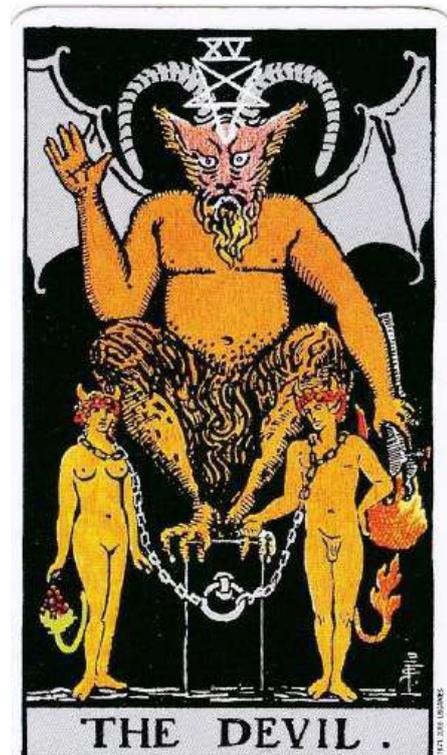
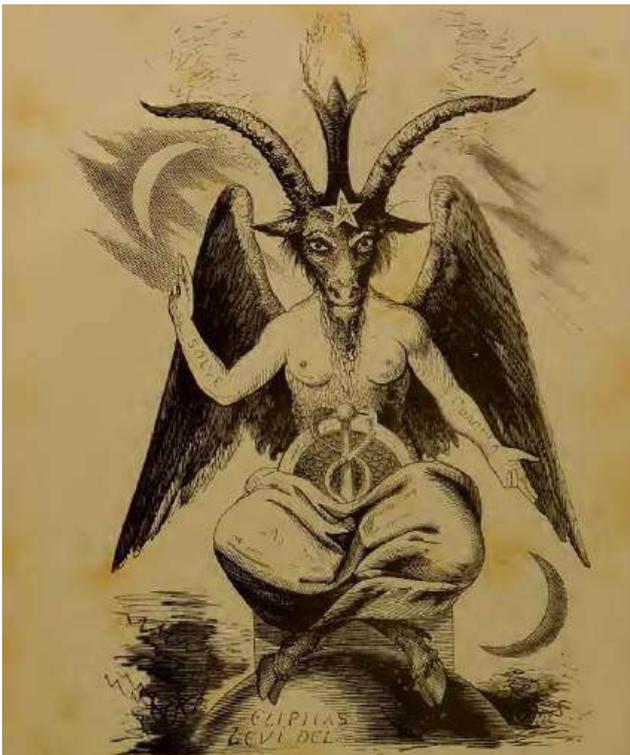


Figura 13. Confronto tra l'immagine di Bafometto inserita nel secondo volume di *Dogme et Rituèl de la Haute Magie* di Eliphas Lévi e il XV Arcano, Il Diavolo, dal Mazzo Rider-Waite.

Tra i primi seguaci di Lévi vi fu Jean-Baptiste Pitois, il quale sotto lo pseudonimo di Paul Christian scrisse *L'Homme rouge des Tuileries*<sup>244</sup> e *Histoire de la Magie et du Monde Surnaturèl*<sup>245</sup>. All'epoca bibliotecario per il Ministero dell'Istruzione francese, si avvicinò alle scienze esoteriche nel 1840, principalmente studiando da antichi manoscritti

<sup>242</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 468.

<sup>243</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 189.

<sup>244</sup> P. CHRISTIAN, *L'Homme rouge des Tuileries*, Paris, Publiè par l'auteur, 1863.

<sup>245</sup> ID, *Histoire de la Magie et du Monde Surnaturèl*, Paris, Jouvè, 1870.

astrologici; nel 1854 conobbe Èliphas Lévi, un «apprendistato magico» di cui lasciò traccia nella prefazione de *L'Homme rouge*.

Nello stesso anno Christian divenne immediatamente celebre grazie ad una visione legata alla Guerra di Crimea: «[...] due soli uomini, a Parigi, leggevano l'avvenire come in un libro aperto [...]. Gli Arcani della grande Iside-Urania, evocati grazie ai riti dell'Antico Egitto, mostrarono una culla coronata, portata da sei vittorie»<sup>246</sup>. Questa profezia, riferita a Napoleone Eugenio, figlio di Napoleone III, venne in realtà inserita in un opuscolopubblicato a Parigi due anni dopo, nel 1856<sup>247</sup>, trattandosi dunque di una «classica profezia *post eventum*»<sup>248</sup>.

Nell'interpretazione astromantica espressa nell'*Homme Rouge* Christian non fa menzione esplicita dei Tarocchi, bensì introduce un'«inedita mescolanza di tre arti divinatorie: l'astrologia, l'onomanzia e le 78 Lame ermetiche»<sup>249</sup>. Questo metodo divinatorio assolutamente astruso, legato alla cosiddetta «cerimonia nella Piramide», venne poi accuratamente descritto in *Histoire de la Magie*<sup>250</sup>. Il rito descritto da Christian, di natura antichissima, avrebbe avuto inizio all'interno della Sfinge di Giza: qui l'iniziato, dopo aver superato una serie di prove e aver attraversato pericolosi cunicoli sotterranei, si sarebbe ritrovato all'interno della piramide di Cheope. Solamente alla fine del rituale il neofita avrebbe potuto conoscere i cosiddetti *Arcani del Destino*, ventidue immagini enigmatiche spiegate dal pastoforo, il guardiano di questi sacri simboli. Egli avrebbe spiegato il significato delle ventidue immagini pronunciando queste parole:

La scienza della Volontà, principio della Sagghezza e sorgente di ogni Potere, è contenuta in ventidue Arcani [...] componenti una Dottrina assoluta che si riassume nella memoria per la sua corrispondenza con le lettere della Lingua Sacra e con i numeri che si legano alle lettere [...]. Ogni Arcano, reso visibile tramite una di queste pitture, è formula dell'attività umana nei suoi rapporti con le Forze spirituali e le Forze materiali, la cui combinazione produce i fenomeni della vita<sup>251</sup>.

Naturalmente si trattava di fatti inventati di sana pianta dall'esoterista, eppure ebbero

---

<sup>246</sup> ID, *L'oroscopo segreto e la chiave ermetica*, Vol. 1, Milano, Ottaviano, 1981, p. 1.

<sup>247</sup> ID, *Carmen Sybillinum, Prédiction de la naissance du fils de Napoléon III, par les Arcanes du Magisme Egyptien*, Parigi, 1856.

<sup>248</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 119.

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> Cfr. P. CHRISTIAN, *Histoire de la Magie et du Monde Surnaturèl*, cit., pp. 99-202.

<sup>251</sup> Ivi, p. 103, citato in G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 121.

presa immediata presso molte fratellanze e società segrete esoteriche del tempo, affascinate dal mito di iniziazione descritto. Come osserva Berti «il fatto che la cerimonia nella piramide di Cheope non fosse mai esistita non aveva importanza dal punto di vista iniziatico, perché il valore di un rito non sta nella sua antichità, ma nel messaggio che è in grado di trasmettere»<sup>252</sup>. Non a caso, fu proprio grazie ai testi di Pitois che il termine *Arcani* «entrò a far parte della terminologia occultistica corrente»<sup>253</sup>.

I significati divinatori assegnati da Christian alle *Lame Ermetiche*<sup>254</sup> influenzarono uno fra i più autorevoli seguaci di Lévi, Papus, pseudonimo del dottor Gérard Encausse. Autore di *Le Tarot des Bohémiens*<sup>255</sup>, nel 1909 pubblicò *Le livre des mystères et les mystères du livre: le Tarot Divinatoire*<sup>256</sup>, nel quale compensò le mancanze del precedente volume, in primo luogo la mancanza di illustrazioni adeguate. Nell'introduzione scrisse:

La maggior parte degli scrittori occultisti moderni che si sono occupati del Tarocco manifestano un grande trasporto nei confronti degli Arcani Maggiori e un disprezzo ugualmente intenso per quanto riguarda gli Arcani Minori da cui sono nati i giochi con le carte. Ci sono anche molti falsi sistemi di spiegazione del Tarocco basati esclusivamente sui 22 Arcani Maggiori senza tenere assolutamente conto dei 56 minori. È veramente infantile. Il Tarocco è un tutto meraviglioso<sup>257</sup>

Papus, con queste parole, rileva una mancanza: certo Etteilla aveva tramandato il *Livre de Thot* e Lévi aveva illustrato il significato dei ventidue Atous, mentre Christian aveva dedicato i suoi studi alle 78 *Lame ermetiche*, ma dal punto di vista eminentemente pratico all'inizio del XX secolo non vi era (ancora) in commercio nessun mazzo utile a chiunque, esoteristi e cartomanti esclusi. Di fatto Encausse realizzò un vero e proprio compendio dedicato alla cartomanzia, esponendo i metodi tracciati da Etteilla e Mlle Lenormand, oltre ai significati divinatori associati agli Arcani Maggiori da Paul Christian, ma questi testi non offrono alcuno spunto originale nell'interpretazione, e il lavoro di Papus

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 122.

<sup>253</sup> M. DUMMETT, *Il Mondo e l'Angelo...*, cit., p. 469.

<sup>254</sup> Le *Lame ermetiche* descritte in *Histoire de la Magie* vennero tradotte in immagini da René Falconnier, il quale nel 1896 pubblicò un mazzo di Tarocchi disegnato da Maurice Otto Wegener. Vedi R. FALCONNIER, *Les XXII Lames Hermétique du Tarot Divinatoire*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1896.

<sup>255</sup> PAPUS, *Clef absolue de la science occulte: le Tarot des Bohémiens, le plus ancien livre due monde*, Paris, G. Carré, 1889.

<sup>256</sup> ID, *Le livres des mystères et les mystères du livre: le Tarot Divinatoire, clef du tirage des cartes et des sorts*, Paris, Librairie Hermétique, 1909.

<sup>257</sup> Ivi, p. 15, citato in G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 130.

«sarebbe un lavoro sterile e senza alcun elemento originale se non fosse per le illustrazioni»<sup>258</sup>. Nel testo, infatti, venne incluso il Tarocco di Papus, realizzato da Gabriel Goulinat. Gli Arcani Minori sono del tutto identici ai Grand Etteilla, mentre i ventidue Atous presentano figure egizianeggiate: sui lati vi sono lettere francesi, egizie, ebraiche e sanscrite, oltre al simbolo zodiacale associato; nella parte superiore l'Arcano viene indicato con un numero arabo, mentre sulla base della carta vi sono inclusi il nome e l'interpretazione<sup>259</sup>. Le istruzioni presenti nelle immagini servono, nelle intenzioni di Papus, al cartomante stesso, così da poter effettuare pronostici precisi.

Ben presto le teorie maturate in seno alle scuole occultistiche francesi si diffusero in tutta Europa. In Svizzera trovarono un'interprete d'eccezione in Oswald Wirth, autore nel 1927 di *Les Tarot des imagiers du Moyen Age*<sup>260</sup>, mentre Oltremarina esse trovarono nuova linfa vitale grazie alla *Societas Rosacruciana in Anglia* e all'*Hermetic Order of the Golden Dawn*, fondato a Londra nel 1888 da William Wynn Westcott, Samuel Liddell Mathers e William Robert Woodman<sup>261</sup>.

Come delineato da Michael Dummett, «le prime pubblicazioni inglesi relative all'occultismo del Tarocco furono tutte scritte da persone legate all'Alba Aurea»<sup>262</sup>: Mathers pubblicò un primo libro dedicato alla cartomanzia, *The Tarot, its Occult Signification, Use in Fortune Telling and Method of Play*<sup>263</sup>, mentre Westcott pubblicò un manoscritto inedito di Lévi, *Rituèl Magique du Sanctum Regnum*. Il più celebre

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 130.

<sup>259</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 201-205; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 211.

<sup>260</sup> Grazie al contributo di Stanislas de Guaita (1861-1897) nel 1889 pubblicò, in edizione limitata, una serie di ventidue Arcani Maggiori in cui i disegni del Tarocco di Marsiglia vengono associati alle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico, seguendo le corrispondenze individuate da Lévi. Vedi O. WIRTH, *Les XXII Arcanes du Tarot kabbalistique, restitués à leur pureté hiéroglyphique sous les indications de Stanislas De Guaita*, Parigi, 1889. Il Tarocco cabalistico del 1889 venne poi inserito a colori in ID, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age, restitué dans l'esprit de son symbolisme*, Paris, Le Symbolisme, 1927; Cfr. G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 205; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 470; ID, *The Game of Tarot*, cit., pp. 125-126, 161; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 23, 162, 198, 286.

<sup>261</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 470.

<sup>262</sup> Ivi, p.143; cfr. ID, *The Game of Tarot*, cit., pp. 147-163.

<sup>263</sup> S.L. MATHERS, *The Tarot, its Occult Signification, Use in Fortune Telling and Method of Play*, London, George Redway, 1888. Il testo di Mathers fissò la nomenclatura occultistica dei Tarocchi in lingua inglese: a lui si deve, in particolare, la denominazione del seme di Denari come "Pentacoli", disegnati come delle stelle a cinque punte. Questa sostituzione divenne una pratica corrente nei mazzi cartomantici.

traduttore di Lévi fu lo storico dell'esoterismo Arthur Edward Waite<sup>264</sup>, tra i più importanti membri dell'Alba Aurea e autore del primo mazzo cartomantico completo<sup>265</sup>: il *Mazzo Rider-Waite*. Pubblicato per la prima volta nel 1910 dall'editore Rider ed accompagnato da un breve saggio<sup>266</sup>, venne disegnato da Pamela Colman Smith, poetessa ed artista affiliata all'Alba Aurea dal 1901.

Nella visione di Waite i Tarocchi esemplificano la tradizione occulta tramandata fino a quel momento:

Il Tarocco incarna la rappresentazione simbolica delle idee universali [...], ed è in questo senso che esso contiene una Segreta Dottrina [...] tramandata segretamente da uno [eletto] all'altro e che è testimoniata da letterature misteriose come quella dell'Alchimia e della Cabbala; essa è contenuta anche in certe Istituzioni Misteriose di cui i Rosacroce offrono un esempio vicino a noi, e la Corporazione Massonica ne costituisce una sintesi vivente<sup>267</sup>.

I disegni di Smith presentano un delicato gusto Art Nouveau oltre ad una quantità di ispirazioni dal Rinascimento italiano; in particolare «si possono riscontrare numerosi parallelismi con il *Mazzo Sola-Busca*, le cui carte numerali sembrano aver colpito profondamente l'immaginazione dell'esoterista»<sup>268</sup>, soprattutto per il fatto che i segni dei semi non presentano una posizione fissa, venendo incorporati all'interno del disegno. L'ordine dei Trionfi presenta alcune variazioni – La Forza, Arcano XI, viene inserita al posto de La Giustizia, Arcano VIII – e non vi sono apposte lettere ebraiche.

I disegni sono di ispirazione occultistica: il X Arcano, La Ruota di Fortuna, presenta una sfinge appollaiata sopra ad una ruota apparentemente ferma, affiancata a sinistra dal serpente Tifone e sulla destra dal cane Anubis; negli angoli inferiori e superiori sono inseriti i simboli dei quattro Evangelisti mentre la ruota al centro della carta contiene la scritta ROTA, rinviando a Lévi<sup>269</sup>.

---

<sup>264</sup> Vedi A.E. WAITE, *The mysteries of Magic, a digest of the writings of Éliphas Lévi*, London, George Redway, 1886.

<sup>265</sup> Michael Dummett definisce il Mazzo Rider-Waite come il primo mazzo cartomantico completo, ossia il primo (escludendo i mazzi derivati dai Grand Etteilla) a comprendere anche le carte di seme, i cosiddetti Arcani Minori. Un mazzo completo ad opera di Wattilliaux sarebbe stato identificato anche da Papus; l'autore, tuttavia, specifica di non essere riuscito a rintracciare tale mazzo né fonti precise al riguardo, di conseguenza non è in grado di affermare che i cosiddetti Jeu de la princesse Tarot individuati da Encausse fossero cartomantici. Cfr. M. DUMMETT, *The Game of Tarot*, cit., p. 154.

<sup>266</sup> A.E. WAITE, *The pictorial key to the Tarot*, Londra, Rider & Son, 1911.

<sup>267</sup> Ivi, p. 59, citato in G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 153.

<sup>268</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 211.

<sup>269</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 475-476; cfr. ID, *The Game of Tarot*, cit., pp. 154-156; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 23, 272-273, 294.

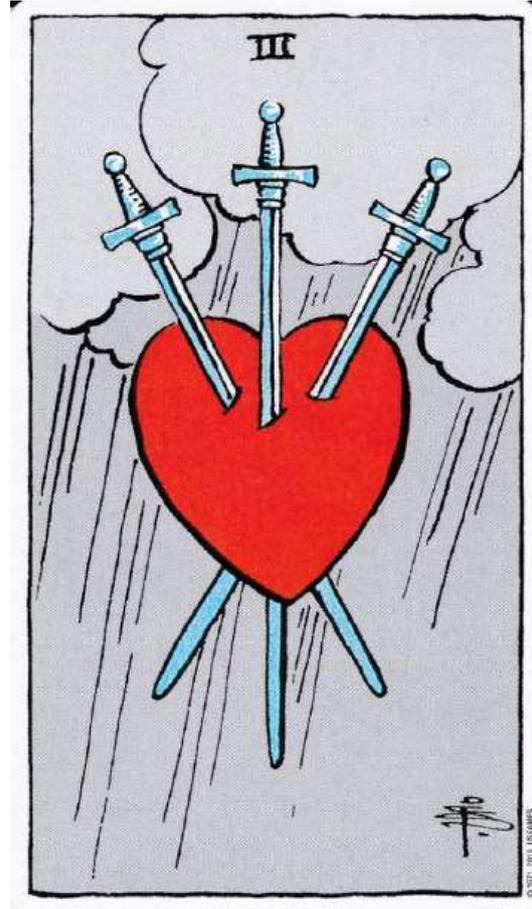
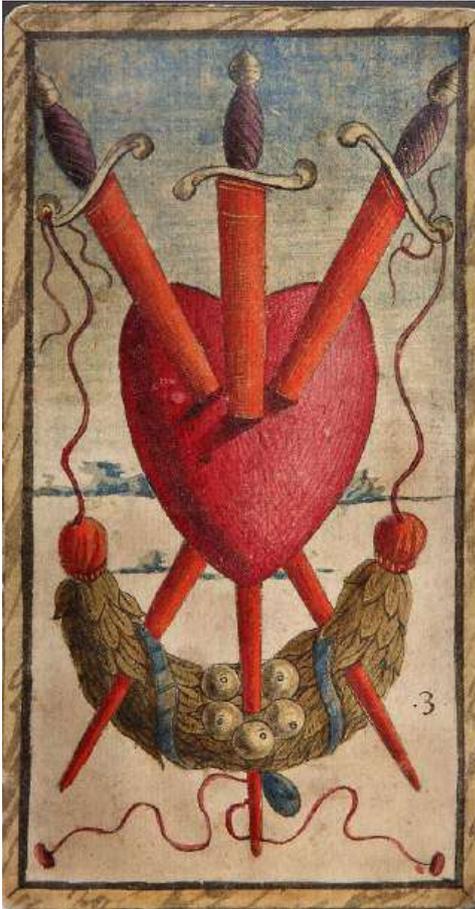


Figura 14. Confronto fra il Tre di Spade dal Mazzo Sola-Busca e Tre di Spade dal Mazzo Rider-Waite.

Infine, occorre citare Aleister Crowley, celebre membro dell'Alba Aurea e protetto di Mathers. Autodefinitosi come «il mistico più sublime della storia, il Verbo di un nuovo Eone, la Bestia, l'Uomo 666, il Dio autoincoronato che gli uomini dovranno adorare maledire»<sup>270</sup>, e fondatore dell'ordine dell'Argenteum Astrum<sup>271</sup> «fu responsabile di un'ulteriore, pesantissima manipolazione del Tarocco, tanto dal punto di vista interpretativo, quanto iconografico»<sup>272</sup>.

<sup>270</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 155.

<sup>271</sup> Aleister Crowley fu al centro di una disputa che portò alla scissione della società segreta dell'Alba Aurea. A partire dal 1907 cominciò a pubblicare nella rivista «The Equinox» articoli relativi a rituali ed insegnamenti segreti della Golden Dawn, comportando la dissoluzione del patto di segretezza tra i membri. La loggia, che, aveva in precedenza perso credibilità a seguito delle indiscrezioni dello stesso Mathers, si divise. Il più importante tra i gruppi nati dalla scissione fu l'Ordine della Stella Mattutina, oltre all'Ordine dell'Argenteum Astrum fondato dallo stesso Crowley nel 1914. Vedi E. HOWE, *The magicians of the Golden Dawn: a documentary history of a Magical Order. 1887-1923*, London, Routledge & K. Paul, 1972; cfr. G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 211; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., pp. 470-475.

<sup>272</sup> G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 190.

Un primo studio venne pubblicato da Crowley stesso nel 1912<sup>273</sup>, sebbene si tratti di un plagio del *Liber T* della Golden Dawn attribuito a Mathers<sup>274</sup>. Considerando l'intero mazzo i ventidue Trionfi vengono posizionati tra la 57° e la 78° posizione, anticipati da Il Matto in chiave zero. Come nel mazzo Rider-Waite La Forza e La Giustizia vengono scambiate: in questo modo l'Arcano XI diviene 65° e l'Arcano VIII 68°. Le lettere dell'alfabeto ebraico sono assegnate rispettando l'ordine dell'intero mazzo da settantotto carte, da Alef (57°, Arcano 0) a Tau (78°, Arcano XXI). Anche gli Arcani Minori o carte di seme seguono un ordine eccentrico: i quattro assi vengono per primi, tra 1° e 4° posto; le figure di ciascun seme sono collocate tra 5° e 20° posto ed infine le carte numerali dal due al dieci, posizionate in una sequenza irregolare tra 21° e 56° posto. Crowley fornisce descrizioni dettagliate di tutte le carte, completamente diverse da qualsiasi mazzo allora disponibile al pubblico; anche le figure presentano nomi e ruoli diversi: i re divengono cavalieri, i cavalieri principi, i fanti principesse<sup>275</sup>.

Le pratiche divinatorie nate in Inghilterra in seno ad Alba Aurea approdarono negli Stati Uniti agli inizi del secolo, soprattutto a Chicago, dove Paul Foster Case fondò il gruppo *Builders of the Adytum (B.O.T.A)*, il quale crebbe anche in altre città statunitensi, tra cui Los Angeles. I testi di Case<sup>276</sup> vennero accompagnati da un mazzo realizzato in collaborazione con Jessie Burns Parks: ispirato al *Mazzo Rider-Waite*, i Trionfi vengono indicati dalle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico; La Forza e La Giustizia figurano rispettivamente come VIII e XI Arcano<sup>277</sup>.

Francis Israel Regardie fu un altro erede americano: segretario di Crowley e affiliato alla Stella Mattutina dal 1934, tra il 1937 e il 1940 pubblicò i documenti riservati dell'Alba Aurea<sup>278</sup>, mentre nel 1977 pubblicò *Il Tarocco dell'Alba Aurea*, disegnato da Robert Wang<sup>279</sup>.

---

<sup>273</sup> A. CROWLEY, *A description of the cards of the Tarot*, «The Equinox», Vol. 1, n. 8, 1912.

<sup>274</sup> Vedi I. REGARDIE, *Libro T. I Tarocchi*, in *La magia della Golden Dawn*, Vol. IV, Roma, Edizioni Mediterranee, 1980, pp. 133-206; cfr. G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., pp. 146-149.

<sup>275</sup> Cfr. G. BERTI, *Il libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, cit., p. 213; M. DUMMETT, *The Game of Tarot*, cit., p. 158; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 243-244.

<sup>276</sup> P.F. CASE, *The Tarot: a Key to the Wisdom of the Ages*, Los Angeles, Builders of the Adytum, 1947; ID, *The Book of Tokens: 22 meditations on the ageless wisdom*, Los Angeles, Builders of the Adytum, 1968.

<sup>277</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 478; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 239.

<sup>278</sup> F.I. REGARDIE, *The Golden Dawn: an Account of the Teachings, Rites and Ceremonies of the Order of the Golden Dawn*, 4 Vol., Chicago, The Aries Press, 1937-1940.

<sup>279</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 478; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 256.

Per quanto riguarda l'Italia, nel corso del XIX secolo vennero realizzati alcuni mazzi cartomantici legati alla tradizione dei Grand Etteilla. In particolare si ricorda la pubblicazione del mazzo *Cartomanzia Lusso*, edito per la prima volta da Modiano 1912. Opera di un artista anonimo, venne accompagnato da un libretto esplicativo intitolato // *destino svelato del Tarocco*, di un certo Dottor Marius. Le settantotto carte presentano un ordine ricalcato sul Tarocco Piemontese, sebbene prevedano scritte che specificano il significato divinatorio di ciascuna carta oltre alle lettere ebraiche attribuite da Lévi<sup>280</sup>.

---

<sup>280</sup> Ivi, p. 246; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 477; ID, *The Game of Tarot*, cit., p. 162.

## CAPITOLO II: DALÍ TAROT UNIVERSAL, IL TRIONFO DI AVIDA DOLLARS

### 1.1 Revivalismo mistico: i Tarocchi nel Novecento tra Surrealismo e New Age

L'influsso della Golden Dawn fu fondamentale nel corso del primo Novecento. Gli insegnamenti dell'Alba Aurea vennero ripresi soprattutto negli Stati Uniti, dove, fin dalla loro prima pubblicazione, i *Tarocchi Rider-Waite* divennero il mazzo più utilizzato all'interno delle varie filiazioni dell'ordine inglese. Allo stesso tempo anche i Tarocchi esoterici francesi cominciarono ad essere utilizzati assiduamente, dando adito ad una tendenza che avrà il suo culmine nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

Il primo libro sui Tarocchi specificatamente americano, *The Key to the Universe or a Spiritual Interpretation of Numbers and Symbols*, venne pubblicato nel 1917 da Harriette e Homer Curtiss<sup>281</sup>, fondatori dell'Order of Christian Mystics. Seguendo gli insegnamenti della fondatrice della Società Teosofica Helena Petrovna Blavatsky<sup>282</sup>, «la massima autorità in materia di occultismo nel mondo occidentale»<sup>283</sup>, i coniugi Curtiss si impegnarono nel diffondere in modo semplice ed immediato la filosofia occulta legata alla numerologia dei ventidue Arcani Maggiori. Questo sistema, in grado di rilevare i legami intrinseci tra microcosmo e macrocosmo, fornisce un'interpretazione spirituale ai ventidue Trionfi, a loro volta associati alle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico.

Il testo non solo diede inizio ad un sistema che avrà presa nei decenni successivi, ma divenne ben presto un erede statunitense della tradizione occultistica francese. In particolare, gli insegnamenti promulgati da Paul Christian e Oswald Wirth trovarono nuovi adepti nei primi decenni del Novecento: nel 1918 Elbert Benjamine pubblicò sotto lo pseudonimo di C.C. Zain una prima traduzione inglese degli insegnamenti di Christian, proponendo dei corsi interni alla Fratellanza della Luce<sup>284</sup>, mentre nel 1929 Augustus Knapp e Manly Hall pubblicarono i *Tarocchi Knapp-Hall*, una «combinazione dell'iconografia di Wirth e di quella egizia»<sup>285</sup>.

---

<sup>281</sup> H.A. CURTISS, F.H. CURTISS, *The Key to the Universe or a Spiritual Interpretation of Numbers and Symbols*, Washington, The Curtiss Philosophic Book CO., 1917.

<sup>282</sup> H.P. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy*, 1888; per ulteriori informazioni su Blavatsky e la Società Teosofica fondata a New York nel 1875 vedi P. GIOVETTI, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991.

<sup>283</sup> H.A. CURTISS, F.H. CURTISS, Op. cit., p. 14.

<sup>284</sup> J. HUNDLEY, *Tarocchi*, Colonia, Taschen, 2022, p. 43.

<sup>285</sup> Ibidem; Vedi J.A. KNAPP, M.P. HALL, *An Essay on the Book of Thoth*. Los Angeles, 1929; Cfr. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4740219> (consultato 28 marzo 2024).

Gli insegnamenti promulgati in Francia ed Inghilterra nel corso del XIX secolo, dunque, trovarono vasta eco su suolo statunitense. In particolare, negli Stati Uniti ebbe inizio il cosiddetto «mito dell'Età dell'Acquario», nato ai principi del XX secolo ad opera della teosofa Alice Bailey, la quale «prospettò un'imminente mutazione sociale e religiosa [...] collegata al passaggio dall'era astrologica dei Pesci a quella dell'Acquario»<sup>286</sup>. Lo stravolgimento sociale delineato da Bailey prese il nome di *New Age*, divenendo ben presto un vero e proprio stile di pensiero ancorato alla cultura underground americana e, solo successivamente, europea. Questo tipo di filosofia ibrida accomuna pratiche mistiche, psicoterapeutiche ed esperienze psichedeliche, nonché il femminismo militante e numerose discipline corporee, le quali – soprattutto negli anni a seguire – aiutarono a configurare lo stile di vita *new age* grazie a caratteristiche precise e ben riconoscibili: la pratica di discipline come lo yoga, la danza sufica oppure le arti marziali; il vegetarianismo; l'utilizzo di medicine non convenzionali quali l'agopuntura, l'aromaterapia, l'ayurveda ecc. A queste discipline andò affiancandosi l'interesse per le arti magiche e divinatorie: non esclusivamente i Tarocchi, ma anche l'I-Ching, la chiromanzia, l'alchimia, e, soprattutto, l'astrologia. Il primo mazzo legato alla controcultura *new age* venne realizzato nel 1968 da John Cooke e Rosalind Sharpe: il *New Tarot for the Aquarian Age* riferisce a diverse tradizioni, mutando profondamente l'iconografia dei Trionfi. Un altro esempio è l'*Aquarian Tarot* realizzato da Mario Palladini nel 1973, il quale pur inserendosi in tale tradizione si configura in quanto mero esercizio stilistico, privo di qualsivoglia contenuto filosofico o spirituale<sup>287</sup>.

Grazie alla controcultura *new age* i Tarocchi cominciarono a trovare una diffusione sempre più ampia: non solo attraverso Ordini e Società segrete, ma anche tra la gente comune<sup>288</sup>. Le carte e le loro immagini archetipiche<sup>289</sup> cominciarono ad esercitare un

---

<sup>286</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, Torino, Rinascimento Italian Art Style, 2023, p. 291.

<sup>287</sup> Ibidem.

<sup>288</sup> Si tratta di cambiamenti che risultano talvolta anacronistici. Ad esempio, si consideri come solamente nel 1951 venne abrogato il Witchcraft Act inglese del 1542, provvedimento che garantì una libera diffusione delle carte da Tarocchi. Vedi <https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/religion/overview/witchcraft/> (consultato 28 marzo 2024); Cfr. J. HUNDLEY, Op. cit., p. 44.

<sup>289</sup> La definizione dei Tarocchi in quanto “immagini archetipiche” prese piede soprattutto nel corso degli anni Novanta del Novecento. Sebbene sia possibile riferirsi in questo modo agli Arcani, quantomeno per comodità, si precisa come la definizione di «archetipo» fornita da Carl Gustav Jung individui i Tarocchi

fascino sempre maggiore anche sugli artisti. Il linguaggio visivo dei Tarocchi, infatti, può essere facilmente declinato in modi completamente differenti, non solo a seconda del consultante, ma soprattutto a seconda dell'artista interessato. Gli Arcani Maggiori esprimono dei concetti universali in grado di cambiare e andare di pari passo con la visione del mondo e, come affermato da Anna Maria Morsucci, «l'arte dei Tarocchi segue i tempi e ne è una rappresentazione»<sup>290</sup>. Non a caso basti pensare alle centinaia di mazzi disponibili all'acquisto al giorno d'oggi, nonché alla gran quantità di artisti – e non solo – cimentatisi in questo tipo di produzione. Questa moltitudine di Trionfi è legata ai cambiamenti sociali attraversati dalla società occidentale nel corso del Novecento; in particolare Franco Solmi individua una necessità, un «bisogno di fantasia» reso impellente da un secolo breve contraddistinto dal disincanto tecnologico. Per questo motivo:

[...] gli artisti del nostro tempo hanno ripreso il tema dei Tarocchi con lo stesso sconcolato furore con il quale si sono rimessi a guardare il museo dopo l'ubriacatura del concettualismo, dedicandosi per di più a pratiche di poetica esplicitamente anacronistiche, una volta esaurito il ciclo dell'avanguardismo militante<sup>291</sup>.

Solmi individua una vera e propria «domanda di mistero», ed è certo che la fortuna dell'occultismo trovò presa soprattutto in relazione al gruppo surrealista. D'altronde, il cosiddetto «revival dell'occulto» trovò adito soprattutto nella Parigi del XIX secolo mentre, in generale, la Francia conobbe una «fascinazione per l'irrazionale di stampo contro-culturale» contemporaneamente al dipanarsi dell'innovazione tecnica e industriale. I Surrealisti furono gli eredi predestinati di tale tendenza, configuratisi innanzitutto in quanto «critica al materialismo sterile della modernità razionalizzante, pur senza fare ricorso alla religione istituzionalizzata»<sup>292</sup>. Il fascino esercitato dai Tarocchi sul Surrealismo, infatti, diede i suoi frutti non solo attraverso i Tarocchi oggetto

---

solamente come lontani discendenti dagli archetipi della trasformazione. Cfr. C. DOUGLAS, *Visions: Notes on the Seminary given in 1930-1934 by C.G. Jung*, Vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1981.

<sup>290</sup> A.M. MORSUCCI, *I Tarocchi e l'arte*, in AA.VV., *Tarocchi dal Rinascimento a oggi*, catalogo di mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 4 ottobre 2017-14 gennaio 2018), a cura di P. ALLIGO, R. MINETTI, A.M. MORSUCCI, Torino, Lo Scarabeo, 2017, p. 147.

<sup>291</sup> F. SOLMI, *Il Tarocco come espressione d'Arte*, in *Le Carte di Corte...*, cit., p. 214.

<sup>292</sup> G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, catalogo di mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 9 aprile-26 settembre 2022, Potsdam, Museum Barberini, 22 ottobre 2022-29 gennaio 2023), a cura di V. GREENE [et al.], New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2022, p. 8.

di questa tesi, ma anche tramite artiste quali Remedios Varo e, soprattutto, Leonora Carrington.

Occorre rilevare come i punti di riferimento essenziali del Surrealismo fossero non solo Freud, Hegel e Marx, bensì la tradizione del pensiero occultistico ed esoterico<sup>293</sup>, sollecitazioni ideologiche presenti nei Manifesti, ma anche negli scritti di André Breton in generale<sup>294</sup>, in primis *Arcane 17* e *L'Art Magique*<sup>295</sup>. Come evidenza anche Laura Xella, infatti, «tutta l'opera bretoniana, fin dagli inizi, è intessuta di materiali desunti dalla tradizione ermetica e dalla magia, di cui vengono ampiamente utilizzati il repertorio lessicale e l'apparato simbolico»<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> Il termine «Occultismo» verrà inteso nel suo significato onnicomprensivo, in relazione ad una molteplicità di discipline e filosofie inerenti l'ultraterreno, il sovrannaturale, il misticismo, la magia. Il Surrealismo venne profondamente influenzato dall'Occultismo e dalla fede nella magia, ritenendo imprescindibile l'unione fra sogno e realtà, nonché uno dei principi fondanti dell'occultismo così come inteso dall'Occidente, ossia il ruolo primario assunto dall'immaginazione umana nell'accesso a livelli di coscienza superiori. La dimensione surreale della realtà è metafora della dimensione occulta, per definizione nascosta. Breton stesso specificò: «[...] ricordiamoci che l'idea di surrealismo tende semplicemente al recupero totale della nostra forza psichica con un mezzo che non è altro se non la discesa vertiginosa in noi stessi, l'illuminazione sistematica dei luoghi nascosti e l'oscuramento progressivo degli altri luoghi, la deambulazione perpetua in piena zona interdotta [...]». Nelle pagine a seguire evidenzierò il legame tra Surrealismo ed Occultismo soffermandomi esclusivamente sul rapporto simbiotico fra lettura degli Arcani e pratiche artistiche surrealiste, nonché con le implicazioni prettamente teoriche espresse da Breton nei Manifesti ed altri testi critici. Per quanto riguarda invece una bibliografia scelta esplicitamente orientata al rapporto con l'Occultismo vedi T. M. BAUDUIN, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esoteric Work and Movement of André Breton*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014; ID, V. FERENTINOU, D. ZAMANI, *Surrealism, Occultism and Politics: in search of the marvellous. Studies in Surrealism*, New York, Routledge, 2018; M. CARROUGES, *Surréalisme et Occultisme*, «Les Cahiers d'Hermès», 2 (1947), pp. 194-218; N. CHOUCHA, *Surrealism and the Occult*, Oxford, Destiny Books, 1992; Y. DUPLESSIS, *Surréalisme et paranormal: L'Aspect expérimental du Surréalisme*, Agnières, JMG, 2002. Cfr. A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di L. MAGRINI, Torino, Einaudi, 2003, pp. 11, 75.

<sup>294</sup> G. NERI, *Introduzione*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. IX-XXIII.

<sup>295</sup> A. BRETON, *L'Art Magique*, Paris, Club Français du Livre, 1957. Nel volume Breton celebra il mazzo dei Tarocchi in quanto vero e proprio "libro" occulto.

<sup>296</sup> L. XELLA, *Introduzione*, in A. BRETON, *Arcano 17*, Napoli, Guida Editori, 1985, p.7.



Figura 15. Confronto tra Victor Brauner, *Le Surréaliste* 1947, olio su tela, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim e Arcano I, *Le Bateleur*, Tarocchi Marsigliesi in versione non restaurata, De Vecchi, 2022.

Il primo *Manifeste du Surréalisme* venne pubblicato nell'ottobre del 1924<sup>297</sup>, mentre nel dicembre dello stesso anno ebbe luogo la pubblicazione del primo numero di «*Révolution Surréaliste*» (successivamente «*Le Surréalisme au service de la Révolution*»), segnando la nascita del movimento stesso. Il volume, inizialmente edito da Simon Kra per Editions du Sagittaire, venne accompagnato dal «testo automatico» *Poisson Soluble*, programmatico rispetto ai principi enunciati nel Manifesto, in primo luogo il concetto di automatismo psichico. Nel 1929 il Manifesto conobbe una riedizione accompagnata da *Lettre aux voyantes*, mentre l'anno successivo nacque il *Second Manifeste du Surréalisme*<sup>298</sup>.

<sup>297</sup> A. BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924.

<sup>298</sup> ID, *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions Kra, 1930; cfr. ID, *Premier manifeste, Second manifeste, Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non, Position politique du Surréalisme, Poisson Soluble, Lettre aux voyantes, Du Surréalisme en ses oeuvres vives*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

Nelle pagine del Manifesto «il Surrealismo è proiettato nei suoi termini essenziali, secondo nessi interni tanto più saldi e carichi di significato quanto meno apparenti»<sup>299</sup>, ed è quindi necessario ai termini della ricerca predisporre un legame concreto tra le cosiddette «tentazioni fondamentali» dell'Avanguardia e le caratteristiche degli Atout così come delineate finora. È proprio guardando alle particolarità oramai consolidate del Surrealismo che è possibile riscontrare un'attinenza alle letture degli Arcani e dei Tarocchi in genere. In primo luogo, vi è l'ambizione all'espressione del funzionamento cosiddetto «reale» del pensiero, un'esaltazione delle possibilità di quest'ultimo «in direzione dell'inconscio» e «verso un continuo au-delà delle condizioni date dall'esperienza», richiamandosi all'utopia, alla veggenza, all'iniziazione<sup>300</sup>. I principi surrealisti si saldarono su una serie di esperienze atte all'esplorazione psicologica e parapsicologica, «un'acuta insofferenza nei confronti dei valori dominanti»<sup>301</sup> a cui i Tarocchi si prestarono facilmente grazie alla loro capacità di suggerire molteplici interpretazioni e significati, un'estrema diversità di prospettive. È Guido Neri ad esemplificare i nuovi confini della logica surrealista, per cui:

[...] i surrealisti si preoccupavano soprattutto di illustrare la necessità e possibilità di «cambiare la vita» [...], saggiando nuove logiche attinte al sogno, al caso, alla contraddizione, inventando continuamente le tecniche, trattando le forme artistico-letterarie e del linguaggio non come specchio o soluzione, ma come schermo sperimentale di prospettive inesplorate di pensiero<sup>302</sup>.

In breve, pur mancando un'indicazione univoca e precisa relativa al legame fra Surrealismo e Tarocchi all'interno del Primo Manifesto, vi sono certe affinità concettuali innegabili: sarà utile ai fini della ricerca cercare di evidenziarle riferendosi in maniera diretta alle affermazioni di Breton. In primo luogo vi è l'allontanamento dal «razionalismo assoluto» dell'uomo contemporaneo, ora costretto alla coerenza e al ragionamento logico dettato dall'esperienza tangibile. Sempre più l'uomo è stato allontanato dalla meraviglia dell'infanzia e da quelle allucinazioni ed illusioni definite da Breton come una «fonte non trascurabile di godimenti»<sup>303</sup>. In breve, «in nome della

---

<sup>299</sup> G. NERI, *Introduzione*, in *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. X.

<sup>300</sup> *Ivi*, p. XVII.

<sup>301</sup> *Ivi*, p. XVIII.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> A. BRETON, *Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 13.

civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso»<sup>304</sup>. Solamente Freud riuscì a restituire una ricerca in grado di liberare l'inconscio e restituire i propri diritti all'immaginazione. Se il compito dell'artista è ora quello di esplorare e rivelare l'inconscio, i Tarocchi sono in grado di enfatizzare la libertà creativa, l'assenza di inibizioni, il ruolo dell'immaginazione e del linguaggio inespresso. Volgendo il proprio sguardo ai pensieri sommersi è possibile creare collegamenti inaspettati in grado di sorprendere l'uomo assuefatto ad una logica costrittiva. Stando a queste possibilità vi è anche una riconsiderazione dell'importanza dedicata al sogno:

Quale ragione, io chiedo, ragione tanto più generosa dell'altra, conferisce al sogno quella naturalezza di svolgimenti, mi fa accogliere senza riserve una folla di episodi la cui stranezza, nel momento in cui scrivo, mi folgorerebbe? Eppure posso credere ai miei occhi, ai miei orecchi: quel bel giorno è venuto, quell'animale ha parlato<sup>305</sup>.

Si può dunque rilevare lo stupore, il lasciarsi sorprendere da avvenimenti, situazioni non considerate tanto nello stato di sogno quanto nello stato di veglia, di fatto considerato come un breve fenomeno d'interferenza.

Lo stesso concetto di «meraviglioso» è correlato alla lettura degli Arcani. Spesso il «meraviglioso» è proprio l'onnipresente trascurato dalla vita ordinaria, così come l'inaspettato e l'esperienza straordinaria rese possibili dalla liberazione dell'inconscio. Si tratta quindi di un immaginario inconsueto atto a provocare uno shock nel lettore/osservatore, colpito in primis dall'esotico, dal violento.

Vi è poi la definizione di Surrealismo a comprendere i concetti finora delineati:

Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita<sup>306</sup>.

Le considerazioni formulate da Breton possono dunque essere facilmente applicate alla lettura degli Arcani così come venne applicata a partire dal primo Novecento. Si tratta

---

<sup>304</sup> Ivi, p. 17.

<sup>305</sup> Ivi, p. 20.

<sup>306</sup> Ivi, p. 30.

di individuare nuove visioni del reale, nuove possibilità precedentemente sconosciute lasciando parlare immagini in grado di rinviare a situazioni archetipiche. Il sogno, il meraviglioso, l'inconscio sono fattori applicabili nel corso di una lettura personale, escludendo l'utilizzo divinatorio.

Un legame è da rintracciare anche nei «segreti dell'arte magica surrealista» così come associata alla composizione scritta. Guido Neri rileva come sotto il profilo del linguaggio l'esperienza surrealista ci appaia al giorno d'oggi «straordinariamente ricca di consequenzialità e di conseguenze»<sup>307</sup>, mentre è Breton stesso a delineare la struttura della composizione scritta surrealista:

Fatevi portare di che scrivere, dopo esservi sistemato nel luogo che vi sembra più favorevole alla concentrazione del vostro spirito in sé stesso. Ponetevi nello stato più passivo, o ricettivo, che potrete. Fate astrazione dal vostro genio, dalle vostre doti e da quelle di tutti gli altri. [...] Scrivete rapidamente senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere. La prima frase verrà da sola, tanto è vero che ad ogni secondo c'è una frase estranea al nostro pensiero cosciente, che chiede solo di esternarsi<sup>308</sup>.

Appaiono chiare le analogie fra l'uso surrealista del linguaggio, la lettura delle Lame e la libera associazione così come delineata da Breton. Quest'ultima incoraggia gli artisti ad esplorare il flusso del proprio pensiero privandolo di restrizioni razionali, una tecnica molto simile al processo di interpretazione delle Carte, quando il consultante è incoraggiato ad associare liberamente i simboli delle immagini archetipiche alle proprie esperienze ed emozioni.

D'altronde, se «il linguaggio è stato dato all'uomo perché ne faccia un uso surrealista»<sup>309</sup>, «l'atmosfera surrealista creata dalla scrittura meccanica [...] si presta particolarmente alla produzione delle immagini più belle»<sup>310</sup>. Le immagini sono fondamentali e nel corso della lettura agiscono indipendentemente dalle costrizioni del linguaggio. Anche in questo caso le parole di Breton appaiono profetiche, assolutamente coerenti in relazione all'oggetto d'indagine:

[...] si può dire che le immagini appaiono, in questa corsa vertiginosa, come i soli segnali di orientamento dello spirito. Lo spirito si convince a poco a poco

---

<sup>307</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>308</sup> Ivi, p. 34.

<sup>309</sup> Ivi, p. 36.

<sup>310</sup> Ivi, pp. 40-41.

della realtà suprema di quelle immagini. Dopo essersi limitato in un primo tempo, a subirle, ben presto si accorge che lusingano la ragione, costituendo un incremento delle sue conoscenze. Prende coscienza delle distese illimitate in cui si manifestano i suoi desideri, dove il pro e il contro si riducono continuamente, dove la sua oscurità non lo tradisce<sup>311</sup>.

Questo legame intrinseco tra uso sperimentale del linguaggio ed imprevedibilità delle immagini surrealiste appare talvolta lapalissiano nella relazione con il gioco dei Tarocchi, soprattutto nell'osservare la natura stessa di questa tipologia di oggetto. Si tratta infatti di mazzi di carte singole, settantotto immagini le cui combinazioni, pressoché interminabili, creano un linguaggio tutt'altro che prestabilito o rigidamente codificato. Si tratta di un fattore oggettivo, comprovato altresì dalle fonti: come osservato finora l'ordine delle carte, i numeri a loro associati, così come i loro nomi ed attributi, non sono mai stati rigidamente codificati sin dal principio, né esiste una costituzione esatta del mazzo di carte. Basti pensare a come la nostra conoscenza dei soggetti – Il Bagatto, La Papessa, L'Imperatrice e così seguendo – sia di fatto una stratificazione culturale e storica; ad esempio, osservando i Tarocchi milanesi, come il mazzo conosciuto come *Visconti-Sforza*, ciò che appare chiaro è l'assenza di nomi e numeri indicativi.

L'imprevedibilità di questo strumento viene rilevato da Rachel Pollack nell'illustrare i ventidue Arcani Maggiori realizzati da Leonora Carrington:

If we ask ourselves the basic question required to understand something mysterious and provocative [...] we might realize that the tarot is first and foremost a game, a spel. Something that inspires change, because in fact the spel becomes something different every time we pick it up. Or at least it can become different, if we allow it. And we allow it by returning it to its most basic quality. These are cards, independent pictures, not pages in a bound book. And because they are cards we can shuffle them, and so allow them to reveal new things to us<sup>312</sup>.

È soprattutto nelle pagine conclusive del Primo Manifesto che si trovano le allusioni più feconde all'oggetto di questa tesi, le pratiche dell'*arte magica surrealista* più simili ai concetti espressi da esoterismo e spiritismo. Francesco Nigro riassume queste caratteristiche in relazione alle principali attività del gruppo:

Le pratiche del gruppo surrealista si apparentavano spesso a quelle dell'esoterismo e dello spiritismo: il gioco dei cadavres exquis si configurava come un consesso dalla misteriosa ritualità; la scrittura automatica come

---

<sup>311</sup> Ibidem.

<sup>312</sup> R. POLLACK, *Le Jeu de Tarot of Leonora Carrington*, Lopen, Fulgur Press, 2020, p. 8.

una dittatura medianica guidata da chissà quali entità fantasmatiche; e la flanerie, cioè la lunga passeggiata senza meta per le vie di Parigi condotta fino a raggiungere uno stato d'incoscienza, come il cammino di un raddomante mosso da segrete e imperscrutabili suggestioni<sup>313</sup>.

Così come rilevato da Laura Xella, a partire dal *Second Manifeste du Surréalisme* in avanti il richiamo all'occulto andò intensificandosi, di fatto influenzato da una certa «tentazione metafisica» oltre che dal «fallimento degli sforzi compiuti per saldare le rivendicazioni surrealiste alla lotta di classe»<sup>314</sup>. Nell'esplicita richiesta di «occultamento del Surrealismo», in quanto «discesa vertiginosa in noi stessi, illuminazione sistematica dei luoghi nascosti [...] deambulazione perpetua in piena zona interdotta»<sup>315</sup>, Breton esaltò la magia soprattutto in quanto tradizione culturale negletta: misteriosa, oscura, ai margini del pensiero canonico occidentale, era essenzialmente «l'ambito reietto in cui si erano manifestate quelle aspirazioni creative irrazionali, quelle pulsioni sessuali [...] rimosse dalla società e dalle sue istituzioni, la sfera in cui si attuava il rovesciamento dei valori conoscitivi e morali» a cui egli si affidava allo scopo di affermare la rivoluzione dell'arte e della società, una vera e propria liberazione dell'umanità<sup>316</sup>.

Si giunge ad una «dirompente palingenesi» governata da un «artista-mago» abbandonato a sé stesso. In preda ad una sorta di trance il soggetto si abbandona all'ascolto di forze segrete, sotterranee, divenendo uno strumento di fatto inconsapevole nell'atto dell'automatismo psichico<sup>317</sup>. Questa operazione, che Nigro sottolinea essere «di carattere eminentemente passivo» è, ancora una volta, facilmente assimilabile alle letture delle Carte. Una volta effettuata una stesa il consultante accetta passivamente il percorso pronunciato dagli Arcani e abbandona momentaneamente il mondo circostante per entrare in sintonia con le immagini archetipiche. Più precisamente, egli diviene ciò che lo stesso Alejandro Jodorowsky, decenni avanti, definì come *specchio*. Occorre precisare come i legami fra la natura sovversiva della magia, così come delineata dalla lettura critica dei testi di Breton e la natura psicologica della lettura

---

<sup>313</sup> F. NIGRO, *La materia metamorfica. Percorsi nel Surrealismo di Salvador Dalí*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma, 2010, p. 272.

<sup>314</sup> L. XELLA, Op. cit., p.8.

<sup>315</sup> G. SUBEKYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit, p. 9.

<sup>316</sup> F. NIGRO, Op. cit., p. 273.

<sup>317</sup> Ivi, p. 274.

delle settantotto Lame, non condivide la fascinazione promulgata dalla scuola francese e anglosassone per la divinazione. Come appunto descritto da Jodorowsky:

Eliminando la trappola della cosiddetta “lettura del futuro”, i Tarocchi sono diventati uno strumento psicologico, un attrezzo utile alla conoscenza di noi stessi. Affrontando onestamente le caratteristiche della nostra personalità deviata – identificazioni, abitudini, manie, vizi, problemi narcisistici, antisociali, schizoidi, paranoici; autoinganni, idee folli, depressioni, immaturità affettiva, desideri devianti, necessità imposte dalla famiglia, dalla società o dalla cultura – possiamo giungere alla conoscenza della nostra essenza reale, quindi a quello che in noi è innato e non acquisito. Condurre il consultante a smettere di essere quello che gli altri vogliono che sia per arrivare a essere quello che è veramente<sup>318</sup>.

Si ritrova in questo passo la necessità così come delineata dagli stessi surrealisti di entrare in contatto con il maledetto, il demoniaco che giace dentro ciascuno di noi in nome della libertà individuale, nonché la fascinazione e il riconoscimento delle devianze psicologiche comunemente associate alla follia. È una crisi di coscienza così riassunta da Breton stesso:

L'azione surrealista più semplice consiste, rivoltella in pugno, nell'uscire in strada e sparare a caso, finché si può, tra la folla. Chi, almeno una volta, non ha sentito il desiderio di farla finita a questo modo col piccolo sistema di mortificazione e d'incretinimento oggi in vigore [...] La legittimazione di una azione simile, a mio parere, non è affatto incompatibile con la fiducia in quella luce che il surrealismo cerca di scoprire al fondo di noi stessi<sup>319</sup>.

È successivamente possibile individuare una coerenza di percorso tra le affinità concettuali rilevate nel Primo Manifesto, la posizione politica assunta dal Surrealismo ed esempi quali *Le Jeu du Marseille* e *Arcane 17*. Come precisato dall'articolo di Jacquelin Risset<sup>320</sup>, il Surrealismo, definitosi in quanto «affermazione totale del desiderio», fu di conseguenza antifascista e scelse di contrapporsi all'ideologia fascista soprattutto attraverso il materialismo storico e la psicanalisi. L'istanza politica presente in testi come *Position politique du Surréalisme*<sup>321</sup> richiama ad un ruolo attivo di arte e letteratura, in grado di agire e trasformare il mondo; d'altronde, la lotta alle «istituzioni mortifere» fu un aspetto fondamentale dell'azione surrealista. Si giunge quindi a *Le Jeu du Marseille*,

---

<sup>318</sup> A. JODOROWSKY, M. COSTA, *La Via dei Tarocchi*, Milano, Feltrinelli Editore, 2014, p. 453.

<sup>319</sup> A. BRETON, *Secondo Manifesto del Surrealismo*, in *Manifesti del Surrealismo*, cit., p. 66.

<sup>320</sup> J. RISSET, *André Breton: un Surrealismo socialista?*, in «Quaderni storici», Vol. 12, No. 34 (1), gennaio-aprile 1977, pp. 124-134.

<sup>321</sup> A. BRETON, *Position politique du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1935.

«un mazzo di carte che grazie alla ricca iconografia divenne il manifesto visivo del progetto surrealista in tempo di guerra»<sup>322</sup>.



Figura 16. Confronto tra Il Tempo, riproduzione dai Tarocchi Visconti-Sforza, De Vecchi, 2022 e Arcano VIII, L'Hermitte, Tarocchi Marsigliesi in versione non restaurata, De Vecchi, 2022.

<sup>322</sup> G. SUBEKYTÉ, *Metafore del cambiamento: Surrealismo, magia e Seconda guerra mondiale*, in G. SUBEKYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 48.

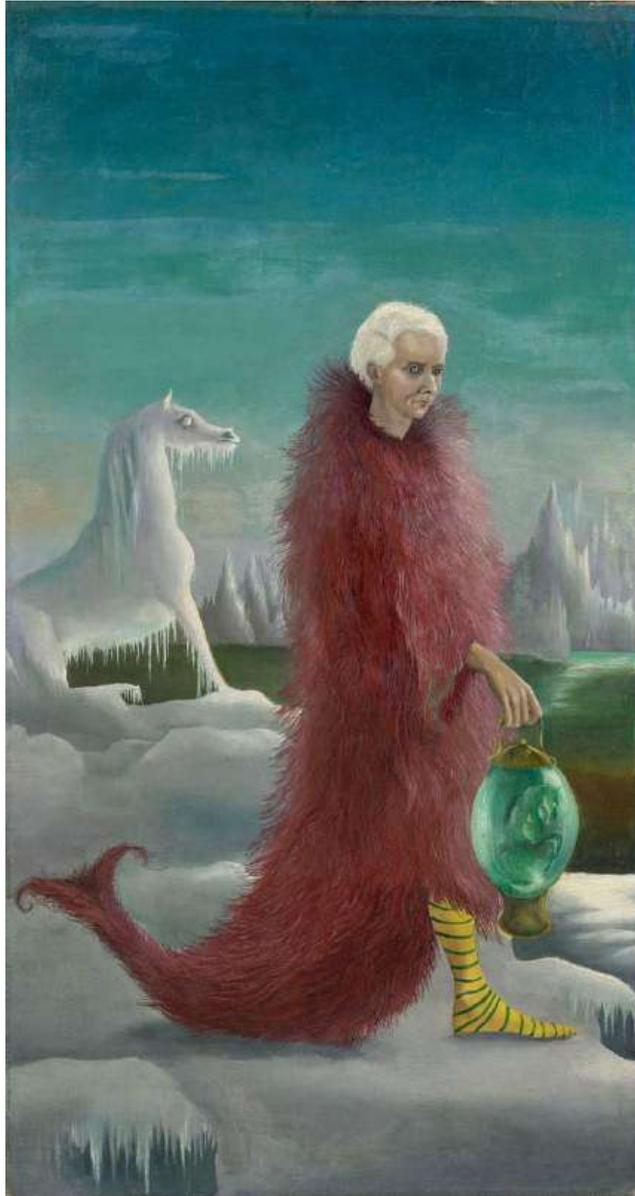


Figura 17. Leonora Carrington, Ritratto di Max Ernst, 1939, olio su tela, National Gallery of Scotland.

Nel pieno della Seconda Guerra Mondiale la città francese di Marsiglia costituiva, di fatto, l'anticamera per l'esilio: in quanto zona franca riuscì a mantenere, fino all'ingresso delle truppe tedesche nel 1942, il collegamento marittimo con Algeri, Londra e gli Stati Uniti. Qui il 14 agosto 1940 vi giunse Varian Fry, giornalista americano affiliato all'American Emergency Rescue Committee, incaricato di aiutare individui ritenuti perseguitati ed indesiderabili a lasciare il territorio francese, tra cui artisti e intellettuali in attesa del visto per gli Stati Uniti. Con un fondo di soli 3.000 dollari e una lista di duecento persone, la trasferta avrebbe avuto una durata di tre settimane: il soggiorno

durò tredici mesi, prima che Fry venisse licenziato dal governo collaborazionista dopo aver aiutato a scappare oltre 2.500 persone, tra cui ebrei e attivisti politici.

A causa del prolungato soggiorno, e grazie alla generosità di Mary-Jane Gold, Fry affittò una residenza nel quartiere di Pomme, da allora soprannominata Villa Air-Bell, allora proprietà della famiglia Thumin. La villa diverrà in breve tempo un falansterio di surrealisti giunti a Marsiglia al fine di raggiungere gli Stati Uniti, venendo rinominata *Château Espère-visa*. Tra i primi vi furono André Breton insieme alla compagna Jacqueline Lamba e la figlia Aube; vennero poi raggiunti da Victor Brauner, Jean Arp, Oscar Dominguez, Max Ernst, Marcel Duchamp, Sylvain Itkine, Benjamin Perret, Jean Malaquais, Jacques Hérold, André Masson e Victor Serge<sup>323</sup>.

Confinati presso Villa Air-Bell, gli intellettuali in attesa dell'espatrio costituirono una sorta di comunità surrealista: presi da feste, aste improvvisate, *cadavres exquis* e giochi surrealisti si impegnarono nell'allontanarsi dall'oscurità dei tempi. In particolare furono il gioco, la dimensione ludica nel suo complesso a costituire un'ancora di salvezza nel corso dell'occupazione nazista. Il gioco venne visto sin dal principio come un mezzo privilegiato per far fronte al male del mondo: in grado di ricreare una comunità capace di affrontare l'assurdità della guerra, lo scherzo, il riso e il divertimento vennero visti come mezzi atti a sottoporre la mente dei giocatori ad un atteggiamento casuale nei confronti della routine e delle contingenze della vita contemporanea, oltre che dei vincoli materiali ed affettivi. Grazie alla casualità e all'automatismo che li caratterizza i giochi divennero ben presto un mezzo d'espressione surrealista, in grado di abbracciare la poetica dell'imprevisto<sup>324</sup>.

In particolare fu il *cadavre exquis* a prendere le redini del gioco nella sua dimensione surrealista. Così come delineato da Breton stesso<sup>325</sup> il gioco collettivo fu il primo risultato di giochi linguistici esplorativi in grado di allontanarsi dalla ragione poetica e dalla serietà della scrittura, considerata oramai addomesticata da agenti catalizzatori quali

---

<sup>323</sup> [https://www.bmvr.marseille.fr/jeu\\_marseille](https://www.bmvr.marseille.fr/jeu_marseille) (consultato 3 marzo 2024). Vedi R. SULLIVAN, *Villa Air-Bell. World War II, Escape, and a House in Marseille*, New York, HarperCollins Publishers, 2006; S. ISENBERG, *A Hero of Our Own: The Story of Varian Fry*, New York, Random House, 2001.

<sup>324</sup> F. FLAHUTEZ, *Les Jeux Surréalistes sont un langage poétique. Du Cadavre Exquis au Jeu de Marseille*, «TDC», Paris, Canopé Editions, n. 1119, 2019, pp. 46-50.

<sup>325</sup> A. BRETON, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Paris, Editions du Sagittaire, 1955.

l'educazione, il contesto storico, la morale, nonché le strutture psichiche dello scrittore stesso.

Nato in seno all'uso surrealista del linguaggio, il *cadavre exquis* giunse ben presto all'arte grafica, dando vita a chimere e ibridi in grado di elevare all'ennesima potenza l'automatismo psichico del gruppo<sup>326</sup>. Non si trattò certo di un esempio isolato, vennero infatti sperimentati decine di giochi differenti, di natura letteraria e visiva. Basti pensare al *Jeu du Si et du Quand*<sup>327</sup>, variante del cadavere squisito letterario ad opera di Breton, Louis Aragon, Georges Sadoul, Benjamin Péret, Paul Éluard, Pierre Unik, Yves Tanguy, Robert Desnos, Simone Muzard e Frédéric Mégret; oppure al *Jeu du Dessin Communiqué*<sup>328</sup>.



Figura 18. André Breton, Jacques Hèrold, Wilfredo Lam, Cadavre Exquis, 1940, inchiostro, grafite, pastello e illustrazione di rivista su carta, Parigi, Centre Pompidou.

<sup>326</sup> F. FLAHUTEZ, Op. cit., p. 46.

<sup>327</sup> AA.VV., *Le Jeu du Si et du Quand*, «Variétés», n. hors série, «Le Surréalisme en 1929», 1929, p. 7.

<sup>328</sup> Vedi AA.VV., *L'artiste et le mouvement*, «TDC», n. 1110, 2017, pp. 40-43.

Fu durante gli incontri presso il Caffè au Brûleur de Loups – lasciandosi ispirare proprio dalla tecnica del Cadavere Squisito – che nacque l'idea di un nuovo gioco: *Le Jeu du Marseille*, rivisitazione del tradizionale gioco di carte. Come testimoniato da Jacques Hérold:

On a transposé le jeu de portraits dessinés en jeu de cartes, puisqu'il s'agissait de faire des personnages connus. C'était au début de 1941. On jouait à l'infini, tous les jours et tout le temps, à Air-Bel et au café du Brûleur de Loups, avec un verre de vin blanc. «Alors, on joue ?» disait Breton, et il fallait jouer. Mais le jeu pouvait venir de n'importe qui<sup>329</sup>.

Naturalmente non poteva trattarsi di un mazzo di carte comune, se non altro per la rivoluzione surrealista: Breton scelse infatti di ripudiare la tradizione d'Ancient Régime, riformulandone semi ed iconografie<sup>330</sup>. Le Serrature (nere) simboleggiarono la conoscenza; le Stelle (anch'esse nere) i sogni; le Ruote (rosse) la rivoluzione; le Fiamme (ugualmente rosse) l'amore e il desiderio. Per quanto riguarda le figure Re, Regina ed Asso (non venne inclusa la figura del Fante) vennero sostituiti da Genio, Sirena e Mago, rappresentati da personaggi storico-letterari intrinsecamente legati alla visione surrealista, tra cui Baudelaire, Freud, Sade, Lautréamont, Hegel; ma anche Pancho Villa, la *Religieuse Portugaise*, Alice, l'eroina di *Alice in Wonderland* e Paracelso, il «mago della conoscenza» rappresentato da una seppia comune specchiata lungo la diagonale tipica delle carte da gioco, disegno realizzato da Breton stesso basandosi sulla grafica del primo volume del «Magasin Pittoresque» di Édouard Charton (1833)<sup>331</sup>. Il mazzo di carte è allo stesso tempo impregnato di interesse per l'occulto, nonché per i suoi rappresentanti più eminenti, ad esempio la medium svizzera Hélène Smith, restituita da Victor Brauner nei panni di «Sirena della conoscenza»<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> <https://onlineonly.christies.com/s/livres-rares-et-manuscrits/jeux-surrealistes-frederic-delanglade-1907-1970-176/188586> (consultato 5 aprile 2024).

<sup>330</sup> Subelyté ipotizza che il progetto possa essersi ispirato ad un mazzo di carte rivoluzionarie realizzate nel 1789 da Louis Carey, dove le figure di Re, Regina e Fante vennero sostituite da Genio, Libertà e Uguaglianza. Vedi G. SUBELYTÉ, *Metafore del cambiamento: Surrealismo, magia e Seconda guerra mondiale*, in G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 48; *Cartes à jouer et Tarot de Marseille. La donation Camoin, collection du Musée du Vieux Marseille*, a cura di D. GIRAUDY, Marseille, Alors Hors du Temps, 2004.

<sup>331</sup> È. CHARTON, *La Sèche*, «Magasin Pittoresque», première année, n.1., 1833, p. 96.

<sup>332</sup> D. ZUMANI, *Un esordio magico: André Breton e l'occultamento del Surrealismo*, in G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., pp. 22-23. I surrealisti si interessarono, oltre alle scienze

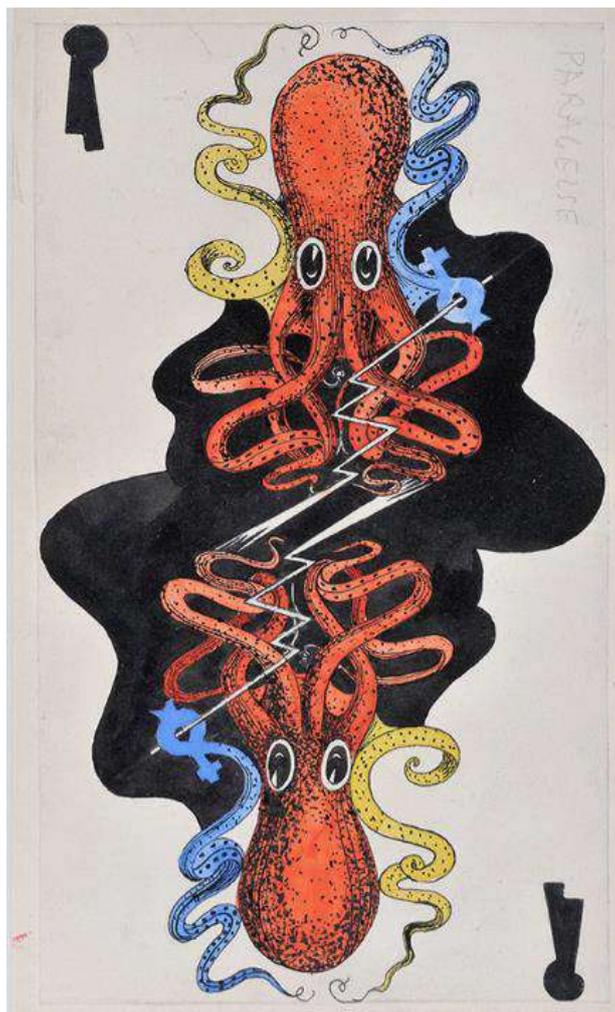


Figura 19. André Breton, Paracelse, Mage de Connaissance, Serrure, 1941, disegno a inchiostro di china, gouache, Marsiglia, Musée Cantini.

Naturalmente la rivisitazione surrealista del gioco non ebbe a che vedere solo ed esclusivamente con la riformulazione iconografica delle figure: gli intellettuali confinati a Château Air-Bel erano perfettamente consapevoli di come le carte dovessero le loro

---

occulte, anche alla parapsicologia, l'insieme di fenomeni quali telepatia, chiaroveggenza, spiritismo e poteri medianici in genere non dimostrabili o spiegabili attraverso paradigmi scientifici canonici. Breton possedeva numerosi testi dedicati all'argomento, tra cui il testo di Théodore Flournoy dedicato all'analisi delle sedute tenute dalla medium svizzera Hélène Smith, nata Catherine-Elise Müller. Nel corso delle sue sedute spiritiche Smith riteneva di essere in grado di entrare in contatto con le precedenti incarnazioni di sé stessa, nonché con marziani abitanti di Marte. Lo stato di trance sonnambolica rivendicato da Smith venne concepito da Flournoy come manifestazione diretta del subconscio della donna, attribuendo i messaggi trasmessi alle attitudini della sua immaginazione. Breton venne profondamente influenzato dalle opinioni espresse da Flournoy, rifiutando di credere al contatto con entità altre ma apprezzando e studiando le implicazioni dell'immaginazione poetica e, di fatto, surrealista di Smith. Vedi T. FLOURNOY, *Des Indes à la Planète Mars. Etude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Paris, F. Alcan Editeur, 1900.

figure all'immaginario militare, da loro fortemente ripudiato, soprattutto in relazione all'occupazione nazista. Si trattò dunque di una dichiarazione antibellica, se non propriamente pacifista.

Prima di lasciare il porto francese e raggiungere la Martinica, Breton affidò a Frédéric Delaglade il compito di uniformare il mazzo di carte, al fine di uniformarne lo stile e garantirne un insieme collettivo, possibilmente anonimo<sup>333</sup>.

Pur non avendo nulla a che vedere con le carte da Tarocchi tradizionali, le carte surrealiste crearono un precedente<sup>334</sup>; inoltre, la complessità iconografica di *Le Jeu de Marseille* rafforzò le posizioni utopiste degli intellettuali affiliati al Surrealismo, «esprimendo la convinzione che le forze irrazionali del sogno e del desiderio siano il tramite per raggiungere una forma più elevata di conoscenza», nonché «un ampio cambiamento sociale e culturale»<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> P. LEPETIT, *Tours de Cartes: du Tarot de Marseille au Jeu de Marseille des Surréalistes*, «La Chaîne d'Union», 2020/1, n. 91, pp. 81-87. Il mazzo di carte venne pubblicato per la prima volta nel 1943, mentre nel 1983 venne realizzato un cofanetto edito da Grimaud, il quale presenta la serie completa, pur con alcune modifiche. Vedi A. BRETON, *Le Jeu de Marseille*, «VVV», n. 2-3, marzo 1943; ID, *Le Jeu de Marseille*, in *Œuvres Complètes*, Vol. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 459, 1999. Cfr. <https://www.wopc.co.uk/france/grimaud/le-jeu-de-marseille> (consultato 5 aprile 2024).

<sup>334</sup> Prima di realizzare i Tarot Universal lo stesso Dalí realizzò diciassette litografie per un mazzo di carte surrealiste. A differenza del gioco marsigliese il mazzo di carte comuni a semi francesi, pubblicato per la prima volta nel 1966, presenta le figure di Asso, Re, Regina, Fante e Matto plasmate secondo la poetica surreale dell'artista, pur mantenendone il design tradizionale. Vedi R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Prints II. Lithographs and Wood Engravings 1956-1980*, Prestel, Munich, New York, 1995, pp. 137-138; <https://www.wopc.co.uk/spain/salvador-dali> (consultato 8 aprile 2024).

<sup>335</sup> G. SUBELYTÉ, *Metafore del cambiamento: Surrealismo, magia e Seconda guerra mondiale*, in G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 49



Figura 20. Salvador Dalí, carte da gioco, Regina e Re di Quadri.

Ad ogni modo, i Tarocchi continuarono ad affascinare gli artisti affiliati al Surrealismo. Breton ne rimase affascinato in quanto sistema divinatorio unico nel suo genere, capace di ispirare ed influenzare molteplici forme d'arte<sup>336</sup>. In particolar modo, fu proprio la carta de La Stella ad ispirare la scrittura di *Arcane 17*. Le «nozioni di rinnovamento magico» sottendono il testo, scritto in Canada nel 1944. Nonostante l'occultismo costituisse parte fondante del movimento sin dagli esordi, fu soprattutto nel corso degli anni Quaranta – in concomitanza all'ascesa del Fascismo e alla Seconda Guerra Mondiale – che il linguaggio magico divenne una sorta di «linguaggio simbolico» in grado di «mappare le speranze di una ricostruzione postbellica». Infatti, «tra gli assunti fondamentali del Surrealismo vi è l'idea che un diffuso cambiamento culturale e sociale sia possibile solo quando gli individui arrivino collettivamente a rivalutare l'importanza dell'irrazionalità e dell'immaginazione»: per questo motivo numerose opere degli anni Quaranta impiegarono un linguaggio influenzato dall'alchimia, scienza occulta «dedita al concetto di trasmutazione e caratterizzata dai tropi della rigenerazione e del rinnovamento»<sup>337</sup>.

<sup>336</sup> «Un seul system divinatoire et apodiptique a eu la fortune d'inspirer des representations multiples, bien conservées et d'une haute valeur esthétique». Vedi A. BRETON, *L'Art Magique*, Paris, Phébus, 1991, p. 163.

<sup>337</sup> G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit. p. 9.

Sebbene l'interesse per il mito e l'occultismo possano sembrare pericolosi al giorno d'oggi, le ragioni di questo interesse da parte dei surrealisti ebbe a che vedere con istanze alquanto complesse, perlopiù positive: l'occulto offrì loro «l'accesso a una rinascita postbellica», realizzando «l'obiettivo di una rivoluzione totale» non esclusivamente materiale, bensì individuale<sup>338</sup>. Come precisato da Gražina Subelytė:

L'impegno in attività artistiche e poetiche con un sostrato esoterico può permettere la radicale riconfigurazione del sé e del mondo. Servendosi di questi tropi i surrealisti promuovono un programma di sinistra e di emancipazione con obiettivi principalmente socialisti. L'occulto funge da terreno di contestazione ideologica, in particolare negli anni Quaranta<sup>339</sup>.

Il testo, inoltre, vide la luce a seguito di rivolgimenti significativi nella vita di Breton. Come evidenzia Laura Xella, «nelle circostanze storico-biografiche del libro si intrecciano diversi antefatti drammatici»: la crisi sentimentale, politica ed intellettuale, segnata dal dramma della guerra, dall'esilio e dal «declino delle istanze dinamiche del movimento surrealista»<sup>340</sup>. Sottoposto ad arresto preventivo nel 1940, lasciò definitivamente la Francia l'anno successivo. Raggiunta la Martinica venne nuovamente arrestato in quanto «persona sospetta», venendo liberato su cauzione. È a questo punto che Breton raggiunse gli Stati Uniti: a New York – dove vivrà per cinque anni – entra a far parte del cenacolo di artisti esuli; lavora presso il servizio francese de «Voix de l'Amérique» e prosegue l'attività surrealista fondando insieme a Marcel Duchamp e Max Ernst la rivista «VVV», a cui collaborarono vari intellettuali ed artisti, fra cui Claude Lévi-Strauss e Roger Caillois. Il soggiorno americano si collocò al culmine di una crisi altresì sentimentale: il distacco dalla moglie Jacqueline e dalla figlia Aube e l'incontro con Elisa Bindhoff, sopravvissuta ad un tentativo di suicidio a seguito della morte della figlia; fu proprio quest'ultima ad ispirare *Arcane 17*, di fatto «carico di risvolti dolorosi»<sup>341</sup>.

Il titolo riferisce direttamente a *L'Étoile*, nonché al suo significato tradizionale, in quanto «emblema della speranza e della resurrezione». Come delineato da Oswald Wirth<sup>342</sup> l'Arcano XVII configura la prima tappa dell'illuminazione mistica, è la forza femminile

---

<sup>338</sup> ID, *Metafore del cambiamento: Surrealismo, magia e Seconda guerra mondiale*, in G. SUBELYTĖ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., 247.

<sup>339</sup> Ibidem.

<sup>340</sup> L. XELLA, Op. cit., p.6.

<sup>341</sup> I. MARGONI, *Introduzione*, in *Per conoscere Breton e il Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 178-179.

<sup>342</sup> O. WIRTH, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age, préface de Roger Caillois*, Paris, Tchou, 1982.

primigenia in grado di risollevare l'uomo dalle sofferenze terrene, ed è Breton stesso a scrivere come questo Arcano fosse «sopradeterminato dalla presenza accanto a me di una persona infinitamente cara, per la quale, poco prima del nostro incontro, la vita aveva perduto ogni ragione d'essere»<sup>343</sup>. Dunque è Elisa stessa La Stella a cui riferisce l'autore, ma soprattutto è il significato dell'Arcano a legarsi alle contingenze storiche. *Arcane 17* si colloca nella fase della produzione artistica e letteraria di Breton in cui «le risonanze esoteriche si fanno preminenti» e «il tema ermetico della rinascita ingloba qui non solo la vita dell'individuo ma anche il lavoro artistico e il conflitto sociale»<sup>344</sup>. L'Arcano XVII indica un'azione nel mondo speculare al settimo Arcano della prima serie decimale, Il Carro, nonché – nella lettura effettuata da Jodorowsky – «una fase in cui ciascuno trova il proprio posto per agire nel mondo, abbellirlo e nutrirlo da un luogo che ha fatto suo»<sup>345</sup>. L'Arcano si lega anche, come precedentemente evidenziato, ad una figura femminile archetipica e, in questa prospettiva, la figura centrale del libro è propriamente la «femme-enfant», la «grande mediatrice, incarnazione polimorfa e miracolosa»<sup>346</sup>. Breton assegna alla donna una vocazione taumaturgica che risale sino alle formulazioni di Eliphas Lévi:

Flétrie et humiliée, calomniée, enchaînée et foulée aux pieds par un monde qui ne la comprend pas encore, la femme pourtant est bien belle dans sa résignation, elle est sublime dans son silence et terrible dans les cris que lui arrache la douleur [...] Et toutes les plaies de l'homme seront ouvertes, afin que la femme y répande tout le baume de son amour. C'est dans les grands dangers à tout milieu des crises les plus violentes que la femme se révèle grande, magnanime et sublime<sup>347</sup>.

A sua volta Breton scrive:

Poiché la vita t'ha voluta contro il tuo stesso volere, tu non sei una donna che possa darsi ad essa solo a metà. Per te il dolore è anche il sogno di soccombervi non saranno stati che delle porte aperte sul bisogno sempre rinascente di flettere, sensibilizzare, abbellire questa vita crudele. Tu sai come m'appare attraverso te: piume d'usignolo nella sua chioma di paggio<sup>348</sup>.

---

<sup>343</sup> A. BRETON, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 201-202, citato in L. XELLA, Op. cit., p. 6.

<sup>344</sup> Ivi, p. 8.

<sup>345</sup> A. JODOROWSKY, M. COSTA, Op. cit., p. 241.

<sup>346</sup> Sul rapporto tra Surrealismo, sessualità e figura femminile vedi X. GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971 (trad. it. *Surrealismo e sessualità*, prefazione di M. PERAZZI, Milano, Sugar, 1973).

<sup>347</sup> E. LÉVI, *L'Assomption de la femme ou le Livre de l'amour*, Paris, Aug. Le Gallois Éditeur, 1841, p. 52, citato in L. XELLA, Op. cit., p. 10.

<sup>348</sup> A. BRETON, *Arcane 17*, in *Per conoscere Breton e il Surrealismo*, Op. cit., pp. 680-681.

La giovane donna nuda de La Stella è «simbolo del potere fisico, politico e soprattutto di rinnovamento spirituale della donna in un'epoca di tragedia»<sup>349</sup>; essa è redenzione, speranza, fertilità, degna erede di Melusina – la fata medievale celebrata da Jean d'Arras in *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan* (1393) – e Iside, la dea madre.

È dunque nel parallelismo fra la figura femminile di Elisa e i tempi immediatamente successivi all'esilio che va configurandosi l'importanza del significato del diciassettesimo Arcano, nonché l'influsso artistico esercitato dagli Arcani sulla produzione poetico-letteraria surrealista.

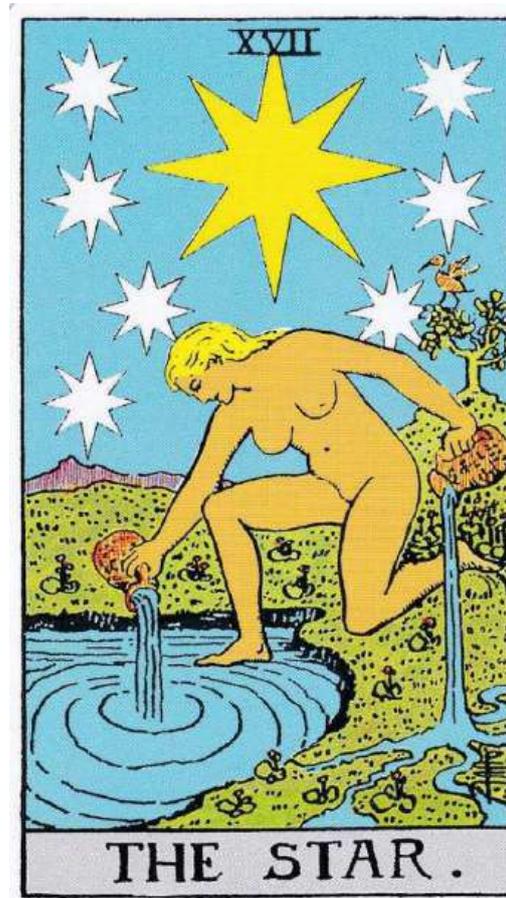


Figura 21. Confronto tra Tarot de Marseille, Arcano XVII, Le Toille, Edizione Philippe Camoin restaurata da Alejandro Jodorowsky e Rider-Waite Tarot, The Star, Edizione U.S. Games System, 1971.

<sup>349</sup> G. SUBELYTÉ, *Metafore del cambiamento: Surrealismo, magia e Seconda guerra mondiale*, in G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 55.

Infine, per quanto riguarda il cenacolo surrealista, occorre esplorare la produzione artistica di Leonora Carrington, fortemente influenzata dalle immagini archetipiche degli Arcani.

L'interpretazione dei Tarocchi da parte di Carrington presenta significative deviazioni rispetto alla tradizionale interpretazione di queste immagini: essa si sentì libera di trasformare i ventidue Arcani Maggiori in relazione alla propria produzione artistica, nonché alle proprie inclinazioni personali. Come delineato da Susan Aberth e Tere Arcq, infatti, i Tarocchi di Leonora Carrington riflettono non solo il suo intenso impegno filosofico con i Tarocchi – nonché con altre discipline innervate di occultismo – ma forniscono una notevole visione di molti aspetti della sua pittura<sup>350</sup>.

L'artista considerava i tarocchi uno strumento di conoscenza individuale, nonché un mezzo utile all'evoluzione spirituale, interpretazioni presenti nella celebre testimonianza di Jodorowky nel narrare il suo incontro con l'artista:

Scoprendo che Leonora impiegava nelle sue opere i simboli dei Tarocchi, la pregai di iniziarmi ad essi. Mi rispose: "Prendi queste 22 carte. Osservale una per una e poi dimmi che cosa significa per te quello che vedi". Vincendo la timidezza, obbedii. Lei scrisse rapidamente tutto quello che andavo dicendo. [...] La pittrice, con un sorriso misterioso, mi sussurrò: "Quello che hai appena finito di dettarmi è il segreto. Ciascun Arcano, essendo uno specchio e non una verità di per sé, si tramuta in quello che tu ci vedi dentro. Il Tarocco è un camaleonte". [...] Credevo che Leonora, da me considerata come una sacerdotessa, mi avesse consegnato la chiave del luminoso tesoro custodito al centro del mio intimo più oscuro, senza rendermi conto che quegli Arcani agivano soltanto come stimoli per l'intelletto<sup>351</sup>.

Non stupisce dunque che essi costituiscano il sostrato della sua produzione pittorica, nonché un richiamo esplicito nei suoi due unici autoritratti. *The Artist Travelling Incognito* del 1949 e *Self Portrait in Orthopedic Black Tie*, realizzato nel 1983, fanno entrambi riferimento all'Arcano VIII, L'Eremita, a sua volta reminiscenza nel precedente *Ritratto di Max Ernst* del 1939. Carrington plasma l'immagine dell'Arcano da *Le Tarot des imagiers du Moyen Age* di Wirth riferendosi al proprio cammino iniziatico intrapreso in quanto donna: l'anziano intento a sorreggere una lanterna viene trasformato in uno spaventapasseri, una figura femminile in abiti clowneschi sorretta a sinistra da un

---

<sup>350</sup> S. ABERTH, T. ARCO, *The Tarot of Leonora Carrington; introduced by Gabriel Weisz Carrington*, Lopen, Fulgur, 2020, p. 63.

<sup>351</sup> A. JODOROWSKY, M. COSTA, Op. cit., p. 16.

ombrellino da donna, utilizzato come bastone da passeggio, a destra da uno spolverino di piume; l'immagine del famiglia – un gatto bianco anziché nero, come di consuetudine – rinvia invece al totem assente nei Tarocchi tradizionali ma presente del *Ritratto di Max Ernst*, un cavallo bianco rampante simbolo di parità iniziatica. In *Self Portrait in Orthopedic Black Tie*, invece, il saggio viene rimpiazzato da un appendiabiti domestico coperto da un poncho tradizionale messicano sormontato da un cappello di paglia: l'immagine della donna scompare per lasciare spazio ad una figura spettrale affiancata da un bastone da passeggio a forma di serpente, il dio azteco Quetzalcoatl, nonché simbolo di conoscenza e trasformazione sciamanica<sup>352</sup>. I Tarocchi, dunque, costituiscono un paradigma artistico fondamentale ed imprescindibile nella produzione pittorica di Leonora Carrington. Essi ad esempio sono riconoscibili in opere come *Two Dogs Howling at the Moon* (1964) – immagine speculare all'Arcano XVIII, La Luna – ed appaiono incorporati nella struttura stessa della composizione in opere come *Avium* (1963), dove il formato verticale rinvia ad un Arcano Minore, circondato da elementi rettangolari quali porte e pareti<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> S. ABERTH, T. ARCQ, Op. cit., pp. 85-87.

<sup>353</sup> Ibidem, pp. 64-65, 82-83.



Figura 22. Leonora Carrington, *Two Dogs Howling at the Moon*, 1964, grafite, gouache e acquerello, Princeton University Art Museum.

Per quanto riguarda i Tarocchi da lei realizzati, vennero mantenuti privati a lungo venendo riscoperti solo in tempi recenti, nel 2017, in concomitanza alla retrospettiva *Leonora Carrington: Magical Tales* tenutasi presso il Museo de Arte Moderno di Città del Messico nel 2018<sup>354</sup>. Nessuno di loro venne titolato da Carrington, e solo due di essi presentano una datazione certa: ancora non è stato possibile individuare l'anno di realizzazione per quanto riguarda il resto delle venti immagini, né è stato possibile identificare l'ordine dei Trionfi, sebbene appaia logico ipotizzare che gli unici Arcani datati al 1955, *Il Mago* e *La Papessa*, possano essere stati realizzati per primi, ultimando la serie con *Il Matto*. Si tratta tuttavia di supposizioni – la stessa posizione del *Matto* appare incerta e presenta variazioni notevoli nell'ordine presentato da vari autori<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> *Leonora Carrington: Magical Tales*, catalogo di mostra (Città del Messico, Museo de Arte Moderno, 21 aprile-23 settembre 2018; Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo, 22 ottobre 2018-3 febbraio 2019), a cura di T. ARCQ, S. VAN RAAY, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018.

<sup>355</sup> S. ABERTH, T. ARCQ, Op. cit., p. 89. Per quanto riguarda l'ordine dei Trionfi presentato da Aberth e Arcq all'interno del volume, al fine di facilitare la consultazione da parte del lettore la titolazione degli Arcani

Anche le dimensioni squadrate del mazzo si discostano dal formato rettangolare tradizionale e restano difficili da spiegare, mentre l'utilizzo della foglia d'oro e d'argento rinviano a diverse ipotesi. In primo luogo l'amore di Carrington per l'alchimia, interesse che potrebbe averla portata ad interessarsi a mazzi più antichi appartenenti alla tradizione dei Tarocchi miniati, come il mazzo *Visconti-Sforza*, oppure i *Tarocchi di Carlo VI* menzionati da Waite in *A Pictorial Key to the Tarot*: si consideri come Carrington possedesse una copia del volume, oltre al fatto che lo stesso André Breton si riferì a quest'ultimo mazzo nelle pagine de *L'Art Magique*<sup>356</sup>.

Traslati all'interno della produzione iconografica di Carrington, i ventidue Arcani Maggiori assumono nuova simbologia, pur mantenendo una certa tradizione iconografica per quanto riguarda la loro composizione. L'artista attinge da Oswald Wirth, Arthur Edward Waite, Papus, nonché dal Tarocco tradizionale marsigliese, pur mantenendo la propria individualità creativa. Ne è un esempio la figura del Mago, il quale gioca un ruolo di primo piano nelle opere di Carrington pur mutando costantemente volto e significato. L'immagine in bianco e nero, apparentemente semplice, presenta notevoli similitudini con il *Tarocco di Marsiglia*: il simbolo dell'infinito si allunga a coprire il capo del personaggio, il quale regge una piccola sfera con la mano destra ed una bacchetta con la mano sinistra; dinanzi a lui un tavolo sorregge vari elementi – di fatto allusione ai semi degli Arcani Minori. La composizione è dunque immagine speculare del Tarocco marsigliese, mentre l'aspetto ieratico della figura rinvia al Mago realizzato da Pamela Colman Smith, intento a mantenere il contatto visivo con il consultante. Allo stesso tempo il significato del primo Arcano è complesso e stratificato: la fascinazione per la psicologia junghiana<sup>357</sup> si unisce alla conciliazione degli opposti così come delineata da Éliphas Lévi<sup>358</sup>; allo stesso tempo esso riferisce

---

scelta presenta le medesime indicazioni dei Tarocchi Waite-Smith, mentre l'ordine differisce da quest'ultimi posizionando La Giustizia come Arcano VIII e La Forza come Arcano XI.

<sup>356</sup> Ibidem.

<sup>357</sup> Carrington rimase affascinata dall'archetipo del Mago in quanto giocoliere e imbroglione, una figura androgina in grado di conciliare gli opposti. L'interpretazione di Jung allo stesso modo rinvia alla disfatta dello status quo razionale. Cfr. C. JUNG, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Vol. 9, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 155-272.

<sup>358</sup> «Thou shalt separate the earth from the fire, the subtle from the gross, gently, with great industry. It rises from earth to heaven, and again it descends from heaven to earth, and it receives the power of things above and of things below. By this means shalt thou obtain the glory of the whole world, and all darkness

direttamente alla produzione artistica della Carrington in opere come *El Nigromante* (1950) – dominata dal contrasto fra bianco e nero – e schizzi preparatori per il murale presso il Centro Médico Nacional a Città del Messico (1957), dove la figura del giocoliere – sovrastato da un simbolo dell’infinito – è accostata a personaggi appartenenti alla cultura esoterica. La figura del Mago, inoltre, era di particolare interesse per Varo, con la quale Carrington sviluppò un intenso e profondo legame d’amicizia: nello stesso anno l’artista spagnola aveva realizzato un olio su avorio intitolato *Carta de Tarot*, conservato presso la collezione privata di André Breton<sup>359</sup>.

La stratificazione simbolica ed iconografica operata da Carrington viene così sintetizzata da Gabriel Weisz Carrington:

Leonora seemed to play with a deep-rooted collage, where the Tarot of Marseille was recreated into a new narrative and illusionistic game of personal search. Upon this path a unique myth was born, along with the discovery of her own innermost tarot. This was how she trod between her conscious inquiry that encompassed multiple tarot books, and the releasing of her unconscious creative persona [...] Leonora's approach turned each card into an inmost subversive narrative, concocting the traditional sagas from the major arcana with her subliminal characters<sup>360</sup>.

Gli Arcani di Carrington sono una cartina al tornasole della bellezza convulsiva così come delineata da Breton: i Tarocchi non vivono esclusivamente di tradizione divinatoria, bensì suggeriscono uno strumento di navigazione utile alla creazione poetica dell’inconscio, degli «oggetti subliminali» in grado di dare accesso ad un mondo magico<sup>361</sup>.

---

shall depart from thee.» in É. LÉVI, *Transcendental Magic. Its Ritual and Doctrine*, London, George Redway, 1896, p. 106, citato in S. ABERTH, T. ARCQ, Op. cit., p. 94.

<sup>359</sup> Ibidem.

<sup>360</sup> G. W. CARRINGTON, *Leonora's Inner Compass*, in S. ABERTH, T. ARCQ, Op. cit., pp. 10-11.

<sup>361</sup> Ibidem.



Figura 23. Leonora Carrington, La Artista viaja de Incógnito (The Artist Travelling Incognito), 1949, olio su tela, Collezione privata.



Figura 24. Victor Brauner, Gli Amanti, 1947, olio su tela, Parigi, Centre Pompidou.

In conclusione, «numerose opere surrealiste alludono all'iconografia degli Arcani Maggiori»<sup>362</sup>. Quest'ultimi costituiscono il sostrato della produzione pittorica di Leonora Carrington ed influenzarono la seconda «amabile strega» del Surrealismo, Remedios Varo. Victor Brauner riprese fedelmente le immagini degli Arcani I, II e VI – Il Bagatto, La Papessa, L'Innamorato – in opere come *Le Surréaliste* (1947) e *Gli Amanti* (1947), così come Kurt Seligmann, l'artista svizzero-americano collezionista di libri dedicati ai temi

<sup>362</sup> G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 242. Vedi K. SELIGMANN, *History of Magic*, New York, Pantheon Books, 1948 (trad. it a cura di G. IANNUZZI, *Lo specchio della magia. Storia della magia nel mondo occidentale*, Roma, G. Casini Editore, 1948).

della stregoneria, della magia e dell'alchimia e considerato da Breton stesso come «un esperto e una fonte attendibile in materia di occultismo»<sup>363</sup>. I dipinti di Seligman si rifanno alla letteratura occulta e mostrano temi esplicitamente influenzati da esoterismo e stregoneria. In *Il Diavolo e il Matto* (1940-43), ad esempio, i contorni degli Arcani Maggiori vanno sfumandosi in una composizione caotica, «metafora politica dei pericoli del mondo moderno, tra cui il sovvertimento della Seconda guerra mondiale e l'ascesa del fascismo in Europa»<sup>364</sup>. André Breton esemplificò sin dal principio l'interesse del Surrealismo per l'Occulto – attraverso i suoi testi è possibile innescare un dialogo fra lettura degli Arcani e produzione critico-letteraria surrealista – mentre la complessità iconografica di *Le Jeu de Marseille* dichiarò l'ampio cambiamento sociale e culturale auspicato dagli artisti surrealisti nel corso dell'occupazione nazista.



Figura 25. Kurt Seligman, *Il Diavolo e il Matto*, 1940-43, olio su tela, San Francisco, Rowland Weinstein Gallery.

<sup>363</sup> G. SUBELYTÉ, *L'alchimia della pittura: Kurt Seligmann*, in G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, cit., p. 191.

<sup>364</sup> Ivi, p. 192.

## 1.2 La genesi dei Tarocchi di Salvador Dalí

Illustrare l'importanza dei Tarocchi nel complesso dell'arte surrealista – più precisamente in relazione alla fascinazione esercitata dalle discipline occulte sul movimento – conduce all'oggetto di questa tesi: i Tarocchi realizzati da Salvador Dalí nel corso degli anni Settanta. Pubblicati per la prima volta da Distribucions d'Art Surrealista e Naipes Comas nel 1984, ed immediatamente fuori produzione, divennero ben presto una rarità da collezionista; i *Tarot Universal* sono poi stati pubblicati in tempi molto recenti da Taschen, una riedizione accompagnata dal testo di Johannes Fiebig. Prima di analizzare i ventidue Arcani Maggiori del mazzo sarà utile ripercorrere le vicende che portarono alla nascita di quest'ultimo, nonché le particolarità che lo contraddistinguono all'interno della tarda produzione daliniana.

Come precedentemente affermato, il mazzo surrealista *Le Jeu de Marseille*, realizzato nel 1941, creò un precedente imprescindibile. Nel 1966 Dalí stesso diede alle stampe un mazzo da gioco completo – spesso confuso con i *Tarot Universal* – composto da due serie di 54 quarte ciascuna. Le carte, inizialmente pubblicate a Parigi da Draeger Frères, presentano le figure di Asso, Re, Regina, Fante e Matto plasmate secondo la poetica surreale dell'artista, pur mantenendone il design tradizionale. Si tratta appunto di un mazzo da gioco a semi francesi, non debitore ai Tarocchi, il quale, ad ogni modo, costituisce un precedente d'interesse testimoniando l'attenzione di Dalí per i *naipes*.

La genesi dei *Tarot Universal* è di fatto nutrita dal mistero e da leggende in grado di fornire maggiori informazioni su Dalí stesso e sulla sua personale mitologia che non sulle settantotto carte in sé. Generalmente i biografi rilevano come le carte fossero state inizialmente previste per il film *007 – Live and Let Die* del 1973.

Quello stesso anno il celebre produttore cinematografico Albert R. Broccoli avrebbe commissionato a Dalí un mazzo di settantotto carte da utilizzare come oggetti di scena all'interno del film: l'agente segreto britannico – per la prima volta interpretato da Roger Moore – avrebbe estratto le carte dal mazzo consultato dalla *bond-girl* Solitaire, la cartomante interpretata da Jane Seymour. L'accordo sarebbe sfumato a seguito della cifra astronomica proposta come compenso – sette milioni di dollari – e le carte non vennero utilizzate, venendo sostituite dal mazzo disegnato da Fergus Hall, *The Tarot of the Witches*, ben visibile e riconoscibile nelle scene dedicate al personaggio di Solitaire.



Figura 26. Immagine da 007 – Live and Let Die, 1973. La cartomante Solitaire, interpretata da Jane Seymour, estrae la carta de Il Matto dal mazzo disegnato da Fergus Hall.

Come riportato da Fiebig, il contratto sfumò: ciò che resta di tale vicenda, ad esclusione del mazzo realizzato da Hall, è il riferimento sarcastico presente nell'Arcano Maggiore III, El Emperador, il quale presenta il volto di Sean Connery, evidentemente considerato il "vero" 007 della fortunata serie cinematografica.

Il contratto passò successivamente per varie mani, pur non trovando alcuna risoluzione. Fiebig non precisa alcuna informazione relativa a tale contratto, citando esclusivamente «un editore newyorkese che non godeva di ottima fama»<sup>365</sup>, il quale avrebbe querelato l'artista a seguito della sospensione sul lavoro delle carte. L'autore riporta inoltre un'informazione riguardo a dei movimenti nel conto americano dell'artista: si tratta di poche righe dal quotidiano «Diario de Barcelona» del 30 gennaio 1975, le quali indicano

---

<sup>365</sup> J. FIEBIG, *Dalí Tarot by Salvador Dalí, with commentary by Johannes Fiebig*, Köln, Taschen, 2019, p. 12.

«Una editorial reclama a Dalí la entrega de 78 guaches», riportando la notizia di una denuncia effettuata ai danni dell'artista catalano negli Stati Uniti:

Salvador Dalí ha sido objeto de demanda judicial por parte de un editor que le pide 2.100.000 dólares por no haber hecho una serie de trabajos de arte en el plazo programado. Los Abogados del editor, la empresa Lyle Stuart Inc. De Secaucus (Nueva Jersey) presentaron una demanda en el Tribunal Supremo de Manhattan, señalando que Dalí había contratado con esta firma la creación de 78 "guaches" que la editorial publicaría restringidamente por medio de litografía sin que pudiera Dalí completar la obra en el tiempo fijado. Los papeles del Tribunal muestran que Dalí obtuvo noticia de la demanda judicial el pasado día 17 en el Hotel St. Regis Sheraton. Agregan estos papeles que si Dalí no da contestación a la demanda en 20 días, la editora provocará un juicio por el montante total del contrato<sup>366</sup>.

Sebbene Fiebig non citi direttamente l'editore interessato, l'articolo si riferisce esplicitamente alla Lyle Stuart Inc., con sede nel New Jersey. In tal senso l'affermazione «non godeva di ottima fama» è da intendersi relativamente alla personalità e alle scelte pubblicistiche effettuate da Lyle Stuart in sé, e non riguardo all'inaffidabilità nel portare a termini i contratti; Stuart fu infatti un editore newyorkese di libri propriamente controversi – tra cui il celebre *The Anarchist Cookbook* di William Powell, contenente informazioni per la costruzione autonoma di armi e ordigni esplosivi<sup>367</sup>.

Ad ogni modo l'informazione si rivela, di fatto, fallace, considerando come non sia possibile individuare indicazioni specifiche relative l'ipotetico contratto.

Solo successivamente si giunse ad un accordo extraprocessuale: tra il 1976 e il 1977 l'artista catalano accettò di firmare un ammontare di 20.000 fogli stampa – 250 per ciascuna carta – mentre Enrique Sabater «riuscì a ottenere il controllo dei diritti di tali disegni e a trasferirli alle imprese Distribucion d'Art Surrealista e Dasa (Dalí e Sabater)»<sup>368</sup>. Nel decennio successivo i bozzetti vennero acquisiti dall'impresa catalana Naipes Comas, la quale pubblicò il mazzo da settantotto carte e cedette i diritti a Cartamundi nel 2010<sup>369</sup>.

Le informazioni relative l'iter di pubblicazione dei *Tarot Universal* giungono discontinue e contraddittorie: non è possibile rintracciare fonti certe ed accessibili inerenti la produzione cinematografica di *Live and Let Die*, né fonti in grado di attestare i passaggi

---

<sup>366</sup> Una editorial reclama a Dalí la entrega de 78 guaches, «Diario de Barcelona», 30 gennaio 1975, p.9.

<sup>367</sup> <https://www.nytimes.com/2006/06/26/arts/26stuart.html> (consultato 21 aprile 2024).

<sup>368</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 12.

<sup>369</sup> Ibidem.

di proprietà<sup>370</sup>; la narrazione attinente la genesi dei *Tarot Universal*, dunque, procede nella maggior parte dei casi sottolineando le implicazioni artistiche di questo mazzo, nonché le peculiarità attribuite alla personalità di Dalí stesso, innervata da tratti divistici. Il mazzo costituisce l'unico mazzo di Tarocchi d'artista completo – ossia comprendente anche gli Arcani Minori – del Novecento<sup>371</sup>: l'unico precedente degno di nota è costituito dalla serie realizzata da Leonora Carrington a partire dal 1955, sebbene si tratti esclusivamente di ventidue Arcani Maggiori, dunque un mazzo incompleto. Allo stesso modo *Le Jeu de Marseille* non fornisce un esemplare utile al confronto, trattandosi di un mazzo di carte comuni direttamente ispirato alle carte a semi francesi. Ad ogni modo, ritengo opportuno specificare alcune differenze tra i ventidue Arcani Maggiori di Carrington e i *Tarot Universal*.

Come rilevato nel precedente paragrafo, i Tarocchi e la loro iconografia costituiscono il sostrato della produzione pittorica di Leonora Carrington: essi innervano la produzione artistica dell'artista britannica fornendo una serie di elementi iconografici ricorrenti e costituendo uno strumento di conoscenza personale imprescindibile; la simbologia di Arcani Maggiori e Minori torna costantemente a galla nelle sue narrazioni, nonché opere teatrali e scenografie. Si tratta tuttavia di un movimento che *a partire* dai Tarocchi *giunge sino* alla produzione artistica di Carrington e viceversa: ella attinge attivamente, costantemente, da queste immagini. Nel caso dei *Tarot Universal* è possibile riscontrare un movimento perlopiù contrario. Pur non escludendo un interesse per queste immagini archetipiche da parte di Dalí, il mazzo nasce al termine della propria carriera artistica, nel momento di maggior monetizzazione del proprio immaginario artistico da parte dell'artista, oramai universalmente riconosciuto dall'anagramma *Avida Dollars*. Il movimento configuratosi è unidirezionale: litografie e grafiche realizzate a partire dai primi anni Settanta vennero utilizzate per la composizione del mazzo, a seguito di adeguate rielaborazioni, ed è la produzione daliniana stessa a costituire una fonte continua. A sostegno di questa tesi basti osservare le quattro litografie appartenenti alla

---

<sup>370</sup> Il Centre d'Estudios Dalinians della Fundació Gala-Salvador Dalí riserva ogni diritto d'informazione relativa a documentazione d'archivio.

<sup>371</sup> Si escludono in tale trattazione esempi resi attraverso altri medium, in primis il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle a Capalbio, pur spiccando tra le realizzazioni ispirate ai Tarocchi più famose del Novecento. Non vengono presi in considerazione nemmeno mazzi d'artista composti da soli Arcani Maggiori a sola esclusione di quelli realizzati da Leonora Carrington, in quanto utili al confronto teorico.

serie *Surrealistic Visions* del 1976<sup>372</sup>: *The Mystery of Sleep*, *Coronation of Gala*, *Obsession of the Heart* e *Enigma of the Rose*, utilizzate per la realizzazione, rispettivamente, degli Arcani VIII (El Ermitaño), III (La Emperatriz), XXI (El Mundo) e XIII (La Muerte). Sebbene sia possibile riscontrare alcuni elementi iconografici comuni ai Tarocchi tradizionali – soprattutto per quanto riguarda *Coronation of Gala*, dove si ritrovano il globo crucigero retto dalla mano sinistra, la medesima posizione delle gambe e le lunghe vesti del Tarocco di Marsiglia, e *The Mystery of Sleep*, dove il personaggio senza volto regge una lanterna con la mano sinistra – le composizioni vivono di vita propria, funzionando autonomamente in quanto visioni surrealiste daliniane: *Enigma of the Rose* in particolare non include nessun elemento iconografico tradizionalmente attribuito all’Arcano XIII. Ciò è ancor più evidente nella litografia appartenente alla serie *Love’s Trilogy* (1977)<sup>373</sup> utilizzata per l’Arcano XII (El Colgado) – la figura sospesa nel mezzo della composizione viene adeguatamente ruotata di 360°, assumendo l’iconografia classica dell’Appeso – e *Golden Calf* (1977)<sup>374</sup>, litografia di riferimento per l’Arcano VII (El Carro).

Il mazzo inoltre presenta ciò che Fiebig definisce «un singolare caleidoscopio della storia dell’arte occidentale», un insieme dove «genio artistico, conoscenza del significato dei simboli e raffinatezza figurativa si fondono in una raccolta di citazioni pittoriche tratte dall’intera storia dell’arte europea»<sup>375</sup>, il che è certamente innegabile: l’iconografia del mazzo restituisce un insieme di fonti provenienti da diverse opere d’arte perlopiù europee, accuratamente rimaneggiate e manipolate al fine di comporre un insieme omogeneo e coerente rispetto alle settantotto carte tradizionali. Tuttavia, ciò che occorre sottolineare, è come l’anima di questo prodotto artistico sia da ricercare nella tarda produzione oramai sclerotizzata dell’artista catalano, da sempre dedito al citazionismo e soprattutto a sé stesso. Nulla può esemplificare ciò più dell’Arcano I, El Mago, rappresentato da Dalí stesso accompagnato da un orologio molle e collocato all’interno della Sainte-Chapelle parigina. Egli prende a riferimento la propria «geniale»

---

<sup>372</sup> R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, Op. cit., p. 165.

<sup>373</sup> Ivi, p. 167.

<sup>374</sup> Ivi, p. 170.

<sup>375</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 12.

produzione artistica al fianco dei geni artistici Raffaello, Delacroix, Ingres, Cranach, poiché fermamente convinto della personale potenza immaginifica.

Le fonti pittoriche e iconografiche utilizzate dall'artista verranno analizzate nel corso del terzo capitolo: per ora basti rilevare come la relazione tra le immagini archetipiche e la produzione artistica daliniana sia completamente differente soprattutto rispetto a quella instaurata da Leonora Carrington.

### 1.3 I Tarot Universal nel complesso della produzione daliniana

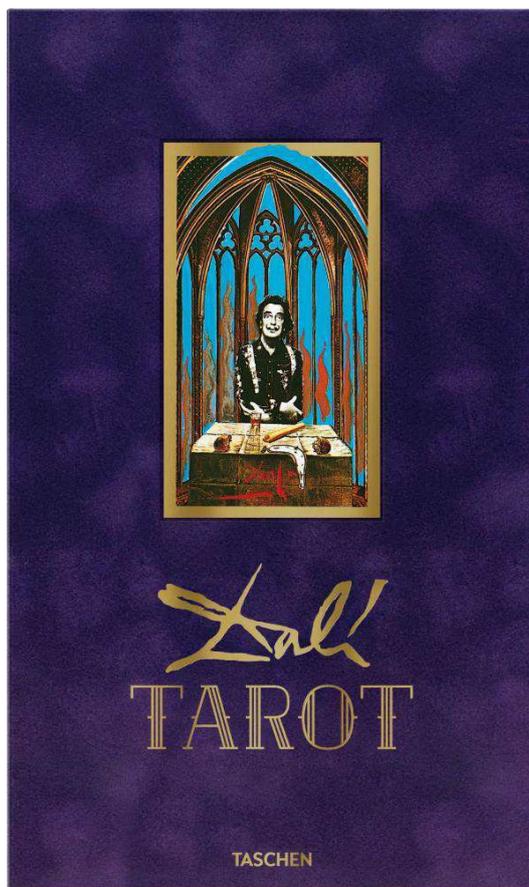


Figura 27. Dalí Tarot, cofanetto edito da Taschen, 2019.

Prima di esaminare i ventidue Arcani Maggiori occorre porre al vaglio la posizione dei *Tarot Universal* nell'insieme della produzione daliniana, in particolare dal periodo successivo gli anni Settanta: come precedentemente accennato i Tarocchi si collocano al termine della produzione artistica dell'artista catalano ed occorre porre alcuni limiti interpretativi al fine di poter intraprendere un'analisi coerente e in special modo metodica. In particolare, gli anni Sessanta e Settanta furono contraddistinti soprattutto dall'interesse per la scienza e l'olografia, le quali offrirono all'artista la possibilità di approfondire le proprie ricerche relative la terza dimensione. Lo studio e l'acquisizione di immagini tridimensionali permise a Dalí di indagare le dimensioni dello spazio

offrendo allo spettatore un'impressione di plasticità, anelando alla quarta, agognata, dimensione, quella dell'immortalità<sup>376</sup>.

La «strada verso l'immortalità» trova inizio nel 1970, quando Dalí, alla richiesta dell'allora sindaco Ramon Guardiola di donare un lavoro al Museu de l'Empordà, rispose con la progettazione del suo più grande desiderio: un museo a lui dedicato presso la sua città natale, Figueras. In quanto «pittore eminentemente teatrale» l'ex teatro comunale, distrutto dai bombardamenti della guerra civile, venne scelto dall'artista al fine di compiere la propria suprema celebrazione. Come delineato da Robert Descharnes e Gilles Néret, questa «grotta di Dalí Babà» trova il proprio fascino nel suo modo di «offrire un panorama dell'intelligenza di Dalí»: dipinti, fotografie stereoscopiche, sculture vengono disposti in disordine, privi di titolo, sotto la cupola geodetica trasparente progettata da Emilio Pérez Piñero, tutt'ora emblema del museo e icona della città.

Inaugurato il 28 settembre 1974, il Teatro Museo Dalí rappresenta il sogno di tutta una vita, nonché spazio esemplificativo di ciò che può essere descritto come «opera d'arte globale daliniana»<sup>377</sup>. Descharnes e Néret definiscono il Teatro-Museo come una vera propria «Sainte Chapelle cinetica»:

[...] è attraverso da un movimento simile a un respiro e il visitatore, sia esso fermo o in movimento, partecipa alla dinamica immanente di questa architettura. Quadri, sculture e oggetti sono le stazioni della via del pittore verso una sempre nuova ascesa. Il complesso costituisce una sezione dell'opera globale daliniana, a cui ogni opera esposta contribuisce con una sfaccettatura ricca di significati [...] nel museo teatralizzato, l'osservatore [...] partecipa alla dinamica psichica dell'artista<sup>378</sup>.

Il museo racchiude l'essenza dell'artista catalano, ora più che mai votato all'autocelebrazione, nonché alcuni topoi d'ora in avanti imprescindibili, quei «politopi non più raffigurabili, perché appartengono ormai alla quarta dimensione»<sup>379</sup>: è la fascinazione per l'ologramma, «un'immagine virtualmente tridimensionale, ottenuta con l'impiego del laser come fonte di luce coerente» debitrice al fisico inglese Dennis Gabor, premio Nobel nel 1971. Opere come *Holos! Holos! Velázquez! Gabor! e Poliedro*.

---

<sup>376</sup> <https://www.salvador-dali.org/en/dali/bio-dali/> (consultato 2 maggio 2024).

<sup>377</sup> <https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueras/historia/> (consultato 28 aprile 2024); R. DESCHARNES, G. NÉRET, *Salvador Dalí, 1904-1989: l'opera pittorica*, Vol. 2, Köln, Benedikt Taschen, 1994, pp. 611-612.

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 619.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

*Giocatori di pallacanestro si trasformano in angeli (montaggio per un ologramma – elemento centrale)*, entrambe del 1972, trasmettono lo spirito del museo di Figueras; in particolare, *Giocatori di pallacanestro si trasformano in angeli* costituì per l'artista uno dei suoi primi «ologrammi autocreati», espressamente destinato a riprese.

L'interesse di Dalí per gli ologrammi non era privo di precedenti: nel corso della propria vita l'artista fu sempre fortemente influenzato dalle moderne scoperte scientifiche; in particolare, sin dal 1962, utilizzava un «monocolo elettroculare». Sviluppato per la navigazione aerea dalla divisione elettronica di una compagnia aerea statunitense, il monocolo assumeva la funzione di schermo: le immagini riprese da una telecamera venivano trasmesse ad un televisore, a sua volta connesso al cannocchiale, mentre all'occhio era permesso distinguere l'immagine proiettata da ciò che si trovava entro il suo campo visivo. L'oggetto costituiva un'occasione irripetibile per approfondire la «seconda vista» agognata dall'artista, che da anni «esprimeva il desiderio di inserire nell'occhio una specie di lente a contatto riempita con un liquido, attraverso la quale fosse possibile trasmettere dall'esterno immagini controllate perfino durante il sonno»<sup>380</sup>.

Da oltre vent'anni interessato ai procedimenti in grado di trasmettere all'osservatore l'illusione della plasticità e della spazialità, la «Sainte Chapelle cinetica» incarna la lotta intrapresa dall'artista contro lo spettro della morte. La «trasgressione visiva» dell'olografia diviene il mezzo privilegiato nella ricerca dell'immortalità, la quarta dimensione esposta nel 1972 alla Galleria M. Knoedler & Co. di New York.

È lo stesso Dennis Gabor a scrivere all'interno del catalogo:

L'olografia rappresenta per l'artista l'apertura alla terza dimensione [...] Occorrono geni come Salvador Dalí per creare nuovi mezzi di espressione – il sogno di ogni grande pittore – che diventano possibili soltanto grazie alla fusione di arte e tecnologia moderna<sup>381</sup>.

*Holos! Holos! Velázquez! Gabor!* nato dalla collaborazione con Selwyn Lissac, olografo newyorkese, è certamente tra gli esperimenti olografici più ambiziosi e meglio riusciti: l'immagine proveniente da *Las Meninas* si sovrappone ad una fotografia di alcuni

---

<sup>380</sup> Ivi, pp. 545, 547.

<sup>381</sup> *Holograms Conceived by Dalí*, catalogo di mostra (New York, M. Knoedler & Co. In., 7 aprile – 13 maggio 1972), a cura di S. DALÍ, D. GABOR, New York, M. Knoedler, 1972, p. 2, citato in R. DESCHARNES, G. NÉRET, Op. cit., pp. 663, 673.

giocatori di carte, oltre che alla pubblicità di una nota marca di birra. A questo primo collage olografico seguì *Dalí di spalle dipinge Gala di spalle eternizzata da sei cornee virtuali provvisoriamente riflessi da sei specchi veri* (1972-1973), tra le immagini tridimensionali migliori dell'artista, sin dal 1960 interessato anche alla stereoscopia: qui le figure sono perfettamente visibili da ogni angolazione, soprattutto grazie all'aiuto di un ologramma cilindrico<sup>382</sup>.



Figura 28. Salvador Dalí, *Dalí di spalle dipinge Gala di spalle eternizzata da sei cornee virtuali provvisoriamente riflessi da sei specchi veri*, 1972-1973, olio su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí.

---

<sup>382</sup> Ivi, pp. 673, 684.

Al termine degli anni Settanta Dalí è seppellito dalle onorificenze: dopo aver ottenuto la Gran Croce di Isabella la Cattolica, il 26 maggio 1978 viene nominato membro estero dell'Académie des Beaux-Arts de l'institut de France, mentre l'anno successivo viene inaugurata la retrospettiva dedicata all'artista presso il Centre Georges-Pompidou di Parigi<sup>383</sup>. Allo stesso tempo sono gli ultimi anni della sua creatività, nell'analisi di Descharnes caratterizzati da una megalomania smorzata dall'umiltà del genio artistico, lasciandosi ispirare dagli antichi maestri – in particolar modo Vélazquez, Raffaello e Michelangelo:

A differenza delle opere dei moderni, che non durano più di una stagione e che non lasciano dietro di sé tracce spirituali più importanti di una collezione di moda, le opere degli antichi maestri danno vita alla pittura del futuro, perché esse soltanto possiedono l'intera arte e l'intero presentimento della magia...Raffaello è un pittore con futuro, intendendo con ciò un'arte che vivrà anche in futuro<sup>384</sup>.

Dalí rievoca in modo spasmodico Vélazquez e *Las Meninas* – come in *La perla* (1981), dove l'acefala infanta Margherita lascia il posto ad una perla lucente, vibrante, di fatto «visivamente plurisignificante»<sup>385</sup> – ma soprattutto Michelangelo, il cui modello – in special modo il ritratto di Lorenzo de' Medici – viene ripetuto sino allo stremo, pur alterato sotto il segno della propria cifra stilistica. Ne è un esempio *Il Guerriero* (1982), dove gli occhi divengono immagini di *embozados*, i castigliani intenti a celare il proprio volto da occhi indiscreti con una maschera o un lembo del mantello<sup>386</sup>.

In questi ultimi anni la ripetizione diviene una cifra stilistica, mentre l'artista è oramai terrorizzato dalla morte imminente: il 1982 è l'anno di morte della sua amata ed eterna musa, Gala, ed egli stesso «cerca tutte le ricette per l'immortalità, le raccoglie, come altri raccolgono ricette di cucina»<sup>387</sup>, come dimostrato dal libro/oggetto *Dix recettes d'immortalité*<sup>388</sup>.

---

<sup>383</sup> Vedi *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980*, catalogo di mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 18 décembre 1979-21 avril 1980), a cura di D. ABADIE, E. POMEY, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1980.

<sup>384</sup> S. DALÍ, *La mia vita segreta*, Milano, Abscondita, 2006, citato in R. DESCHARNES, G. NÉRET, Op. cit., p. 700.

<sup>385</sup> Ivi, p. 699.

<sup>386</sup> Ibidem.

<sup>387</sup> Ivi, p. 700.

<sup>388</sup> S. DALÍ, *Dix recettes d'immortalité*, Paris, Audoin-Descharnes, 1973.



Figura 29. Salvador Dalí, *Il guerriero*, 1982, olio su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí.

Occorre a questo punto fare una precisazione in grado di porre in relazione la ripetizione ossessiva al termine della produzione artistica daliniana e le fonti pittoriche utilizzate nei *Tarot Universal*. Di fatto le opere michelangiottesche sono completamente assenti in quest'ultimi, non costituendo un riferimento in nessuna delle settantotto carte, così come nel caso di Vélazquez. Raffaello costituisce invece la fonte pittorica di due Arcani Minori, una figura – Regina di Spade – e un asso – Asso di Denari. In queste due carte il riferimento è il medesimo, ossia il *Ritratto di Giovanna di Aragona* (1518): nel caso della Regina di Spade il ritratto è ripreso nella sua interezza – Dalí inserisce una spada nella mano destra della donna e colloca una farfalla nella parte inferiore sinistra della carta – mentre per quanto riguarda l'Asso di Denari ne riprende esclusivamente la mano sinistra, isolata al centro della carta e circondata dalla vegetazione, formando un'allusione all'organo sessuale femminile. L'iconografia dell'asso è certamente ripresa

dai *Tarocchi Rider-Waite*, dove una mano fuoriesce da una sorta di nuvola collocata sul lato sinistro della carta, reggendo la moneta al di sopra di un giardino, in Dalí tramutatosi in un albero singolo.

Non stupisce la presenza dell'immaginario raffaellesco. Pur ribadendone l'ovvietà, Raffaello costituì sin dal principio un metro di paragone per il giovane Dalí: lo dimostrano *Autorretrato con cuello Rafelesco* (1921), tra i primi autoritratti eseguiti dall'artista, le celebri parole tratte dal prologo di *Diario di un genio*<sup>389</sup>, nonché opere come *Atene brucia!* (1979-1980), in cui l'artista si spinge ben oltre il contemporaneo «processo di ridefinizione dei limiti della stereoscopia classica». *L'Incendio del Borgo* e *La Scuola di Atene* vengono entrambe caricate di precisi stimoli di percezione visuale: ispirandosi alla teoria dei quadrati di colore promossa da Roger Lannes de Montebello, nonché al puntinismo vibratorio casuale legato alle ricerche di Bela Julesz, Dalí mette in pratica ricerche in grado di «fornire al cervello informazioni destinate a perturbare, per interferenza, la descrizione aneddotica delle due opere di Raffaello». In questo modo compie il sogno di una doppia visione grazie all'osservazione stereoscopica, permettendo la visione simultanea di entrambe le opere<sup>390</sup>.

Anche alcune litografie precedenti a *Surrealistic Visions* dimostrano una costante ossessione da parte di Dalí per la copia e riproposizione di celebri opere della storia dell'arte occidentale. Le sei litografie del 1974, *Changes in Great Masterpiece*, hanno inizio con *Persistence de la mémoire* – dimostrando ancora una volta come l'artista abbia scelto di posizionarsi a metro di paragone – ed includono Vélazquez (*La Reddition de Breda* e *Las Méninas*), Rembrandt (*Portrait du peintre par lui même*), Vermeer (*La Lettre*) e Raffaello (*Le Mariage de la Vierge*)<sup>391</sup>.

---

<sup>389</sup> «Dalla Rivoluzione francese si è sviluppata la viziosa tendenza rincretinente a pensare che i geni (a parte la loro opera) siano degli esseri umani più o meno simili in tutto al resto dei comuni mortali. Ciò è falso. E se ciò è falso per me che sono, nella nostra epoca, il genio dalla spiritualità più vasta, un vero genio moderno, è ancora più falso per i geni che incarnarono l'apogeo del Rinascimento, come Raffaello genio quasi divino. Questo libro testimonierà che la vita quotidiana di un genio, il suo sonno, la sua digestione, le sue estasi, le sue unghie, i suoi raffreddori, il suo sangue, la sua vita e la sua morte sono essenzialmente differenti da quelli della restante umanità. Questo libro unico è dunque il primo diario scritto da un genio.» in ID, *Diario di un genio*, Milano, SE, 1996, p. 13.

<sup>390</sup> R. DESCHARNES, G. NÉRET, Op. cit., pp. 668-669.

<sup>391</sup> R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, Op. cit., p.

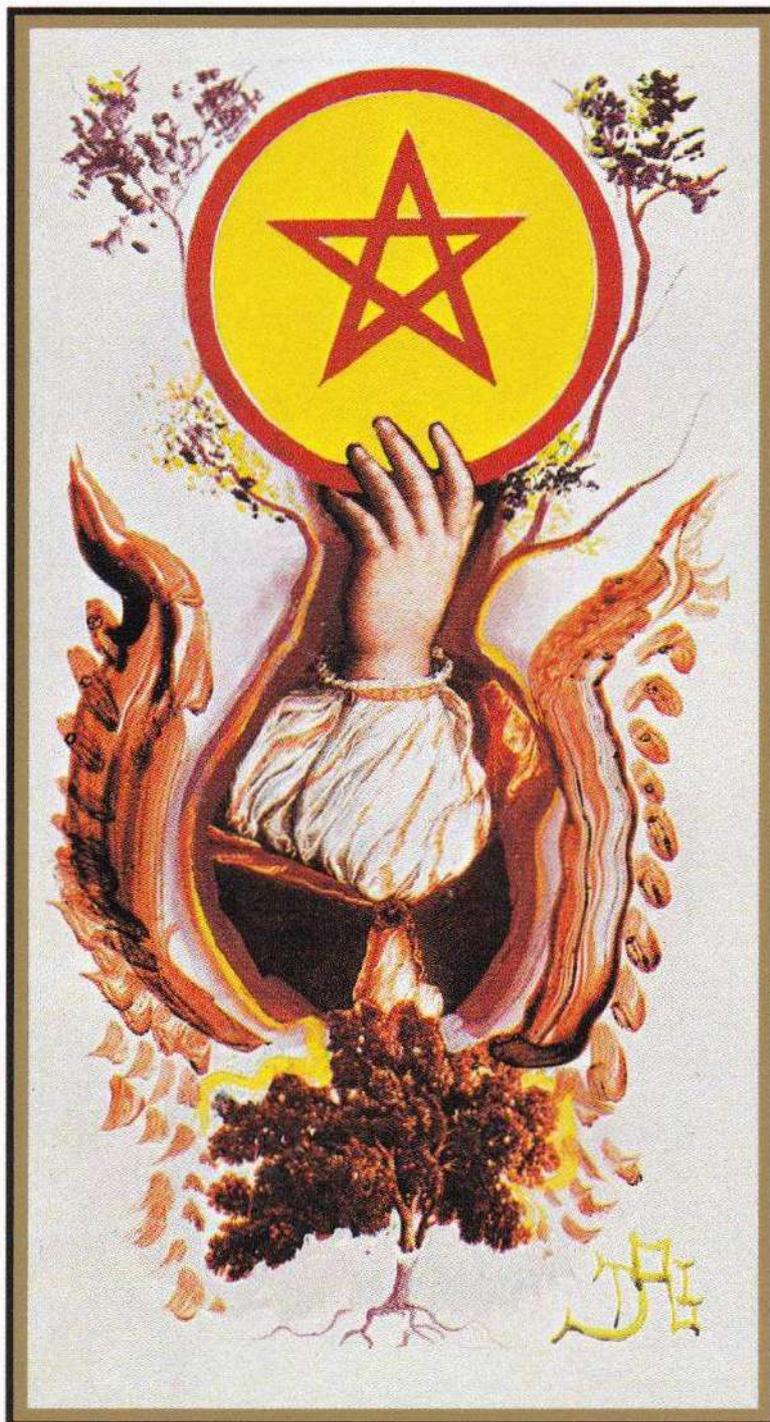


Figura 30. Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, Asso di Denari, 1984.

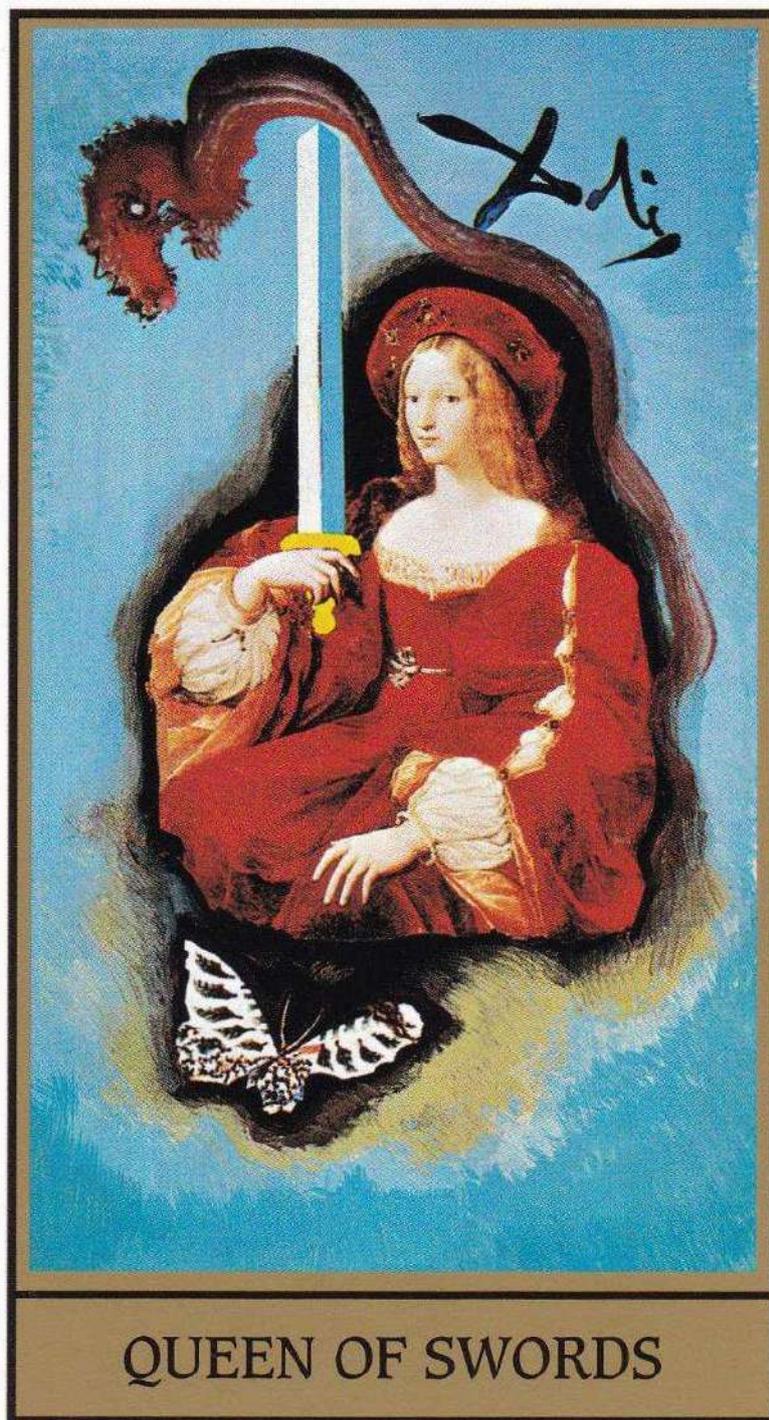


Figura 31. Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, Regina di Spade, 1984.

### CAPITOLO III: I VENTIDUE ARCANI MAGGIORI

Come evidenziato da Claudia Cieri-Via la struttura complessiva dei Tarocchi tradizionali (escludendo interpretazioni posteriori legate alla tradizione esoterica) si fonda a partire da una concezione tipicamente medievale, la quale innerva il simbolismo di ogni immagine ricorrendo tanto a tematiche tradizionali codificate – in particolar modo la serie delle Virtù – quanto a iconografie specifiche, le quali troveranno continuità e sviluppo nella cultura umanistica, come nel caso della Fortuna, la Morte, l'Amore, il Tempo e la Malinconia, denotando il carattere universale ed emblematico delle carte all'interno di un'ampia tradizione culturale<sup>392</sup>.

Sebbene «l'evoluzione delle singole immagini e le variazioni iconografiche siano rintracciabili soprattutto nel passaggio dai primi mazzi storici di origine lombarda e ferrarese ai Tarocchi di Marsiglia»<sup>393</sup>, Giordano Berti rileva come i Trionfi fossero parte di un repertorio figurativo estremamente diffuso soprattutto tra XIV e XV secolo<sup>394</sup>, come dimostrato dalle quattro Virtù cardinali quali Forza, Temperanza, Prudenza e Giustizia nonché da alcune figure utilizzate soprattutto in quanto allegorie delle diverse condizioni umane, in particolare quelle del Bagatto, del Matto, del Papa, dell'Imperatore, dell'Eremita e degli Amanti<sup>395</sup>; la carta del Mondo invece venne ripresa dall'iconografia tradizionale della Fama unendovi raffigurazioni in ambito teologico quali i quattro emblemi degli Evangelisti, tipici nelle raffigurazioni di Cristo in Maestà<sup>396</sup>.

Sebbene non sia possibile stabilire l'ordine originario dei Trionfi, nel corso del tempo andò stabilizzandosi una struttura basata su un simbolismo numerico, per cui Cieri-Via identifica tre diversi *settenari*. Il primo gruppo, corrispondente all'Età del Bronzo, comprende immagini allegoriche della condizione umana e le carte vennero ordinate in una serie di valori ascendenti che dal Bagatto giungono sino al Papa, la massima autorità terrena. Vi sarebbe poi l'Età Argentea, in cui l'autrice riconosce non una gerarchia di valori ascendenti, bensì una serie di concetti associati ad un dualismo tipicamente

---

<sup>392</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, *L'Iconografia degli Arcani Maggiori*, in *Le Carte di Corte...*, cit., p. 159.

<sup>393</sup> Ibidem.

<sup>394</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, cit., p. 47.

<sup>395</sup> Ibidem.

<sup>396</sup> Ivi, p. 48.

medievale, per cui il bene si contrappone al male, la vita alla morte, l'amore alla guerra. La seconda serie si apre con la carta degli Amanti per concludersi con la Morte, la quale conserva la propria collocazione nel numero tredici. Vi è poi il terzo settenario, la dimensione ultraterrena slegata dai valori materiali tipicamente umani: è «l'incombere dell'Inferno e il pericolo di perdersi per sempre, come nella torre di Babele, di cadere in disgrazia come Adamo ed Eva», una condizione riscattata dalle Stelle, la Luna e il Sole in rapida successione, giungendo sino al «Giudizio Universale e alla Resurrezione dei morti, la realizzazione della perfetta unità nella visione della Divinità»<sup>397</sup>.

A discapito del forte legame con il simbolismo e la sfera iconologica medievale e rinascimentale, occorre precisare – come rilevato sin dal principio di tale trattazione – l'assenza di una simbologia assolutamente corretta o universalmente condivisa, tanto meno legata alla numerologia dei settenari. Le variazioni nel corso dei secoli sono tali da ritenere impossibile l'individuazione di uno standard condiviso oppure permanente.

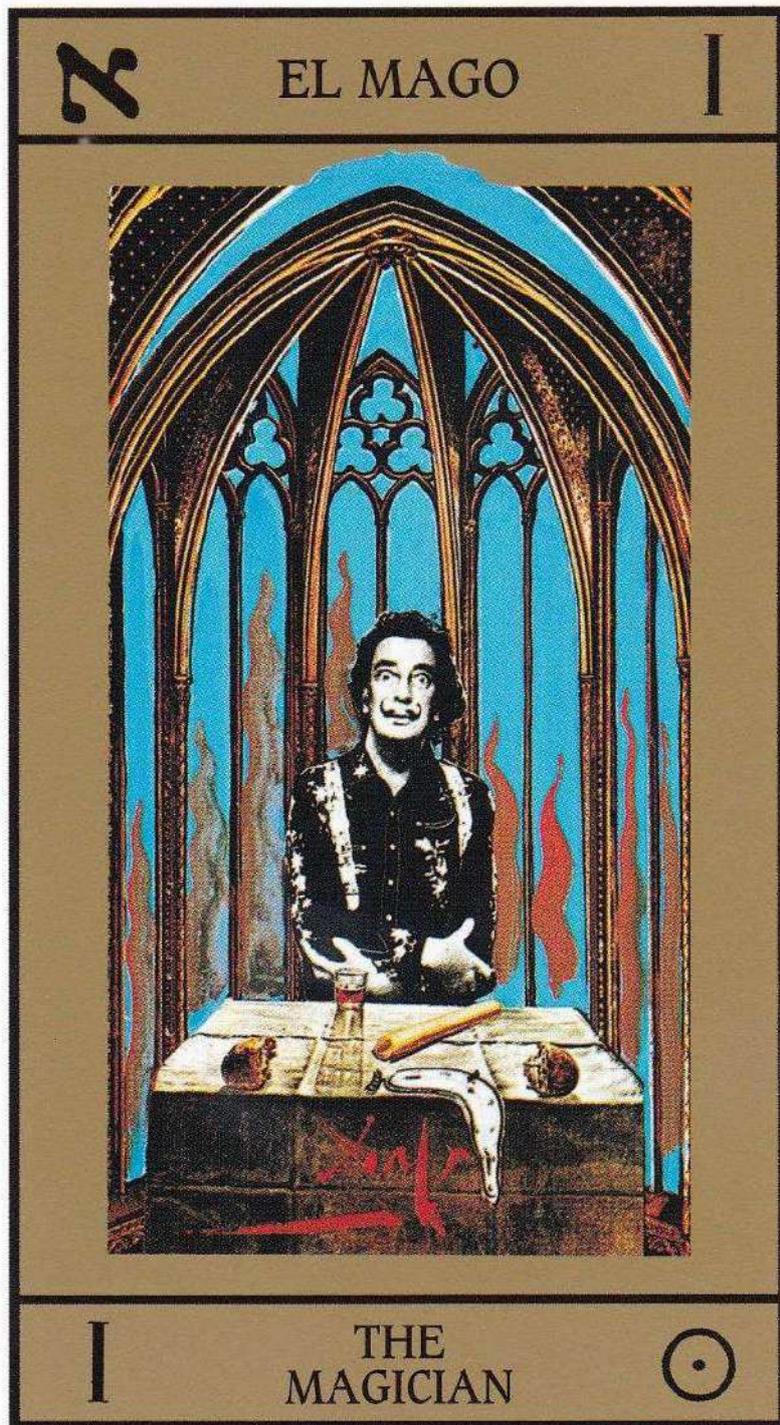
Si tratta di semplici precisazioni, al fine di illustrare come i *Tarot Universal* facciano parte di una categoria considerata oramai standardizzata: 78 carte, suddivise fra 22 Arcani Maggiori e 56 Arcani Minori; gli Arcani Maggiori seguono la numerazione marsigliese – *Justicia* e *Fuerza* mantengono corrispettivamente l'ottava e undicesima posizione – sebbene *El Loco* – privo di numerazione – venga collocato alla fine della seconda serie decimale, preceduto da *El Mundo*. Anche l'invito alla lettura procede in maniera standardizzata: nella visione di Dalí gli Arcani Maggiori corrispondono ad aspetti fondamentali della vita umana, come l'amore per sé stessi e il prossimo, la contrapposizione tra vita e morte, le tentazioni e la fede, mentre i 56 Arcani Minori equivalgono a tratti personali e tipologie umane, aspetti legati ad una vita eminentemente pratica; in particolare gli Onori rappresentano sfumature diverse di atteggiamenti personali.

Sarà necessario limitarsi all'analisi degli Arcani Maggiori: queste ventidue carte consentono di illustrare al meglio le caratteristiche principali del mazzo nella sua interezza, per cui dedicarsi ad una disamina degli Arcani Minori potrebbe risultare ripetitivo, ma soprattutto essi consentono di esporre in maniera diretta le variazioni iconografiche operate da Dalí alla luce della propria esperienza artistica.

---

<sup>397</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., pp. 158-159.

1. El Mago



La prima figura del mazzo è quella del Mago. Negli Arcani Maggiori l'immagine è inserita all'interno di una cornice dorata: in alto, è indicato il nome dell'Arcano in spagnolo, con la lettera corrispondente dell'alfabeto ebraico a sinistra e il numero romano a destra; quest'ultimo si ripete in basso a sinistra, dove si legge anche il nome in inglese e, sulla destra, il simbolo alchemico ed astrologico associato alla carta<sup>398</sup>.

Nel corso dei secoli la figura del Mago è andata configurandosi in quella di un giovane posto dinanzi ad un tavolo su cui sono posizionati vari strumenti; in particolare, nel Tarocco di Marsiglia vi si trovano oggetti relativi ai quattro semi quali un bastone, del denaro, un coltello, una coppa, sparsi alla rinfusa insieme ad altri oggetti per la prestidigitazione. Il giovane regge una bacchetta nella mano sinistra ed una piccola moneta gialla in quella destra, mentre sul capo è posizionato un cappello a tesa larga, plasmato sul simbolo dell'infinito. Si tratta di un'iconografia dalle origini in realtà confuse: nei Tarocchi Visconti-Sforza è un uomo non più giovane, vestito di rosso e seduto a fianco di un fragile tavolo; qui si trovano posizionati i resti di un pasto frugale: un coltello, un bicchiere o una sorta di contenitore, ed una massa bianca che potrebbe facilmente ricordare una pasta lievitata oppure del formaggio, sopra al quale posiziona la mano destra aperta, mentre la sinistra regge una lunga bacchetta. Gertrude Moakley<sup>399</sup> sostenne l'ipotesi che si trattasse della figura del Re di Carnevale, sebbene non sia possibile comprovare tale formulazione anche a causa delle numerose varianti iconografiche a cavallo tra XV e XVI secolo: spesso si tratta di una sorta di giocoliere, di un buffone o giullare, oppure di un artigiano simile alla figura della terza carta dei Tarocchi del Mantegna, l'Artixan. A tale iconografia andò dunque sovrapponendosi «l'elemento di gioco, di casualità e di abilità insieme, rappresentato dal prestigiatore»<sup>400</sup>, nonché la caratterizzazione di un imbonitore delle masse, come nel caso dei manoscritti astrologici<sup>401</sup>.

---

<sup>398</sup> Per quanto riguarda la tradizionale corrispondenza tra alfabeto ebraico e simboli astrologici cfr. D. LEMIEUX, *The Ancient Tarot and Its Symbolism. A guide to the secret keys of the tarot cards*, New York, Cornwall Books, 1985, pp. 71-75. L'ordine presentato nella tabella inserita da LeMieux non corrisponde all'ordine simbolico utilizzato nei Tarot Universal.

<sup>399</sup> G. MOAKLEY, *Op. Cit.*, pp. 62-63.

<sup>400</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, *Op. cit.*, p. 163.

<sup>401</sup> Vedi *I figli della Luna*, in *De Sphaera*, cod. est. lat. 209, Modena, Biblioteca Estense.

L'immagine proposta da Dalí si discosta dal semplice prestigiatore e trascende quella del comune artigiano: il Bagatto diviene qui la rappresentazione del genio artistico supremo, egli stesso.

La figura in bianco e nero di Dalí – traslata dalla litografia del 1978 *Dalí's Inferno* – con gli occhi sbarrati e le braccia conserte, si colloca dinanzi alle arcate della Sainte-Chapelle parigina: il fragile tavolino diviene una sorta di cassapanca su cui vengono posizionati un calice di vino, una pergamena arrotolata, del pane spezzato e un orologio molle, la cui estremità si congiunge alla firma dell'artista. La parte inferiore dell'Arcano è una citazione ad un dipinto di Dalí conservato presso la Chester Dale Collection della National Gallery of Art di Washington D.C., *L'Ultima cena* (1955). Sullo sfondo di Port Lligat, disposti simmetricamente lungo una tavola completamente spoglia ad eccezione del calice e del pane spezzato, siedono l'amata Gala, il cui volto viene sovrapposto a quello di Cristo, e le figure dei dodici apostoli, genuflessi in preghiera.

La carta del Mago è spesso associata alla figura dell'artista: un uomo, o una donna, in grado di padroneggiare gli strumenti posti dinanzi a sé, una personalità in grado di incanalare ispirazione e saggezza nel proprio lavoro; la bacchetta stretta nella mano sinistra capta l'energia cosmica al fine di trasformarla in azione concreta. In questo caso *El Mago* non stringe nulla a sé, è completamente stretto in sé stesso poiché non necessita mezzi intermediari: i frutti del proprio lavoro sono posizionati sopra al tavolo, così come dimostrato non solo dalla pergamena, formulazione del proprio progetto di vita, ma soprattutto dall'orologio tratto da *La Persistenza della Memoria*, simbolo immediatamente riconoscibile dell'intera produzione artistica daliniana. Sebbene il messaggio della carta sia un invito a mettere in gioco le proprie capacità l'immagine è innervata di personalismo, se non egocentrismo: è proprio la figura dell'artista in grado di produrre azioni straordinarie a fungere da intermediario, a concedere ispirazione diretta.



Figura 32. Il Bagatto, riproduzione dal mazzo Visconti-Sforza, De Vecchi, 2022.

2. La Sacerdotisa



Al Bagatto, il più basso dei Trionfi, segue la Papessa: insieme alla carta del Papa corrisponde alla rappresentazione dei supremi poteri spirituali, affiancati al potere temporale incarnato dalle figure dell'Imperatore e dell'Imperatrice.

Sebbene non vi sia alcun dubbio relativo l'identità dell'«Alta Sacerdotessa» – confermata dalla presenza della tiara papale, analoga a quella indossata dal Gerofante – non vi sono certezze relative all'origine di questa carta. Michael Dummett ritiene si trattasse di una carta inizialmente inserita «per spirito satirico», nonostante l'atteggiamento serio e risoluto<sup>402</sup>. Tradizionalmente rappresentata in posizione frontale, immobile e ieratica, nel mazzo Visconti-Sforza stringe nella mano sinistra un libro chiuso, allusione ad una tipologia di «potere non manifesto, totalmente estraneo alla temporalità»<sup>403</sup>. Stando a Gertrude Moakley<sup>404</sup> è proprio in quest'ultimo mazzo che la Papessa avrebbe fatto la sua prima apparizione, a sostituzione della virtù della Prudenza. Essa dunque avrebbe rappresentato Sorella Manfreda, una parente dei Visconti arsa al rogo nel 1300 dopo essere stata eletta Papa in nome dell'eretica setta lombarda dei Guglielmiti. Daniela Pagliai considera l'ipotesi di un certo interesse soprattutto considerata «la tendenza, ricorrente nei mazzi Visconti-Sforza, all'identificazione tra le figure e i componenti della famiglia lombarda»<sup>405</sup>. Dummett riporta la leggenda che, pur completamente priva di fondamenti storici, avrebbe preso piede a partire dall'XI secolo, venendo ampiamente riconosciuta nel corso del Medioevo e del Rinascimento: la Papessa Giovanna, travestita da uomo e scoperta solo in seguito ad una gravidanza, avrebbe regnato per circa due anni, tra il papato di Leone V e Benedetto III<sup>406</sup>. Cesare D'Onofrio<sup>407</sup> confermò l'assenza di realtà storica della leggenda, mentre Gerard Van Rijnberk<sup>408</sup> invertì di segno i legami tra la figura così come rappresentata nei Tarocchi e la leggenda della papessa Giovanna, individuando ciò che Pagliai definisce come «dipendenza cronologica e tipologica». Ad ogni modo si sottolinea la differenza tra le tradizionali rappresentazioni della Papessa Giovanna,

---

<sup>402</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 418.

<sup>403</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 164.

<sup>404</sup> G. MOAKLEY, Op. cit., pp. 72-73.

<sup>405</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 164.

<sup>406</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, cit., p. 418.

<sup>407</sup> C. D'ONOFRIO, *La Papessa Giovanna. Roma e papato tra storia e leggenda*, Roma, Roma Società Editrice, 1979.

<sup>408</sup> G. VAN RIJNBERK, Op. Cit., pp. 99-107.

caratterizzate da una «evidente femminilità»<sup>409</sup> e l'iconografia del secondo Arcano, generalmente privato di ogni «vezzo mondano», una mancanza di sensualità atta a sottolineare l'ideale di purezza e freddezza dogmatica dell'Arcano stesso.

*La Sacerdotisa*, opera originale ripresa da una litografia del 1977, *Lady Blue*, mantiene nel complesso l'iconografia tradizionale, pur manifestando una marcata sensualità. Suntuosamente vestita in un abito blu scuro, simile ad un abito monacale, regge con la mano sinistra un rotolo di pergamena, segno di ricerca del sé, mentre il capo è sormontato da una falce di luna. L'abito, la postura e le labbra leggermente schiuse conferiscono all'immagine un tocco che Fiebig definisce «mondano e allo stesso tempo felino»<sup>410</sup>, anche grazie alla presenza del gatto collocato sul margine sinistro dell'immagine, assente nella litografia originale. Le differenze con quest'ultima sono di fatto minime: oltre all'assenza della statua felina, l'opera originaria replica sul margine destro il profilo di una testa di grandi dimensioni posto sulla sinistra. Fiebig indica il profilo maschile come la «testa di bambino» simbolo di forze inconsce nonché impulsi sessuali, il quale «con la sua grande lingua alimenta e allo stesso tempo mette alla prova la vita interiore»<sup>411</sup>. I cromatismi utilizzati sembrano altresì assumere valore politico: il viola del profilo maschile indicherebbe la bandiera della Seconda Repubblica (1931-1939), mentre la lingua si trasforma in una bandiera spagnola riformata dal Franchismo, cui Dalí diede la sua adesione.

La sensualità rilevata da Fiebig si distacca fortemente dalla castità espressa dalla Papessa del mazzo marsigliese, completamente chiusa in sé stessa; al contrario, appaiono lapalissiane le similitudini tra l'immagine daliniana ed il mazzo Rider-Waite: entrambi gli Arcani sono dominati dal colore blu e azzurro e si mantiene la figura della Papessa incorniciata da due colonne; in entrambi i casi quest'ultima regge la pergamena chiusa con la mano sinistra – non un libro aperto sorretto da entrambe le mani, come nel Tarocco di Marsiglia –, mentre la falce di luna posta da Colman Smith ai piedi della

---

<sup>409</sup> Pagliai cita, in particolare, un'incisione di Hartmann Schedel contenuta nelle Cronache di Norimberga (1493), in cui Giovanna, graziosamente acconciata, viene raffigurata in atteggiamento docile e materno, e un'incisione di Jacopo Filippo Foresti presente all'interno del volume *De plurimis claris selectisque mulieribus* (1494), iconograficamente molto simile al secondo Arcano. Vedi C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., pp. 164-165; Cfr. <http://www.letarot.it/page.aspx?id=795> (consultato 20 luglio 2024).

<sup>410</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 27.

<sup>411</sup> Ibidem.

Sacerdotessa viene collocata da Dalí sopra al capo di quest'ultima, richiamandola anche attraverso il simbolo astrologico sul margine inferiore destro della carta.

L'elemento della Luna in genere denota potere femminile, mentre la Luna falcata assume allo stesso tempo connotazione funerea, un «principio passivo, femminile» nonché legato alla simbologia cristiana della Madre e Vergine Celeste. Accompagnata dall'animale notturno, il gatto, la Luna posta sopra al capo della Papessa daliniana diviene una «coppa ricettiva» in grado di determinare l'assenza di movimento del secondo Arcano Maggiore: si tratta di una stasi, di una mancanza d'azione, della necessità di soffermarsi sugli aspetti reconditi dell'essere<sup>412</sup>.

Detentrica di mistero e sapienza, *La Sacerdotisa* daliniana è ambivalente: posta «tra devozione e frivolezza, tra raccoglimento monacale e pulsioni animali»<sup>413</sup> sembra richiamare La Forza, la donna in grado di spalancare a mani nude le fauci di una bestia apparentemente indomabile, nonché l'Arcano XI del mazzo, *Fuerza*, dove un *Shishi* smaltato viene collocato in basso a sinistra.

---

<sup>412</sup> J.C. COOPER, *Dizionario Illustrato dei Simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1987, pp. 166-170.

<sup>413</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 27.

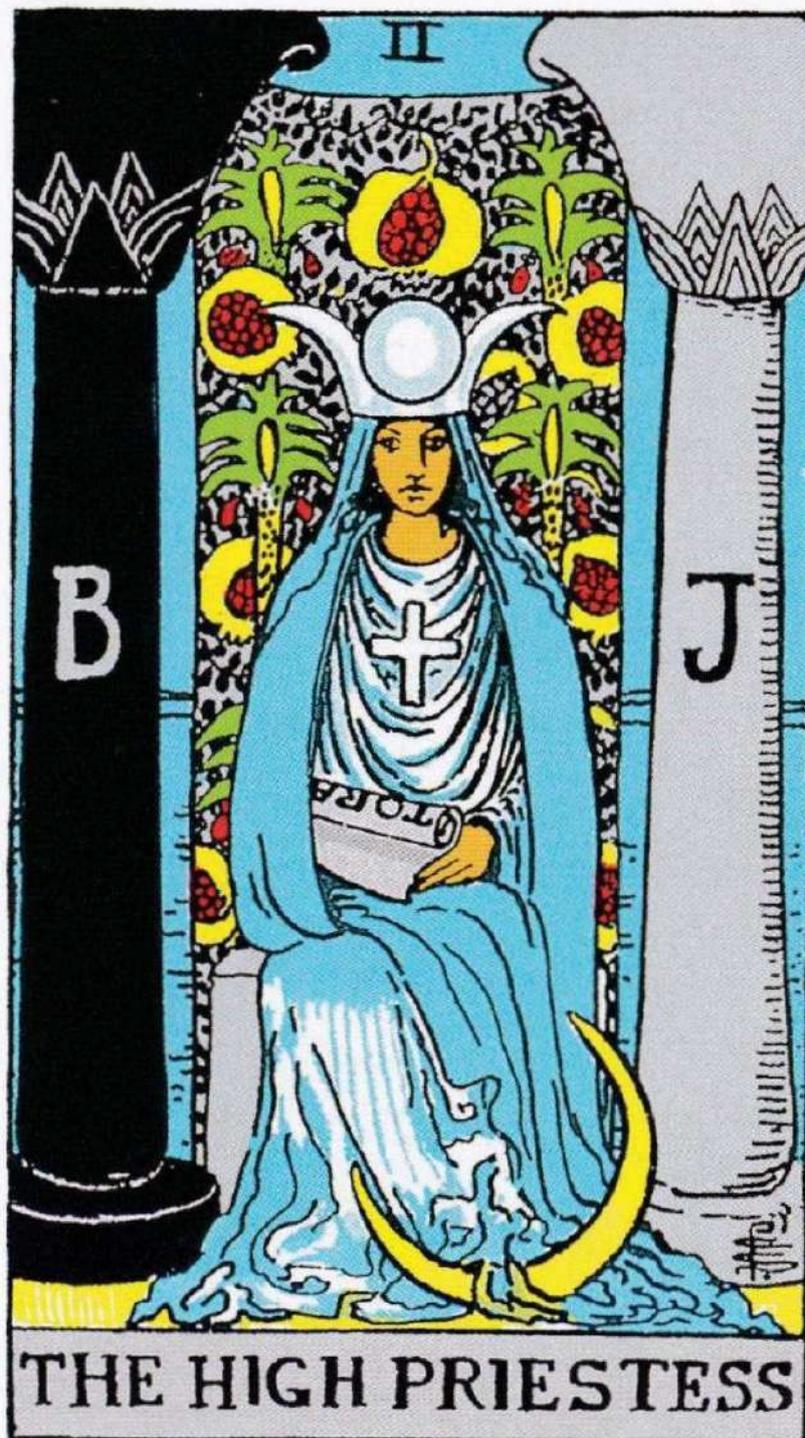
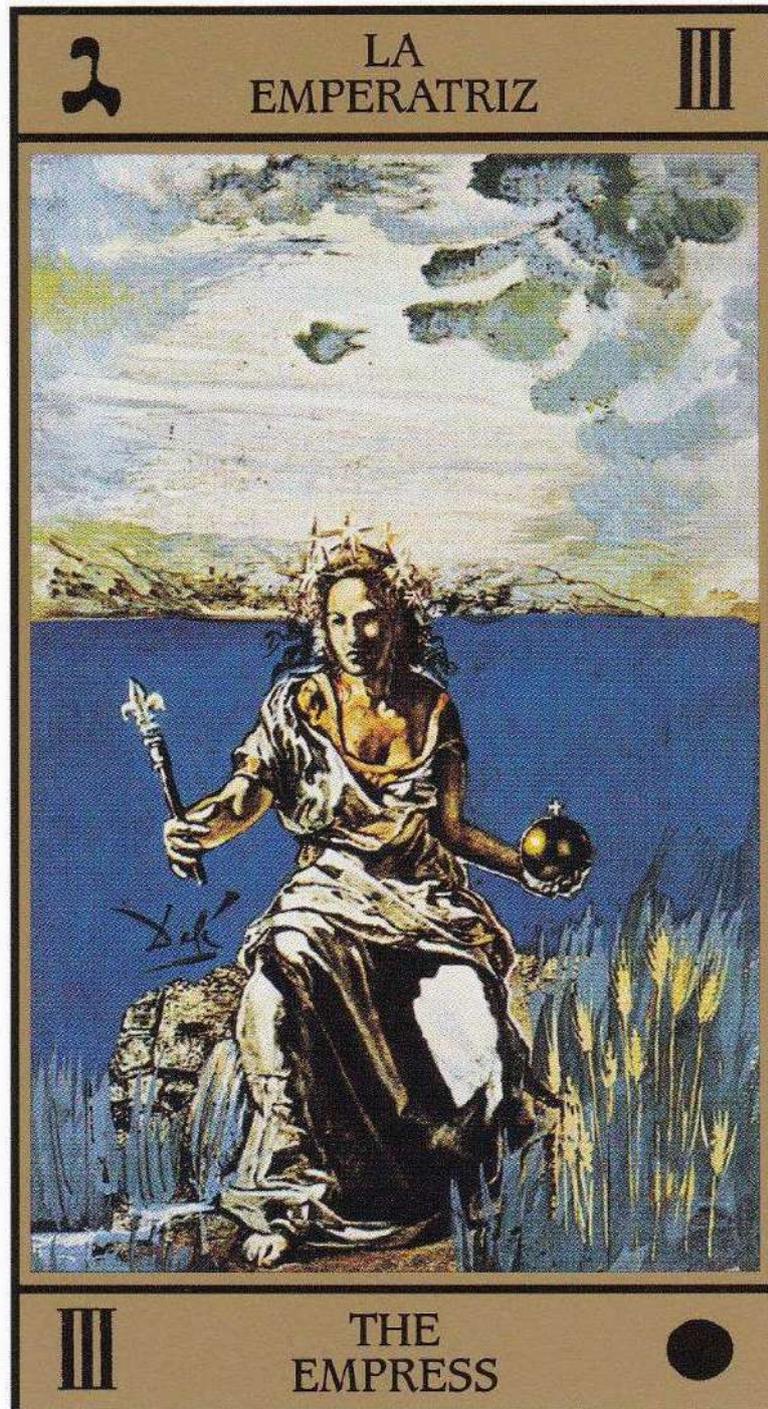


Figura 33. Rider-Waite Tarot, The High Priestess, Edizione U.S. Games Systems, 1971.



Figura 34. Salvador Dalí, Lady Blue, 1977, particolare con doppio profilo maschile.

3. La Emperatriz



L'originaria iconografia del terzo Arcano Maggiore affonda le radici nei primi mazzi lombardi, dove occupa la seconda posizione. Nei mazzi viscontei conservati a Yale e alla Pierpont Morgan Library di New York l'Imperatrice – per cui si ipotizzò l'identità di Bianca Maria Sforza – viene raffigurata seduta con una corona posta sul capo, avvolta in una veste dorata che presenta l'emblema della casa Visconti Sforza – tre anelli intrecciati con punta di diamante, ad indicare la continuità auspicata da Francesco Sforza –, mentre con la mano sinistra sorregge uno scudo sul quale appare il simbolo dell'aquila imperiale. Solamente nella carta di Yale essa viene accompagnata da due ancelle, poste dinanzi a lei<sup>414</sup>.

L'iconografia rimase analoga nei mazzi successivi, mentre si rilevano consistenti modifiche nel Tarocco di Marsiglia: seduta in trono e con la corona posta sul capo, sorregge lo scudo con il braccio destro mentre con la mano sinistra regge il globo crucigero. Personificazione del potere temporale, più specificatamente il terzo Arcano è simbolo di vita e fecondità universale; Waite in particolare associò questa figura ad una forza generatrice tipicamente femminile, sostituendo l'aquila imperiale dello scudo con il simbolo di Venere. Simbolo di abbondanza e pulsione vitale, l'Imperatrice pone la propria mano sinistra sopra al ventre, indicando una primavera perpetua.

Non è dunque un caso che Dalí abbia scelto Gala, sua musa suprema, come protagonista: se l'artista è il Mago, colui da cui tutto ha inizio, l'amata Gala è la musa ispiratrice in grado di sprigionare il fervore creativo. Essa regge con la mano sinistra il globo crucigero, mentre nella destra stringe uno scettro gigliato.

L'immagine del terzo Arcano nella sua interezza dimostra non solo la passione ed ammirazione smisurata di Dalí per gli artisti del passato, ma anche la sua autoreferenzialità. L'Arcano infatti è infatti una precisa citazione pittorica a *Sainte Hélène à Portlligat* (1956), la cui composizione è direttamente ispirata a *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826) di Eugène Delacroix, da cui Dalí riprese in toto la posizione: qui la donna è semi-inginocchiata, le braccia si aprono verso l'esterno mentre la veste bianca aperta sul petto scopre il piede destro, fisso al terreno; il capo è leggermente volto a destra, mentre lo sguardo è indirizzato oltre i limiti dell'immagine. In *Sainte Hélène* il volto è quello di Gala – il cui nome di battesimo è, per l'appunto, Elena –, la

---

<sup>414</sup> Vedi <https://collections.library.yale.edu/catalog/33220491> (consultato 19 agosto 2024).

quale regge un libro aperto con la mano sinistra, mentre nella destra stringe una croce cristiana; lo sfondo è quello dell'amata Port Lligat, desolata. L'immagine di Gala/Sainte Héléne venne successivamente traslata nella litografia del 1976 *The Coronation of Gala*: qui ne riprese fedelmente la figura pur variando gli attributi (il globo, successivamente crucigero, al posto del libro aperto e lo scettro gigliato in sostituzione della croce cristiana) e lo sfondo della composizione. Si giunge dunque alla versione finale dell'Arcano, perfetta commistione fra le tre opere.

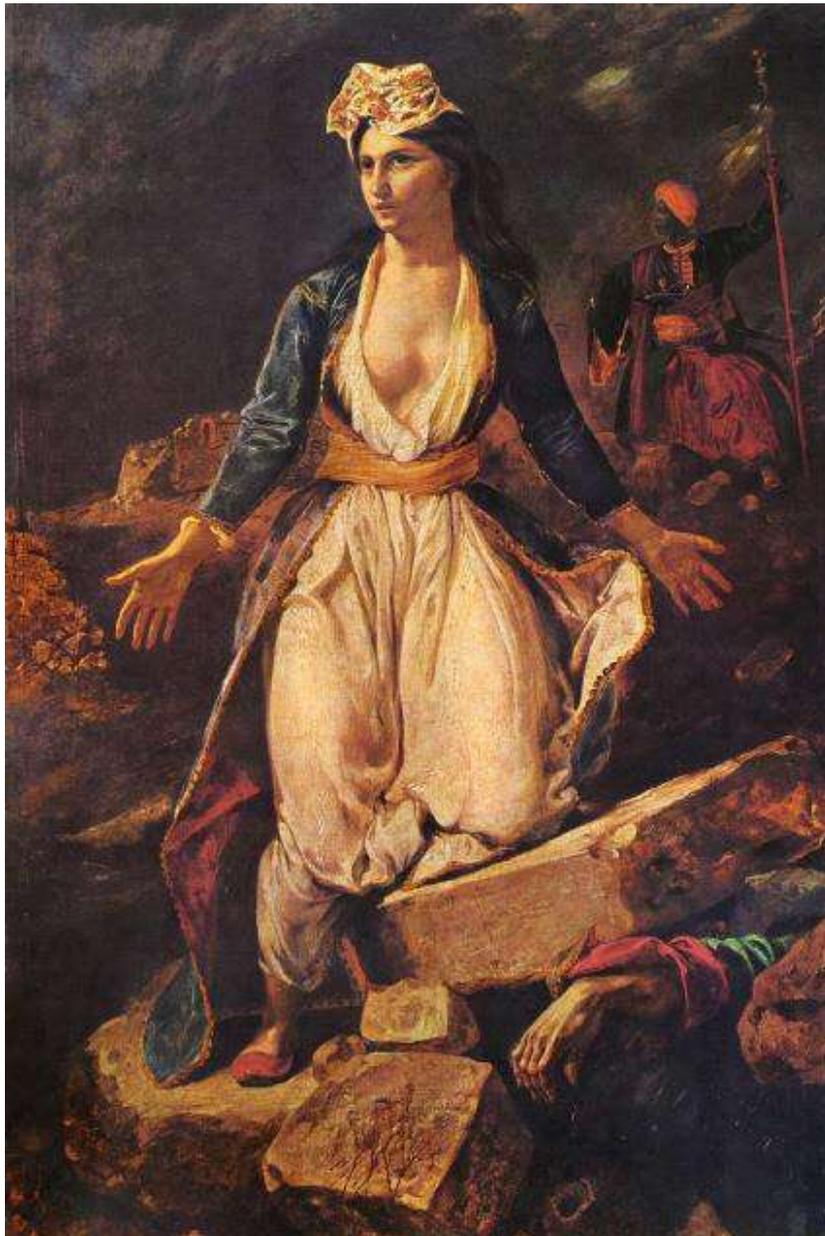


Figura 35. Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

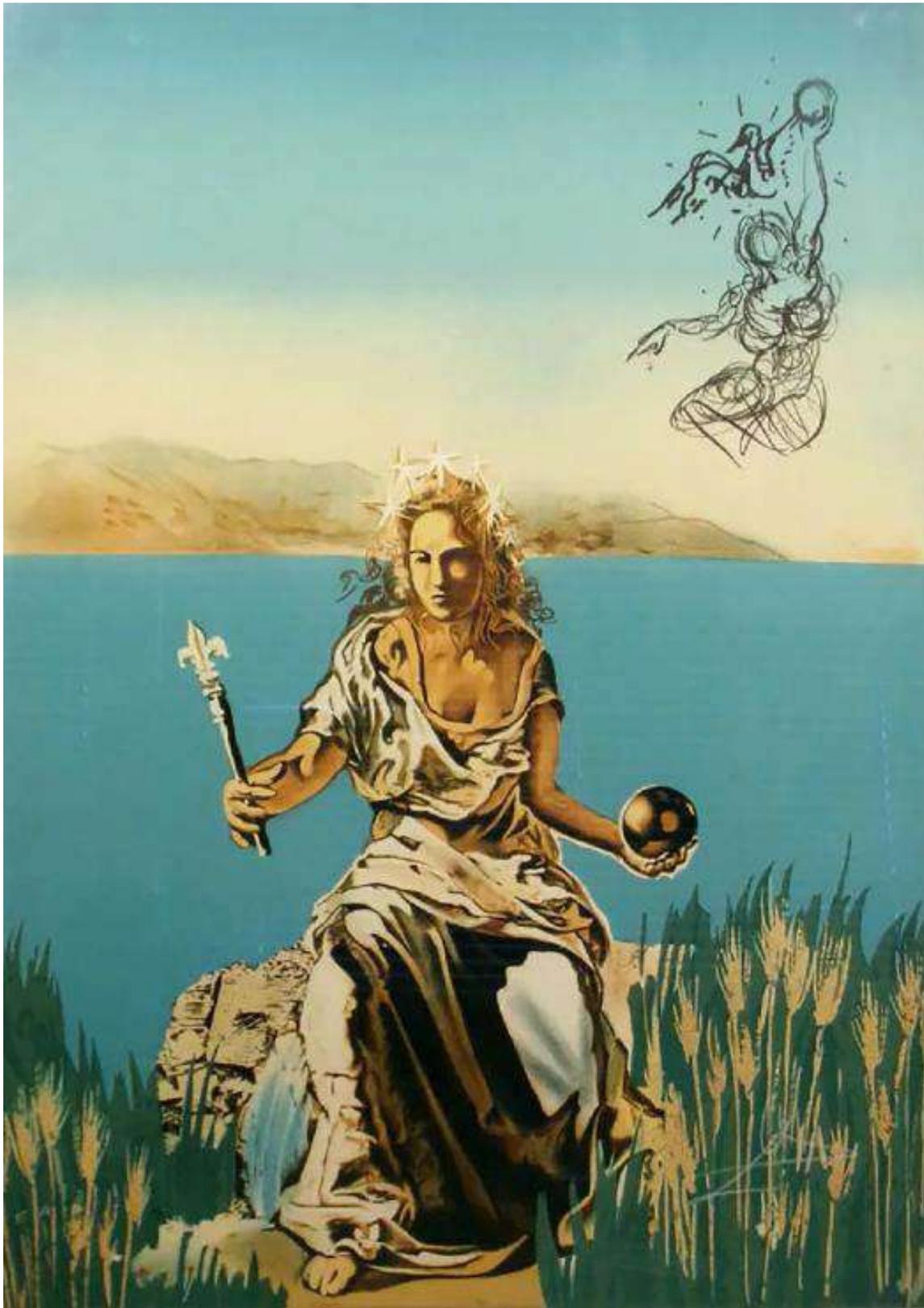


Figura 36. Salvador Dalí, Coronation of Gala, Surrealistic Visions, 1976.

4. El Emperador



A differenza di altri Arcani Maggiori, l'iconografia dell'Imperatore «non presenta, all'interno dei vari mazzi di Tarocchi, varianti significative», presentando «attributi dal significato chiaro e costante» in grado di connotarlo in quanto simbolo di potere temporale<sup>415</sup>. A partire dai Visconti-Sforza viene raffigurato come un anziano saggio dalla lunga barba bianca il quale siede su un trono appena accennato posizionato sul margine sinistro della carta; nella mano destra stringe uno scettro mentre con la sinistra sorregge il globo aureo; sul capo un sontuoso copricapo su cui, come nel caso dell'Imperatrice, è ricamata l'aquila imperiale. Gli attributi della figura rinviano ad un «potere concreto e politico sul mondo»: lo scettro farebbe riferimento alle verghe magiche presenti in numerose narrazioni mitiche e veterotestamentarie, mentre il globo aureo rappresenterebbe il dominio geografico e totalizzante, simboleggiato soprattutto attraverso la forma sferica<sup>416</sup>.

Come affermato sin da principio tali attributi manterranno la loro presenza nel corso del tempo – soprattutto data la loro pertinenza simbolica –, pur presentando minime variazioni tra i diversi mazzi: talvolta il globo crucigero viene posto al di sopra dello scettro (come nel caso della carta marsigliese) mentre l'aquila viene eliminata, oppure raffigurata su uno stemma posizionato alla base del trono; sovente lo scettro termina con un giglio, come nel caso nei Tarocchi di Carlo VI. Al fine di notare tali minime variazioni si può fare riferimento ai due Imperatori presenti nel mazzo di Minchiate Fiorentine realizzate da Pietro Alligo nel 1725<sup>417</sup>: l'Imperatore in terza posizione regge uno scettro gigliato con la mano sinistra, mentre appoggia la destra su un globo sovrastato dall'aquila imperiale; il secondo Imperatore in quarta posizione, invece, stringe lo scettro gigliato con la mano destra e con la sinistra un globo crucigero privo di aquila.

Nonostante la ricorrenza di tali attributi, la carta de *El Emperador* dei *Tarot Universal* non presenta né globo crucigero né aquila imperiale, mantenendo esclusivamente lo scettro gigliato, stretto nella mano sinistra. Non è visibile alcun trono, nascosto dalle sontuose vesti rosse dell'Imperatore, il quale presenta il volto di Sean Connery, ironico

---

<sup>415</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 165.

<sup>416</sup> Ibidem.

<sup>417</sup> Riproduzione del mazzo originale edita da Il Meneghella e Lo Scarabeo.

riferimento all'accordo sfumato per la realizzazione del mazzo in occasione della produzione cinematografica di *007 – Live and Let Die*.

Come sottolineato da Fiebig, la singolare posizione della mano destra accostata al volto rinvia ad un gesto civettuolo, giocoso, ma anche ad una certa debolezza ed indecisione: tale elemento contribuisce a mitigare l'attitudine della figura, sebbene il quarto Arcano daliniano mantenga il significato tradizionalmente associato alla carta dell'Imperatore, simbolo di potere maschile, fermezza morale ed autodeterminazione personale<sup>418</sup>.

In maniera analoga a *La Sacerdotisa*, anche in questo caso il cromatismo assume valenza simbolica e politica: il rosso della barba e della veste de *El Imperador* denotano principio maschile attivo, mentre l'unione al giallo acceso dello scettro indica i colori della bandiera spagnola<sup>419</sup>.

---

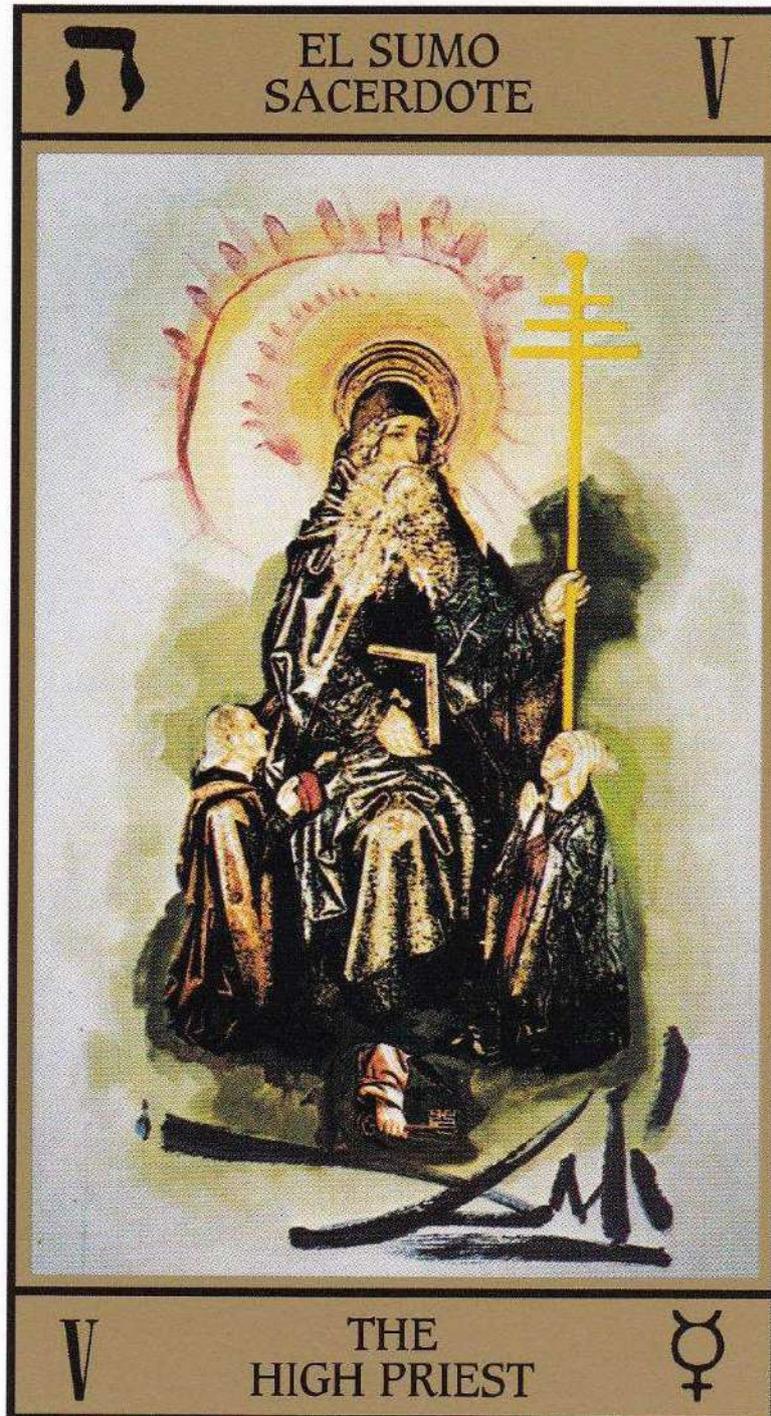
<sup>418</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 31.

<sup>419</sup> J.C. COOPER, Op. cit., p. 86.



Figura 37. Rider-Waite Tarot Deck, The Emperor.

5. El Sumo Sacerdote



Come nel caso dell'Imperatore, l'iconografia moderna del Papa non si discosta di molto da quella tradizionale. In atto benedicente, esso viene raffigurato frontalmente, seduto in trono, con una tiara sul capo e l'asta cruciata stretta nella mano sinistra. Nella carta Visconti-Sforza è presentato da solo, mentre nei Tarocchi di Carlo VI viene affiancato da due cardinali, raffigurazione che diverrà prototipo fisso nei mazzi successivi, sebbene solitamente si tratti di due chierichetti. Ad ogni modo, è proprio in quest'ultimo mazzo che si notano alcune sostanziali differenze: qui il Pontefice non viene rappresentato in atto benedicente, bensì con la mano destra appoggiata sopra ad un libro chiuso<sup>420</sup>; la mano sinistra invece impugna una chiave, suggerendo la discendenza da Pietro. Un aspetto singolare della carta di Carlo VI è, soprattutto, l'assenza di barba – riscontrabile anche nei Tarocchi del Mantegna – il che di fatto, pur discostandosi dalla tradizione iconografica dei Tarocchi, non sembra riscontrare una notevole differenza rispetto ai dati reali: Pagliai nota come i Papi tra il 1362 e il 1503 furono tutti imberbi (ad eccezione di Clemente VII di Cambrai), il che verrebbe da lei confermato da due fonti pittoriche in particolare: una rappresentazione di *Paolo II e l'Imperatore Teodosio* del 1467 interna ad un codice miniato conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna – dove si richiama nel complesso all'iconografia delle carte lombarde nonostante l'assenza di barba – e una statua-ritratto di *Martino V in trono* ad opera di Jacopino di Tradate (1424), dove il Pontefice imberbe benedice con la mano destra e stringe le chiavi della Chiesa nella mano sinistra. Per questo motivo l'autrice considera il dettaglio iconografico della barba non un dato inerente la realtà, bensì un elemento simbolico strettamente correlato al significato codificato dell'Arcano: un anziano saggio, un maestro in grado di condurci nel lungo cammino verso la dimensione ideale<sup>421</sup>.

Anche in questo caso Dalí effettua una commistione di elementi iconografici tradizionali. Affiancato da due discepoli, *El Sumo Sacerdote* è un uomo anziano seduto in trono: con la mano destra regge il libro chiuso, mentre la destra stringe il bastone pastorale; da sotto la veste fuoriesce una mano destra che stringe una chiave.

---

<sup>420</sup> Del mazzo si conservano solamente diciassette carte: sedici Trionfi (Il Matto, L'Imperatore, Il Papa, L'Innamorato, La Giustizia, Il Carro, L'Eremita, L'Appeso, La Morte, La Casa di Dio, La Luna, Il Sole, Il Giudizio, Il Mondo) e una sola figura (un fante di Spade). Il libro chiuso stretto nella mano destra del Papa potrebbe essere una traslazione figurativa e simbolica del libro tradizionalmente sorretto dalla figura della Papessa, tuttavia non è possibile affermarlo data la mancanza del secondo Arcano Maggiore.

<sup>421</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 167.

La carta non solo non presenta particolari variazioni iconografiche, ma costituisce una citazione pressoché diretta dell'opera di Martín Bernat *Sant'Antonio Abate e Donatori* (1480-1495 ca), pannello centrale di una pala d'altare conservata al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona. La mano che sbuca da sotto la veste del *Sumo Sacerdote* è senz'altro un elemento conforme alla tradizione ereditata dai Tarocchi di Carlo VI, nonché simbolo biblico. La chiave, infatti, non solo «ha la funzione di immagine linguistica dei misteri che aprono il cielo agli iniziati», ma diviene anche «immagine dell'apertura ai beni spirituali»<sup>422</sup>, il che indica la carta del *Sumo Sacerdote* come guida iniziatica e spirituale, in grado di dimostrare ai propri discepoli le vie della conoscenza. Tuttavia, non si tratta di una via iniziatica specificatamente cristiana: certamente, dal punto di vista di un credente, la carta invita il consultante a percorrere la strada del Signore, eppure, «indipendentemente dal riferimento a 'Dio', questa immagine esorta all'apprendimento e all'insegnamento, tratta di iniziazione e comprensione»<sup>423</sup>. Si tratta di un aspetto rafforzato dall'aureola che circonda la testa dello Ierofante daliniano: specificatamente esso simboleggia la «luce trascendentale della conoscenza», ed in quanto doppio nimbo indica «l'aspetto duale della divinità», dunque l'iniziazione cristiana coniugata alla conoscenza eminentemente terrena, la scoperta del divino nella quotidianità<sup>424</sup>.

---

<sup>422</sup> M. LURKER, *Dizionario delle Immagini e dei Simboli Biblici*, Milano, Mondadori, 1994, p. 51.

<sup>423</sup> J. FIEBIG, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>424</sup> J.C. COOPER, *Op. cit.*, p. 187.



Figura 38. Carlo Dellarocca, Tarocco Sopraffino, Il Papa, 1830 ca.

6. Los Enamorados



Il sesto Arcano – variamente indicato come L’Innamorato, Gli Amanti o L’Amore – nella sua formulazione iniziale attinge «alla vasta iconografia di origine cortese sviluppatasi intorno a questo tema»<sup>425</sup>. In particolare, a partire dalle carte lombarde vi è completa adesione alle matrici gotiche: sullo sfondo di un giardino avviene l’incontro fra due giovani amanti, una dama ed un cavaliere di alto rango, accompagnati dalla figura di Cupido bendato. Si osservino rispettivamente i Trionfi provenienti dalla Pierpont Morgan Library e dall’Università di Yale: nella prima serie le due figure, in atteggiamento alquanto distaccato, si stringono la mano davanti una fontana, sopra cui si trova la figura di un giovane Cupido alato e bendato in piedi. Nel secondo caso la composizione è, al confronto, ricca e sfarzosa: all’interno di un lussureggiante giardino gli amanti si stringono la mano dinanzi ad una tenda che occupa lo sfondo della carta, mentre il margine superiore è occupato dalla figura di Cupido, ora in volo sopra i due protagonisti. In quest’ultimo esempio la tenda configura il giardino in quanto luogo deputato al corteggiamento, alle occasioni mondane, mentre il cagnolino bianco ai piedi della giovane donna appare in quanto simbolo di fedeltà. In entrambi i casi i due giovani non sono in preda ad una «passione irrimediabile», né lasciano intendere che si tratti di un corteggiamento fine a sé stesso: essi hanno a tutti gli effetti volontà di regolarizzare tale unione, come dimostrato dalla *dextrarum iunctio*<sup>426</sup>.

Diverso l’esempio dei Tarocchi di Carlo VI, una composizione alquanto affollata: in questo caso tre coppie in diversi atteggiamenti – le coppie ai margini intrattengono accorate conversazioni, mentre i giovani della coppia centrale si scambiano un bacio sulle labbra – sono sovrastate da due cupidi alati, rivolti rispettivamente a sinistra e a destra della carta<sup>427</sup>. L’iconografia varia anche nel Tarocco Rosenwald, dove l’Arcano compare in quarta posizione: qui il cavaliere, rivolto verso il margine sinistro della carta, è inginocchiato di fronte alla dama, mentre la maggior parte della composizione è occupata dalla figura di Cupido, il cui dardo punta direttamente alla testa della donna<sup>428</sup>. L’iconografia dell’unione matrimoniale, mantenuta nella maggioranza dei casi, non subirà mutazioni significative sino al Tarocco di Marsiglia: qui l’incontro d’amore diviene

---

<sup>425</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 167.

<sup>426</sup> Ivi, pp. 167-168; <https://collections.library.yale.edu/catalog/33220491> (consultato 25 luglio 2024).

<sup>427</sup> G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i tarocchi miniati*, in *Le Carte di Corte...*, cit., pp. 18, 34.

<sup>428</sup> <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 25 luglio 2024).

un momento di smarrimento e indecisione personali, evidente ripresa del tema di *Ercole al bivio*. Nelle carte marsigliesi la coppia di promessi sposi viene sostituita dalla figura di un giovane posto dinanzi ad un bivio rappresentato da due diverse figure femminili, l'una riccamente abbigliata – simbolo di una via impervia destinata ad una vita contemplativa –, l'altra maggiormente svestita, in richiamo ad un'esistenza basata sulla *voluptas*<sup>429</sup>.

Pagliai nota come entrambi i temi iconografici riaffiorino all'interno dei mazzi ottocenteschi. Nel *Jeu de l'Oracle des Dames* di Etteilla, pubblicato a Parigi nel 1870, la carta numero Tredici è quella del matrimonio, *Mariage*: sullo sfondo di una spoglia cappella una coppia è in procinto di stringersi la mano; tra la giovane donna e l'uomo, non più giovane, vi è *le grand prêtre*, il quale pone le proprie mani su quelle dei promessi sposi.

L'iconografia presente nei *Tarot Universal* è certamente quella di origine cortese: Dalí mantiene le figure dei due giovani sposi, così come il Cupido alato nella parte superiore della carta, eliminando la figura di mediazione derivata dal tema di Ercole al bivio.

Come per *El Mago*, *La Sacerdotisa* e *La Emperatriz* l'immagine del sesto Arcano, *Los Enamorados*, proviene da una precedente opera di Dalí, una coppia di litografie del 1978, *Triomphe de L'Amour*. Anche in questo caso, tuttavia, non si tratta di una realizzazione originale, bensì di una citazione pittorica, in questo caso *Nettuno e Anfritrite* di Jan Gossaer, noto come Mabuse, del 1516.

Da Mabuse Dalí riprende la posizione delle due figure, pur distaccandole tra loro: entrambi nudi, Nettuno è privato del braccio sinistro ed è coperto all'altezza del sesso da una grossa farfalla azzurra, la quale sostituisce la conchiglia dell'opera originale; Anfritrite, privata del braccio destro originariamente poggiato dietro la schiena di Nettuno, mantiene la posizione originaria. Le due figure vengono separate tra loro da un lungo serpente rossastro che dalla base della carta si snoda sino al margine superiore, incorniciando in una sorta di cuore stilizzato la figura di Cupido. Il serpente è universalmente noto in quanto simbolo di fertilità: la sua ambivalenza sessuale, in quanto matrice e fallo, è strettamente connessa alla sua lussuria ed in tal caso sottolinea la natura di conciliazione matrimoniale di questa carta, nonché l'unione sessuale. Nel

---

<sup>429</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 168.

comporre la ghirlanda che incornicia la figura di Cupido il serpente diviene *Oroboros*, il serpente che si morde la coda ed indica l'autofencondazione, nonché «la perfetta trasmutazione della vita in morte e viceversa in un ciclo evolutivo concluso in sé stesso»<sup>430</sup>.

Così come nella ripresa di Martín Bernat per *El Sumo Sacerdote*, le varianti rispetto all'opera di Mabuse sono a minime: se ne distaccano le acconciature dei capelli, in particolare i lunghi capelli femminili simbolo di forza vitale ed energia, nonché indice di stato celibe<sup>431</sup>, e la nuvolàgla posizionata sopra la donna, in alto a destra.

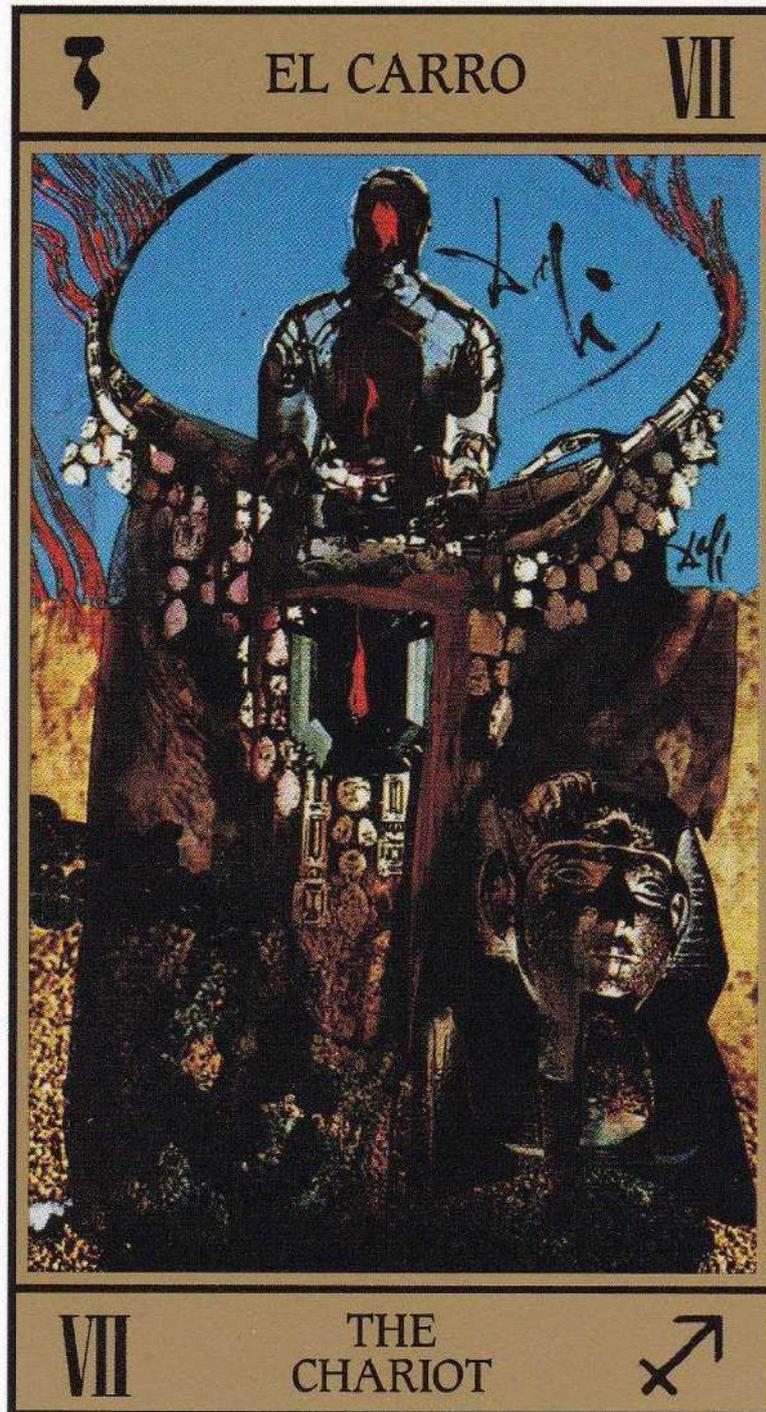


Figura 39. Dextrarum Iunctio da *Speculum Humanae Salvationis*, Autore sconosciuto, Folio 12v, 1360 circa.

<sup>430</sup> C. PONT-HUMBERT, *Dizionario dei simboli dei riti e delle credenze*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 205-207.

<sup>431</sup> J.C. COOPER, *Op. cit.*, p. 58.

7. El Carro



Il settimo Arcano, *El Carro*, nel traslare la litografia del 1977 *The Golden Calf*, mantiene la tradizionale composizione di questa carta, la quale «presenta delle caratteristiche trionfalistiche [...] da ricondurre al carro trionfale degli antichi consoli e imperatori romani»<sup>432</sup>. Simbolo di trionfo, determinazione e progresso, associato al concetto di dominio, a partire dalle carte lombarde Il Carro presenta una figura femminile assimilabile all'immagine della Gloria così come delineata nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio, oltre che alla rappresentazione della Fama nei *Trionfi* petrarcheschi.

Nei Visconti-Sforza il carro, trainato da due cavalli bianchi, viene rappresentato in posizione laterale: la conducente di quest'ultimo presenta simboli d'autorità quali globo aureo e scettro, di fatto riconducibili agli attributi dell'Imperatore. Nella carta conservata all'Università di Yale il globo viene sostituito da una sorta di scudo decorato dall'immagine dell'aquila imperiale.

Come delineato da Claudia Cieri-Via il posizionamento laterale del carro, mantenuto nell'iconografia della Fama, verrà successivamente sostituito dalla frontalità di quest'ultimo, evidente contaminazione dalla rappresentazione del carro trionfale classico, mutuato dall'iconografia del *Sol Invictus*<sup>433</sup>.

Nei Tarocchi di Carlo VI e Rosenwald, così come nelle carte della collezione Rothschild e in quelle conservate a Catania presso il Museo di Castello Ursino, la donna posta sopra al carro viene sostituita da una figura maschile, di cui si sottolineano attributi guerreschi quali spada e armatura. La «stabilizzazione dell'iconografia del carro frontale di memoria classica» verrà invece delineata soprattutto a partire dai Tarocchi del Mantegna, dove la figura del quarantaquattresimo Arcano, *Sol*, presenta una contaminazione dalla figura di Marte<sup>434</sup>. I due cavalli bianchi, successivamente a Court de Gebelin – il quale interpretò l'Arcano come immagine di Osiride trionfante – ed Éliphas Lévi vennero invece sostituiti da due sfingi, iconografia stabilizzatasi soprattutto a partire dal mazzo Rider-Waite.

Nei suoi *Tarot Universal* Dalí mantiene la tradizionale frontalità del carro pur eliminando qualsiasi riferimento alla figura del condottiero: la sagoma di grandi dimensioni è priva

---

<sup>432</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 169.

<sup>433</sup> Ibidem.

<sup>434</sup> Ibidem.

di volto, accompagnata esclusivamente da una sfinge sul margine inferiore destro della carta. La struttura del carro diviene una rappresentazione astratta dell'immagine del Vitello d'oro: originariamente simbolo di idolatria, di ossessione materiale ma anche di fiducia nella guida divina, diviene ora espressione di ricerca del sé, «la via verso il compimento dei sogni sensati e l'abbandono di paure ingiustificate»<sup>435</sup>.

L'anonimo condottiero è circondato da una sorta di nimbo da cui si levano delle fiamme, presenti anche nel margine sinistro. Le fiamme poste sopra la testa o intorno ad essa rappresentano il potere divino, nonché la potenza dell'anima ed il genio<sup>436</sup>, mentre le fiamme tre fiamme poste sui centri energetici di testa, cuore e sesso rappresentano specificatamente la triade corpo, spirito ed anima<sup>437</sup>.

In questo caso non si sottolineano determinate innovazioni stilistiche ed iconografiche operate da Dalí stesso rispetto alla tradizione.

---

<sup>435</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 37.

<sup>436</sup> J.C. COOPER, Op. cit., p. 126.

<sup>437</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 37.

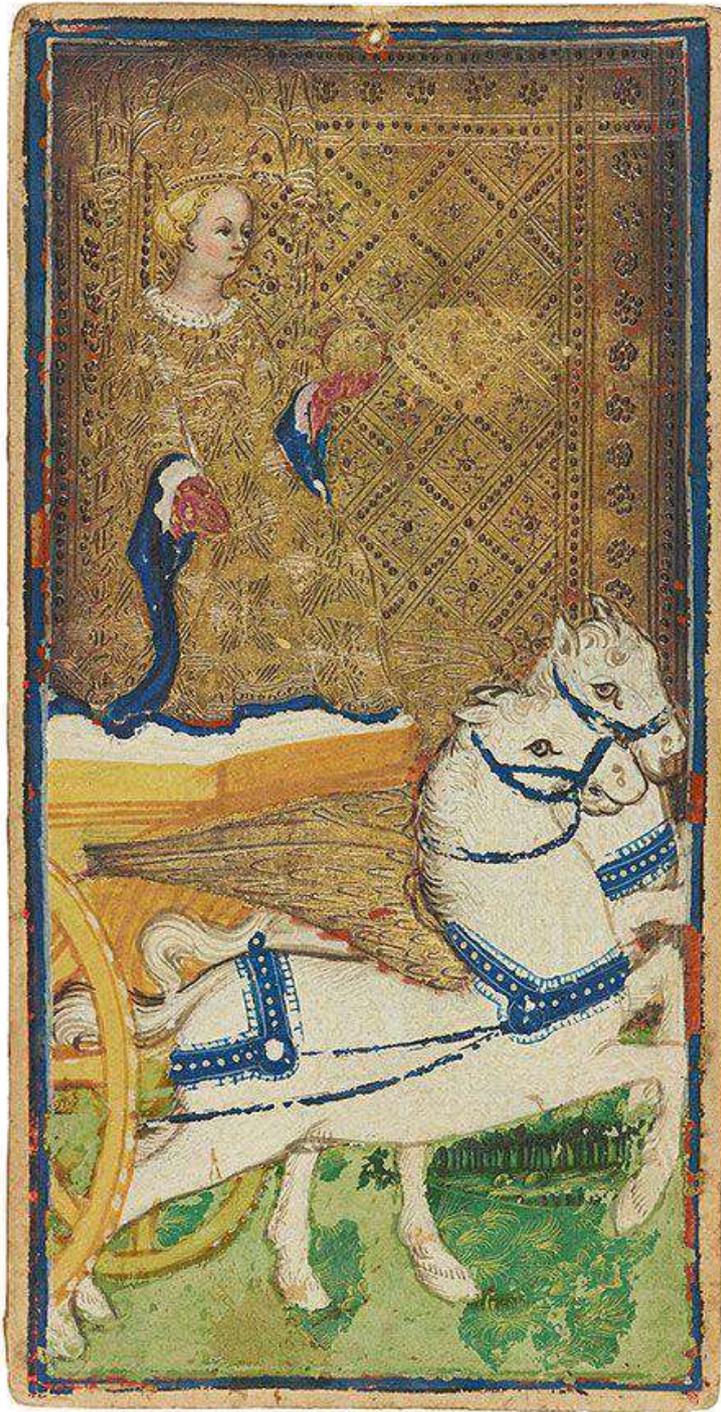
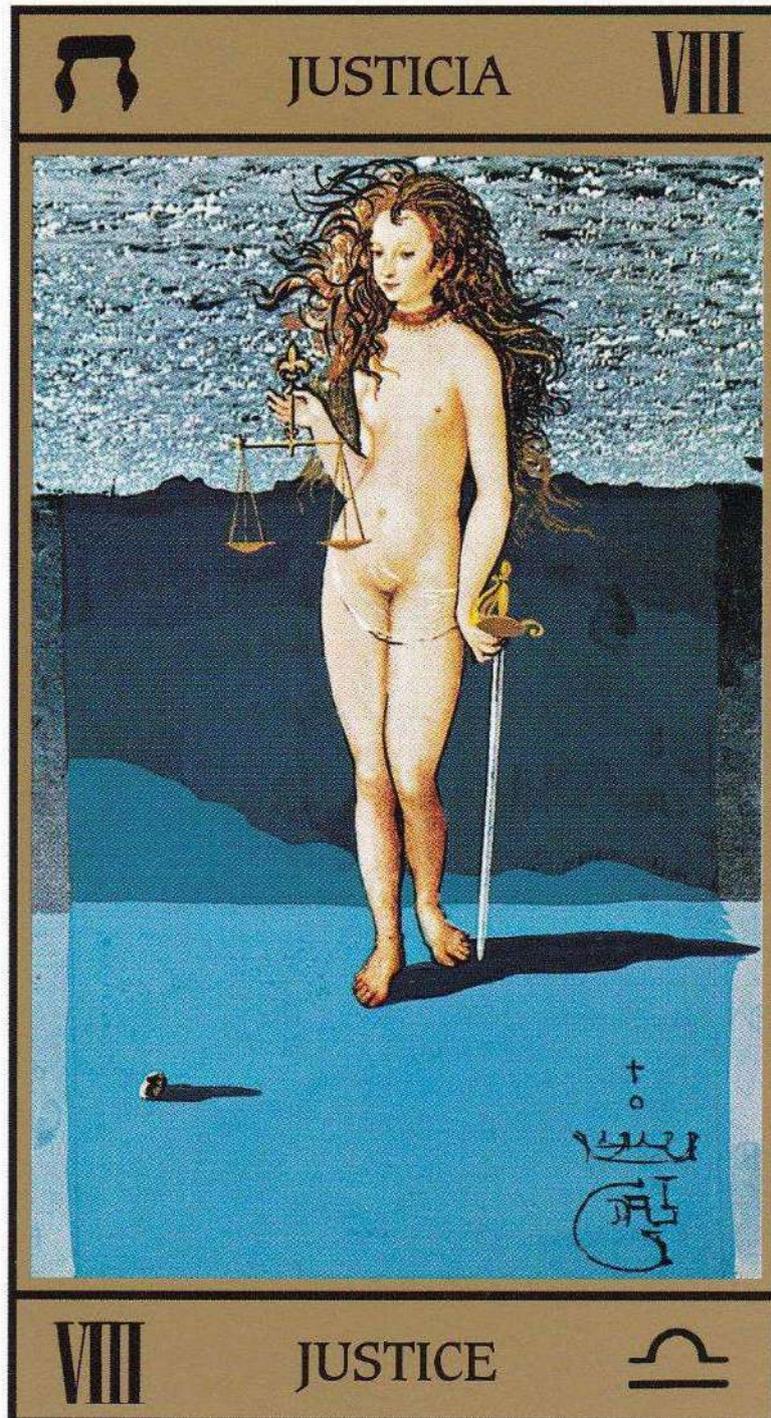


Figura 40. Tarocchi Visconti-Sforza, Il Carro, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

8. Justicia



La Giustizia, così come Fortezza (XI) e Temperanza (XIV), rappresenta una delle quattro virtù cardinali. Essa presenta attributi iconografici costanti: il primo è la bilancia, archetipo di equità ed equilibrio, la quale indica la necessità di dare il giusto valore ad ogni pensiero e azione; il secondo è la spada, strumento legato alla difesa dei giusti, sempre rivolta verso l'alto ed in posizione perfettamente eretta. Occasionalmente essa presenta gli attributi del globo e del libro della legge.

Nella sua *Iconologia* Cesare Ripa ricorda l'importanza assegnata sin dall'Antichità a tale virtù cardinale:

Dice Platone, che la Giustizia vede il tutto, e che da gli antichi sacerdoti fù chiamata veditrice di tutte le cose. Onde Appuleio giura per l'Occhio del Sole, e della Giustizia insieme, quasi, che non vegga questo men di quello, le quali cose habbiamo noi ad intendere, che devono essere ne' ministri della giustizia; perché bisogna, che questi con acutissimo vedere penetrino fino alla nascosta, e occulta verità, e sieno come le caste vergini, puri d'ogni passione, sì, che né pretiosi doni, né false lusinghe, né altra cosa li possa corrompere, ma siano saldi, maturi, gravi, e puri come l'oro, che avanza gli altri metalli in doppio peso, e valore. Et perciò potiamo dire, che la Giustizia sia quell'abito, secondo il quale l'uomo giusto per propria elettione è operatore, e dispensatore, così del bene, come del male frà sé, e altri, o frà altri, e altri, secondo l'equalità, o di proportione geometrica, overo aritmetica, per fine del bello, e dell'utile accomodato alla felicità publica<sup>438</sup>.

Ripa di fatto indica varie tipologie di Giustizia, sebbene sia opportuno specificare soprattutto la descrizione della *Giustizia Retta*, la quale «non si pieghi per amicizia, né per odio»:

Donna, con la spada alta, coronata nel mezzo di corona regale, e con la bilancia: da una parte le sarà un cane, significativo dell'amicizia, e dall'altra una serpe posta per l'odio, e la spada alta nota che la giustizia non si deve piegare da alcuna parte, né per amicizia, né per odio di qual si voglia persona, e allora è lodevole, e mantenimento dell'imperio<sup>439</sup>.

Nelle carte lombarde, in particolare nei Trionfi conservati presso l'università di Yale e l'Accademia Carrara di Bergamo, la figura della Giustizia è sovrastata da un cavaliere corazzato a cavallo, il quale brandisce una spada con la mano sinistra. Alessandra Uguccioni determina come la presenza del cavaliere in questi primi esempi possa essere

---

<sup>438</sup> C. RIPA, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 108; vedi <https://www.asim.it/Iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=121> (consultato 29 luglio 2024).

<sup>439</sup> Ivi, p. 109.

spiegata «attraverso la connessione tra la giustizia e l’Arcangelo Michele», il quale «in quanto prototipo del cavaliere cristiano» venne rappresentato con gli attributi iconografici della spada e della bilancia nel corso di tutto il Medio Evo e Rinascimento<sup>440</sup>. Dalí ritrae *Justicia* come una giovane donna: completamente nuda, i lunghi capelli le ricadono sulle spalle, scivolando lungo la schiena; tra l’indice e il pollice della mano destra stringe un’esile bilancia, mentre la spada è sorretta dalla mano sinistra, con il braccio che le ricade lungo il fianco.

La fonte pittorica utilizzata in questo caso è lo stile di Lucas Cranach, più precisamente l’*Allegoria della Giustizia* (1534, Collezione Privata)<sup>441</sup>. In questo caso Dalí ne riprende la posa pur invertendo la posizione delle braccia e degli attributi – in Cranach la spada è rivolta verso l’alto ed è stretta nella mano destra, mentre la bilancia è retta dalla mano sinistra sollevata –, nonché la lunga chioma ramata. Al collo una vistosa collana composta da due fila di catene d’oro e da una sorta di girocollo con perline, ripreso dall’artista catalano. Il capo dell’Allegoria di Cranach è coperto da una sorta di velo diafano, il quale scivola verso il pube per poi passare sopra l’avambraccio destro. Il velo è di fatto assente nell’immagine dell’Arcano, pur venendo accennato nella zona pubica. La spada rivolta verso il basso è un’importante variante iconografica: in tale posizione indica uno stato di non belligeranza, mitigando l’accezione comunemente attribuita all’Arcano.

A discapito delle vistose differenze queste due immagini presentano ancora una volta alcune similitudini rispetto l’iconografia della *Giustizia Divina* delineata da Ripa: nonostante la nudità della figura e l’assenza della colomba, naturale allusione allo Spirito Santo, essa è una «donna di singolare bellezza» la quale «avrà i capelli sparsi sopra le spalle, e gli occhi rivolti al cielo, tenendo nella mano destra la spada nuda e nella sinistra le bilance»<sup>442</sup>. Il monile al collo invece sembra una citazione diretta a quanto riferito da Aulo Gellio, il quale la descrive come una «donna in forma di bella vergine, coronata, e vestita d’oro, e che con onesta severità si mostri degna di riverenza, con gli occhi di acutissima vista, con un monile al collo, nel quale sia un occhio scolpito»<sup>443</sup>.

---

<sup>440</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 170.

<sup>441</sup> <https://www.christies.com/en/lot/lot-5159327> (consultato 29 agosto 2024).

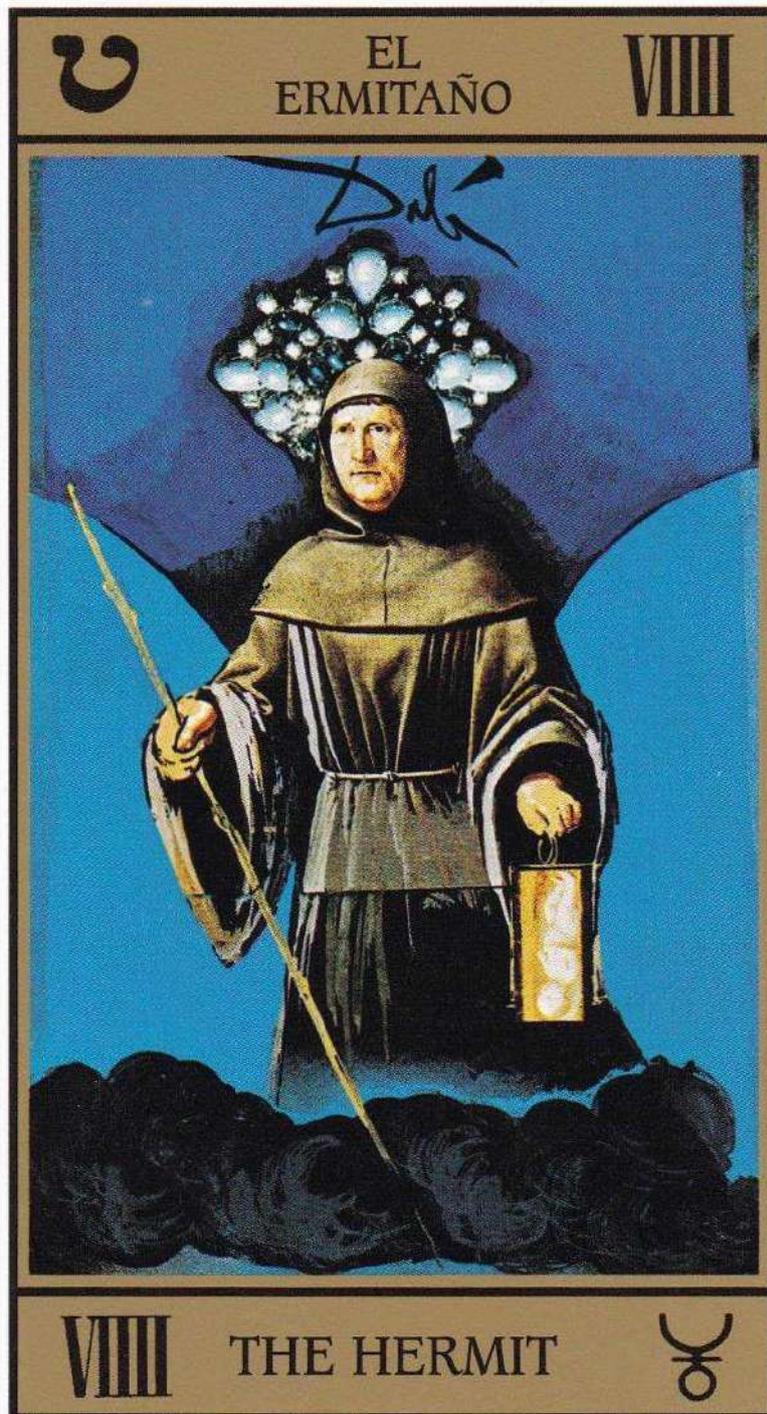
<sup>442</sup> C. RIPA, Op. cit., p. 107.

<sup>443</sup> Ivi, p. 108.



Figura 41. Lucas Cranach, Allegoria della Giustizia, 1534, Collezione Privata.

9. El Ermitaño



Nella prima serie decimale del mazzo L'Eremita è la prima carta per cui non vi sono certezze relative alla sua interpretazione. Si tratta sempre di una figura anziana, generalmente rappresentata da un religioso, talvolta un frate – come nel caso del Tarocco di Besançon, dove viene indicato come *Le Capucin* –, il quale illumina il proprio cammino con una lanterna. Tale iconografia è di fatto posteriore e non troverebbe riscontro nelle carte appartenenti al XV e XVI secolo<sup>444</sup>. Inizialmente esso venne associato al Tempo: nel mazzo Visconti-Sforza e nei Tarocchi di Carlo VI regge una clessidra, mentre in altri esempi è sorretto dalle caratteristiche grucce della figura di Padre Tempo, in particolare nei fogli Rosenwald<sup>445</sup>, nelle Minchiate Fiorentine e del Tarocchino di Mitelli<sup>446</sup>, dove la figura è caratterizzata da due vistose ali. Quest'ultimo dettaglio andrebbe a completare l'iconografia di Saturno, a sua volta assunta come allegoria del Tempo nei *Trionfi* del Petrarca. In particolare tale iconografia saturnina viene ripresa nel quarantesettimo Trionfo dei Tarocchi del Mantegna, dove indica una forza distruttiva. L'immagine è infatti quella di Crono intento a divorare i propri figli: l'anziano si regge ad una gruccia decorata da un drago urobòro con la mano destra, mentre con la sinistra stringe un neonato; ai suoi piedi, lungo il margine inferiore della carta, vi sono altri quattro neonati<sup>447</sup>.

L'iconografia originaria avrebbe dunque subito una serie di trasformazioni nel corso dei secoli: la clessidra venne gradualmente sostituita dalla lanterna, attributo dei pellegrini e dell'eremita in fuga dal mondo e da sé stesso, una contaminazione fra l'immagine del vecchio malinconico e le allegorie di Saturno e Padre Tempo<sup>448</sup>. Michael Dummett ritiene certa l'originaria rappresentazione del Tempo. L'autore sottolinea come sia Teofilo Folengo che Troilo Pomeran si riferiscano alla carta come *Il Tempo*, interpretazione in sintonia alla seconda carta trionfale della collezione Leber: indicata come *Rerum Edax* farebbe riferimento a «tempus rerum edax», tempo divoratore delle cose, nonché *Chronos*. L'interpretazione della figura in quanto anziano religioso sarebbe

---

<sup>444</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, Op. cit., p. 421.

<sup>445</sup> Cfr. G. ALGERI, *Tarocchi Rosenwald*, in *I Tarocchi: le carte di corte...*, Op. Cit., p. 88; vedi <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 30 luglio 2024).

<sup>446</sup> S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 49-53.

<sup>447</sup> Vedi <https://tarocchidelmantegna.com/47-saturno/> (consultato 30 luglio 2024); cfr. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-fzrb> (consultato 30 luglio 2024).

<sup>448</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 171.

invece dovuta ai fabbricanti di carte francesi: il rosario alla cintura presente nel Tarocco Geoffroy del 1557 sarebbe assente nelle carte di fabbricazione italiana, mentre venne ripreso nei mazzi di derivazione marsigliese<sup>449</sup>.

Nell'interpretare la figura dell'*Ermitaño* Dalí riprende un'opera precedente. Nella litografia originale, *The Mystery of Sleep* (1976), l'immagine dell'Eremita indossa un abito francescano: all'interno della lanterna, sorretta con la mano sinistra, vi sono due farfalle; il volto è un sostituto da un orologio molle mentre il capo è sovrastato da una ricca composizione di ispirazione floreale; nella mano destra stringe un bastone uncinato.

La litografia del 1976 non è l'unica citazione pittorica, Dalí infatti inserisce il *Ritratto di Luca Pacioli con allievo* attribuito a Jacopo de' Barbari (1495, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), da cui riprende pedissequamente la figura del matematico rinascimentale autore del *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalita*. La bacchetta stretta da Pacioli – impegnato nella dimostrazione dell'ottava proposizione dal libro XIII degli *Elementi* di Euclide – diviene un bastone inclinato verso il margine sinistro della carta, mentre la mano sinistra – nel dipinto poggiata sopra al proprio *Summa de Arithmetica* – sorregge una lanterna, al cui interno si trova un embrione posizionato a testa in giù. Simbolo di nascita e fertilità, quest'ultimo riecheggia le cangianti uova disposte attorno al capo della figura.

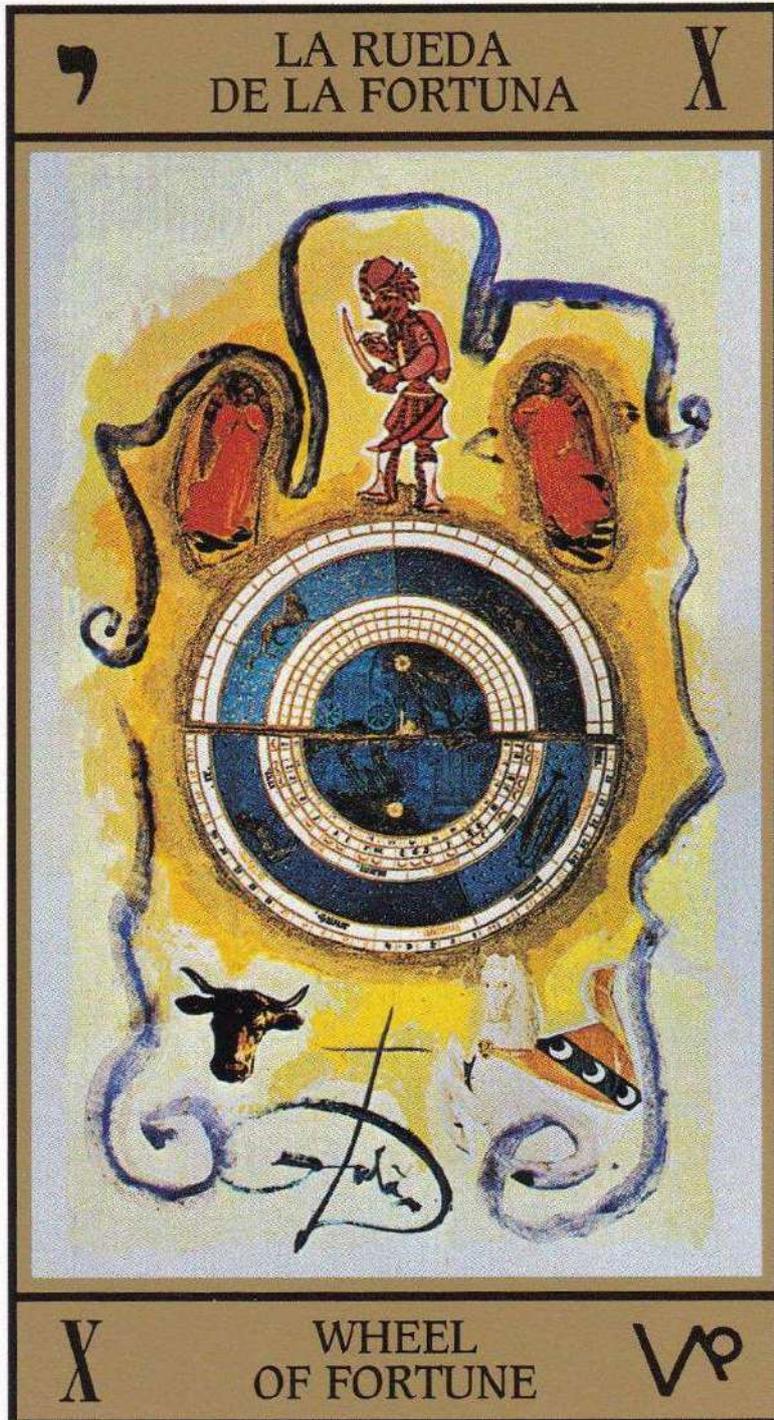
---

<sup>449</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, Op. cit., pp. 421-422.



Figura 42. Jacopo de' Barbari, Ritratto di Luca Pacioli, 1495, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

10. La Rueda de la Fortuna



Estremamente popolare tra Medioevo e Rinascimento, l'iconografia della *Ruota di Fortuna* presenta elementi pressoché canonizzati. Michael Dummett e Alessandra Uguccioni concordano nell'indicare l'origine del tòpos nel *De Consolatione Philosophiae* di Severino Boezio: all'interno del trattato filosofico, composto tra il 523 e il 525, la Fortuna viene indicata come una ruota in moto perpetuo, sulla quale gli uomini si trovano ora in alto, all'apice del benessere, ora in basso, in totale disgrazia<sup>450</sup>. L'iconografia della Fortuna propriamente detta invece, in accordo all'*Iconologia* di Ripa, corrisponde ad una donna dagli occhi bendati:

Si dipinge cieca comunemente da tutti gli autori gentili, per mostrare che non favorisce più un uomo che un altro, ma tutti indifferentemente ama e odia, mostrandone que' segni, che 'l caso le appresenta, quindi è che assalta bene spesso a' primi honori un scelerato, che sarebbe degno di supplicio, e un altro meritevole lascia cadere in miseria, e calamità<sup>451</sup>.

La Fortuna ha da principio accezione principalmente negativa: forza cieca, folle ed irrazionale sarebbe in grado di sovrastare il destino degli uomini, così come indicato dalla formula sul rosone della Chiesa di San Zeno a Verona<sup>452</sup>.

L'iconografia stabilizzatasi nel corso del Medio Evo è la medesima dei primi Tarocchi lombardi. Nei mazzi Brambilla e Visconti-Sforza la Fortuna bendata siede al centro di una ruota, su cui sono posizionati quattro figure umane, indicativamente quattro re; quest'ultimi – posizionati a sinistra della ruota, al centro di essa sul margine superiore della carta, a destra e in basso – sono accompagnati da quattro pergamene, su cui è possibile leggersi in successione «regnabo», «regno», «regnavi» e «sum sine regno». Si noti come in questi primi esempi non sia ancora pienamente avvenuta la metamorfosi animale caratteristica delle carte francesi: ad eccezione della Fortuna e dell'anziano a carponi sotto la ruota, i tre personaggi rimasti presentano orecchie e coda d'asino, a indicare la stupidità delle ambizioni terrene<sup>453</sup>.

Nel restituire l'immagine de *La Rueda de la Fortuna* Dalí reinterpreta *Très Riches Heures du Duc de Berry* ad opera dei fratelli Limbourg: i margini superiori dei mesi di maggio e

---

<sup>450</sup> Ivi, p. 420; C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 171.

<sup>451</sup> C. RIPA, Op. Cit., p. 93.

<sup>452</sup> La formula recita: «En ego Fortuna moderor mortalibus una. Elevo, depono, bona cunctis vel mala dono. Induo nudatos, denudo veste paratos. In me confidit siquis, derisus abibi». Cfr. G. TRECCA, *La facciata della basilica di S. Zeno*, Verona, La Tipografica Veronese, 1968, p. 68.

<sup>453</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, Op. Cit., p. 420.

agosto vengono posizionati in maniera speculare al centro della carta, creando una ruota circondata da cinque figure. I due angeli posizionati nella parte superiore della carta, insieme alla testa di toro e al cavallo in basso, corrispondono ai quattro elementi, oltre a costituire delle varianti dei simboli dei quattro Evangelisti. La figura centrale, la quale indossa un elmo e stringe una scimitarra con la mano sinistra, non è immediatamente riconoscibile: avendo i piedi posizionati al di sopra della ruota potrebbe indicare la Fortuna stessa, sebbene si tratti di una figura dai tratti maschili; potrebbe altresì trattarsi di Dalí stesso, dati i vistosi baffi rivolti all'insù.

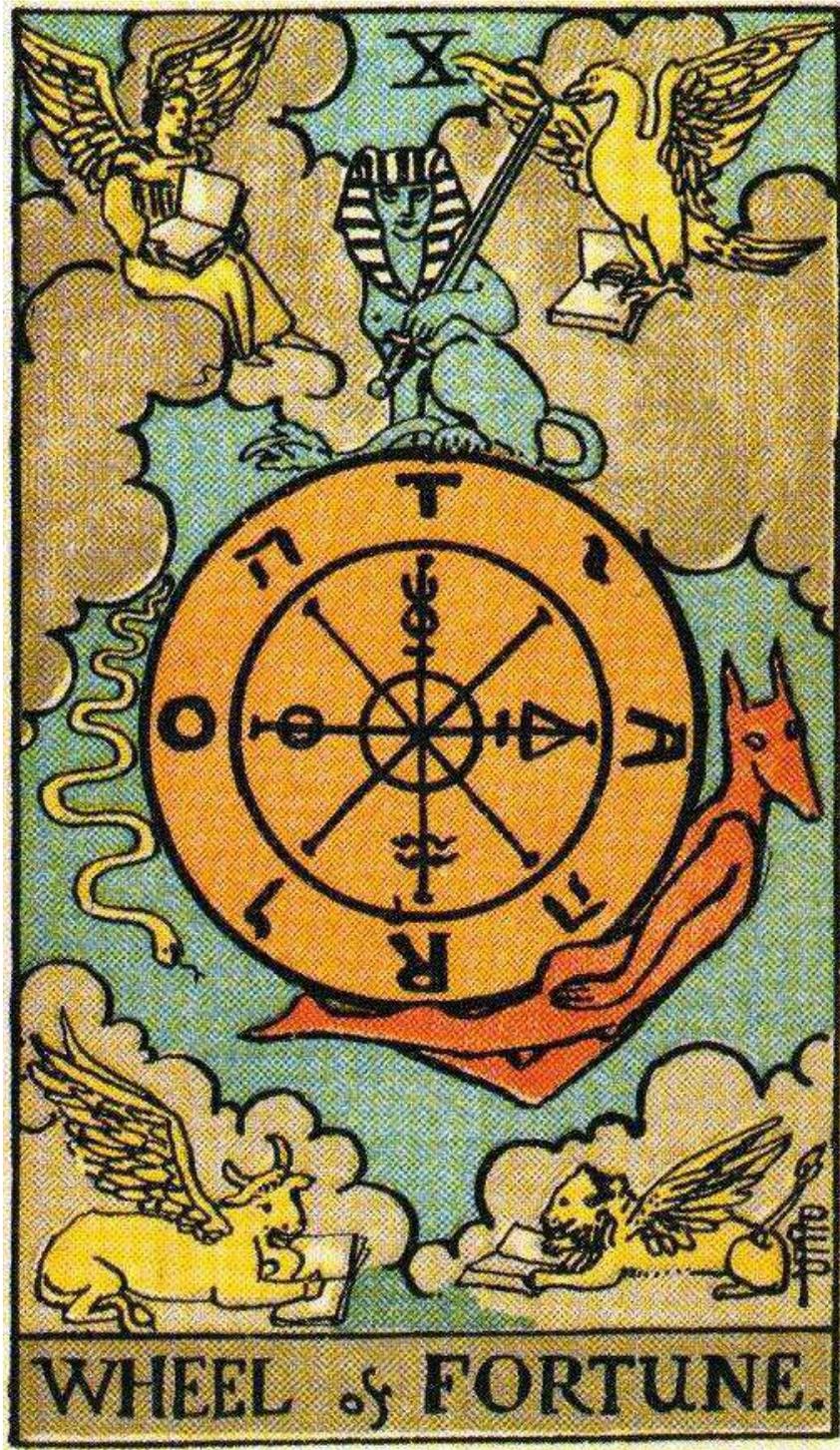


Figura 43. Rider Waite Tarot Deck, Wheel of Fortune.

11. Fuerza



La carta della Fortezza, preceduta dalla Giustizia, corrisponde alla seconda virtù cardinale all'interno del mazzo, e presenta anch'essa attributi iconografici costanti. Ad eccezione della carta appartenente al mazzo Visconti Sforza della Pierpont Morgan Library attribuita ad Antonio Cicognara<sup>454</sup>, dove la Forza viene personificata dalla figura di Ercole, in tutti gli altri casi si tratta di una donna accostata ad una colonna (Tarocchi di Carlo VI, Tarocchi d'Este, Foglio Rosenwald, Tarocco bolognese e siciliano) o un leone, al quale apre le fauci a mani nude (Tarocchi Visconti di Modrone e Visconti-Sforza, Foglio Cary, Tarocco di Marsiglia)<sup>455</sup>. Si tratta di rappresentazioni in linea con la descrizione fornita da Ripa:

Donna armata e vestita di color leonato, il qual color significa Fortezza, per essere simigliante a quello del leone, s'appoggia questa donna ad una colonna, perché delle parti dell'edificio questa è la più forte, che l'altre sostiene, a' piedi di essa figura vi giacerà un leone animale da gli Egizi adoperato in questo proposito, come si legge in molti scrittori<sup>456</sup>.

Tale iconografia, «frequente nelle serie delle virtù, in una evidente equiparazione tra forza fisica e forza morale», nasce certamente dalla narrazione biblica, dall'incontro tra Sansone e il leone di Tamna<sup>457</sup>, venendo successivamente reinterpretata «secondo i canoni delle personificazioni medievali»<sup>458</sup>.

Dalí mantiene una composizione tradizionale: la figura femminile, in piedi al centro della carta, è sovrastata da una composizione floreale; sulla sinistra è collocata la statua turchese di un leone, un *Shishi* di smalto utilizzato a scopi apotropaici. La principale differenza rispetto all'iconografia tradizionale è la distanza mantenuta tra la personificazione della Forza e la belva.

Fiebig nell'individuare le fonti pittoriche dell'artista catalano non considera la figura femminile: si tratta infatti di una citazione al ciclo di arazzi *La Dame à la licorne*,

---

<sup>454</sup> L'attribuzione ad Antonio Cicognara è stata inizialmente proposta da Pietro Toesca, venendo accolta da Roberto Longhi e Germano Mulazzani. Tale tesi venne invece respinta con forza da Michael Dummett, il quale attribuì i sei Trionfi conservatisi ad un anonimo pittore ferrarese, attivo tra il 1470 e il 1480. Cfr. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano, U. Hoepli, 1912, pp. 218-219; R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, p. 100; G. MULAZZANI, *I Tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano, Shell Italia, 1981, p. 95; M. DUMMETT, *The Visconti-Sforza Tarot cards*, New York, George Braziller, 1986, pp. 118, 128-138.

<sup>455</sup> ID, *Il mondo e l'angelo...*, Op. Cit., p. 419.

<sup>456</sup> C. RIPA, Op. Cit., p. 90.

<sup>457</sup> Vedi <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/categories> (consultato 31 luglio 2024).

<sup>458</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. cit., p. 173.

conservato presso il Musée National du Moyen Âge di Parigi. Il ciclo rappresenta i cinque sensi, oltre ad un'enigmatica composizione intitolata *À mon sel désir*, probabile raffigurazione allegorica del sesto senso.

Dalí trasla in maniera precisa la figura principale del terzo arazzo (nonché la composizione floreale), dedicato al senso dell'olfatto. La dama, riccamente vestita, è impegnata nel preparare una coroncina di fiori, presi dal vassoio sorretto dalla figura femminile alla sua destra. Alcuni piccoli animali occupano la composizione: sulla sinistra una piccola scimmia ruba del cibo da un cestino, in basso si notano un agnello semidisteso e un coniglio, mentre un cane, altri due conigli e un animale non ben specificato fluttuano nella parte superiore, a loro volta sovrastati da due uccelli. In tutti i sei pannelli le figure femminili sono affiancate a destra da un unicorno bianco, il quale regge un'asta con la zampa anteriore destra, a sinistra da un leone, la cui zampa anteriore è poggiata su una seconda asta. L'unicorno in particolare va considerato nella sua ambivalenza: simbolo di castità e purezza, è allo stesso tempo selvaggio, impregnato di connotazioni sessuali<sup>459</sup>. Non è dunque un caso che Dalí abbia scelto tale precisa fonte pittorica: come evidenziato da Fiebig la chiave de *La Fuerza* «risiede in un rapporto amoroso ed energetico con l'Es», implicando una liberazione energetica dell'istinto e della libido<sup>460</sup>.

---

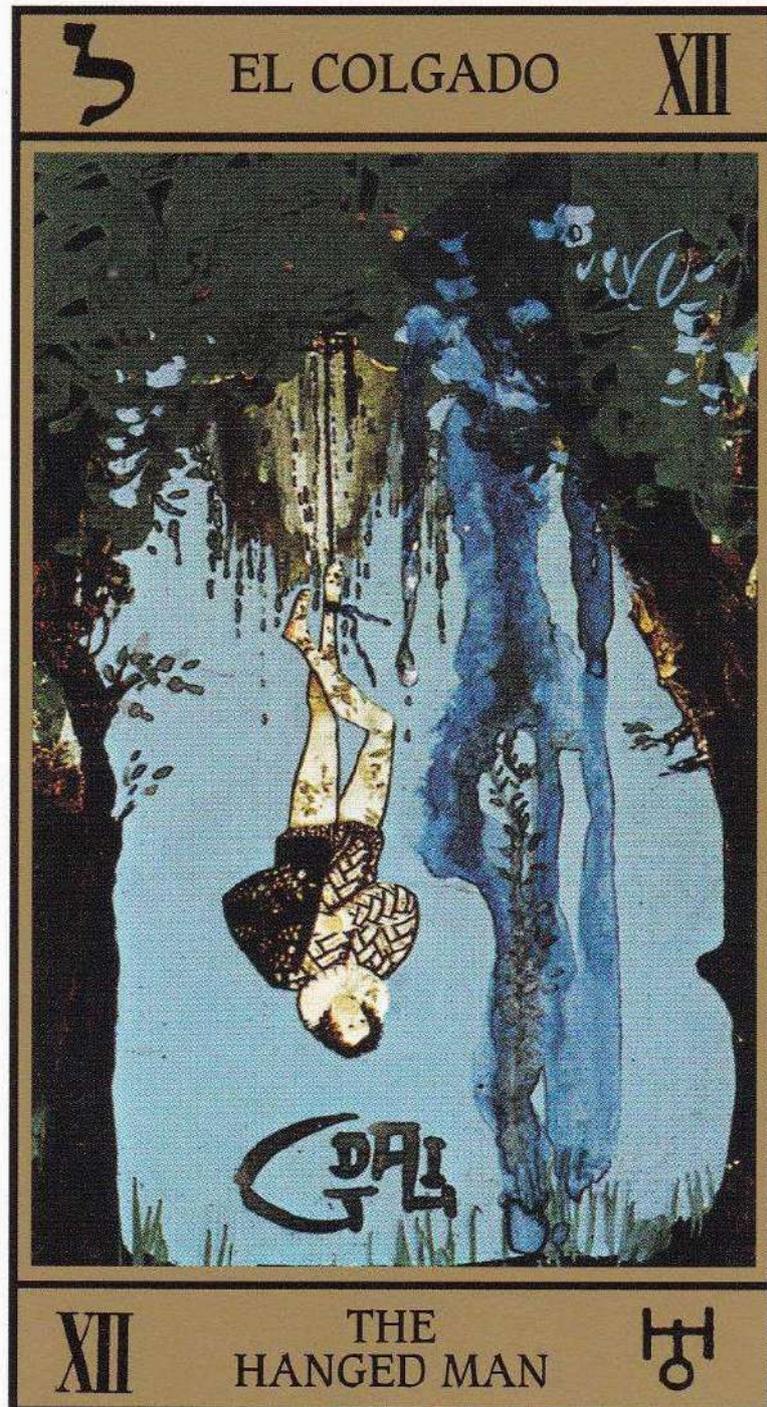
<sup>459</sup> <https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/the-lady-and-the-unicorn.html> (consultato 31 luglio 2024).

<sup>460</sup> J. FIEBIG, Op. Cit., p. 45.



Figura 44. La Dame à la Licorne, Senso dell'Olfatto, fine XV-inizio XVI secolo, Parigi, Musée National du Moyen Âge.

12. El Colgado



L'iconografia dell'Appeso – in alcuni casi indicato come *L'Impiccato* – affonda le proprie radici nel particolare contesto delle pubbliche esecuzioni, tant'è che il simbolismo di questa carta, apparentemente ambiguo, sarebbe risultato di facile comprensione per qualsiasi cittadino rinascimentale. Era di fatto consuetudine appendere a testa in giù i traditori dello Stato e traditori in genere, rendendo estrema l'umiliazione legandoli ad un piede solo. Ciò sarebbe confermato anche dal fatto che in numerose fonti tra XV e XVI questa carta viene indicata sotto il nome de *Il Traditore* oppure come *Juda*<sup>461</sup>.

A partire dai Tarocchi lombardi si tratta di un uomo appeso per un piede ad una traversa di legno posta sul margine superiore della carta; le mani sono legate dietro la schiena mentre la gamba libera viene ripiegata sull'altra in modo da formare una croce; il volto dell'Appeso è imperturbabile. Diversa la versione nel mazzo di Carlo VI: in questo esempio la gamba libera, quella sinistra, si appoggia al margine sinistro della carta mentre le mani stringono due sacchi di stoffa, da cui fuoriescono rispettivamente due monete.

Van Rijnberk<sup>462</sup> individua quest'ultima iconografia in un esempio assai specifico, una scena di vita quotidiana tratta dal *Mittelalterliches Hausbuch* del 1483<sup>463</sup>, dove sullo sfondo della scena, in alto a sinistra, è possibile scorgere un uomo appeso al ramo di un albero, la cui posizione delle gambe è del tutto simile al Trionfo di Carlo VI. Tale fonte viene rilevata anche da Andrea Vitali, pur specificando come tale figura sembri «dimenarsi nell'aria e possedere una contrazione estranea alla staticità che connota l'impiccato nelle carte di Carlo VI, come se si trattasse di una persona presa in una trappola»<sup>464</sup>. L'autore riporta inoltre una seconda fonte iconografica, in questo caso riferita alla carta del Tarocco di Marsiglia: si tratta dell'affresco de *L'Inferno* di Giovanni da Modena, all'interno della Cappella Bolognini della basilica di S. Petronio a Bologna (1410). Vitali rivolge le proprie attenzioni a due figure al centro del margine superiore dell'affresco: si tratta di due uomini appesi, quello di sinistra è rappresentato di spalle, mentre quello di destra presenta una posizione a tutti gli effetti identica a quella della

---

<sup>461</sup> Cfr. G. BERTI, *Storia dei Tarocchi*, Op. Cit., pp. 316-321.

<sup>462</sup> G. VAN RIJNBEEK, Op. Cit., pp. 147-148.

<sup>463</sup> *Bilderhandschrift des XVten Jahrhunderts*, Francoforte, 1887, p. 236.

<sup>464</sup> A. VITALI, *Arcani Svelati*, in *Le Carte di Corte...*, Op. Cit., pp. 152-153.

carta dei Tarocchi, con il piede destro appeso, la gamba sinistra piegata e le mani dietro la schiena<sup>465</sup>.

Sebbene l'uomo appaia quasi sempre appeso a testa in giù vi sono alcune eccezioni, in particolare nel Tarocco siciliano e in alcuni esempi francesi, come il Tarocco di Jacques Vieville, dove l'uomo pur avendo il piede sinistro legato è rappresentato in verticale, mentre fluttua frontalmente. Allo stesso modo venne presentato anche da Antoine Court de Gébelin, il quale posizionò la carta al dodicesimo posto, tra Forza e Temperanza, indicandolo come *La Prudenza*, una tra le quattro Virtù Cardinali. Per Court de Gébelin la tradizionale iconografia della carta non sarebbe altro che un errore di bassa lega, un malinteso ad opera dei fabbricanti di carte italiani e francesi:

La Prudenza non poteva essere rappresentata in modo percepibile agli occhi se non come un uomo in piedi che, avendo messo il piede per terra, avanza con l'altro tenendolo sospeso per esaminare il luogo dove potrà poggiarlo con sicurezza. Il titolo di questa carta era dunque l'uomo dal piede sospeso, *pede suspenso*. Il fabbricante di carte non sapendo cosa volesse dire ne ha fatto un uomo appeso per i piedi<sup>466</sup>.

La principale fonte pittorica utilizzata da Dalí per l'immagine di *El Colgado* è *Giovane tra le rose* di Nicholas Hilliard (1587), un acquerello su vetro conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra<sup>467</sup>. Anche in questo caso la citazione è pressoché pedissequa, traslata in una precedente litografia del 1976, *The Prince of Love*. La principale differenza tra quest'ultima litografia – parte della serie *Love's Trilogy* – e la carta dei *Tarot Universal* sta proprio nel posizionare il giovane elisabettiano in posizione eretta, fluttuante al centro dell'immagine. *El Colgado* invece pende da una corda al margine superiore della carta, coperto da una folta vegetazione.

Il cambio di posizione è strettamente connesso al significato di questo Arcano Maggiore: non solo indica il cambio di prospettiva, una nuova visione delle cose, ma è anche indice di trascendenza, di legame intrinseco con il mondo del divino e del fantastico. L'Appeso è in equilibrio, semplicemente il suo punto d'appoggio non è dato dal mondo terreno, bensì dal mondo ideale, dalla dimensione onirica dell'essere. Vi è anche ciò che Fiebig

---

<sup>465</sup> Ivi, pp. 127, 153.

<sup>466</sup> A. COURT DE GÉBELIN, Op. Cit., p. 30.

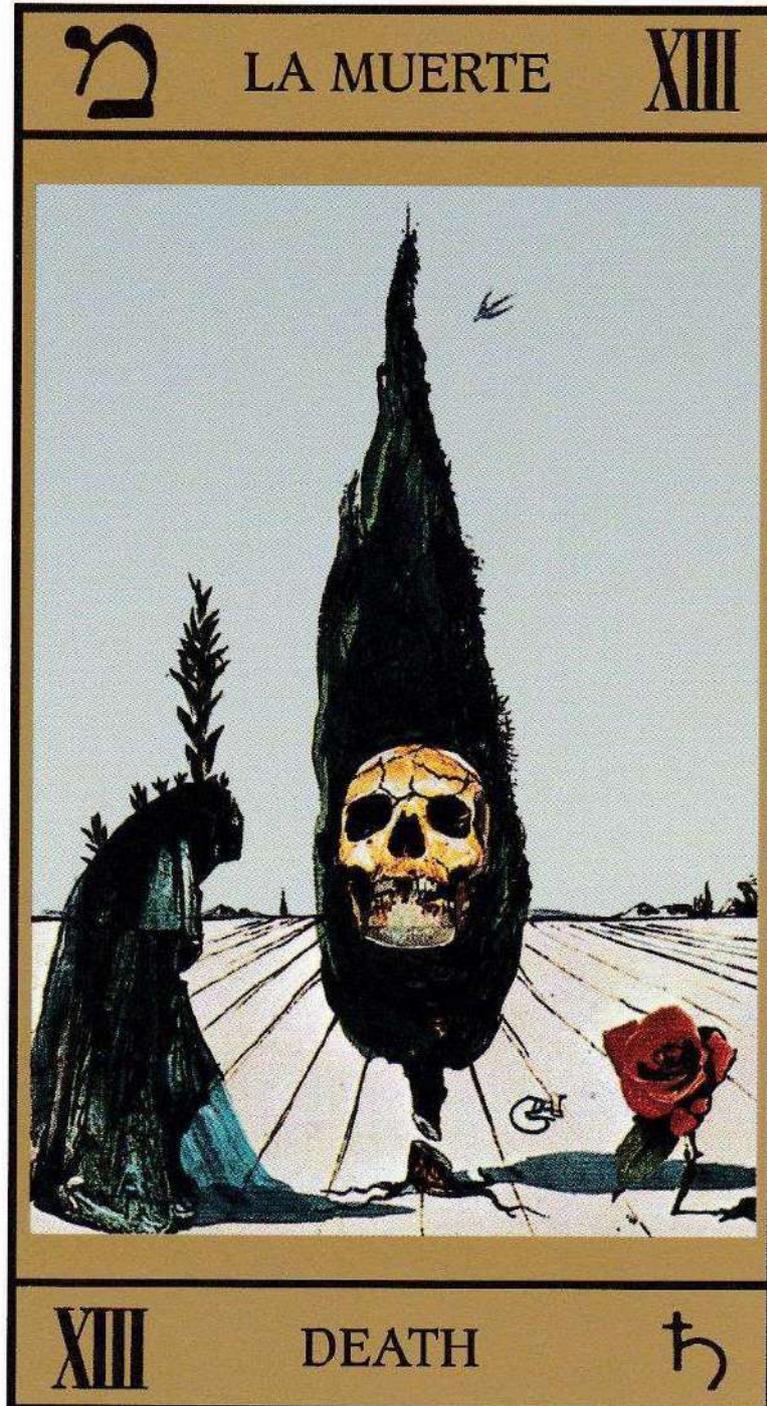
<sup>467</sup> Vedi <https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (consultato 1 agosto 2024).

definisce come una «spropositata passività», denotata dall'imperturbabilità del giovane, perfettamente immobile<sup>468</sup>.

---

<sup>468</sup> J. FIEBIG, Op. cit., p. 47.

13. La Muerte



Il Tredicesimo Arcano, comunemente indicato come *La Morte*, conosce fin dai primi esempi lombardi un'iconografia standardizzata e del tutto convenzionale. Raffigurata come uno scheletro munito di falce, attributo del dio greco Chronos, nei Tarocchi Visconti-Sforza di New York regge un arco nella mano sinistra; nei Visconti di Modrone conservati a Yale, nonché nei Tarocchi di Carlo VI, richiama più specificatamente l'iconografia apocalittica generatasi a partire dalla seconda metà del XIV secolo. La Morte rievoca in tal caso uno dei quattro Cavalieri dell'Apocalisse, mentre a cavallo, oppure sopra ad un carro, sovrasta una folla di cadaveri, talvolta pontefici e regnanti, simboleggiando la caducità delle conquiste terrene<sup>469</sup>. Differente il Trionfo appartenente ai Tarocchi di Bartolomeo Colleoni, conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Di certa derivazione lombarda, quest'ultimo «non presenta un'iconografia totalmente distinta da quella corrispondente immaginata dalla serie eseguite per lo Sforza», sebbene ne offra una variante<sup>470</sup>: in questo esempio la Morte indossa vesti cardinalizie, mentre un cartiglio indica la formula «San fine».

Accanto a tale iconografia di derivazione perlopiù petrarchesca<sup>471</sup> si colloca il tema della danza macabra, particolarmente diffuso nel XV secolo in tutta l'Europa settentrionale. In questo caso la Morte si fa beffe dei vivi, di coloro che tentano invano di evitarla, beatificando invece gli oppressi, i quali accettano con bontà d'animo la caducità della vita, invitandoli a danzare<sup>472</sup>. Un esempio, certamente tardo, è dato dal *Grand Jeu de l'Oracle des Dames* di Etteilla: la diciassettesima carta del mazzo – realizzato nel 1870 – raffigura uno scheletro privo di attributi mentre danza compiaciuto.

Rispetto agli Arcani analizzati finora, si può notare come *La Muerte* realizzata da Dalí costituisca il primo esempio di scostamento dall'iconografia tradizionale. L'immagine di

---

<sup>469</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., pp. 173-175; M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, Op. Cit., pp. 422-423.

<sup>470</sup> G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i Tarocchi miniati*, in *Le carte di corte...*, Op. Cit., p. 42.

<sup>471</sup> Nei suoi Trionfi Petrarca raffigura la morte mentre volteggia sopra ad una landa desolata, dove l'unica presenza è quella di una figura femminile distesa, con lo sguardo volto verso l'alto; nella mano sinistra stringe un forcone, nella destra il tipico attributo della falce. La Morte succede al Trionfo dell'Amore – simbolo di giovinezza e spontaneità – e della Castità – fase successiva caratterizzata da una maturità dell'animo, indicando la transitorietà e caducità delle vicende terrene, sebbene venga vinta dalla memoria, ossia il Trionfo della Fama. Quest'ultima viene a sua volta sovrastata dal Trionfo dell'Eternità, la quale sottrae i comuni mortali al flusso del tempo.

<sup>472</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 175.

Cfr. <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/categories> (consultato 2 agosto 2024).

partenza, come nel caso de *La Emperatriz*, *El Ermitaño* ed infine *El Mundo*, è una litografia parte della serie *Surrealistic Visions* del 1976: *Enigma of the Rose*. Rispetto a quest'ultima il Trionfo non presenta particolari modifiche, salvo quelle cromatiche e la sostituzione del volto centrale con quello di uno scheletro umano.

Dalí non inserisce alcun elemento iconografico tradizionale rispetto ai mazzi precedenti: sulla sinistra vi è una figura incappucciata interamente vestita di nero, rivolta verso un cipresso posto al centro della composizione; nel mezzo vi è collocato un teschio umano, mentre sulla destra vi è una rosa rossa. La composizione è senz'altro spoglia: non vi sono altri elementi, ad esclusione di una rondine in cielo ed alcuni rami che spuntano dalla schiena della figura. Lo sfondo costituisce una tipologia assolutamente comune nella produzione daliniana: con minime varianti si ritrova in numerose litografie ed incisioni, tanto da risultare impossibile un'elencazione completa<sup>473</sup>. Ad esempio, è possibile notarlo in un'incisione a punta secca del 1975, *Cyclopean Make-Up*, parte della serie *Imaginations and Objects of the Future*: qui l'ampia porzione di paesaggio retrostante presenta la medesima desolazione, il punto di fuga collocato in basso, nonché un simile orizzonte, composto da cipressi e dislivelli collinari.

Allo stesso modo il cipresso costituisce, fin dal principio, un motivo ricorrente soprattutto nella produzione pittorica degli anni Trenta: inserito in lontananza, lungo l'orizzonte, più spesso s'erge al centro di composizioni desolate<sup>474</sup>, simbolo di morte.

Di fatto lo scostamento dall'usuale iconografia del tredicesimo Arcano Maggiore introduce, a sua volta, una variazione simbolica nell'interpretazione della carta. Dalí, pur inserendo elementi legati ad un concetto di rinascita – in particolar modo i rami posti sulla schiena della figura, la rosa, la rondine –, interpreta *La Muerte* perlopiù come una conclusione: non vi sono elementi in grado di trasmettere il senso di rinnovamento di questo Arcano. Nella lettura di Alejandro Jodorowsky il tredicesimo Arcano conduce ad un lavoro di purificazione, una trasformazione, nonché ad «una rivoluzione collocabile nelle profondità non-verbali o pre-verbali dell'essere». La falce lavora su un nero suolo indice di vacuità: è l'inconscio su cui agiamo in preda ad un atteggiamento tanto

---

<sup>473</sup> Vedi R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, Op. Cit; ID, *Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-Media Prints, 1924-1980*, Munich, Prestel-Verlag, 1994.

<sup>474</sup> Cfr. <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne/> (consultato 2 agosto 2024).

distruttivo quanto rigenerativo<sup>475</sup>. L'interpretazione è inibita dall'assenza di tali elementi: non vi è un terreno da dissodare, vi è semplice e pura desolazione.

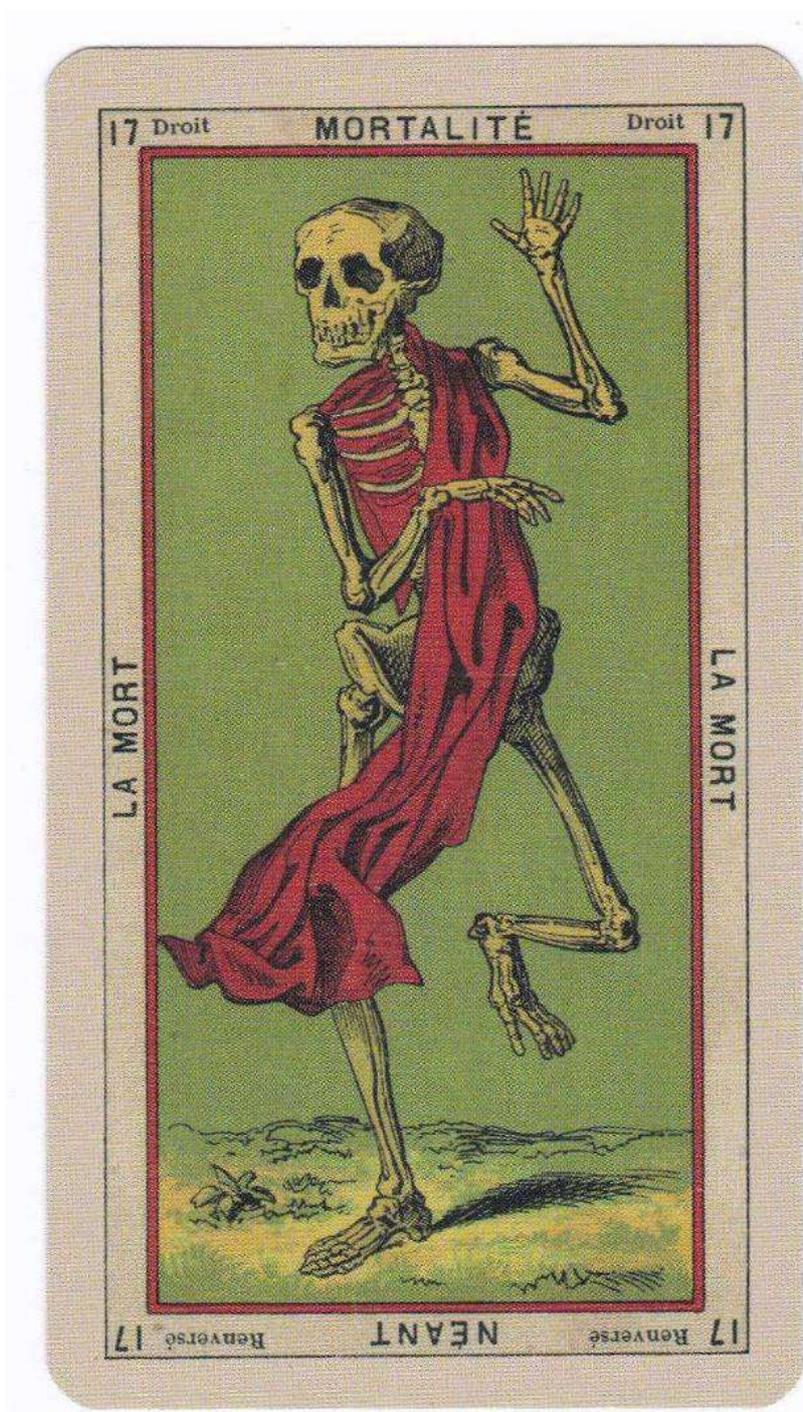
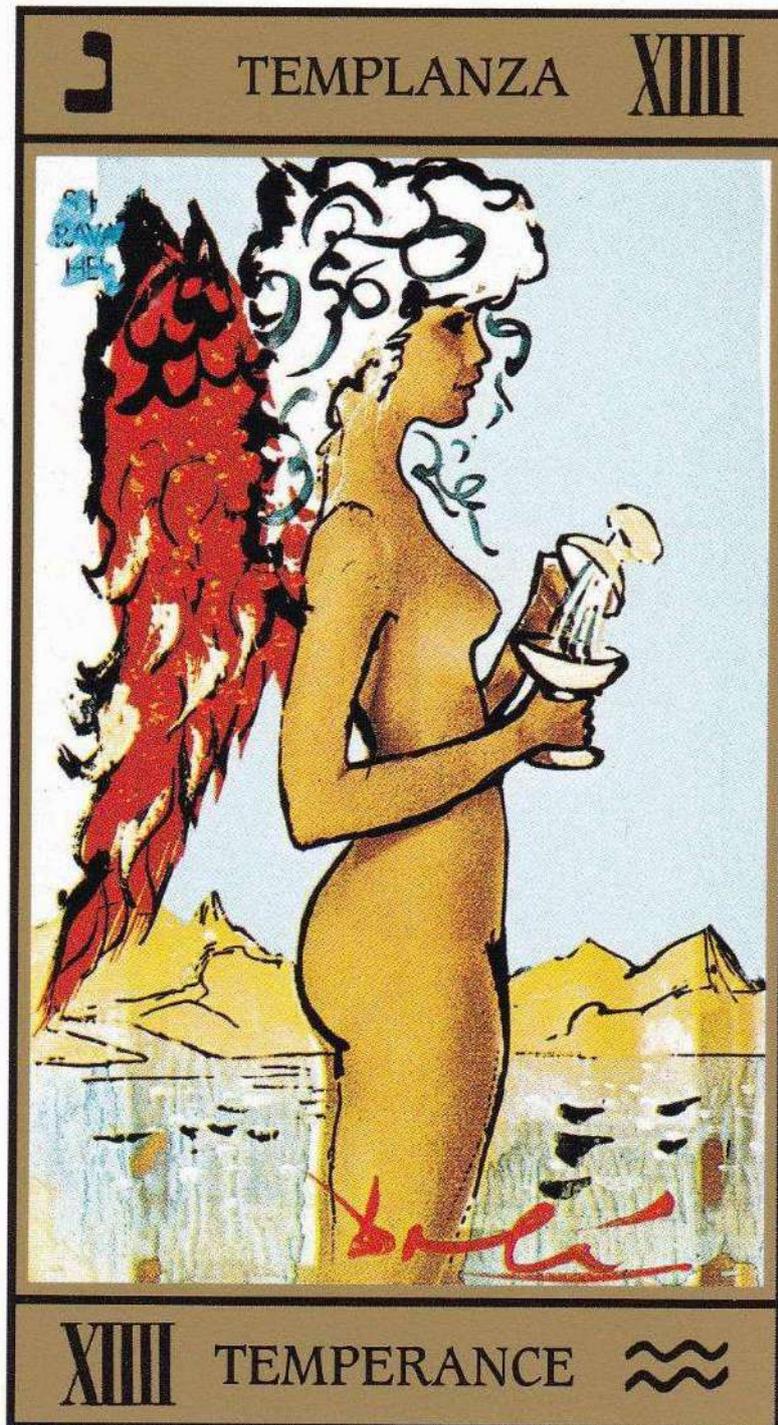


Figura 45. Le Livre de Thot di Etteilla, riproduzione di Mortalité dal Grand Jeu de l'Oracle des Dames pubblicato a Parigi nel 1870, edizione Lo Scarabeo, 2022.

<sup>475</sup> A. JODOROWSKY, M. COSTA, Op. Cit., pp. 210-217.

14. Templanza



Dopo la Giustizia e la Fortezza, la Temperanza costituisce l'ultima Virtù Cardinale del mazzo di Tarocchi. Cesare Ripa indica come attributo primario il freno, suggerendo come la Temperanza debba essere «principalmente adoprata nel Gusto, e nel tatto, l'uno de' quali solo si partecipa per la bocca, e l'altro è steso per tutto il corpo»<sup>476</sup>. Talvolta essa è accompagnata da una clessidra oppure da un orologio, sebbene l'iconografia più diffusa sia quella di una giovane donna impegnata a versare dell'acqua da un recipiente a un altro, contenente del vino. Stando all'accezione cristiana, l'atto indicherebbe la capacità di smorzare gli appetiti carnali, legandosi in tal modo alla virtù della castità<sup>477</sup>. In particolare tale accezione è riconoscibile nel trentaquattresimo Trionfo dei Tarocchi del Mantegna, dove ai piedi della Virtù viene raffigurato un ermellino, simbolo d'illibatezza, intento a specchiarsi.

Anche in questo caso è possibile riscontrare come sin dai primi Tarocchi lombardi l'atto di travasare del liquido da un contenitore all'altro rimanga una costante; la presenza delle ali a partire dai Tarocchi di Marsiglia, invece, viene indicata da Michael Dummett come un errore d'interpretazione da parte dei fabbricanti di carte francesi, i quali avrebbero erroneamente confuso lo schienale di un trono<sup>478</sup>.

Stando all'interpretazione di Dummett, Dalí avrebbe dunque riportato un errore nell'affidarsi a tale iconografia; egli infatti ritrae la *Templanza* proprio come una donna alata, completamente nuda ed impegnata nel riversare dell'acqua da un calice all'altro. Per Fiebig<sup>479</sup> il quattordicesimo Arcano costituirebbe, nel complesso dei *Tarot Universal*, una sorta di errore. Egli definisce l'immagine come «sovraesposta», «meno raffinata delle altre», uno «schizzo» più che un'opera conclusa, caratteristiche che andrebbero ad identificarla come «un passo falso, una carta inserita per sbaglio tra le altre 78», tanto da impedire il riconoscimento di un significato. Si tratta di un giudizio del tutto privo di fondamento: non solo l'iconografia è del tutto comune, ma nel riportare le citazioni pittoriche dell'Arcano l'autore non individua la fonte originaria di quest'ultimo, ossia la litografia del 1977 parte di *Love's Trilogy*, fonte utilizzata anche per le carte de *El Colgado* e *La Torre*. L'appartenenza a quest'ultima serie litografica dimostra una certa coerenza

---

<sup>476</sup> C. RIPA, Op. Cit., p. 268.

<sup>477</sup> Ivi, p. 269.

<sup>478</sup> M. DUMMETT, *Il mondo e l'angelo...*, Op. Cit., p. 419.

<sup>479</sup> J. FIEBIG, Op. Cit., p. 51.

stilistica, per cui il giudizio di Fiebig, secondo il quale tale immagine si differenzia dalle altre del mazzo, è senz'altro affrettato, se non del tutto immotivato. L'autore ipotizza che la donna ritratta sia Amanda Lear: anche in questo caso si tratta di una supposizione, poiché non vi è alcuna fonte in grado di convalidare questa tesi, tantomeno pittorica: Lear posò per un dipinto del 1970 ispirato all'opera di Ingres *Ruggiero libera Angelica* (1819), ma si tratta di un'opera completamente differente nello stile, mentre il volto non è riconoscibile, per cui risulta impossibile stabilire un legame.

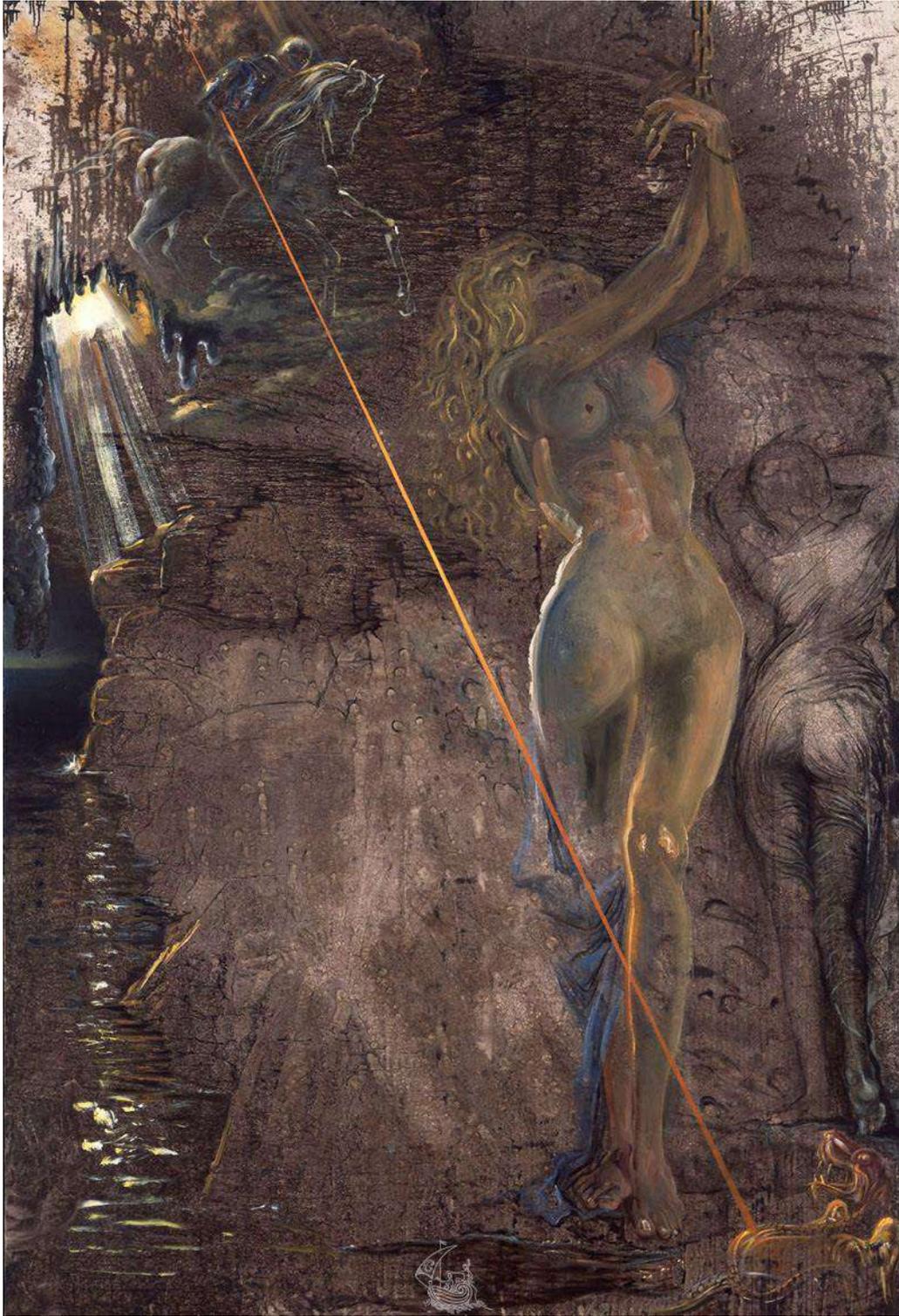
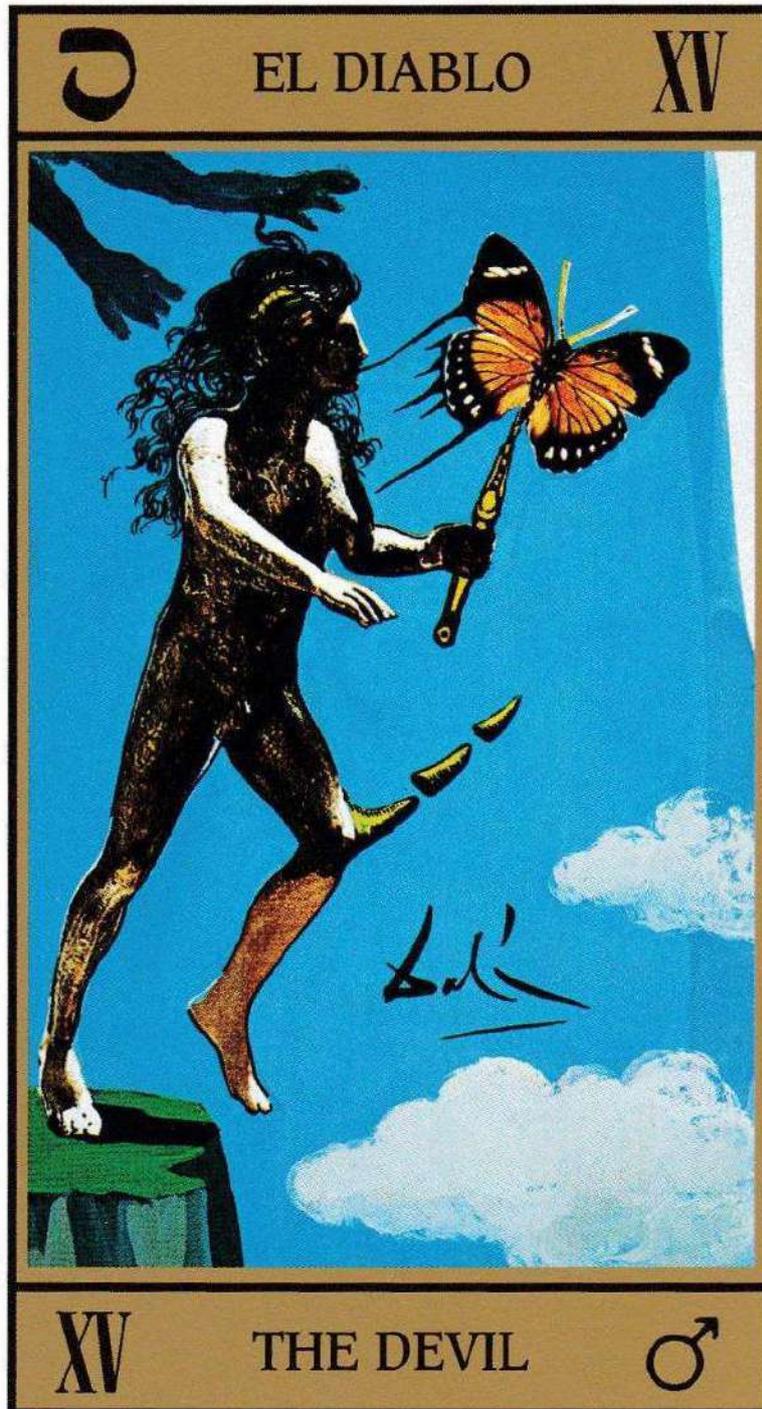


Figura 46. Salvador Dalí, Sin Título. Según Roger liberando a Angélica de Ingres, 1970 ca, óleo su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2017.

15. El Diablo



Al pari del tredicesimo Arcano, Il Diavolo dimostra una serie di rappresentazioni standardizzate. Assente nei Tarocchi lombardi, i primi esempi di questa carta provengono dai mazzi xilografati di origine popolare. Nei fogli xilografati del Tarocco Dick, conservati presso l'Harris Brisbane Dick Fund del Metropolitan Museum of Art di New York, Il Diavolo occupa la quattordicesima posizione: armato di forcione, presenta ali di pipistrello, zampe di falcone ed un secondo volto posizionato a livello del pube<sup>480</sup>. Esso occupa la quattordicesima posizione anche nei Tarocchi Rosenwald, dove l'iconografia è simile ad esclusione del secondo volto<sup>481</sup>.

La presenza di un secondo volto, spesso posizionato sul pube, sul ventre oppure sulle cosce, collega il Trionfo all'iconografia dei demoni gastrocefali di origine medievale, caratteristica che Émile Mâle<sup>482</sup> interpreta come «uno spostamento dichiarato della sede dell'intelligenza, posta al servizio dei più bassi appetiti».

L'iconografia di questo Arcano subirà un radicale cambiamento a partire dalla rilettura di Antoine Court de Gébelin, il quale attribuì a questa carta l'identità di Tifone, «il principe malvagio, il gran demone degli inferi» fratello di Osiride ed Iside. In piedi sopra ad un piedistallo, il demone egizio presenta una compresenza di caratteri maschili, femminili e animali; esso è accompagnato da due piccoli diavoli, avvinti da una corda fissata al basamento. Interpretati da Daniela Pagliai come due satiri, simbolo di lascivia e schiavitù satanica, nella lettura di Court de Gébelin i due personaggi dimostrerebbero invece come Tifone non abbandoni mai i suoi fedeli, amando profondamente coloro che gli appartengono<sup>483</sup>.

Come rilevato da Fiebig, Dalí «evita ogni rappresentazione stereotipata del Diavolo e lascia spazio alla riflessione sul significato odierno di questa figura»<sup>484</sup>. L'immagine, tratta da *Release of the psychic spirit. Magic butterfly & the dream*, litografia del 1975, mostra una figura ermafrodita – la quale regge nella mano sinistra una bacchetta culminante nel disegno di una farfalla – intenta a saltare da una scogliera posizionata sul

---

<sup>480</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/385140?sortBy=Relevance&deptids=9&when=A.D.+1400-1600&what=Woodblock+prints&ft=italian&offset=60&rpp=20&pos=67> (consultato 4 agosto 2024).

<sup>481</sup> <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 4 agosto 2024).

<sup>482</sup> E. MÂLE, *L'Art religieuse du XIIIeme siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen age*, Paris, A. Colin, 1922.

<sup>483</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 176; A. COURT DE GÉBELIN, Op. Cit., p. 45.

<sup>484</sup> J. FIEBIG, Op. Cit., p. 53.

marginale inferiore sinistro della carta; un paio di braccia fuoriescono dal margine superiore, spingendola giù, oppure cercando di afferrarla.

La carta, pur allineandosi dal punto di vista simbolico, si distacca dall'iconografia tradizionale, mitigando anche la tensione sessuale insita nelle raffigurazioni marsigliesi.

*El Diablo* daliniano, infatti, invita ugualmente a superare le proprie inibizioni, nonché i limiti imposti, suggerendo l'intensità dell'energia creativa. L'elemento della farfalla in particolare indica una profonda metamorfosi, un atto liberatorio.

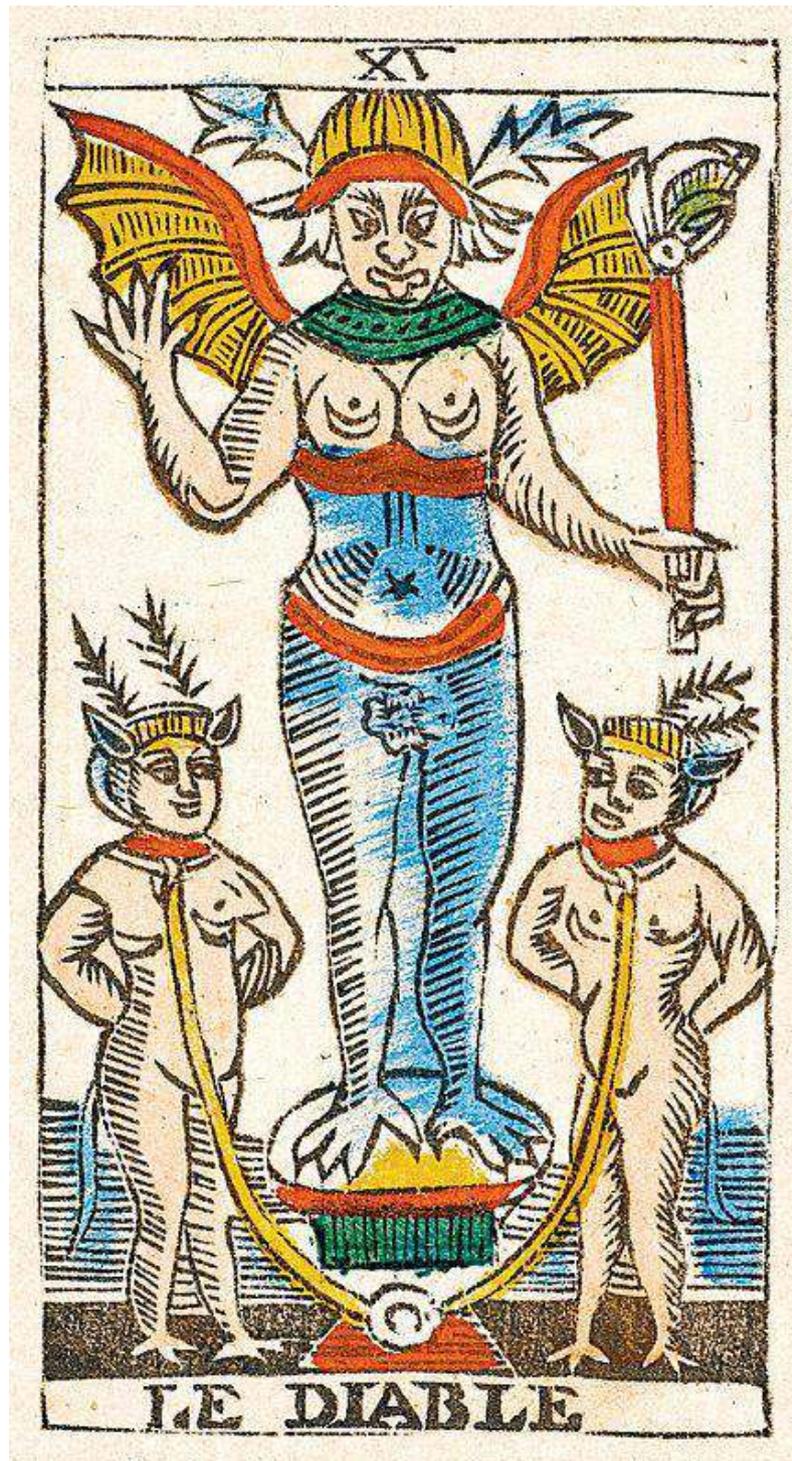
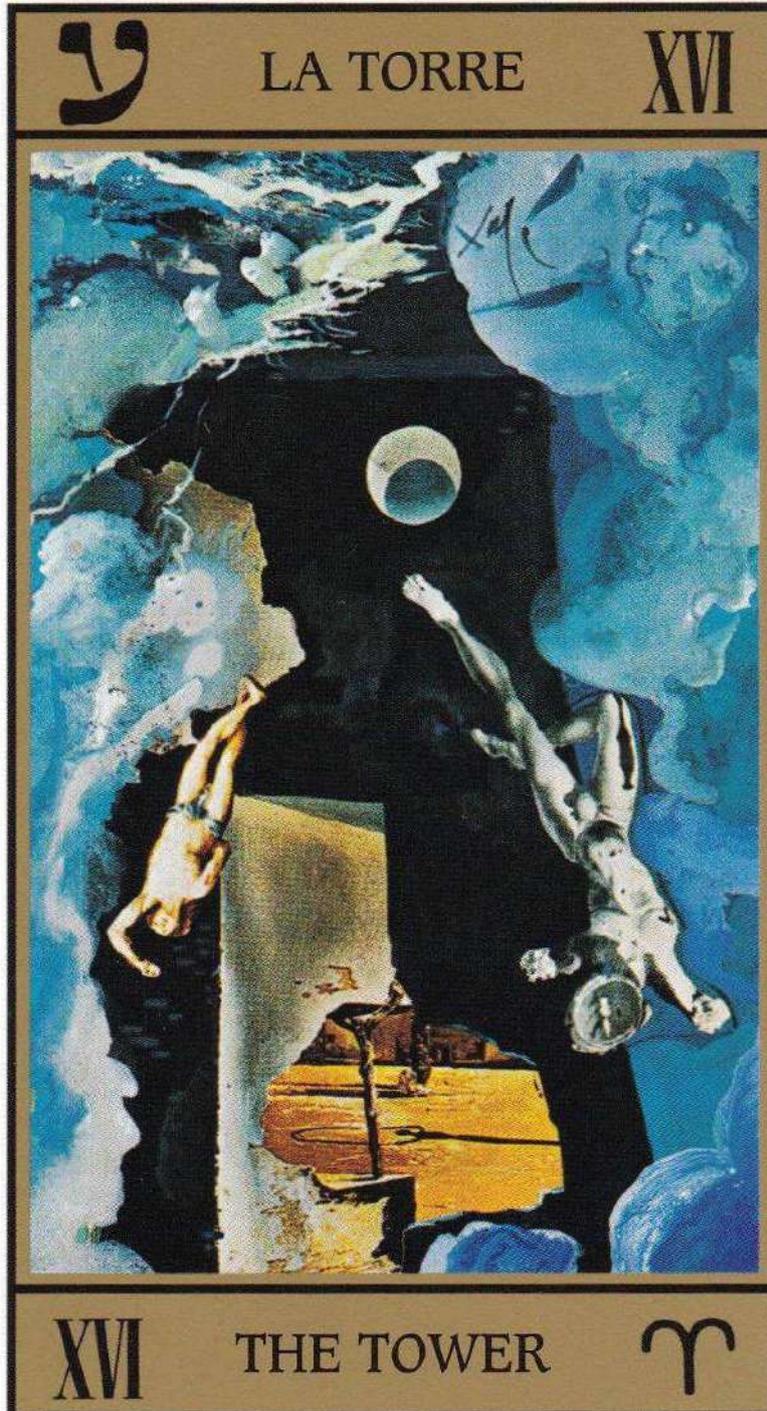


Figura 47. Tarot Marseille, Claude Burdel, Le Diable, Fribourg, 1751.

16. La Torre



Il sedicesimo Arcano Maggiore, La Torre, è senz'altro la carta che nel corso dei secoli «ha subito il maggior numero di modificazioni» non solo nei suoi «termini di definizione», ma soprattutto nell'iconografia<sup>485</sup>. Indice di castigo divino, talvolta associata ad eventi distruttivi e catastrofici, nei Tarocchi di Carlo VI – l'unica versione dipinta a mano giunta sino a noi – viene rappresentata come un edificio in rovina, la cui parte superiore è in fiamme. Similmente al Foglio Rosenwald<sup>486</sup> la composizione non prevede figure umane, sebbene in quest'ultimo esempio vi sia un sole nell'angolo superiore destro della carta, i cui raggi sembrano appiccare il fuoco. Nel Foglio della collezione Rothschild dalla torre in fiamme fuoriescono due figure umane, collocate nella parte inferiore della carta<sup>487</sup>. Quest'ultimo esempio, alla pari del Foglio Cary, costituisce un antecedente al Tarocco di Marsiglia, nonché un'iconografia coerente alla denominazione presente nel *Sermones de Ludo Cum Aliis*, la più antica lista di Trionfi attualmente conosciuta, dove l'Arcano XVI viene indicato con il nome di *Sagitta*<sup>488</sup>.

Michael Dummett ritiene che a tale prima classe iconografica – associata alle denominazioni *La Saetta*, *La Foudre*, *Il Fuoco* – segua una seconda classe variamente indicata nelle fonti italiane cinquecentesche come *Inferno*, dove un diavolo emerge dalla bocca dell'Inferno trascinandovi dentro una donna seminuda. La denominazione, a partire dall'*Invettiva contra il Giuoco del Tarocco* di Francesco Lollio, «conduce ad identificare l'Arcano con la porta dell'Inferno e con l'Inferno stesso», per cui in altre fonti il Trionfo è indicato come *Casa del Diavolo*<sup>489</sup>, *Casa del Dannato*<sup>490</sup> e *Casa di Plutone*<sup>491</sup>. A partire dal XVII secolo vi è infine la denominazione *Maison de Dieu*, «Casa di Dio», mantenuta nel Tarocco Marsigliese.

Andrea Vitali riconduce tali contraddizioni ad un'ambivalenza insita nella carta stessa: la *Sagitta* non cade sulla terra al solo scopo di distruggere la torre, bensì essa diviene «strumento dell'ira divina», nonché il mezzo attraverso cui Dio manifesta la propria

---

<sup>485</sup> A. VITALI, Op. Cit., p. 145.

<sup>486</sup> <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 9 agosto 2024).

<sup>487</sup> <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27696/carta-gioco-27696.html> (consultato 9 agosto 2024).

<sup>488</sup> A. VITALI, Op. Cit., p. 145.

<sup>489</sup> G. SARDI, *Adversaria...*, MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE, cod. Latino 228 = á. W. 2, II, Ferrara, 1530-1560 circa.

<sup>490</sup> ANONIMO, *Gioco di Tarocchi fatto in Conclavi*, COMO, BIBLIOTECA COMUNALE, ms. 2.5. 1/30, Fondo Paolo Giovio, Roma, 1550.

<sup>491</sup> P. ARETINO, *Le carte parlanti...*, Op. Cit.

presenza<sup>492</sup>. Non a caso i due principali riferimenti nella lettura della carta sono la Pentecoste, rappresentata dalle lingue di fuoco generate dal fulmine, e la Torre di Babele, massimo esempio d'umana superbia.

L'opera originale utilizzata da Dalí per la carta de *La Torre* conclude la serie litografica *Love's Trilogy*, a cui appartengono anche le carte *El Colgado* e *Templanza*. Al centro dell'immagine, circondata da nubi dense, vi è la torre parzialmente distrutta da un fulmine, mentre sulla destra si scorge una figura umana in caduta: il volto è rivolto verso lo spettatore mentre la posizione è innaturalmente contorta, con la gamba sinistra rivolta verso l'alto e la destra piegata dietro quest'ultima, richiamando la posizione del dodicesimo Arcano. Nella parte inferiore sinistra dell'immagine si distinguono due figure stilizzate, tratteggiate a linea singola, le quali sembrano interagire in un contesto drammatico: apparentemente impegnate in una lotta, la figura posta in alto brandisce un'arma, intenta ad attaccare la sagoma inginocchiata sotto di lui, in atteggiamento di resa. Queste due silhouette sono l'unico elemento assente nella composizione finale dell'Arcano: al loro posto Dalí inserisce l'immagine di San Sebastiano da *Il Martirio di San Sebastiano* di Girolamo Genga (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1510 ca).

Va sottolineato come la figura di San Sebastiano, tra il 1925 e il 1928, prima del trasferimento di Dalí a Parigi, fosse un tema d'indagine prolifico condiviso con Federico García Lorca. Fu proprio sul corpo di questo martire cristiano che i due misurarono le rispettive pratiche artistiche: alla visione compassionevole di García Lorca, una *pietas* in grado di sfiorare l'identificazione, si contrappose l'ateismo daliniano, interessato a cogliere gli aspetti oggettivi, pragmatici del dolore<sup>493</sup>. Il dialogo estetico fra i due artisti, nonché le corrispettive differenze, vengono esemplificate dalle parole di García Lorca:

Las flechas de San Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no descompongan, y yo las veo largas...en el momento de la herida. Tu san Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser<sup>494</sup>.

---

<sup>492</sup> A. VITALI, Op. Cit., p. 146.

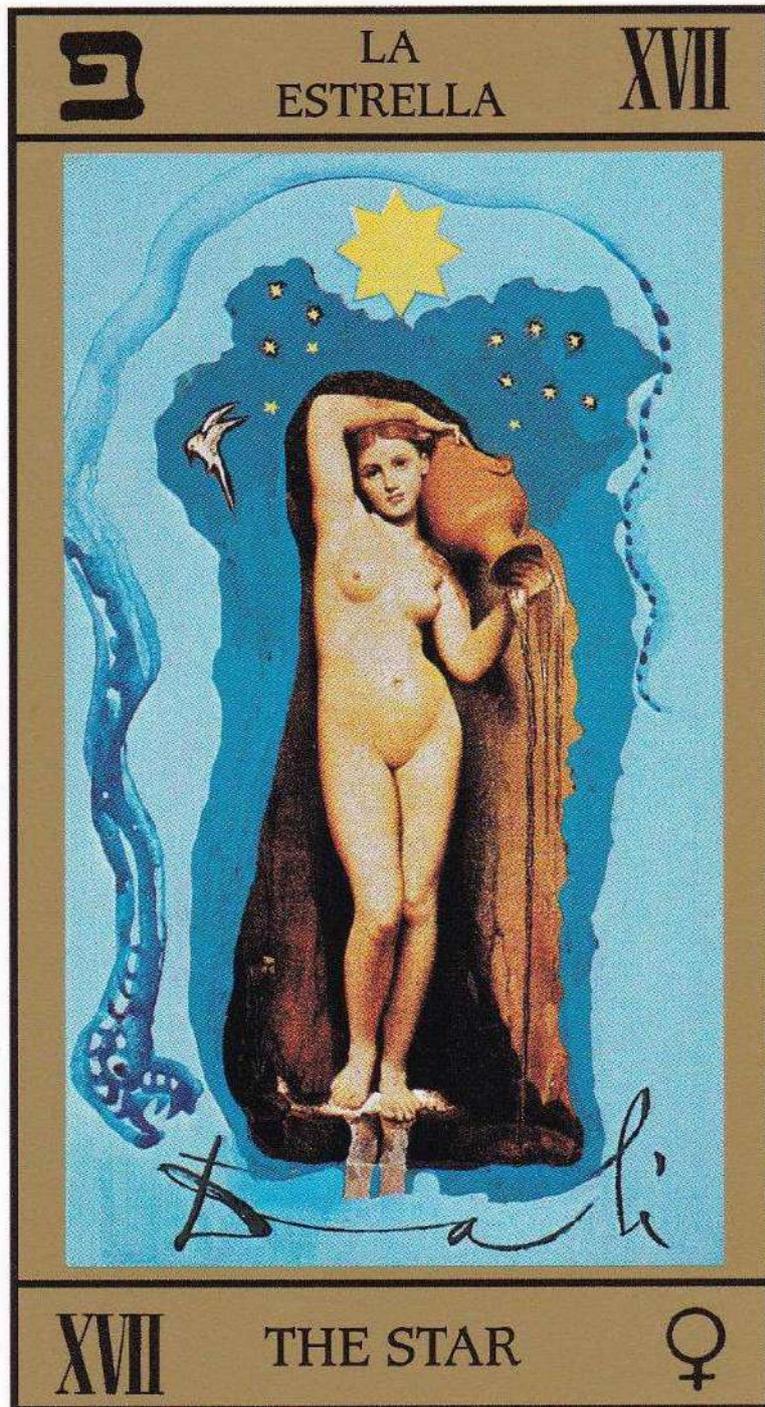
<sup>493</sup> E. PITTARELLO, *Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti*, in «Venezia Arti», Nuova serie 1 – Vol.28 – Dicembre 2019, p. 19. Vedi J.L. PLAZA CHILLÓN, *La iconografía en Federico García Lorca, hagiografía y homoerotismo*, «Emblecat», n. 8, 2019/85-108.

<sup>494</sup> F. GARCÍA LORCA, *Epistolario Completo*, al cuidado de C. MAURER, A.A. ANDERSON, Madrid, Cátedra, 1997, p. 511.

Anche in questo caso è possibile riscontrare l'utilizzo di fonti pittoriche antecedenti, mentre nella resa complessiva dell'Arcano l'iconografia deriva certamente dalla tradizione marsigliese.

Nonostante la drammaticità dell'immagine, la composizione è contraddistinta da una sorprendente compostezza stilistica: ogni elemento – dalla torre distrutta alle figure in caduta – è posizionato con precisione, mentre le nubi dense disposte ai margini della carta contribuiscono a guidare l'occhio dell'osservatore lungo una traiettoria ben precisa, il cui fulcro è costituito dall'apertura alla base dell'edificio in rovina. Qui l'immagine parzialmente restituita costituisce uno squarcio nella porta e nel muro della torre, come se l'uscio semiaperto restituisse ciò che sta al di là di esso, un elemento in grado di mitigare il simbolismo distruttivo dell'Arcano.

17. La Estrella



Similmente al sedicesimo Arcano Maggiore, *La Stella* presenta notevoli differenze iconografiche. Nella riproduzione dal mazzo Visconti-Sforza, conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo, una giovane donna regge una stella a otto punte con la mano sinistra: l'ipotesi è che si tratti di Urania, Musa dell'Astronomia, sebbene sia stata associata anche alla rappresentazione dell'Astrologia, soprattutto in relazione al ventinovesimo Trionfo dei Tarocchi del Mantegna<sup>495</sup>.

La carta dal mazzo di Ercole I d'Este, conservato presso la Yale University Library, presenta un'iconografia molto simile al diciottesimo Arcano dal mazzo di Carlo VI: due uomini osservano una stella posta sopra alle loro teste, mentre l'uomo sulla destra della carta sembra "registrare" alcuni moti celesti. Stuart Kaplan ipotizzò si trattasse della stella dei Magi<sup>496</sup>, riscontrando i medesimi elementi nella carta del Foglio Rothschild<sup>497</sup>. L'iconografia di questo Arcano andò stabilizzandosi a partire dal Tarocco di Marsiglia, dove una donna completamente nuda si inginocchia accanto ad un corso d'acqua. Quest'ultima regge con entrambe le mani due brocche d'acqua, versandone il contenuto nel fiume e nel terreno su cui è poggiato il ginocchio sinistro; sopra di lei brillano otto stelle ad otto punte.

Come nella maggior parte degli Arcani osservati, Dalí effettua una citazione pittorica precisa, in questo caso riprendendo pedissequamente *La Source* di Jean-Auguste Dominique Ingres (Parigi, Musée d'Orsay, 1856).

Nel realizzare la diciassettesima carta del mazzo egli mantiene la figura femminile nuda, pur eliminando la maggior parte degli elementi canonici dell'Arcano: in piedi, la donna riversa a terra l'acqua contenuta in un'unica brocca, sorretta con entrambe le mani vicino alla testa, sulla spalla sinistra. La seconda anfora, il fiume, nonché le otto stelle in cielo sono assenti, mentre viene mantenuta un'unica stella ad otto punte sul margine superiore della carta, in posizione centrale, così come l'uccellino a sinistra della donna, solitamente rappresentato in cima ad un albero del paesaggio retrostante.

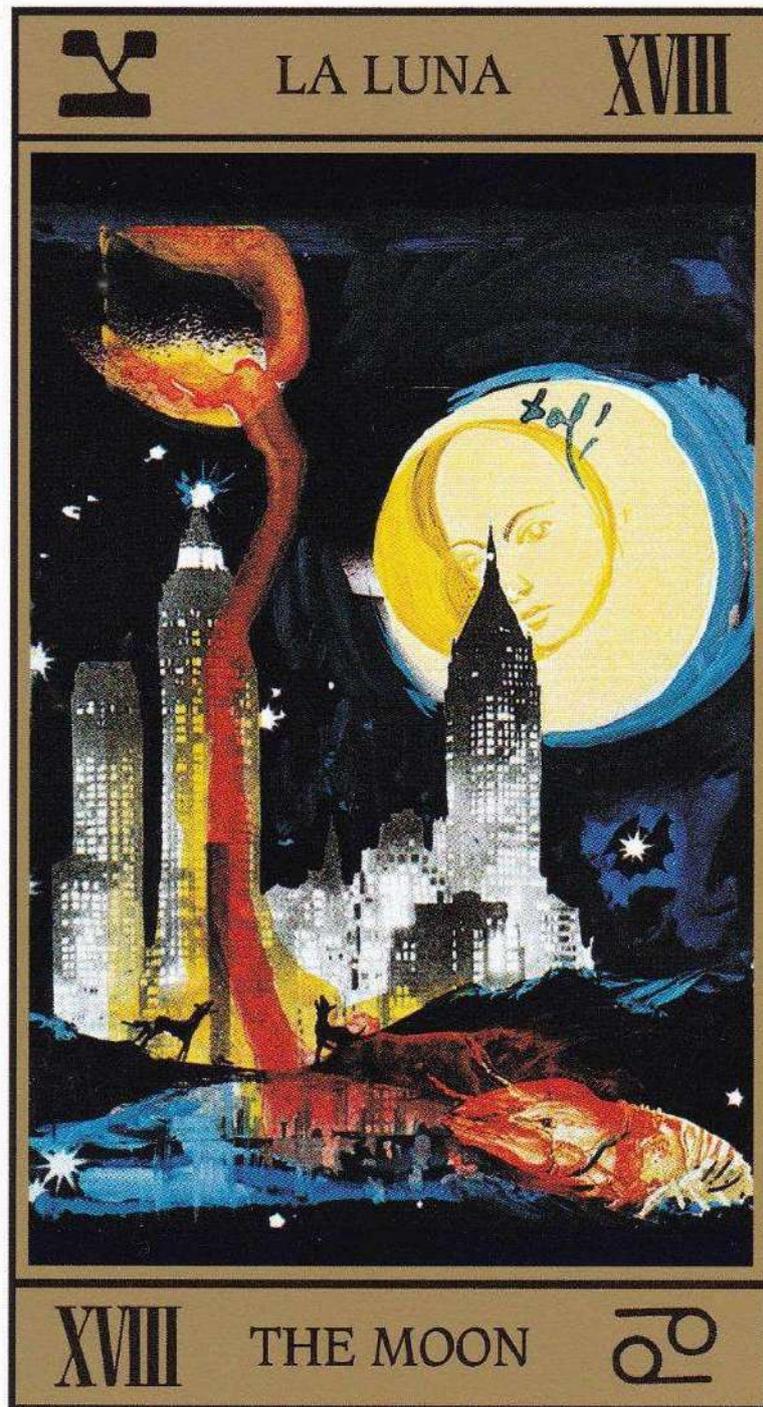
---

<sup>495</sup> Cfr. <https://tarochidelmantegna.com/29-astrologia/> (consultato 10 agosto 2024); C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 176.

<sup>496</sup> S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 117-118.

<sup>497</sup> Cfr. <https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27696/carta-gioco-27696.html> (consultato 10 agosto 2024).

18. La Luna



L'evoluzione iconografica de La Luna presenta notevoli somiglianze con il percorso delineato dall'Arcano precedente. Analogamente alla carta de La Stella, il diciottesimo Arcano acquisisce una connotazione astrologica a partire dai mazzi Carlo VI ed Ercole I d'Este, nei quali è raffigurato un astronomo intento a misurare i corpi celesti. Tale iconografia venne mantenuta in alcune varianti regionali italiane del mazzo, ad esempio nelle Minchiate Fiorentine<sup>498</sup>: nel mazzo realizzato da Antonio Giuseppe Molinelli<sup>499</sup> un uomo indica la Luna con un compasso, mentre con l'altro braccio regge il quadrante di un orologio, simbolo del ciclico scorrere del tempo.

Il Trionfo Visconti-Sforza conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo raffigura invece una figura femminile che, con la mano destra, stringe il corpo celeste, mentre nella sinistra tiene un arco spezzato, simbolo di interruzione temporale – analogamente all'*ouroboros* rappresentato sul bastone de L'Eremita – nonché attributo di Diana cacciatrice<sup>500</sup>. L'identificazione nella dea lunare verrebbe confermata dal Trionfo della collezione Cary conservato presso la Yale University Library, dove La Luna viene rappresentata accanto a un cane, nonché nella variante regionale costituita dal Tarocchino di Mitelli, ispirato al Tarocco Bolognese.

Claudia Cieri Via riconosce in questa iconografia la base per le trasformazioni successive culminanti nel Tarocco di Marsiglia, dove la figura femminile scompare ed il granchio posto al centro dello specchio d'acqua assume una connotazione astrologica, collegandosi al segno zodiacale del Cancro. Tra le due torri sullo sfondo, interpretate da Antoine Court de Gebelin come le Colonne d'Ercole, due cani ululano in direzione del corpo celeste, sul margine superiore della carta: quest'ultimi simboleggiano la ciclicità del tempo, l'alternarsi del giorno e della notte<sup>501</sup>.

Il granchio, con il suo muoversi in avanti e all'indietro, costituisce per van Rijmberk<sup>502</sup> un attributo costante del corpo celeste; la Luna, infatti, «nasce calando e muore levandosi,

---

<sup>498</sup> Le Minchiate sono una variante regionale dei Tarocchi tradizionali apparsa a Firenze nel corso del XVI secolo. Il mazzo è composto da 98 carte e comprende 20 ulteriori Trionfi, composti dalle Virtù teologiche, dai dodici segni dello Zodiaco i dai quattro elementi. Le variazioni più significative rispetto al mazzo classico sono l'assenza del Papa e la sostituzione dei Trionfi La Papessa (Il Granduca), L'Imperatore (L'Imperatore d'Occidente) e L'Imperatrice (L'Imperatore d'Oriente). Cfr. A. VITALI, G. BERTI, *Le varianti regionali del gioco*, in *Le carte di corte...*, cit., p. 131.

<sup>499</sup> Ibidem; S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, cit., p. 52.

<sup>500</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 177.

<sup>501</sup> Ivi, p. 178.

<sup>502</sup> G. VAN RIJNBEEK, Op. Cit., pp. 178-179.

compiendo [...] un cammino apparentemente all'indietro a sottolineare [...] il suo carattere di ciclicità naturale»<sup>503</sup>. Esso appare in numerose raffigurazioni: nell'incisione di Hans Sebald-Beham *Infortunium* viene affiancato da una figura diabolica ai piedi della donna, mentre nell'incisione di Giulio Bonasone esso viene calpestato con il piede sinistro. L'incisione, in precedenza attribuita a Georges Reverdy, ricorda il Trionfo visconteo nell'inserire l'astro crescente nella mano destra, mentre la sinistra regge uno scettro.

Nel traslare la litografia del 1977 *Manhattan Skyline* Dalí riprende fedelmente la connotazione astrologica dell'Arcano indicata nel Tarocco di Marsiglia. Sullo sfondo di una Manhattan notturna *La Luna*, dal volto femminile, è accostata ad una chela di granchio che si snoda in diagonale da sinistra a destra; in basso a destra un'aragosta, mentre i due cani si riducono a due piccole silhouette sopra allo specchio d'acqua.

L'Arcano costituisce un'opera originale realizzata per il mazzo: pur mantenendo l'iconografia tradizionale, è possibile individuare chiari riferimenti alla produzione artistica daliniana. L'aragosta rimanda senz'altro al *Telefono Afrodisiaco* (1938), celebre oggetto surrealista direttamente ispirato al *Telefono Aragosta* realizzato nel 1936 per i grandi magazzini Bonwit Teller di New York<sup>504</sup>, mentre la Luna evoca le celebri inquadrature di *Un Chien Andalou* (1929), realizzato in collaborazione con Luis Buñuel. Nei primi minuti del cortometraggio un uomo, interpretato da Buñuel stesso, è intento ad affilare un rasoio. Affacciatosi dal balcone, osserva la luna, luminosa e perfettamente sferica, che richiama la forma di un occhio. A questo punto prende il sopravvento l'immagine dell'occhio di una donna sconosciuta e, mentre una nuvola rapida e decisa attraversa la luna, la lama del rasoio fende l'occhio della donna, creando un immediato parallelismo simbolico e visivo tra i due elementi. In tal caso l'occhio costituisce «l'organo spirituale per eccellenza», ed il taglio dello stesso crea «una fenditura tra il mondo reale [...] e il mondo del sogno, dove crollano i concetti di tempo, di spazio e causa-effetto»<sup>505</sup>. Ecco dunque che «l'occhio non si configura più come una “finestra

---

<sup>503</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 177.

<sup>504</sup> <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/469349321ac84cb0af77435718a2116c/untitled-telephone-transformed-into-a-lobster> (consultato 31 agosto 2024).

<sup>505</sup> A. FERRARA, *Il sogno: la scrittura sintomale dell'immagine*, in «Materiali di Estetica», Terza serie – n. 11.1 (2024), p. 96.

dell'anima", bensì come una fessura aperta da un profondo e violento taglio che permette di estendere lo sguardo verso la dimensione, altrimenti impenetrabile, dell'inconscio e del desiderio»<sup>506</sup>. Si noti dunque come, nell'Arcano, il volto femminile della Luna venga solcato dal profilo di un grattacielo, memore della nuvola nel cortometraggio. In questo modo, in accordo al significato comunemente associato a questo Arcano Maggiore, la Luna rappresenta l'inconscio collettivo, quelli che Fiebig definisce come «sentimenti oceanici»<sup>507</sup>.

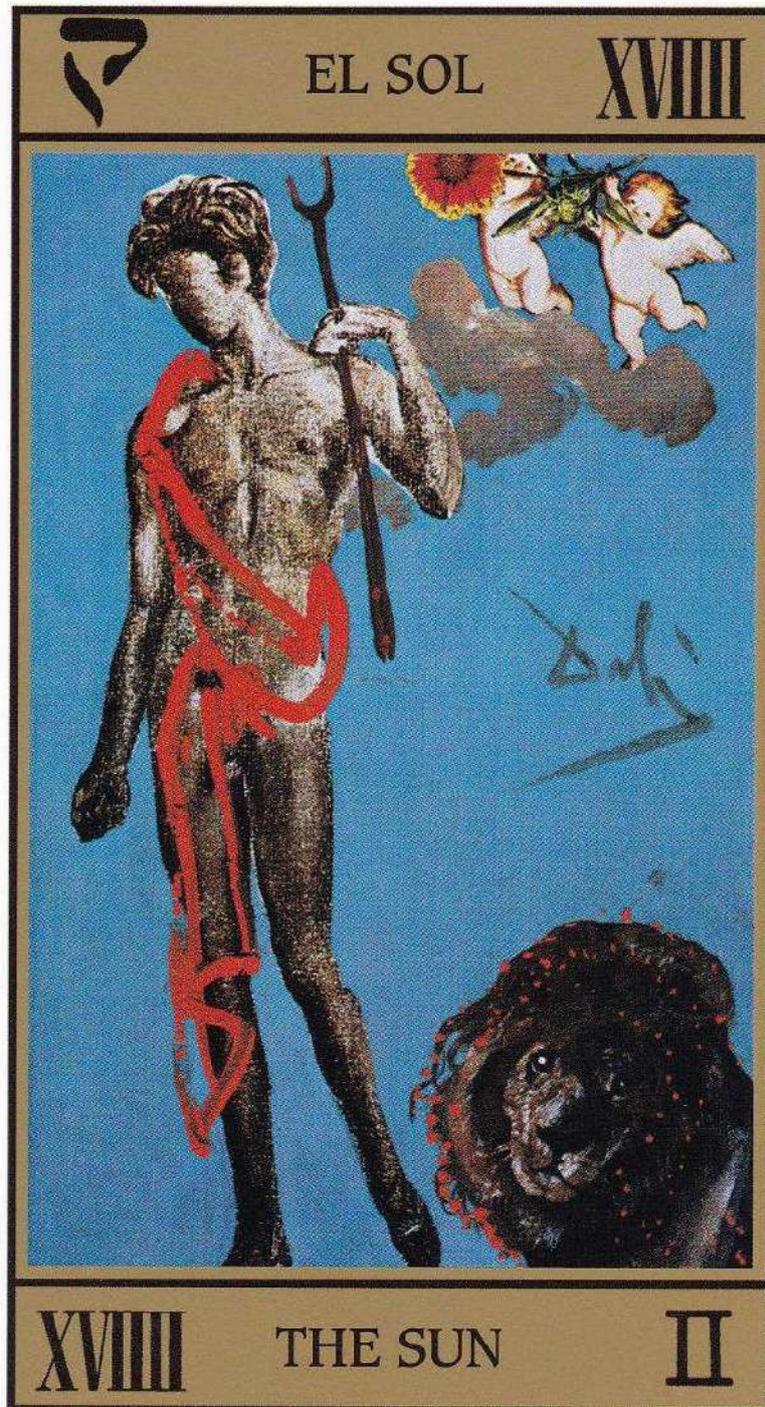


Figura 48. Giulio Bonasone, Luna, XVI sec., incisione, Harris Brisbane Dick Fund, 1927.

<sup>506</sup> M. REBECCHI, *Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il taglio dell'occhio: un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, in «Predella-Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé», n. 31, 2012, p. 120.

<sup>507</sup> J. FIEBIG, *Op. cit.*, p. 59.

19. El Sol



L'iconografia più diffusa del diciannovesimo Arcano Maggiore, Il Sole, è quella marsigliese, «manifestazione diretta della divinità, del protettore di tutto ciò che di vitale avviene sulla terra e che il suo calore e la luce rendono possibile»<sup>508</sup>. Qui il Padre Celeste irradia la scena attraverso gocce di pioggia aurea che cadono su una coppia di fanciulli gemelli: quello di destra sembra guidare docilmente quello di sinistra, ponendogli una mano sulla spalla, mentre sullo sfondo si scorge una costruzione in mattoni, un muro di cinta. Nonostante la chiarezza compositiva e di significato, questo Arcano porta a sé «una tradizione iconografica tutt'altro che univoca», i cui vari esempi «offrono una interessante e ampia campionatura»<sup>509</sup>.

La carta Visconti conservata presso la Pierpont Morgan Library presenta un cherubino alato con il piede destro poggiato sopra una nuvola, intento a sorreggere con entrambe le mani il Sole, simbolo araldico della famiglia Visconti-Sforza. Completamente nudo, il fanciullo è circondato da un drappo rosso che dalle spalle scivola in mezzo alle gambe, mentre al collo tiene una collana di corallo. Daniela Pagliai rileva come tale iconografia sia molto vicina a quella dell'*Iliaco* del Tarocco di Mantegna, relativa l'episodio mitologico della caduta di Fetonte<sup>510</sup>.

Completamente diverse le iconografie dal mazzo di Carlo VI ed Ercole I d'Este. Nel primo esempio una figura femminile è impegnata nella filatura di un tessuto: è probabile si tratti di Clòto, una delle tre Parche autrici del destino degli uomini nella mitologica classica<sup>511</sup>. Nel Tarocco d'Este invece un vecchio seduto dentro una botte discute con un giovane in piedi di fronte a lui: in tal caso si tratterebbe del celebre incontro tra Diogene di Sinope e Alessandro Magno<sup>512</sup>.

*Il Sol* mostra un'ennesima variazione di questa carta, distanziandosi dall'iconografia marsigliese. Un giovane uomo, il dio greco romano Apollo – simile al David michelangiolesco nella posa – occupa il lato sinistro della carta: egli regge un forcione, mentre il drappo rosso di memoria viscontea scende sotto il ginocchio destro. Una testa di leone si trova in basso a destra, mentre il margine superiore destro della carta è

---

<sup>508</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 178.

<sup>509</sup> Ibidem.

<sup>510</sup> Ibidem; vedi <https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/the-sun> (consultato 13 agosto 2024).

<sup>511</sup> G. BERTI, *Storia dei Tarocchi...*, cit., p. 32.

<sup>512</sup> Vedi <https://collections.library.yale.edu/catalog/33215685> (consultato 13 agosto 2024).

occupato da due putti gemelli sopra ad una nuvola, entrambi intenti a sorreggere un fiore. La presenza di Apollo, la cui figura statuaria costituisce una ripresa dall'opera daliniana *Two Adolescents*, del 1954<sup>513</sup>, non costituisce novità assoluta – come dimostrato ad esempio dalla carta del Tarocchino Mitelli – mentre il Leone, simbolo di regalità e attributo del dio Apollo, è fuorviante per quanto riguarda la non-corrispondenza astrologica, dato che Dalí associa l'Arcano al segno dei Gemelli, i putti del margine superiore.



Figura 49. Arcano XXXI dai Tarocchi di Mantegna, Iliaco.

<sup>513</sup> Vedi <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/1954/697/two-adolescents> (consultato 13 agosto 2024).

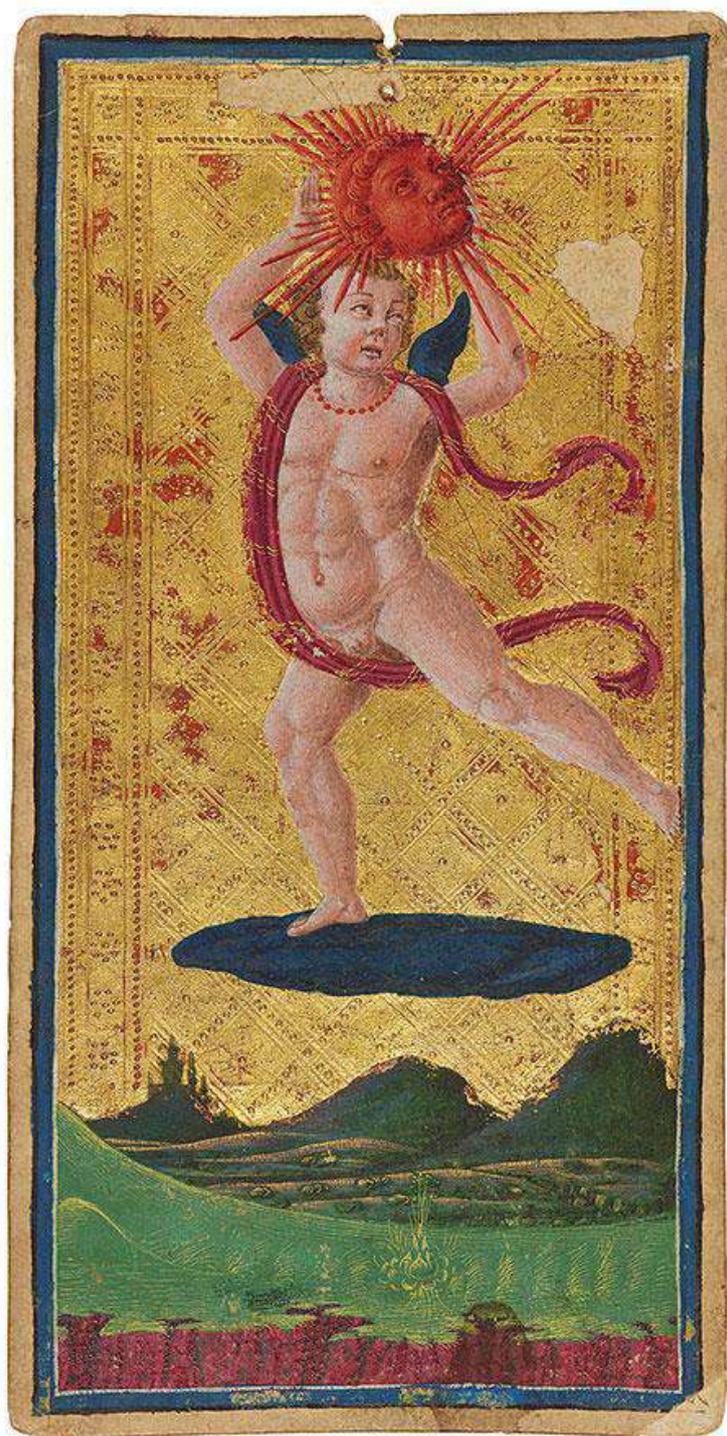
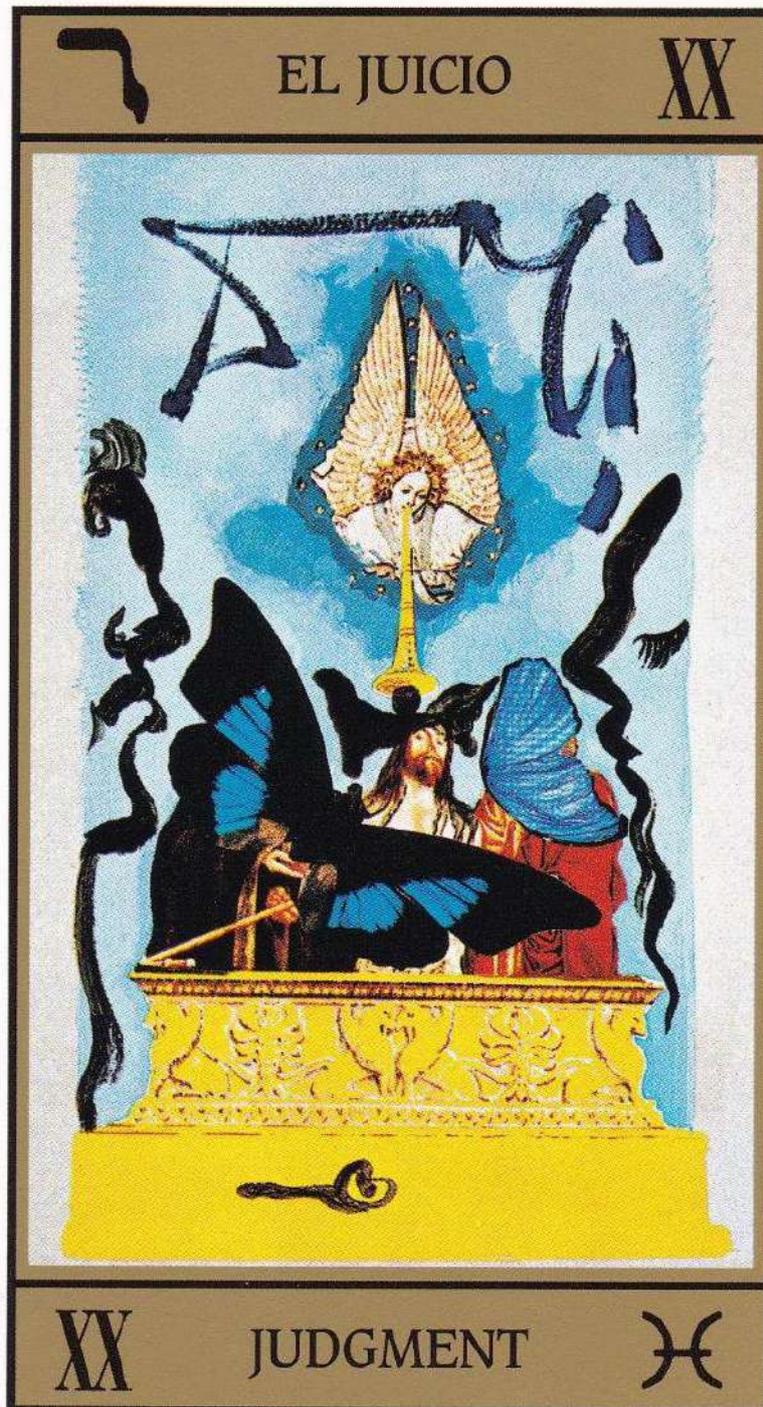


Figura 50. Tarocchi Visconti-Sforza, Il Sole, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

20. El Juicio



La carta del Giudizio, sin dai suoi primi esempi, presenta uno schema iconografico costante ispirato al Giudizio Universale. Pur semplificandone alcuni elementi complessi come l'ascesa dei beati, la discesa agli inferi dei dannati e la presenza dell'arcangelo Michele pesatore d'anime, ne mantiene il tema centrale della resurrezione dei morti, in linea con quanto descritto all'interno dei Testi Sacri:

Allora comparirà nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra, e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria. Egli manderà i suoi angeli con una grande tromba e raduneranno tutti i suoi eletti dai quattro venti, da un estremo all'altro dei cieli. [...] Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono, i sepolcri si aprirono e molti corpi di santi morti risuscitarono<sup>514</sup>.

Tale iconografia, di cui esistono esempi assai precoci, è riproposta nelle carte da Tarocchi in maniera analoga agli esempi lombardi ed estensi. Nei Visconti di Modrone conservati a Yale la metà superiore della carta comprende due angeli, di cui quello a sinistra intento a suonare la tromba; nella parte inferiore, da un avello scoperchiato, emergono una figura femminile completamente nuda e una testa maschile; un secondo uomo, anch'egli nudo, si erge sopra al sepolcro, affiancato da un uomo barbuto completamente vestito, che dal centro dell'immagine osserva in maniera distaccata la scena in atto<sup>515</sup>. Nella carta Visconti-Sforza della Pierpont Morgan Library i due angeli sono mantenuti in posizione superiore; i quattro personaggi, pur presenti, consistono in due donne e una testa maschile all'interno del sepolcro, mentre l'uomo barbuto assume i tratti di Dio Padre, venendo posizionato nel margine superiore della carta in mezzo agli angeli. Il Trionfo di Carlo VI risulta decisamente più affollato: agli angeli e alle tre figure canoniche si aggiungono quattro figure femminili nude, che in atteggiamento festoso accolgono lo squillo delle trombe celesti<sup>516</sup>. Il Tarocco di Marsiglia presenta caratteristiche altrettanto stabili, seppur con alcune variazioni: i due angeli sono ridotti ad un solo angelo collocato al centro di una ghirlanda di nubi, impegnato a suonare la tromba; dal sepolcro emergono tre figure anziché quattro, un uomo, una donna e una figura androgina di

---

<sup>514</sup> MATTEO 24 – 30, 31; 27 – 51, 52, in *La Sacra Bibbia* (C.E.I.), 1974.

<sup>515</sup> Vedi <https://collections.library.yale.edu/catalog/33220491> (consultato 14 agosto 2024).

<sup>516</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 179.

spalle; tutte e tre le figure sono rappresentate in atteggiamento contemplativo, intente ad ascoltare il richiamo dell'angelo<sup>517</sup>.

A differenza di altri Arcani Maggiori, *El Juicio* non mantiene lo schema marsigliese, bensì un impianto frontale vicino ai primi esempi lombardi. Il margine inferiore della carta è occupato da un sarcofago e da tre figure, citazione pittorica alla *Pietà* di Bartolomeo Bonascia (1475-1495), conservata presso la Galleria Estense di Modena. La figura del Cristo, in posizione centrale, è sovrastata dall'angelo intento a suonare la tromba. La composizione viene incorniciata in alto dalla firma di Dalí e ai margini da due volti ritratti di profilo. Le figure della Vergine Maria, a sinistra, e di San Giovanni Evangelista, sulla destra, sono parzialmente nascoste da due grandi farfalle azzurre, in maniera analoga alla figura di sinistra nella carta de *Los Enamorados*. La farfalla, elemento ricorrente, diviene simbolo cristiano di resurrezione.

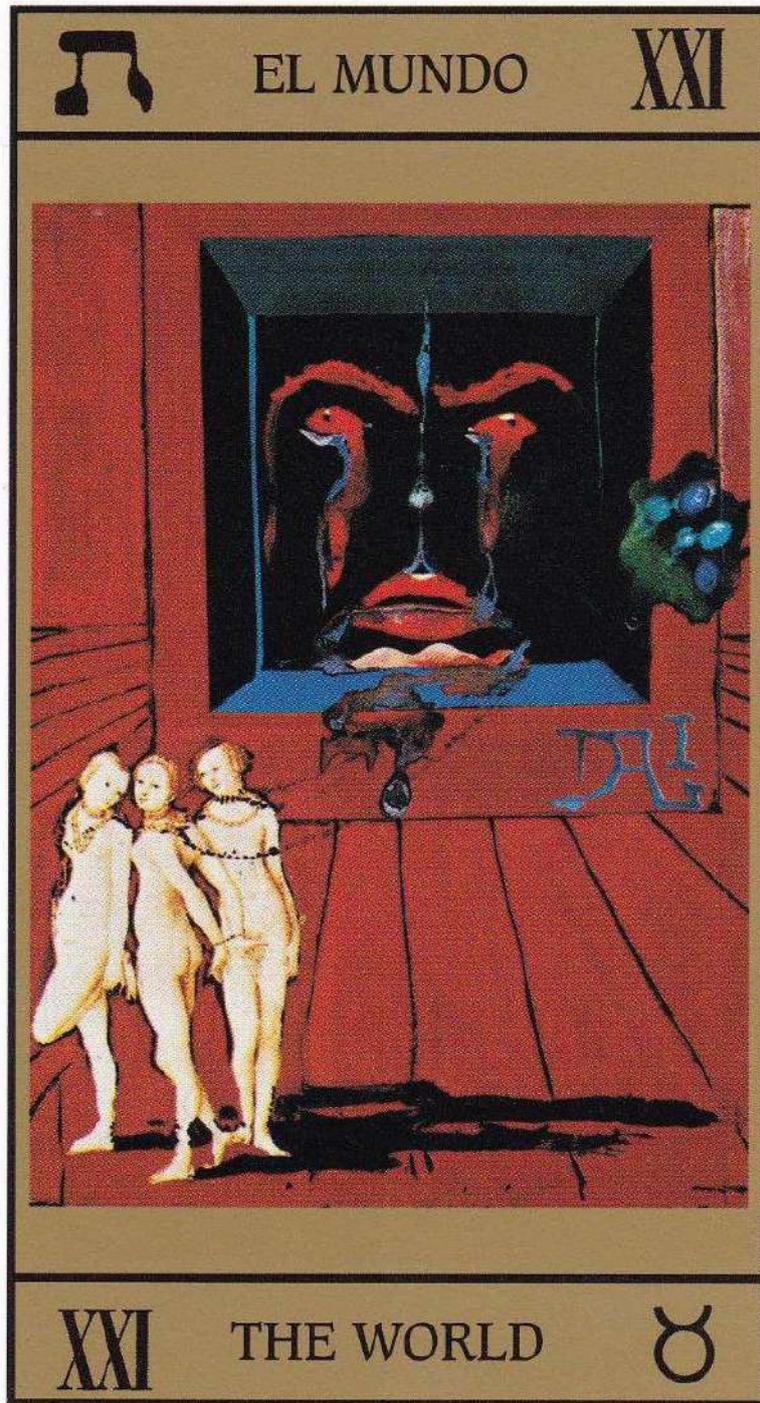
---

<sup>517</sup> L. BARBIER, *Tarot and Divination Cards, a Visual Archive*, New York, Cernunnos, Abrams, 2021, pp. 195-196



Figura 51. Tarocchi Visconti-Sforza, Giudizio, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

21. El Mundo



L'ultimo degli Arcani Maggiori, *Il Mondo*, mantiene nel corso dei secoli uno schema iconografico costante, poiché l'idea di base rimane invariata. Tuttavia, le immagini nei diversi mazzi possono essere soggette a interpretazioni diverse.

Il Trionfo Visconti-Sforza, nella riproduzione conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo, presenta due fanciulli alati – molto simili al putto de Il Sole – mentre sorreggono un tondo entro cui viene racchiusa l'immagine di una città: quest'ultima rappresenta la città di Dio, la Gerusalemme Celeste promessa ai beati chiamati in Giudizio nell'Arcano precedente. Il tema della città ideale è presente anche nei Tarocchi di Carlo VI e nei Visconti-Modrone Cary-Yale<sup>518</sup>, il cui margine inferiore della carta presenta la vivace attività di un porto marittimo dell'Italia settentrionale, dove le navi riflettono un commercio fiorente e un continuo scambio di ricchezze. In entrambi gli esempi i fanciulli vengono sostituiti da una figura femminile. Nella carta di Yale quest'ultima, molto simile all'Angelo del Giudizio, regge nella mano destra una tromba e nella sinistra una corona: l'iconografia in questo caso suggerisce l'immagine della Fama – il cui attributo principale è quello della tromba – oppure della Gloria così come descritte da Ripa<sup>519</sup>. La composizione del Trionfo dal mazzo di Ercole I d'Este, invece, è molto simile alla carta di Carlo VI, sebbene al di sopra del tondo, sorretto da un aquila, non vi sia una figura di donna bensì un putto alato<sup>520</sup>.

Questi primi esempi si distaccano dall'iconografia tutt'ora comunemente associata a questo Arcano, la quale sembra essersi sviluppata alla fine del XVII secolo. Nel Tarocco Viéville un personaggio androgino, con in mano uno scettro, è racchiuso in una corona d'alloro; egli è circondato da un leone, un bue, un'aquila e un angelo, ciascuno collocato in un angolo della carta. La carta configura un antenato del Tarocco di Marsiglia, dove il personaggio centrale viene sostituito da una figura femminile danzante<sup>521</sup>. Claudia Cieri Via rileva come i simboli dei quattro evangelisti derivino in maniera specifica dalle rappresentazioni di Dio Padre o Cristo in Maestà inseriti in una mandorla, sebbene la figura femminile presenti attributi molto simili all'iconografia della Fortuna, in

---

<sup>518</sup> Vedi <https://collections.library.yale.edu/catalog/33220491> (consultato 15 agosto 2024).

<sup>519</sup> C. RIPA, Op. Cit., pp. 73-75, 110.

<sup>520</sup> Vedi <https://collections.library.yale.edu/catalog/33215685> (consultato 15 agosto 2024).

<sup>521</sup> L. BARBIER, Op. Cit., pp. 200, 203.

particolare la cornucopia<sup>522</sup>. Laetitia Barbier ipotizza per tale «danzatrice cosmica» un'origine strettamente legata all'iconografia della divinità romana Phanes, venerata dalle tradizioni orfiche. Divinità primordiale della creazione e della fertilità, viene spesso rappresentata come una figura androgina alata, avvolta da serpenti, mentre fuoriesce da un guscio, un uovo cosmico; tra le mani regge il tuono e uno scettro. Inserita in una mandorla con raffigurati i simboli dello zodiaco, è circondata dai quattro venti, permettendone un movimento perpetuo.

Johannes Fiebig nel descrivere *El Mundo* daliniano individua una stretta connessione agli Arcani quindicesimo e sedicesimo. Egli rileva nel motivo centrale della carta una cornice simile a *El Carro*, mentre il «vampiro», lo «spirito tormentatore» raffigurato in *El Diablo* tornerebbe nell'essere rinchiuso al centro dell'immagine. Si tratta di una descrizione perlopiù arbitraria: non vi è alcuna relazione fra le tre carte, così come non vi è alcun «messaggio pessimista» o «rappresentazione del dominio del male» in questo Arcano, soprattutto considerandone il significato originario, correlato ad una conclusione vittoriosa<sup>523</sup>.

L'opera originale costituisce l'ultima litografia dalla serie *Surrealistic Visions* (1976), *Obsession of the Heart*. La principale differenza tra le due immagini risiede nelle tre figure femminili in basso a sinistra: sommariamente abbozzate nella litografia, nell'Arcano costituiscono una ripresa a *Il Giudizio di Paride* di Lucas Cranach (1530), pur variandone le pose. Le collane di perle del dipinto divengono tre collari trattenuti al centro dell'immagine: in tal caso si tratta di una ripresa al quindicesimo Arcano, sebbene non si tratti del *Diablo* daliniano, bensì del *Diavolo* reinterpretato da Antoine Court de Gébelin, per cui le «tre Grazie» individuate da Fiebig diventano eredi naturali dei giovani satiri dominati da Lucifero.

*El Mundo* si discosta significativamente dall'iconografia tradizionale dell'ultimo Arcano Maggiore. Si potrebbe ipotizzare la sostituzione della danzatrice con il volto al centro dell'immagine, ma si tratterebbe di un'affermazione azzardata, soprattutto considerando l'assenza della cornucopia e dello scettro, attributi distintivi. Il volto è inserito all'interno di una nicchia, una stanza buia e senza vie di uscita, nonché priva dei

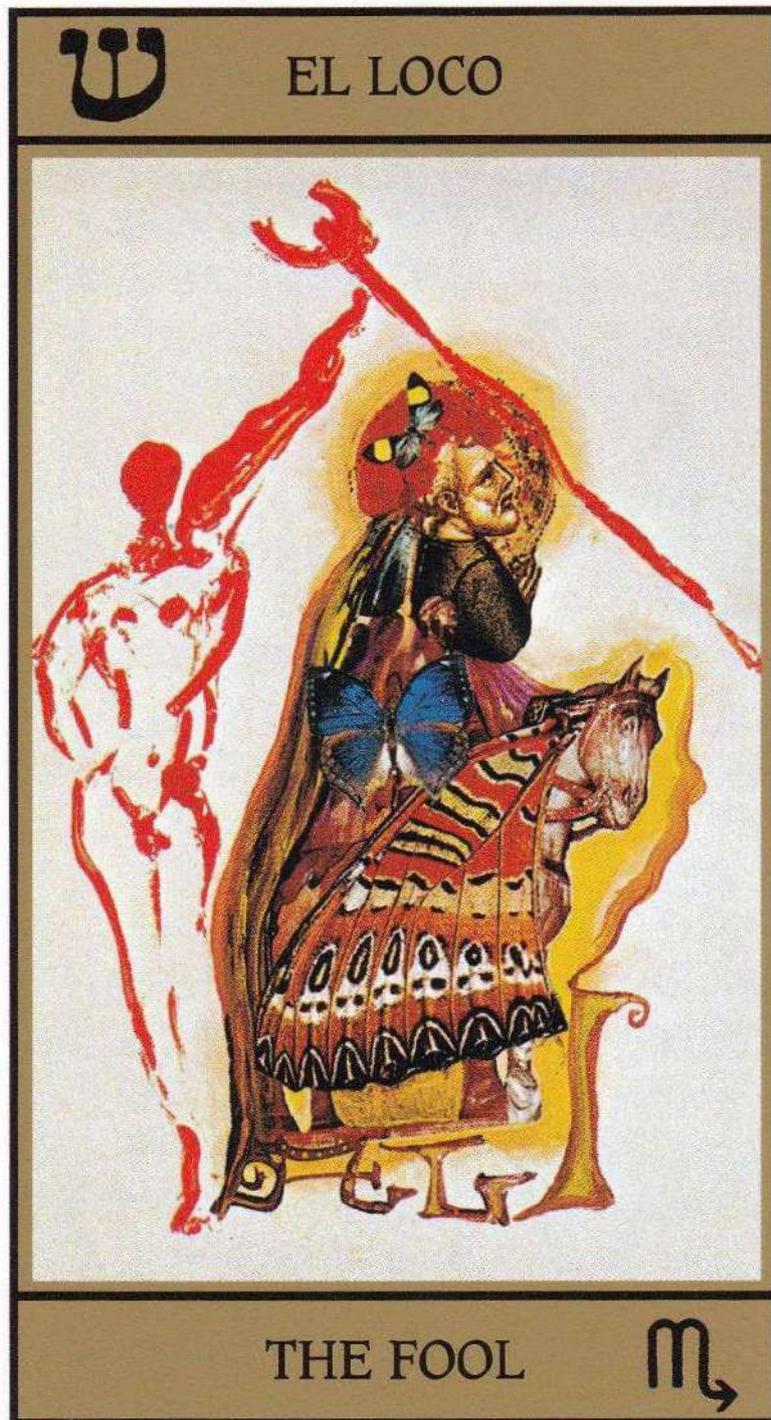
---

<sup>522</sup> C. RIPA, Op. Cit., pp. 93-95; C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 180.

<sup>523</sup> J. FIEBIG, Op. Cit., p. 65.

simboli dei quattro Evangelisti. Nella lettura tradizionale della carta quest'ultimi rimandano ai quattro semi e ai relativi elementi: a sinistra, in alto, l'Angelo associato al seme di Coppe e all'Acqua; in basso, il Bue legato ai Denari e all'elemento della Terra; sulla destra l'Aquila, connessa al seme di Spade e all'Aria: ed infine il Leone in basso a destra, simbolo del Fuoco e del seme di Bastoni. Questi elementi, insieme alla mandorla d'alloro e alla cornucopia nella mano destra della danzatrice, compongono una simbologia strettamente connessa all'idea di una conclusione vittoriosa, il culmine di un percorso iniziatico rappresentato dai ventuno Arcani Maggiori. È interessante notare come i simboli dei quattro Evangelisti siano invece presenti nel decimo Arcano, *La Rueda de la Fortuna*, la quale segna la conclusione di un primo ciclo, quello della prima serie decimale. Ecco dunque che all'interno del mazzo il decimo Arcano potrebbe apparire più adatto a rappresentare il ventunesimo, data la sua connessione all'iconografia tradizionale di quest'ultimo.

22. El Loco



La carta del *Matto*, corrispondente a quella del *Jolly* nei mazzi da gioco, non ha numero, venendo collocata indistintamente all'inizio oppure alla fine del mazzo. Il *Matto* è simbolo di follia nelle sue implicazioni tanto negative quanto positive: indica un principio, la capacità di prendere le distanze dalle costrizioni razionali del vivere sociale, ma anche la stupidità, l'indigenza e la meschinità, l'incapacità di gestire la propria vita. Si tratta di fatto della carta più ambivalente del mazzo, capace di portare indistintamente alla gloria o alla miseria più assoluta.

La versione più antica di questa carta è quella appartenente al mazzo Visconti-Sforza conservata presso la Pierpont Morgan Library: si tratta di una figura misera, vestita di abiti logori e lerci, mentre in mano regge una mazza. Il povero mendicante visconteo può essere messo in relazione alla prima carta dei Tarocchi del Mantegna, quella del *Misero*, la quale «rappresenta il valore più basso in assoluto e relativo alle Condizioni Umane». Identificato come un diseredato, l'atteggiamento melanconico della figura rinvierebbe anche alla figura del pellegrino e al carattere saturnino dell'Eremita<sup>524</sup>. Ai suoi piedi si trovano due cani: Kaplan ipotizzò un riferimento ai *domini canes*<sup>525</sup>, mentre Claudia Cieri Via esclude tale ipotesi a favore del riferimento ai *clerici vagantes*, «che nel Medioevo avevano assunto tanto il ruolo di mendicanti e di pellegrini, quanto quello di giullari-vagabondi che tentavano di imbonire le folle»<sup>526</sup>. Tale è la connotazione dei Tarocchi di Carlo VI, dove il *Matto* appare propriamente come un giullare, mentre quattro personaggi in atteggiamento festoso sono collocati nel margine inferiore della carta. Talvolta il giullare assume connotazione negativa attraverso l'inserimento nell'immagine di strumenti a fiato, i quali, a differenza degli strumenti a corda, connotano la musica demoniaca. Un esempio è dato dal *Mato* dei Tarocchi Sola-Busca, il quale regge tra le mani uno strumento simile ad una cornamusa<sup>527</sup>.

Il cane ai piedi del giullare diverrà una presenza fissa nelle carte francesi a partire dal XVII secolo, venendo ripreso anche nella variante del Mazzo Rider-Waite: qui il giullare è completamente disinteressato alle preoccupazioni del vivere quotidiano, procedendo

---

<sup>524</sup> C. CIERI VIA, *I Tarocchi cosiddetti del Mantegna: origine, significato e fortuna di un ciclo di immagini*, in *Le carte di corte...*, cit., p. 61; vedi E. PANOFSKY, *Il ladro Tempo*, in *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>525</sup> S. R. KAPLAN, *I Tarocchi*, cit., p. 159.

<sup>526</sup> C. CIERI-VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, Op. Cit., p. 161.

<sup>527</sup> S. R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, cit., pp. 124-127.

a passo di danza verso l'orlo di un precipizio. Come *Le Mat* marsigliese, con una mano regge un bastone alla cui estremità è appeso un fagotto; il cagnolino bianco dietro di lui non lo spinge con le zampe anteriori, eppure sembra incitarlo nel gettarsi dal dirupo. *El Loco* è il primo esempio per cui non sia immediatamente riconoscibile la fonte utilizzata, ossia il *Monumento Equestre a Barnabò Visconti* realizzato da Bonino da Campione (1360-1385 ca.), da cui Dalí riprende esclusivamente l'impostazione complessiva, trasformando la carta del Matto in un anziano a cavallo. L'uomo, la cui figura è ricoperta da vistose farfalle, prega con le mani giunte al petto, rivolgendo il proprio sguardo verso il margine superiore destro della carta. Egli è affiancato, sulla sinistra, da una figura maschile abbozzata, la quale regge una sorta di forcione in posizione obliqua, che dal di sopra dell'aureola dell'uomo arriva fino al margine opposto dell'Arcano, vicino alla testa del cavallo. In questo caso lo schema compositivo scelto riprende il Tarocco Marsigliese ed il cane viene sostituito dalla figura maschile sulla sinistra, a cui l'anziano religioso porge le spalle: è un'energia occulta, inconscia e sotterranea in grado di spingere *El Loco*, nonché il consultante stesso, verso l'illuminazione. Con ciò è possibile comprendere anche l'inserimento delle farfalle, presenti anche negli Arcani *Los Enamorados*, *El Diablo* e *El Juicio*, simboli di rinascita e (ri)scoperta del sé.

## CONCLUSIONE

I *Tarot Universal* costituiscono un esempio negletto di tarda produzione artistica daliniana: generalmente ignorati dalla critica – anche a fronte della vastissima opera accreditata –, dimostrano un atto artistico ripetitivo, innervato di citazionismo. Attraverso l'analisi iconografica dei ventidue Arcani Maggiori è possibile rilevare come Dalí, nel realizzare questo mazzo, abbia certamente attinto dal proprio immaginario artistico – l'utilizzo di litografie originali, l'inserimento di elementi iconografici ricorrenti, il richiamo a tematiche precise –, ma soprattutto come siano i riferimenti ad artisti classici e rinascimentali a costituire il sostrato artistico di questo insieme, restituendone un prodotto caratterizzato da un notevole livello di eclettismo.

Queste caratteristiche distanziano il mazzo, l'unico mazzo d'artista completo del Novecento, da esperienze precedenti interne alla cerchia surrealista, in particolare rispetto alla produzione artistica di Leonora Carrington. Come dimostrato nel corso del secondo capitolo di questa tesi i Tarocchi innervano la produzione artistica dell'artista britannica: le carte costituiscono una serie di elementi iconografici ricorrenti, divenendo per Carrington uno strumento di conoscenza personale imprescindibile, un fattore assente nell'opera daliniana.

Si rileva, inoltre, come le ventidue carte non presentino notevoli innovazioni stilistiche ed iconografiche rispetto alla tradizione, ad eccezione de *La Muerte*, *El Diablo* ed infine *El Mundo*.

Come precedentemente affermato, lo scostamento dall'usuale iconografia del Tredicesimo Arcano introduce una variazione simbolica nell'interpretazione della carta, poiché nonostante la presenza di particolari legati al tema della rinascita, non vi sono elementi in grado di trasmettere il senso di rinnovamento di questo Arcano.

Allo stesso modo *El Diablo* non mantiene l'iconografia tradizionale ispirata ai demoni gastrocefali di origine medievale, ma denota un ulteriore aspetto di rielaborazione effettuato dall'artista catalano: la figura del *Diablo* intento a saltare da una scogliera si avvicina all'iconografia tradizionalmente associata all'Arcano del Matto, per l'appunto raffigurato come un giullare in prossimità di un precipizio, del tutto ignaro del pericolo. *El Diablo* mantiene la simbologia dell'Arcano nell'indicare la mancanza d'inibizione, il superamento di ogni tabù sociale, mentre le braccia presenti nel margine superiore

sinistro della carta costituiscono un elemento simbolico non dissimile al cagnolino del Matto, il quale poggia le proprie zampe sulle gambe del giullare. Di fatto non si tratta di un'indicazione univoca: l'animale conduce indifferentemente alla salvezza, cercando di trattenere il Matto dal salto nel vuoto, o alla rovina, spingendolo verso l'ignoto.

La carta de *El Mundo* invece rivela una certa "inversione simbolica" rispetto a *La Rueda de la Fortuna*: la mancanza dei simboli dei quattro Evangelisti, nonché dell'elemento centrale della danzatrice cosmica e del nimbo d'alloro distanziano il ventunesimo Arcano Maggiore daliniano dalla tradizione. I quattro Evangelisti, correlati ai quattro semi del mazzo sono invece presenti nel decimo Arcano Maggiore, così come l'elemento della ghirlanda, in questo caso una sorta di nastro blu che circonda gli elementi centrali della carta.

Infine, occorre sottolineare come i *Tarot Universal* siano un esempio di egocentrismo artistico, il che è dimostrato non solo dalla prima carta in assoluto del mazzo, *El Mago*, ma anche da carte non appartenenti agli Arcani Maggiori, ad esempio l'Arcano Minore *Rey de Oros*. Legati al denaro e al benessere materiale, i Denari – talvolta indicati come seme di Pentacoli – rappresentano l'energia materiale, nonché la prosperità ed il nostro posto del mondo associato alla professione e alla vita economica. In questo modo, se il Bagatto diviene la rappresentazione del genio artistico supremo, Dalí stesso, il Re di Denari<sup>528</sup> trasforma l'artista catalano in un sovrano.

Seduto su un trono e semi-addormentato, l'artista è affiancato sulla sinistra da un Ocelot: simbolo amerindiano di potere regale e connessione con il mondo spirituale<sup>529</sup>, si tratta certamente di *Babou*, l'affezionato felino domestico dell'artista. La mano sinistra è nascosta dal simbolo dei Pentacoli, mentre sopra la testa vi è un bue sdraiato, così come indicato dall'elemento corrispettivo nel ventunesimo Arcano Maggiore.

Fiebig conferma l'interpretazione narcisistica della carta, pur delineando due diverse interpretazioni: nel primo caso Dalí stesso si offre come dimostrazione di «investimento finanziario», nonché «autorità» e «caso eccezionale»; nel secondo caso l'osservatore è posto dinanzi al genio artistico supremo, sentendosi piccolo ed insignificante. Certamente non si esclude la possibilità di un invito all'autorealizzazione, considerando

---

<sup>528</sup> L'ordine degli Onori è decrescente: Reina, Rey, Caballero e Sota.

<sup>529</sup> J.C. COOPER, Op. Cit., p. 206.

soprattutto come la composizione sia disseminata di impronte digitali: in tal caso indicherebbe come «ciascuno di noi sia chiamato a divenire maestro della propria fortuna e del proprio benessere»<sup>530</sup>.

Tratto da una fotografia realizzata da Monty Shadow nel 1970, l'analogia di questo Arcano Minore appare lapalissiana: l'artista catalano ritrae sé stesso come supremo, come mentore ed artista di talento in grado di maneggiare al meglio i propri investimenti finanziari, un vero e proprio Re Mida. Il *Rey de Oros* è *Avida Dollars* in tutta la sua magnificenza, la trasmutazione è oramai completa.

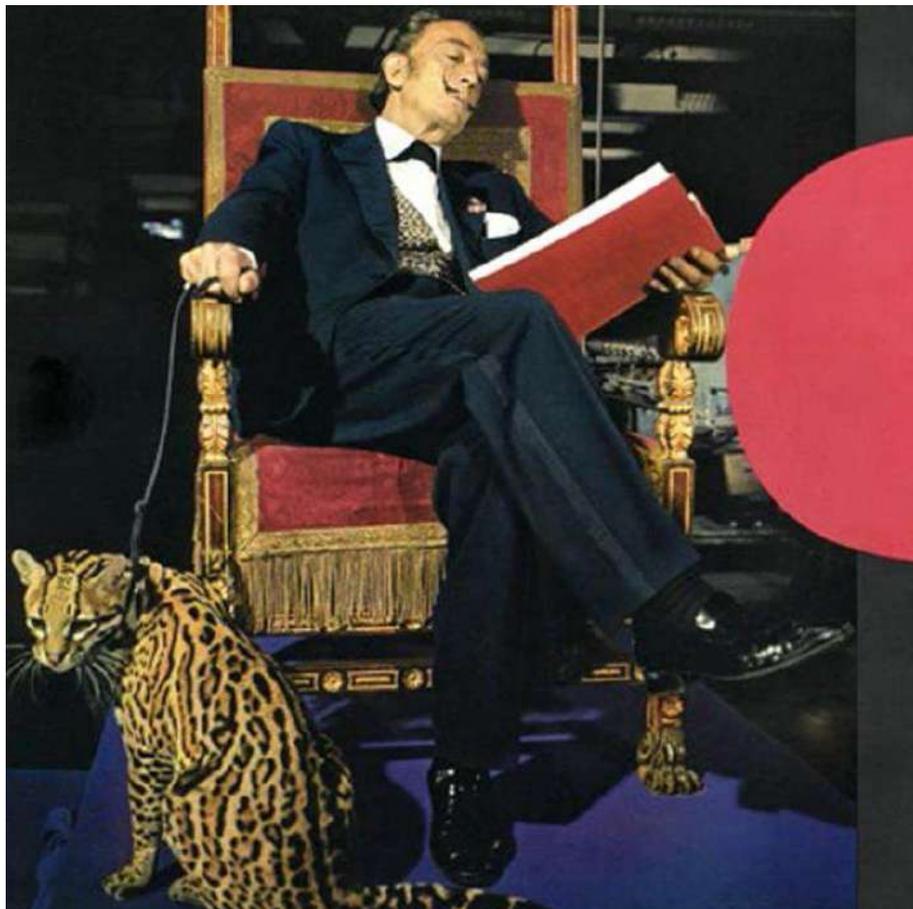


Figura 52. Salvador Dalí e il suo Ocelot, Babou, fotografati da Monty Shadow nel 1970.

---

<sup>530</sup> J. FIEBIG, Op. Cit., p. 157.

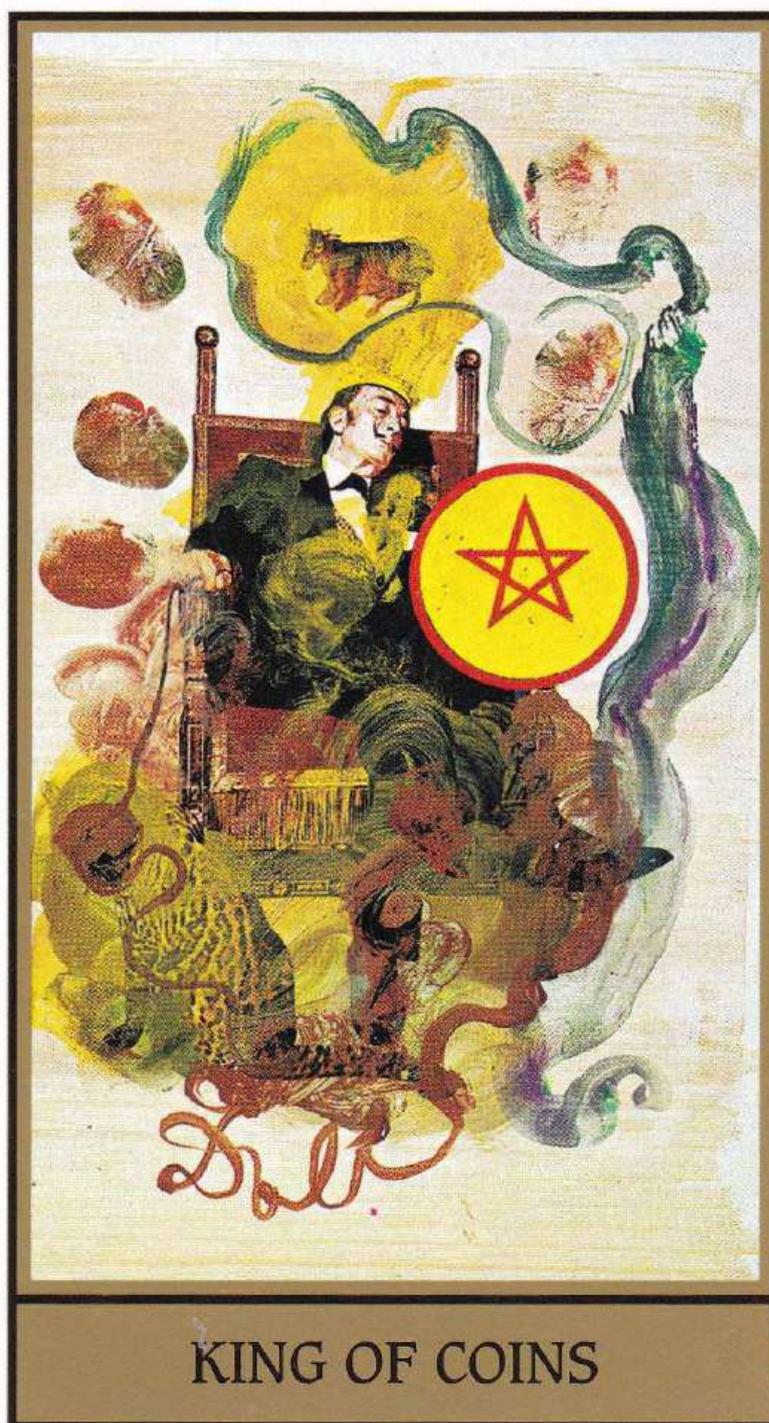


Figura 53. Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, King of Coins, 1984.

## INDICE DELLE IMMAGINI

**Figura 1.** Carte da gioco mamelucche, XV o inizio XVI secolo, Istanbul, Topkapi Sarayi Museum, 252x95 mm.

**Figura 2.** Tarocchi di Carlo VI, Ferrara, 1470-1480 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, tempera su carta in più strati sovrapposti con risvolti all'italiana, 180x90 cm.

**Figura 3.** Tarocchi Visconti-Sforza, La Ruota di Fortuna, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

**Figura 4.** Tarocchi Sola-Busca, Nembroto (XX), Ferrara o Venezia, fine XV-inizio XVI secolo, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, incisioni su carta a più strati, 142x75 mm.

**Figura 5.** Frontespizio del volume di Marcolino da Forlì con incisione di Joseph Porta Garfagninus, 1540.

**Figura 6.** Pagina esemplificativa del metodo combinatorio utilizzato da Marcolini.

**Figura 7.** Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Figure dei Re con domande, 1690.

**Figura 8.** Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Carte numerali dispari, 1690.

**Figura 9.** Dorman Newman, Mazzo Lenthall, Carte numerali pari con nomi di Sibille, 1690.

**Figura 10.** Nona figura da Lambsprinck, De Lapide Philosophico, 1678.

**Figura 11.** Tarot de Marseille, Arcano II, La Papessa, Arcano V, Il Papa, Arcano XVIII, La Luna, Edizione Philippe Camoin restaurata da Alejandro Jodorowsky.

**Figura 12.** Le Livre de Thot di Etteilla, riproduzione de La Prudence e Le Diable dal Grand Jeu de l'Oracle des Dames pubblicato a Parigi nel 1870, edizione Lo Scarabeo, 2022.

**Figura 13.** Confronto tra l'immagine di Bafometto inserita nel secondo volume di Dogme et Rituèl de la Haute Magie di Eliphas Lévi e il XV Arcano, Il Diavolo, dal Mazzo Rider-Waite.

**Figura 14.** Confronto fra il Tre di Spade dal Mazzo Sola-Busca e Tre di Spade dal Mazzo Rider-Waite.

**Figura 15.** Confronto tra Victor Brauner, *Le Surréaliste* 1947, olio su tela, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim e *Arcano I, Le Bateleur, Tarocchi Marsigliesi* in versione non restaurata, De Vecchi, 2022.

**Figura 16.** Confronto tra *Il Tempo*, riproduzione dai Tarocchi Visconti-Sforza, De Vecchi, 2022 e *Arcano VIII, L'Hermite, Tarocchi Marsigliesi* in versione non restaurata, De Vecchi, 2022.

**Figura 17.** Leonora Carrington, *Ritratto di Max Ernst*, 1939, olio su tela, National Gallery of Scotland.

**Figura 18.** André Breton, Jacques Hèrold, Wilfredo Lam, *Cadavre Exquis*, 1940, inchiostro, grafite, pastello e illustrazione di rivista su carta, Parigi, Centre Pompidou.

**Figura 19.** André Breton, *Paracelse, Mage de Connaissance, Serrure*, 1941, disegno a inchiostro di china, gouache, Marsiglia, Musée Cantini.

**Figura 20.** Salvador Dalí, carte da gioco, Regina e Re di Quadri.

**Figura 21.** Confronto tra *Tarot de Marseille, Arcano XVII, Le Toille*, Edizione Philippe Camoin restaurata da Alejandro Jodorowsky e *Rider-Waite Tarot, The Star*, Edizione U.S. Games System, 1971.

**Figura 22.** Leonora Carrington, *Two Dogs Howling at the Moon*, 1964, grafite, gouache e acquerello, Princeton University Art Museum.

**Figura 23.** Leonora Carrington, *La Artista viaja de Incógnito (The Artist Travelling Incognito)*, 1949, olio su tela, Collezione privata.

**Figura 24.** Victor Brauner, *Gli Amanti*, 1947, olio su tela, Parigi, Centre Pompidou.

**Figura 25.** Kurt Seligman, *Il Diavolo e Il Matto*, 1940-43, olio su tela, San Francisco, Rowland Weinstein Gallery.

**Figura 26.** Immagine da 007 – Live and Let Die, 1973. La cartomante Solitaire, interpretata da Jane Seymour, estrae la carta de Il Matto dal mazzo disegnato da Fergus Hall.

**Figura 27.** Dalí Tarot, cofanetto edito da Taschen, 2019.

**Figura 28.** Salvador Dalí, Dalí di spalle dipinge Gala di spalle eternizzata da sei cornee virtuali provvisoriamente riflessi da sei specchi veri, 1972-1973, olio su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí.

**Figura 29.** Salvador Dalí, Il guerriero, 1982, olio su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí.

**Figura 30.** Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, Asso di Denari, 1984.

**Figura 31.** Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, Regina di Spade, 1984.

**Figura 32.** Il Bagatto, riproduzione dal mazzo Visconti-Sforza, De Vecchi, 2022.

**Figura 33.** Rider-Waite Tarot, The High Priestess, Edizione U.S. Games Systems, 1971.

**Figura 34.** Salvador Dalí, Lady Blue, 1977, particolare con doppio profilo maschile.

**Figura 35.** Eugène Delacroix, La Grèce sur les ruines de Missolonghi, 1826, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

**Figura 36.** Salvador Dalí, Coronation of Gala, Surrealistic Visions, 1976.

**Figura 37.** Rider-Waite Tarot Deck, The Emperor.

**Figura 38.** Carlo Dellarocca, Tarocco Sopraffino, Il Papa, 1830 ca.

**Figura 39.** Dextrarum Iunctio da Speculum Humanae Salvationis, Autore sconosciuto, Folio 12v, 1360 circa.

**Figura 40.** Tarocchi Visconti-Sforza, Il Carro, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

**Figura 41.** Lucas Cranach, Allegoria della Giustizia, 1534, Collezione Privata.

**Figura 42.** Jacopo de' Barbari, Ritratto di Luca Pacioli, 1495, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

**Figura 43.** Rider Waite Tarot Deck, Wheel of Fortune.

**Figura 44.** La Dame à la Licorne, Senso dell'Olfatto, fine XV-inizio XVI secolo, Parigi, Musée National du Moyen Âge.

**Figura 45.** Le Livre de Thot di Etteilla, riproduzione di Mortalité dal Grand Jeu de l'Oracle des Dames pubblicato a Parigi nel 1870, edizione Lo Scarabeo, 2022.

**Figura 46.** Salvador Dalí, Sin Título. Según Roger liberando a Angélica de Ingres, 1970 ca, olio su tela, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2017.

**Figura 47.** Tarot Marseille, Claude Burdel, Le Diable, Fribourg, 1751.

**Figura 48.** Giulio Bonasone, Luna, XVI sec., incisione, Harris Brisbane Dick Fund, 1927.

**Figura 49.** Arcano XXXI dai Tarocchi di Mantegna, Iliaco.

**Figura 50.** Tarocchi Visconti-Sforza, Il Sole, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

**Figura 51.** Tarocchi Visconti-Sforza, Giudizio, 1470-1480 circa, New York, Pierpont Morgan Library, tempera su carta in più strati sovrapposti, 175x87 mm.

**Figura 52.** Salvador Dalí e il suo Ocelot, Babou, fotografati da Monty Shadow nel 1970.

**Figura 53.** Salvador Dalí, Tarot Universal Dalí, King of Coins, 1984.

## BIBLIOGRAFIA

J. VON RHEINFELDEN, *Tractatus de moribus et disciplina humanae conversationis: id est ludus cartularum moralisatus*, F IV 43, BASEL, UNIVERSITÄTBIBLIOTHEK, 1429

I. D'ESTE, *Casa e Stato, Carteggio estense*, busta 135, MODENA, ARCHIVIO DI STATO, 1492

U. TROTTI, *De multiplici ludo*, ms. 105 cc. 202, FERRARA, BIBLIOTECA ARIOSTEA, 1456

*I figli della Luna*, in *De Sphaera*, cod. est. lat. 209, MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE, 1469 ca.

G.P. DELLA MIRANDOLA, *900 Tesis de omni re scibili o Conclusiones philosophicae, cabalisticæ, et theologicae nongentæ in omni genere scientiarum*, Roma, Eucharius Silber, 1486

N. NAPOLITANO, *Gioco de Trionfi che fanno quattro compagni detti Delio, Timbreo, Castalio e Caballino, con due sonetti in laude del Bembo*, Perugia, Giovanni Tommaso Zopino, 1521

M.M. BOIARDO, *Amore di Hieronimo Beniueni Fiorentino Allo Illustrissimo S. Nicolo da Correggio et una Caccia de Amore bellissima de Egidio et cinque Capituli, sopra el Timore, Zelosia, Speranza, Amore et uno Triompho del Mondo composti per il Conte Matteo Maria Boiardo et altre cose diverse*, Venezia, Zoppino, Niccolò & Vincenzo di Paolo, 1523

ANONIMO, *Motti alle signore di Pavia sotto il titolo dei Tarocchi*, Pavia, 1525-1540, ms. 8583, cc. 258-269, PARIGI, BIBLIOTHÉQUE DE L'ARSENAL.

F. BERNI, *Capitolo del Gioco della Primiera col commento di Messer Pietropaulo da San Chirico*, Roma, Minitio Calvo, 1526

S. FANTI, *Triompho di Fortuna di Sigismondo Fanti Ferrarese*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1526

ANONIMO, *Trionphi de Tarocchi appropriati*, Ferrara, 1530-1560ca in G. SARDI, *Adversaria...*, Ferrara, 1530-1560 ca, cod. Latino 228 = á. W. 2, II, MODENA, BIBLIOTECA ESTENSE.

ANONIMO, *Due sonetti amorosi*, Ferrara, 1530-1560ca

- F. RABELAIS, *Les Horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua*, Lyon, Claude Nourry, 1534
- T. POMERAN, *Triomphi de' Pomeran da Cittadella composti sopra li Terrocchi in Laude delle famose Gentil donne di Vinegia*, Venezia, Zuan Antonio di Nicolini de Sabio, 1534
- F. MARCOLINI, *Le sorti di Francesco Marcolino da Forli, intitolate Giardino di Pensieri allo Illustrissimo Signore Hercole Estense, Duca di Ferrara*, Venezia, 1540
- P. ARETINO, *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*, Venezia, Giovanni de' Farri et f.lli, 1543
- T. FOLENGO, *Chaos del Tri Per Uno, overo dialogo delle Tre etadi*, Venezia, Giovanni Antonio & Pietro Fratelli da Nicolini da Sabio, 1546
- ANONIMO, *Gioco di Tarocchi fatto in Conclavi*, ms. 2.5. 1/30, Fondo Paolo Giovio, Roma, 1550, COMO, BIBLIOTECA COMUNALE.
- F.A. LOLLIO, M.V. IMPERIALI, *Invettiva di F. Alberti Lollo Academico Philareto contra il giuoco del tarocco e Risposta di M. Vincenzo Imperiali*, Ferrara, 1550, ms. 257, cc. 30, FERRARA, BIBLIOTECA ARIOSTEA
- F.A. LOLLIO, *Invettiva di Flavio Alberto Lollo ferrarese contra giuoco del tarocco*, Venezia, Gabriel Giolito di Ferrari, 1550
- F. RINGHIERI, *Cento Giuochi liberali, et d'ingegno*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1551
- ANONIMO, *I Germini, sopra quaranta meretrice della città di Fiorenza, dove si conviene quattro ruffiane, le quali danno a ciascuna il trionfo, ch'e a loro conviene dimostrando di ciascuna il suo essere*, Firenze, Bartolomeo di Michelangelo, 1553
- A. CITOLINI DA SERRAVALLE, *La Tipocosmia*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1561
- F. PISCINA, *Discorso del Signor Francesco Piscina da Carmagnola sopra l'ordine delle figure de Tarocchi. Dedicato all'Ill. S. Rettor del Studio del Serenissimo Duca di Savoia*, Monte Regale, Leonardo Torrentino, 1565

ANONIMO, *Discorso perché fosse trovato il Gioco et particolarmente quello del Tarocco, dove si dichiara a pieno il significato di tutte le figure di esso gioco, Venezia?*, 1570ca, ms. 1072, Vol. XIII F BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

G. BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare*, Siena, Luca Bonetti, 1572

*Statuta Pistoriensium libri septem*, Vol. V, LX, Firenze, Giorgio Marescotti, 1579

T. GARZONI, *La Piazza Universale di tutte le Professioni del Mondo, e Nobili et Ignobili*, Venezia, Giovanni Battista Somasco, 1585

*Invettiva di Flavio Alberto Lollio Ferrarese contra il Giuoco del Tarocco, in Rime piacevoli di Cesare Caporali, del Mauro et d'altri auctori. Accresciute in questa quinta impressione di molte rime gravi & burlesche del sig. Torquato Tasso, del sig. Anibal Caro, & di diversi nobilissimi ingegni*, Ferrara, Benedetto Mamarello, 1590

C. RIPA, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593

M. MAYER, *Atalanta Fugiens*, Oppenheim, Johann Theodor de Bry, 1618

F. GARASSE, *Recherche des Recherches*, Parigi, Sebastien Chappelet, 1622

P. ARETINO, *Le carte parlanti. Dialogo di Partenio Etiro nel quale si tratta del Giuoco con moralità piacevole*, Venezia, Marco Ginammi, 1650

LAMBSPRINCK, *De Lapide Philosophico*, in *Museum Hermeticum Reformatum et Amplificatum*, Francoforte, Hermannum à Sande, 1678

M. MAYER, *Secretioris Naturae Secretorum Scrutinium Chymicum*, Frankfurt, J.P. Andreus, 1687

ANONIMO, *Thronfi de Tarocchi e motivi latini appropriati a ciascuno dei canonici di S. Pietro*, ms. 3938/CIII/25, BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, Fondo Ubaldo Zanetti, XVIII secolo

ANONIMO, *I trionfi de Tarocchini Apropriati ciascheduno ad una Dama Bolognese con la spiegazione in fine per capire meglio li sudeti Trionfi ossia Satira avuta da N.N.*, ms. 83/9, BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA, Fondo Ubaldo Zanetti, XVIII secolo

C.F. MÉNESTRIER, *Biblioteque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens & modernes, de literature & des arts*, Vol. 2, Paris, Trevoux, 1704

R. MALESPINI, *Istoria fiorentina di Ricordano Malespini, coll'aggiunta di Giachetto Malespini e la Cronica di Giovanni Morelli*, Firenze, Nella Stamperia di S.A.R., 1718

J. ANSTIS, *The Register of the Most Noble Order of the Garter*, Vol. 2, London, John Barber, 1724

BENEDICTUS ABBAS AETROBURGENSIS, *De vita & gestis Henrici II et Ricardi I*, Vol. 2, a cura di T. HEARNE, 1735

S. SPERONI DEGLI ALVAROTTI, *Trattatello del Gioco, in Opere di M. Sperone degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, a cura di M. FORCELLINI, Tomo V, Venezia, Domenico Occhi, 1740

ETTEILLA, *Etteilla Ou la seule manière de tirer les cartes*, Amsterdam, Paris, Lesclapart, 1770

A. COURT DE GÉBELIN, *Du Jeu de Tarots; Reserches sur les tarots, et sur la divination par les cartes des tarots, par M. Le C. de M.*, in *Le Monde Primitif, Analysé et comparé avec le monde moderne*, Vol. VIII, Paris, chez l'auteur, 1781

ETTEILLA, *Manière de se recrèer aver le jeu des cartes nommées Tarot*, Amsterdam, Paris, Chez L'auteur, Mérigot, Legras, Segault, 1783

ETTEILLA, *Science. Leçons théoriques et pratiques du Livre de Thot. Moyennes classes*, Amsterdam, Paris, 1787

ETTEILLA, *Cours théorique et pratique du livre de Thot; pour entendre avec justesse l'art, la science et la sagesse de rendre les oracles*, Paris, de l'impr. de la Société Typographique, 1790

F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo di Feliciano Bussi De' Cherici Regolari Ministri degl'Infermi*, Roma, Bernabò e Lazzarini, 1792

- S.W. SINGER, *Researches into the History of Playing Cards*, Londra, Robt. Triphook, 1816
- M.A. LENORMAND, *Mémoires historiques et secrets de l'impératrice Joséphine, Marie-Rose Tascher-de-la-Pagerie, première épouse de Napoléon Bonaparte*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, 1820
- È. CHARTON, *La Sèche*, «Magasin Pittoresque», première année, n.1., 1833, p. 96
- J. ORSINI, *Le Grand Etteilla, ou l'art de tirer les cartes et de dire la bonne aventure*, Paris, Delarue, 1840
- E. LÉVI, *L'Assomption de la femme ou le Livre de l'amour*, Paris, Aug. Le Gallois Éditeur, 1841
- J.M.C. LEBER, *Études historiques sur les cartes à jouer*, «Mémoires de la Société des Antiquaires de France», Vol. 6 (1842), pp. 256-348
- L. DU BOIS, *De Mlle Le Normand et ses deux biographies récemment publiées*, Paris, Chez France, 1843
- W. A. CHATTO, *Facts and Speculations on the Origins and History of Playing Cards*, Londra, John Russell Smith, 1848
- E. LÉVI, *Dogme et Rituèl de la Haute Magie*, Vol. 2, Paris, Germèr Baillère, 1855
- C. DE BORDEAUX, *Chambrière à louer à tout faire*, in *Recueil des Poésies Françaises des XV et XVI siècles*, a cura di A. DE MONAIGLON, Vol. I, Parigi, 1855
- P. CHRISTIAN, *Carmen Sybillinum, Prédiction de la naissance du fils de Napoléon III, par les Arcanes du Magisme Egyptien*, Parigi, 1856
- E. LÉVI, *Histoire de la Magie, avec une exposition claire et précise de ses procédés, de ses rites et de ses mystères*, Paris, Germèr Baillèr, 1860
- P. CHRISTIAN, *L'Homme rouge des Tuileries*, Paris, Publié par l'auteur, 1863
- C. GAUCHET, *Le Plaisir des champs*, Parigi, A. Franck, 1869
- R. MERLIN, *L'Origine des cartes à jouer*, Paris, Chez L'Auteur, 1869
- P. CHRISTIAN, *Histoire de la Magie et du Monde Surnaturèl*, Paris, Jouvèr, 1870

N. DI NICCOLA DELLA TUCCIA, *Cronache di Viterbo e dei altre città scritte da Niccola della Tuccia in due parti cioè nella prima di quanto è successo a Viterbo e luoghi vicini sino al 1476 e nella seconda di ciò ch'è avvenuto in Viterbo e in altre province del mondo dall'anno 1217 al 1468*, in *Cronache e Statuti della Città di Viterbo*, a cura di I. CIAMPI, Firenze, M. Cellini, 1872

G. CAMPORI, *Le carte da gioco dipinte per gli Estensi nel secolo XV*, in *Atti e Memorie delle R.R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, Vol. 7, Modena, Carlo Vincenzi, 1874

E.A. BOND, *The History of playing cards*, «Athenaeum», n. 2621, 19 gennaio 1878, pp. 87-88

AA.VV., *Almanacco della Commedia Umana per il 1886*, Milano, Sonzogno, 1886

A.E. WAITE, *The mysteries of Magic, a digest of the writings of Éliphas Lévi*, London, George Redway, 1886

L. ZDEKAUER, *Il giuoco in Italia nei secoli XIII e XIV e specialmente in Firenze*, «Archivio Storico Italiano», IV, Vol.18, No. 154 (1886), pp. 20-74

V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Vol. I, Paris, Librairie de la société bibliographique, 1887

L. ZDEKAUER, *Recensione di Ioseph Brunet y Bellet, Lo joch de naibs, naips, ò cartas, passatemps en Caldetas durant lo coléra de 1885*, Barcelona, impr.la Renaiensa, 1886, «Rivista Storia Italiana», IV, 1887, pp. 77-81

H.P. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine, the Synthesis of Science, Religion and Philosophy*, London, Theosophical Publishing Society, 1888

F.F. D'ANDREA, *Cronaca di Fra Francesco di Andrea da Viterbo*, in *Archivio Storico per la Marche e per l'Umbria*, a cura di F. CRISTOFORI, Vol. IV, Foligno, 1888

S.L. MATHERS, *The Tarot, its Occult Signification, Use in Fortune Telling and Method of Play*, London, George Redway, 1888

PAPUS, *Clef absolue de la science occulte: le Tarot des Bohémiens, le plus ancien livre du monde*, Paris, G. Carré, 1889

R. RENIER, *Tarocchi di Matteo Maria Boiardo*, «Rassegna Emiliana», I, fasc. XI (1889), pp. 655-674

O. WIRTH, *Les XXII Arcanes du Tarot kabbalistique, restitués à leur pureté hiéroglyphique sous les indications de Stanislas De Guaita*, Paris, 1889

A. HOFMEISTER, *Eyn Loszbuch aus der Karten gemacht: Philolithographische Reproduktion des einzigen bekannten Exemplars im Besitze von Volckmann & Jerosch. Mit einer Einleitung von Dr. Adolf Hofmeister*, Rostock, Volckmann & Jerosch, 1890

P. ARETINO, *Pasquinate di Pietro Aretino e anonime per il Conclave e l'elezione di Adriano VI*, a cura di V. ROSSI, Palermo, Torino, Carlo Clausen, 1891

V. CIAN, *Gioviana. Di Paolo Giovio Poeta, fra Poeti, e di alcune Rime sconosciute del sec. XVI*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Vol. 17 (1891), pp. 338-339

R. FALCONNIER, *Les XXII Lames Hermétique du Tarot Divinatoire*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1896

E. LÉVI, *The Magical Ritual of the Sanctum Regnum interpreted by the Tarot Trumps*, London, W. Westcott, 1896

T. FLOURNOY, *Des Indes à la Planète Mars. Etude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie*, Paris, F. Alcan Editeur, 1900

R. STEELE, *A notice of the Ludus Triumphorum and some early Italian card games*, «Archaeologia», Vol. 57 (1900), pp. 185-200

R. STEELE, *Early playing cards, their design and decoration*, «Journal of the Royal Society of Arts», Vol. 49 (1901), pp. 317-323

H.R. D'ALLEMAGNE, *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle*, Paris, Librairie Hachette, 1906

F. NOVATI, *Per la storia delle carte da gioco in Italia*, «Il libro e la stampa», marzo-aprile 1908, pp. 54-59

- E. ORIOLI, *Sulle carte da gioco a Bologna nel secolo XV*, «Il libro e la stampa», Vol. 2, n.s., 1908, pp. 109-119
- PAPUS, *Le livres des mystères et les mystères du livre: le Tarot Divinatoire, clef du tirage des cartes et des sorts*, Paris, Librairie Hermétique, 1909
- A. MARQUSET, *La Célèbre Mlle Lenormand*, Paris, H. Champion, 1911
- A.E. WAITE, *The pictorial key to the Tarot*, Londra, Rider & Son, 1911
- P. TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano, U. Hoepli, 1912
- A. CROWLEY, *A description of the cards of the Tarot*, «The Equinox», Vol. 1, n. 8, 1912
- P. ARETINO, *Le carte parlanti*, a cura di F. CIAMPI, Lanciano, Carabba, 1914
- G. BERTONI, *Tarocchi versificati*, in *Poesie, leggende, costumanze del medioevo*, Modena, Umberto Orlandini, 1917, pp. 267-264
- H.A. CURTISS, F.H. CURTISS, *The Key to the Universe or a Spiritual Interpretation of Numbers od Symbols*, Washington, The Curtiss Philosophic Book CO., 1917
- E. MÂLE, *L'Art religieuse du XIIIeme siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du moyen age*, Paris, A. Colin, 1922
- A. BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1924
- O. WIRTH, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age, restitué dans l'esprit de son symbolisme*, Paris, Le Symbolisme, 1927
- AA.VV., *Le Jeu du Si et du Quand*, «Variétés», n. hors série, «Le Surréalisme en 1929», 1929
- M.P. HALL, *An Essay on the Book of Thoth*. Los Angeles, 1929
- A. BRETON, *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions Kra, 1930
- R. LONGHI, *Officina Ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934
- A. BRETON, *Position politique du Surréalisme*, Paris, Editions du Sagittaire, 1935
- F.I. REGARDIE, *The Golden Dawn: an Account of the Teachings, Rites and Ceremonies of the Order of the Golden Dawn*, 4 Vol., Chicago, The Aries Press, 1937-1940

- W.L. SCHREIBER, *Die ältesten Spielkarten*, Strasburgo, J.H.E. Heitz, 1937
- A.M. HIND, *Early italian engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, Knoedler & Quaritch, 1938
- A. BRETON, *Le Jeu de Marseille*, «VVV», n. 2-3, marzo 1943
- M. CARROUGES, *Surréalisme et Occultisme*, «Les Cahiers d'Hermès», 2 (1947), pp. 194-218
- P.F. CASE, *The Tarot: a Key to the Wisdom of the Ages*, Los Angeles, Builders of the Adytum, 1947
- G. VAN RIJNBERK, *Le Tarot, histoire, iconographie, esoterisme*, Lione, Éditions de la Maisnie, 1947
- G. IANNUZZI, *Lo specchio della magia. Storia della magia nel mondo occidentale*, Roma, G. Casini Editore, 1948
- K. SELIGMANN, *History of Magic*, New York, Pantheon Books, 1948
- A. BRETON, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952
- A. BRETON, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, Paris, Editions du Sagittaire, 1955
- A. BRETON, *L'Art Magique*, Paris, Club Français du Livre, 1957
- H. ROSENFELD, *Losbücher vom Ende des 15. Jahrhunderts*, «Börsenblatt für den deutschen Buchhandel», Vol. 17, 1961
- A. BRETON, *Premier manifeste, Second manifeste, Prolégomènes à un troisième manifeste du Surréalisme ou non, Position politique du Surréalisme, Poisson Soluble, Lettre aux voyantes, Du Surréalisme en ses œuvres vives*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962
- G. MOAKLEY, *The Tarot cards printed by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza family*, New York, New York Public Library, 1966
- G. NERI, *Introduzione*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. IX-XXIII
- P.F. CASE, *The Book of Tokens: 22 meditations on the ageless wisdom*, Los Angeles, Builders of the Adytum, 1968

- G. TRECCA, *La facciata della basilica di S. Zeno*, Verona, La Tipografica Veronese, 1968
- C. JUNG, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Vol. 9, Princeton, Princeton University Press, 1969
- F. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1969
- R. LE FIFORESTIER, *La Franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIII et XIX siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1970
- X. GAUTHIER, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971
- A. MAYER, *Mamluk Playing Cards*, a cura di R. ETTINGHAUSEN, O. KURZ, Leida, Brill, 1971
- Holograms Conceived by Dalí*, catalogo di mostra (New York, M. Knoedler & Co. In., 7 aprile – 13 maggio 1972), a cura di S. DALÍ, D. GABOR, New York, M. Knoedler, 1972
- E. HOWE, *The magicians of the Golden Dawn: a documentary history of a Magical Order. 1887-1923*, London, Routledge & K. Paul, 1972
- H. E V. WAYLAND, *John Lenthall: Purveyor of Playing Cards*, «Journal of the Playing-Card Society», Vol. I, n. 1 (agosto 1972)
- S. DALÍ, *Dix recettes d'imortalité*, Paris, Audoin-Descharnes, 1973
- X. GAUTHIER, *Surrealismo e sessualità*, prefazione di M. PERAZZI, Milano, Sugar, 1973
- M. DUMMETT, K. ABU-DEEB, *Some Remarks on Mamluk Playing Cards*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», Vol. XXXVI (1973), pp. 106-28
- P. KOPP, *Die frühesten Spielkarten in der Schweiz*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 30 (1973) pp. 130-145
- E. LÉVI, *Il Rituale Magico del Sanctum Regnum*, Roma, Atanor, 1974
- MATTEO 24 – 30, 31; 27 – 51, 52, in *La Sacra Bibbia* (C.E.I.), 1974.
- S.R. KAPLAN, *I Tarocchi*, Milano, Mondadori, 1975
- H. ROSENFELD, *Zu den frühesten in der Schweiz: eine Entgegnung*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 32 (1975), pp. 179-80

*Una editorial reclama a Dalí la entrega de 78 guaches*, «Diario de Barcelona», 30 gennaio 1975, p.9

J.D. BLAKELEY, *La torre mistica dei Tarocchi*, Roma, Astrolabio, 1976

I. MARGONI, *Per conoscere Breton e il Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976

F. YATES, *L'illuminismo dei Rosacroce. Uno stile di pensiero nell'Europa del Seicento*, Torino, Einaudi, 1976

J. RISSET, *André Breton: un Surrealismo socialista?*, in «Quaderni storici», Vol. 12, No. 34 (1), gennaio-aprile 1977, pp. 124-134

S.R. KAPLAN, *The Encyclopedia of Tarot*, New York, U.S. Games Systems, 1978

C. D'ONOFRIO, *La Papessa Giovanna. Roma e papato tra storia e leggenda*, Roma, Roma Società Editrice, 1979

*Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980*, catalogo di mostra (Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 18 décembre 1979-21 avril 1980), a cura di D. ABADIE, E. POMEY, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 1980

M. DUMMETT, *The Game of Tarot*, London, Duckworth, 1980

M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Vol. 2, Firenze, Sansoni, 1980

I. REGARDIE, *Libro T. I Tarocchi*, in *La magia della Golden Dawn*, Vol. IV, Roma, Edizioni Mediterranee, 1980

P. CHRISTIAN, *L'oroscopo segreto e la chiave ermetica*, Vol. 1, Milano, Ottaviano, 1981

C. DOUGLAS, *Visions: Notes on the Seminary given in 1930-1934 by C.G. Jung*, Vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1981

G. MULAZZANI, *I Tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano, Shell Italia, 1981

*Archivio Ducale Sforzesco: Registri delle missive*, MILANO, ARCHIVIO DI STATO, 1982, Vol. II., n. 4

O. WIRTH, *Le Tarot des imagiers du Moyen Age, préface de Roger Caillois*, Paris, Tchou, 1982

D. LEMIEUX, *The Ancient Tarot and Its Symbolism. A guide to the secret keys of the tarot cards*, New York, Cornwall Books, 1985

L. XELLA, *Introduzione*, in A. BRETON, *Arcano 17*, Napoli, Guida Editori, 1985

M. DUMMETT, *The Visconti-Sforza Tarot cards*, New York, George Braziller, 1986

É. LÉVI, *Trascendental Magic. Its Ritual and Doctrine*, London, George Redway, 1896

S.R. KAPLAN, *The encyclopedia of Tarot*, Vol. 2, New York, U.S. Games Systems, 1986

AA.VV., *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987

G. BERTI, *Il Libro di Thot, ovvero, l'interpretazione esoterica del Tarocco*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 184-214

F. CARDINI, *La Fortuna, il Gioco, la Corte*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 11-21

G. ALGERI, *Un gioco per le corti: i Tarocchi miniati*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 21-44

C. CIERI VIA, *I Tarocchi cosiddetti del Mantegna*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 49-78

C. CIERI VIA, D. PAGLIAI, A. UGUCCIONI, *L'iconografia degli Arcani Maggiori*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 158-184

J.C. COOPER, *Dizionario Illustrato dei Simboli. I simboli tradizionali di tutto il mondo*, Padova, Franco Muzzio Editore, 1987

M. DUMMETT, *Sulle origini dei Tarocchi popolari*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 78-86

P. MARSILLI, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 95-111

F. PRATESI, *Il gioco italiano dei Tarocchi e la sua storia*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 111-123

F. PRATESI, *Italian Cards: New Discoveries*, «Journal of the International Playing cards society», Vol. XV-XVI, n. 2/4, 1987

F. SOLMI, *Il Tarocco come espressione d'Arte*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 214-227

A. VITALI, *Arcani svelati*, in *Le Carte di Corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, catalogo di mostra (Ferrara, Castello Estense, settembre 1987-gennaio 1988), a cura di G. BERTI, A. VITALI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987, pp. 145-158

- F. PRATESI, *Italian Cards: New Discoveries*, «Journal of the International Plain cards society», Vol. XVII, n. 6, 1988, pp. 23-33
- F. PRATESI, *Tarot bolonais et cartomancie*, «L'As de Trèfle», n. 37, maggio 1989, pp. 10-11
- E. LÉVI, *Storia della Magia*, Torriana, Orsa Maggiore, 1990
- A. BRETON, *L'Art Magique*, Paris, Phébus, 1991
- P. GIOVETTI, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991
- N. CHOUCHA, *Surrealism and the Occult*, Oxford, Destiny Books, 1992
- M. DUMMETT, *Il Mondo e L'Angelo. I Tarocchi e la loro storia*, Napoli, Bibliopolis, 1993
- R. DESCHARNES, G. NÉRET, *Salvador Dalí, 1904-1989: l'opera pittorica*, Vol. 2, Köln, Benedikt Taschen, 1994
- M. LURKER, *Dizionario delle Immagini e dei Simboli Biblici*, Milano, Mondadori, 1994
- R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, *Dalí. Catalogue Raisonné of Etchings and Mixed-Media Prints, 1924-1980*, Munich, Prestel-Verlag, 1994
- E. LÉVI, *Il Dogma e il Rituale dell'Alta Magia*, Roma, Atanor, 1995
- R. MICHLER, L.W. LÖPSINGER, *Salvador Dalí. Catalogue Raisonné of Prints II. Lithographs and Wood Engravings 1956-1980*, Prestel, Munich, New York, 1995
- S. Dalí, *Diario di un genio*, Milano, SE, 1996
- F. GARCÍA LORCA, *Epistolario Completo*, al cuidado de C. MAURER, A.A. ANDERSON, Madrid, Cátedra, 1997
- C. PONT-HUMBERT, *Dizionario dei simboli dei riti e delle credenze*, Roma, Editori Riuniti, 1997
- A. BRETON, *Le Jeu de Marseille*, in *Œuvres Complète*, Vol. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 459, 1999

- ISENBERG, *A Hero of Our Own: The Story of Varian Fry*, New York, Random House, 2001
- Y. DUPLESSIS, *Surréalisme et paranormal: L'Aspect expérimental du Surréalisme*, Agnières, JMG, 2002
- A BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di L. MAGRINI, Torino, Einaudi, 2003
- Cartes à jouer et Tarot de Marseille. La donation Camoin, collection du Musée du Vieux Marseille*, a cura di D. GIRAUDY, Marseille, Alors Hors du Temps, 2004
- S. DALÍ, *La mia vita segreta*, Milano, Abscondita, 2006
- R. SULLIVAN, *Villa Air-Bell. World War II, Escape, and a House in Marseille*, New York, HarperCollins Publishers, 2006
- E. PANOFSKY, *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 2009
- F. NIGRO, *La materia metamorfica. Percorsi nel Surrealismo di Salvador Dalí*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma, 2010
- M. REBECCHI, *Luis Buñuel, Sergej Ejzenštejn e Georges Bataille. Il taglio dell'occhio: un montaggio delle attrazioni in chiave surrealista*, in «Predella-Storia dell'arte e film studies. Chassé-croisé», n. 31, 2012
- A. COURT DE GÉBELIN, *Il gioco dei Tarocchi*, Roma, Castelvechchi, 2013
- M. BAUDUIN, *Surrealism and the Occult: Occultism and Western Esoteric Work and Movement of André Breton*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014
- A. JODOROWSKY, M. COSTA, *La Via dei Tarocchi*, Milano, Feltrinelli Editore, 2014
- AA.VV., *L'artiste et le mouvement*, «TDC», n. 1110, 2017, pp. 40-43
- AA.VV., *Tarocchi dal Rinascimento a oggi*, catalogo di mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 4 ottobre 2017-14 gennaio 2018), a cura di P. ALLIGO, R. MINETTI, A.M. MORSUCCI, Torino, Lo Scarabeo, 2017
- Leonora Carrington: Magical Tales*, catalogo di mostra (Città del Messico, Museo de Arte Moderno, 21 aprile-23 settembre 2018; Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo, 22

ottobre 2018-3 febbraio 2019), a cura di T. ARCO, S. VAN RAAY, Istituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018

M. BAUDUIN, V. FERENTINO, D. ZAMANI, *Surrealism, Occultism and Politics: in search of the marvellous. Studies in Surrealism*, New York, Routledge, 2018

J. FIEBIG, *Dalí Tarot by Salvador Dalí, with commentary by Johannes Fiebig*, Köln, Taschen, 2019

F. FLAHUTEZ, *Les Jeux Surréalistes sont un langage poétique. Du Cadavre Exquis au Jeu de Marseille*, «TDC», Paris, Canopé Editions, n. 1119, 2019, pp. 46-50

E. PITTARELLO, *Salvador Dalí, i ritratti ibridi degli anni Venti*, in «Venezia Arti», Nuova serie 1 – Vol.28 – Dicembre 2019, p. 19.

J.L. PLAZA CHILLÓN, *La iconografía en Federico García Lorca, hagiografía y homoerotismo*, «Emblecat», n. 8, 2019/85-108

S. ABERTH, T. ARCO, *The Tarot of Leonora Carrington; introduced by Gabriel Weisz Carrington*, Lopen, Fulgur, 2020

P. LEPETIT, *Tours de Cartes: du Tarot de Marseille au Jeu de Marseille des Surréalistes*, «La Chaîne d'Union», 2020/1, n. 91, pp. 81-87

R. POLLACK, *Le Jeu de Tarot of Leonora Carrington*, Lopen, Fulgur Press, 2020

L. BARBIER, *Tarot and Divination Cards, a Visual Archive*, New York, Cernunnos, Abrams, 2021

G. BERTI, *Storia dei Tarocchi. Verità e leggende sulle carte più misteriose del mondo*, Torino, Rinascimento Italian Style Art, 2022

J. HUNDLEY, *Tarocchi*, Colonia, Taschen, 2022

G. SUBELYTÉ, D. ZAMANI, *Surrealismo e magia. La modernità incantata*, catalogo di mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 9 aprile-26 settembre 2022, Potsdam, Museum Barberini, 22 ottobre 2022-29 gennaio 2023), a cura di V. GREENE [et al.], New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 2022

A. FERRARA, *Il sogno: la scrittura sintomale dell'immagine*, in «Materiali di Estetica», Terza serie – n. 11.1 (2024)

## SITOGRAFIA

<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/ubb/F-IV-0043> (consultato il 21 febbraio 2024)

<https://www.wopc.co.uk/egypt/mamluk-playing-cards> (consultato il 21 febbraio 2024).

F. PRATESI, *Carte varie a Basilea nel 1377 o nel 1429*, 2016, <https://www.naibi.net/A/508-JORHEIN-Z.pdf> (consultato 3 marzo 2024)

[https://www.bmvr.marseille.fr/jeu\\_marseille](https://www.bmvr.marseille.fr/jeu_marseille) (consultato 3 marzo 2024)

<https://www.wopc.co.uk/uk/margary/lenthall> (consultato il 4 marzo 2024)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-4740219> (consultato 28 marzo 2024)

<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/religion/overview/witchcraft/> (consultato 28 marzo 2024)

<https://onlineonly.christies.com/s/livres-rares-et-manuscrits/jeux-surrealistes-frederic-delanglade-1907-1970-176/188586> (consultato 5 aprile 2024)

<https://www.wopc.co.uk/france/grimaud/le-jeu-de-marseille> (consultato 5 aprile 2024)

<https://www.wopc.co.uk/spain/salvador-dali> (consultato 8 aprile 2024)

<https://www.nytimes.com/2006/06/26/arts/26stuart.html> (consultato 21 aprile 2024)

<https://www.salvador-dali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/historia/> (consultato 28 aprile 2024)

<https://www.salvador-dali.org/en/dali/bio-dali/> (consultato 2 maggio 2024)

<http://www.letarot.it/page.aspx?id=795> (consultato 20 luglio 2024)

<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 25 luglio 2024)

<https://www.asim.it/Iconologia/ICONOLOGIAview.asp?Id=121> (consultato 29 luglio 2024)

<https://tarocchidelmantegna.com/47-saturno/> (consultato 30 luglio 2024)

<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/object-wpc-wid-fzrb> (consultato 30 luglio 2024)

<https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/categories> (consultato 31 luglio 2024)

<https://www.musee-moyenage.fr/en/collection/the-lady-and-the-unicorn.html>  
(consultato 31 luglio 2024)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/> (consultato 1 agosto 2024).

<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne/> (consultato 2 agosto 2024)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/385140?sortBy=Relevance&depths=9&when=A.D.+14001600&what=Woodblock+prints&ft=italian&offset=60&rpp=20&pos=67> (consultato 4 agosto 2024)

<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27896/carta-gioco-27896.html> (consultato 9 agosto 2024)

<https://archivi.cini.it/storiaarte/detail/27696/carta-gioco-27696.html> (consultato 9 agosto 2024).

<https://tarocchidelmantegna.com/29-astrologia/> (consultato 10 agosto 2024)

<https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards/the-sun> (consultato 13 agosto 2024).

<https://collections.library.yale.edu/catalog/33215685> (consultato 13 agosto 2024)

<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/1954/697/two-adolescents> (consultato 13 agosto 2024)

<https://collections.library.yale.edu/catalog/33220491> (consultato 14 agosto 2024)

<https://collections.library.yale.edu/catalog/33215685> (consultato 15 agosto 2024)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5159327> (consultato 29 agosto 2024)

<https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-sculpture/obra/469349321ac84cb0af77435718a2116c/untitled-telephone-transformed-into-a-lobster> (consultato 31 agosto 2024)

[https://tarot-de-marseille-heritage.com/english/historic\\_tarots\\_gallery.html](https://tarot-de-marseille-heritage.com/english/historic_tarots_gallery.html)  
(consultato 4 settembre 2024)