

LUCA BARATTA

Pluralità del corpo, molteplicità dei significati: Il mostro a sette teste nell'Europa della prima età moderna

This essay traces the long and complex afterlife of the seven-headed monster first reported in Invorio in 1578 and later reappearing – transformed in form and function – across early modern Europe. Through an investigation of printed sources, from Italian prodigy pamphlets to German *Wunderzeichen* and English newsbooks, the monster emerges as a powerful ‘plural body’: a mutable symbol of divine punishment, political disorder, religious satire, and imperial critique. By examining the multilingual and transnational circulation of this monstrous image, the article explores how its plurality of limbs mirrors the plurality of meanings it generated – revealing the fractured imagination of early modern Europe.

KEYWORDS: Early Modern England; Plural Bodies; Seven-Headed Monster; Street Literature; Symbolic Readings of Physical Deformity.

1. *Introduzione: alle origini del mostro a sette teste*

Verso la fine degli anni Settanta del Cinquecento, l’incisore, bozzettista e editore romano Giovanni Battista de’ Cavalieri (1525-1601) realizzava una serie di disegni imperniati sul tema dell’alterità umana, tanto mitica (blemme, sciapodi, centauri, cinocefali) quanto reale (gemelli siamesi, parassitici, ermafroditi, focomelici).¹ Raccolti nel 1585 in una sorta di catalogo iconografico dal titolo *Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni*, questi lavori, come altri prodotti dall’autore nei decenni precedenti, non avevano solo compiti di riproduzione commerciale o di esaltazione estetica, ma anche di edificazione e diffusione di modelli esemplari nell’ambito della

¹ Per un quadro bio-bibliografico su Cavalieri, figura di spicco negli ambienti cattolici della Controriforma italiana, si vedano l’ampio profilo critico realizzato da Passamani (1979) e il volume a cura di Pizamano (2001). Sulle due tipologie di alterità umana citate a testo, e sulle modalità con cui esse si sono intrecciate nel corso della storia occidentale, si rimanda a Friedman (1981). Per uno studio più recente sul tema del mostruoso, analizzato nei più diversi contesti spaziali e cronologici, e in cui emerge come una categoria fissa del pensiero umano, cfr. Mittman, Dendle (2012).

cultura figurativa della Controriforma.² Non si era trattato, pertanto, di dare sfogo a un gusto abbastanza diffuso tra i dotti del periodo per bizzarrie, eccentricità e stravaganze anatomiche, ma di immagini pensate per perseguire obiettivi ben precisi. Innestandosi in quello che è stato definito il ‘canone dei prodigi’ – un immaginario apocalittico sviluppatosi in Europa agli albori del Rinascimento³ – esse miravano a istruire pedagogicamente i futuri soldati di Cristo alle più dure prove nelle terre dell’eresia, piagate da Dio con tremende aberrazioni fisiche per aver voltato le spalle alla vera religione. Il ragionamento che rendeva possibile questo sillogismo peccato-punizione era semplice: quando l’universo violava le proprie leggi era sempre in azione un meccanismo comunicativo soprannaturale, attraverso cui la divinità manifestava la propria potenza e insieme inviava un messaggio all’umanità corrotta. L’essere deforme veniva, dunque, al mondo per dire, e normalmente per segnalare il disappunto celeste nei confronti di una madre, di una famiglia, o addirittura di un’intera comunità che si era macchiata di una grave e terribile infrazione. L’individuo affetto da malformazioni poteva così diventare uno straordinario strumento di stigmatizzazione e anche di esclusione della differenza – un fuori norma che negli ambienti cattolici post-tridentini aveva evidentemente i tratti delle chiese riformate (germaniche, ungariche, inglesi), diaboliche per antonomasia e dalle cui insidie bisognava difendersi ad ogni costo, convincendo prima di tutto il popolo della loro pericolosità. In questo senso, le stampe a carattere teratologico prodotte da Cavalieri contribuivano doppiamente alla causa: da un lato, esse costruivano un’identità negativa del nemico oltre confine che, in quanto miscredente, era automaticamente mostruoso; dall’altro, davano concretezza visiva alle conseguenze che un eventuale passaggio nelle sue fila avrebbe comportato.⁴

² Si tratta fondamentalmente di una raccolta di fogli volanti illustrati, tutti dedicati al mostruoso e realizzati dall’autore in momenti diversi della sua carriera.

³ Il canone dei prodigi si sviluppò in Europa tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, alimentato dal conflitto tra Protestanti e Cattolici, e lasciò ampie tracce non soltanto in vaste opere trattatistiche, ma anche in forme testuali assai meno elaborate, come pamphlet, ballate e fogli volanti, veloci ed effimere, ma dotate di straordinario potere comunicativo e notevolmente lucrative per autori e stampatori. In un ricco e variegato campionario di meraviglie e fatti strani, i parti deformi acquisirono un ruolo centrale all’interno di questo immaginario: venuto al mondo per segnalare l’ira divina seguita ad una colpa umana, il mostro diveniva un mezzo efficacissimo di propaganda attraverso il quale si potevano affrontare scottanti questioni religiose, politiche e sociali. La letteratura critica sul tema è, ovviamente, molto vasta: qui mi limiterò, pertanto, a ricordare l’opera, in certo modo fondativa, di Céard (1971) e l’imponente ricapitolazione di Daston, Park (1998, pp. 173-214). Specificamente sulle nascite mostruose umane, lavori importanti sono quelli di Bates (2005), Crawford (2005) e Baratta (2016).

⁴ Soprattutto dopo la frattura generata dalla Riforma luterana, l’immaginario collettivo dei ceti popolari italiani fu profondamente segnato da un angoscioso senso di attesa apocalittica. L’incubo della fine dei tempi – alimentato da predicatori itineranti, profeti urbani e figure carismatiche – invase pulpiti, mercati, botteghe e piazze, trovando forma e voce in una pubblicistica fitta e visivamente potente, spesso a carattere teratologico. I mostri, le meraviglie e le nascite deformi diventarono così strumenti

Tra i fogli volanti più emblematici prodotti dall'artista, uno significativamente intitolato *Horibile et marauiglioso mostro* si riallacciava a un recente fatto di cronaca che aveva avuto luogo nei domini del Comune di Novara, nell'Italia settentrionale. Una brevissima nota di accompagnamento posta sotto l'illustrazione avvisava che nel mese di gennaio del 1578, «in Eusrigo», l'odierna Invorio, una «dona uecchia» aveva partorito un bambino «cō sette teste et sete brache et le gambe da bestia et la testa principale à uno ochio solo nel fronte».⁵ La didascalia, scarna e lineare, non aggiungeva altre informazioni né forniva chiavi di lettura a supporto dell'interpretazione della nascita, sicuramente fittizia e con fini polemici e propagandistici. Al lettore/spettatore non rimaneva, quindi, che perdersi nella contemplazione dell'ampia acquaforte (fig. 1), in cui la creatura giganteggiava al centro col suo aspetto eslege e raccapricciante, ponendo dilemmi epistemologici ardui da sciogliere. A cosa alludevano tutte quelle teste e braccia affastellate una sopra l'altra? E i piedi con gli zoccoli caprini? Perché un capo possedeva un solo occhio, mentre gli altri ne avevano due? Quali sfumature di senso era lecito associare a quell'eccesso di membra? Cavalieri taceva su ciascuno di questi elementi, ma lasciava intuire che il suo pubblico non avrebbe faticato a intessere le giuste connessioni e a intravedere nell'evento prodigioso un riflesso della collera divina: quella risvegliata dalla frattura dell'unità della fede e dal conseguente proliferare di dottrine dissidenti.

Antropo-zoomorfo, polifemico, policefalico, tentacolare, il mostro di Invorio non poteva non apparire come il segno tangibile di una depravazione profonda, un sovvertimento dell'ordine costituito di cui le sue carni, deturpate e scomposte, si facevano specchio, evidenziando una rottura pressoché irreparabile negli equilibri del cosmo. A questo male dilagante, causato dalla degenerazione dei costumi, Dio cercava di porre rimedio dall'alto, inviando strali di ammonimento ricolmi della sua ira e indignazione; dal basso, chi poteva partecipava a questo processo di denuncia e messa in forma dell'errore, suggerendo cosa potesse scaturire dall'allontanamento dalla retta via.

privilegiati attraverso cui leggere, interpretare e comunicare l'angoscia di un mondo percepito come radicalmente instabile, segnato dalla colpa e in attesa del giudizio. Per comprendere la cultura del prodigio nell'Italia del Cinquecento, la stessa in cui vive e opera Cavalieri, si veda Niccoli (1987), il cui lavoro rappresenta un punto di riferimento imprescindibile.

⁵ L'acquaforte fu quasi certamente realizzata prima del 1585, anno in cui apparve poi nell'*Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni*. Del documento, che non ha ricevuto alcuna attenzione critica, esistono varie copie conservate in diverse istituzioni museali e bibliotecarie, come, ad esempio, l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (<<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC119071>>, ultimo accesso 30 Maggio 2025) e la Wellcome Library di Londra (<<https://wellcomecollection.org/works/nu7wzvdd/images?id=j48atmzb>>, ultimo accesso 30 Maggio 2025). Per il suo migliore stato di conservazione, qui si è scelto di utilizzare l'esemplare presente nelle collezioni del British Museum (<https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1846-0509-263>, ultimo accesso 30 Maggio 2025).



Fig. 1 – Giovanni Battista de' Cavalieri, *Horibile et marauiglioso mostro*, 1585, © The Trustees of the British Museum

Cavalieri lo sapeva bene e i suoi sforzi erano stati incanalati in questa direzione, ma forse non avrebbe mai immaginato che il suo *Horibile et marauiglioso mostro* si sarebbe subito trasformato in un fortunatissimo prototipo da emulare che, di pubblicazione in pubblicazione, di riscrittura in riscrittura, avrebbe mantenuto vivo il ricordo di sé almeno sino alla seconda metà del Diciassettesimo secolo.

Il presente articolo raccoglie i frutti di lunghe ricerche bibliografiche e d'archivio, che hanno condotto al ritrovamento di ben altre tredici testimonianze documentarie e/o artistiche relative al mostro a sette teste, tutte ricollegabili, con piccole variazioni, all'archetipo generato da Cavalieri. Estrapolate da un campionario eterogeneo di fonti

(ballate, *broadsheets*, compilazioni di fatti strani, missive, teratoscopia) e distribuite su circa un ottantennio, esse provengono da Italia, Francia, Polonia, Germania, Spagna e Inghilterra e possono essere suddivise in tre macro-blocchi cronologici: 1578, 1642 e 1654-1655. Ognuna di queste fasi segnala uno specifico interesse e anche una distinta postura intellettuale nei confronti della creatura, la cui pluralità emerge ovviamente nei suoi arti multipli, ma anche nelle geografie attraversate, nelle lingue parlate, nei complessi emotivo-cognitivi suscitati e, non da ultimo, nei vari significati di cui si è caricata per meglio rispondere alle esigenze utilitaristiche di un dato momento.

Intrecciando parola e immagine e procedendo con *close reading* ravvicinati di testi sinora completamente ignorati dalla critica, le pagine che seguono tentano di restituire tutta la ricchezza paradigmatica di questo peculiare caso di nascita mostruosa che, per l'eccezionale forza retorica e la sua capacità di aderire a contesti eterogenei, assorbendone frizioni e desideri, si configura come uno degli episodi più celebri e meglio attestati della storia della teratologia occidentale in età moderna.

L'obiettivo finale del saggio è quello di dimostrare come siano in atto almeno due diversi atteggiamenti opportunistici nella continua reiterazione del portento di Invorio: sebbene entrambi fondati sull'idea comune che ogni increspatura del creato debba essere considerata una punizione divina per una colpa ineffabile, essi procedono su strade parallele e hanno orizzonti d'approdo diametralmente opposti. Il primo, come vedremo a breve, riflette l'impellenza avvertita da molte nazioni dell'epoca, squassate dalle guerre di religione, di garantire l'ortodossia spirituale, esercitando il loro potere repressivo contro elementi presenti al didentro delle rispettive compagini statuali. La *otherness* che il mostro a sette teste impersona costituisce, pertanto, il congegno censorio attraverso il quale questi paesi (prendendo a prestito le note categorie foucaultiane) 'sorvegliano' la propria conformità interna e 'puniscono' le componenti centrifughe che la mettono in discussione.⁶ Capovolta, questa logica può, tuttavia, essere adottata anche per proiettare verso l'esterno lo sguardo e fare del mostruoso l'arma con cui contrastare lo straniero che sta per diventare (o lo è già) un dichiarato oggetto di ostilità bellica. Sono le fattezze di questa tipologia di entità aliena, da respingere e tenere sempre in un fuori rassicurantemente circoscritto, che vedremo assumere al mostro a sette teste nella parte finale di questo contributo. Il suo, però, non è un dislocamento nello spazio che serve solo a catapultare sull'Altro paure, fragilità e ossessioni, ma anche a rendere quell'Altro il catalizzatore di pulsioni xenofobe, la giustificazione narrativa di conflitti militari sanguinolenti e la legittimazione di politiche espansionistiche.⁷

Insinuandoci in questo gioco di antitetiche proiezioni, non rimane che iniziare il nostro viaggio indietro nel tempo insieme al mostro a sette teste, le cui metamorfosi aiutano a comprendere le modalità attraverso cui l'Europa moderna reagiva di fronte al corpo deforme, risemantizzato di volta in volta come espediente concettuale, strumento di controllo e persino materia letteraria. È nel prismatico intreccio tra fisionomie, mutamenti e funzioni che risiede il grande interesse storico-sociale e culturologico di questa creatura, intesa come dispositivo simbolico capace di condensare istanze normative, paure collettive e pratiche discorsive.

⁶ Per l'uso specifico della coppia di verbi sorvegliare/punire, cfr. Foucault (1976).

⁷ In questo allontanamento del mostruoso, operato con la creazione di nemici esterni, prende forma un processo psicologico molto comune, che proietta le paure inconscie in luoghi geograficamente lontani o comunque in uno spazio distaccato da noi. Su questo tema, si veda Fiedler (1978, p. 239), il quale sottolinea come tale meccanismo sopravviva anche ai nostri giorni: «even in our time, we have not given up trying to persuade ourselves that monstrous races inhabit the remote places of this earth, rather than of our deep psyches. But we are running out of territory remote enough to qualify, except, perhaps, for the Himalayas, where giant hairies, repabitized yeti or Abominable Snowmen, are still reported from time to time».

2. Capi che cozzano l'uno contro l'altro: il mostro a sette teste come arma di controllo dell'ortodossia cattolica

Nello stesso 1578, mentre l'effigie del mostro a sette teste si imprimeva nelle menti dei sudditi pontifici grazie all'intermediazione artistica e editoriale di Cavalieri, ad altre latitudini un secondo opuscolo contribuiva ad amplificare l'eco prodotta dalla sua nascita, propagandone i dettagli in un nuovo vernacolo. Pubblicato anonimamente da François Poumard a Chambéry, ex capitale del regno sabauda, e intitolato *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre*, il *canard* procedeva per analogie con l'originale italiano che lo aveva preceduto, dal quale riprendeva le coordinate cronotopiche già note relative alla creatura deforme («né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie au moys de Ianuier en la presente Annee 1578») nonché il relativo ritratto, realizzato con la promessa di una somiglianza il più possibile fedele al soggetto naturale («Avec le vray pourtraict d'icelluy au plus prez du naturel»; fig. 2) (cfr. Anonyme, 1578).⁸ Non si trattava, ad ogni modo, solo di una semplice traduzione in francese dell'*Horibile et marauiglioso mostro*, predisposta con finalità divulgative e/o dettata da fattori economici; l'opera si configurava piuttosto come un intervento consapevolmente orientato sul piano ideologico, attraverso il quale l'oscuro estensore del documento mirava a inserirsi nell'acceso dibattito sulla profonda lacerazione spirituale che piagava il corpo della cristianità. A proposito del sembiante del mostro, ad esempio, egli non si limitava a enumerarne gli elementi morfologici più singolari, ma ne reinterpretava le anomalie in chiave allegorica, colorandole di tinte moralizzanti inequivocabili:

[...] vn Monstre lequel a sept testes, & sept bras, & les iambes de beste ayāt le pied forchu ainsi qu'un bœufz. En la teste principale il y a vn seul œuil au front, qui nous demonstre l'orgueil & auarice auoir plus de cours parmi les republicques crestienes, que l'amour d'un seul Dieu, & que par le vice nous mellons & mextionnons la brutalité avec la raison, mesprisant & souillant l'image de Dieu quiest en nous suyuant plustost nostre sensualité comme bestes bruttes que la vertu, ainsi que deurions faire, qu'est la cause que la nature estant corrompue nous produict telz & semblables Monstres que pouuez veoir au pourtraict icy dessus tiré au vifz au plus pres du naturel, Dieu parsa grace nous veuille preseruer des sinistres euenemens que telz Monstres nous presaignent, Amen. (*Ibidem*)

⁸ L'unico testo critico che citi *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre* è quello di Seguin (1964), che lo inserisce nel più ampio contesto della letteratura di strada a tema informativo e giornalistico prodotta in Francia nel corso del Sedicesimo secolo. Un accenno veloce al documento si trova anche in Schenda (1959, p. 8).

Rielaborata sofisticamente secondo le direttrici cardine della cultura del *prodigium*, la fisicità superfetata dell'essere di Invorio diveniva la metafora perfetta di un mondo a soqquadro, letteralmente sottosopra, e ormai asservito all'abiezione. In questa prospettiva, la realtà confusa e distorta che circondava la creatura – difficilmente afferrabile da uno sguardo annebbiato – trovava il suo correlativo oggettivo nell'unico occhio situato al centro della testa principale, evidente reminiscenza del ciclope mitologico, qui svuotato, però, di ogni connotazione epica o demiurgica. Lungi dall'alludere a una visione superiore, questa monocularità si configurava, invece, come indizio di un'acuità percettiva compromessa, autoreferenziale, sintomo di un intelletto non più in grado di cogliere la composita articolazione del progetto divino. Non è un caso, allora, che l'autore ne faccia espressione tangibile di una cecità spirituale alimentata dall'orgoglio e dall'avidità, due passioni incontrollabili e sfrenate che hanno ormai assunto un ruolo dominante nelle repubbliche cristiane. La menomazione della vista si carica di un valore simbolico più ampio, divenendo l'equazione della crisi della *civitas christiana*: la perdita del legame con la verità rivelata e il venir meno della centralità di Dio nell'universo riverberano nel disfacimento dell'assetto planetario. L'uomo, abbandonato a se stesso, smarrisce il primato della ragione e scivola in una condizione liminare, governata da impulsi bruti e istinti primordiali, in cui l'*imago Dei* impressa in lui si offusca fino quasi a cancellarsi, cedendo il posto a una spinta regressiva, animalesca, che ne corrompe l'essenza primigenia. La creatura mostruosa diventa così la personificazione di una natura deviata, prodotto degenerato di una società sprofondata nel peccato, e proprio in quanto tale assurge a spia del caos che travolge il presente. Non è un'anomalia isolata, bensì un concentrato visibile delle disarmonie che squarciano il tes-



Fig. 2 – Anonyme, *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie, au mois de Januier en la presente Année 1578. Avec le vray pourtrait d'icelluy au plus prez du naturel*, 1578, © Bibliothèque Nationale de France

suto collettivo: le sue sette teste, in particolare, sono cifra di una molteplicità ossimoricamente disaggregata, capace di spezzare la simmetria immacolata del paradiso terrestre. Conseguentemente, il mostro non si limita a suscitare orrore o a fungere da avvertimento, ma assume un'aura profetica, configurandosi come impronta escatologica di una crisi ormai giunta al suo culmine e, insieme, come richiamo accorato a un ritorno alla purezza della fede, all'adesione piena al culto dell'unico Dio e al recupero di quella dimensione etico-spirituale che sola può restituire all'uomo la sua forma autentica.

Invocando la protezione e la clemenza celeste contro gli eventi sinistri che tali mostri prefiguravano, l'anonimo si congedava dal suo *Briefz Discovrs d'vn Merveilleux Monstre*, la cui portata può esser ancor meglio compresa se ricondotta al contesto storico e geopolitico che ne aveva permesso la formulazione. Il Ducato di Savoia, nel secondo Cinquecento, rappresentava uno dei baluardi cattolici collocati al margine nord-occidentale della penisola italiana, costantemente esposto alla pressione delle idee riformate provenienti dai vicini territori protestanti – dalla Confederazione elvetica, ormai ampiamente convertita, fino ai principati tedeschi del Sacro Romano Impero. In questa posizione di frontiera confessionale, la battaglia contro l'eresia assumeva i contorni di una resistenza culturale, che richiedeva strumenti di comunicazione efficaci, capaci di toccare e plasmare l'immaginario collettivo.⁹ Ecco perché appropriarsi di un mostro già circolante nei possedimenti papali e reinvestirlo di sovrastrutture semantiche utili al proprio orizzonte locale equivaleva, per il potentato sabaudo, a un'operazione di propaganda sociale: un monito visivo e testuale rivolto al proprio popolo di fedeli, finalizzato a rinsaldare l'identità cattolica e a scongiurare il rischio di dispersione dottrinale. Il mostro a sette teste, nato a Inverio e di cui la Savoia francofona si era subito appropriata, diventava così una sorta di manifesto transalpino della lotta contro la dissoluzione morale e la disgregazione religiosa: incarnazione di un ordine invertito, la cui minacciosa presenza serviva a sottolineare, per contrasto, l'urgenza di recuperare l'unità di fede sotto l'egida della Chiesa romana. Attraverso questa strategia, la piccola monarchia sabauda si inseriva nel più ampio scenario della Controriforma, contribuendo, con i mezzi della pubblicistica, alla difesa militante dell'ortodossia cattolica.¹⁰

Seppur indiretto, l'invito qui lanciato a fare del mostro a sette teste un'arma di persuasione delle masse avrebbe trovato presto altri entusiasti corrispondenti nel mondo cattolico: a pochi mesi di distanza dall'uscita del *Briefz*

⁹ Sulla storia del Ducato di Savoia nel Cinquecento, si rimanda ai ricchi studi di Amoretti (1984-1988) e Barbero (2002).

¹⁰ Sul massiccio impiego della pubblicistica come arma di difesa dell'ortodossia religiosa nella Francia borbonica e della Lega cattolica, si vedano l'importante ricognizione documentaria di Wilson (1993, pp. 30-72) e il più recente lavoro di Williams (2011, pp. 75-120).

Discovrs d'un Merveilleux Monstre, infatti, un volumetto dal titolo *Prawdziwe wyobrazenie Trojga dzieci bardzo strasznych i dziwnych* (*Vera rappresentazione di tre bambini molto spaventosi e strani*) si collocava nel suo medesimo orizzonte ideologico e devozionale. Pubblicato a Cracovia sul finire del 1578 da Joannes Theobaldus Blasius, il librettino, corredato da xilografie, presentava la nascita di tre bambini deformi in diverse località d'Europa: la prima aveva avuto luogo il 20 dicembre 1577 a Grevesmühlen, nel Meclemburgo; la seconda il 10 gennaio 1578 a Chieri, in Piemonte, e la terza, sempre del 1578, si riferiva ovviamente alla creatura policefala di Invorio. In una cornice teologica che era solita accumulare segni, nutrendosi bulimicamente di *prodigia*, Blasius – influenzato anche da fonti medico-morali del tempo, prime fra tutte quelle a firma di Paracelso – rileggeva la mostruosità fisica dei casi raccolti come traccia ineludibile di una colpa collettiva, una nefandezza universale che trovava il suo più efficace contrappunto nelle carni doppiamente parlanti del mostro a sette teste, sul cui ventre, per la prima volta (e anche l'unica nella lunga tradizione iconografica che lo accompagna), era possibile scorgere gli organi di un volto triste e affranto, forse proprio quello di Dio (fig. 3).



Fig. 3 – Joannes Theobaldus Blasius, *Prawdziwe wyobrazenie Trojga dzieci barzo strasznych, ktorym podobne nie wiem aby kiedy były widziane na świecie*, 1578, © Zakład Narodowy im. Ossolińskich

Come per l'autore del *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre*, anche l'operazione compiuta da Blasius, di cui tra l'altro non si conosce nulla a livello bio-bibliografico, assume maggiore profondità prospettica se rapportata alla specifica situazione della Polonia nel secondo Cinquecento. Sebbene storicamente cattolica, la Confederazione polacco-lituana attraversava, in quegli anni, un periodo di forte pluralismo confessionale: accanto alla Chiesa romana, che manteneva una posizione ancora solida e profondamente radicata, proliferavano movimenti protestanti (in particolare calvinisti e luterani), a cui si aggiungevano minoranze anabattiste, ariane e ortodosse, in un clima

di relativa, ma precaria tolleranza e convivenza. L'Unione di Lublino (1569) e la successiva formazione del Parlamento (*Sejm*) favorirono una certa libertà di culto, culminata nella Confessione di Sandomierz (1570) e nella Confederazione di Varsavia (1573), che sancì la libertà religiosa come principio politico.¹¹ In questo contesto instabile, attraversato da forti tensioni teologiche, l'opera di Blasius va intesa come una chiara espressione della sensibilità cattolica germogliata a seguito del Concilio di Trento: la scelta di presentare esseri mostruosi non solo come curiosità naturali, ma come leve di esortazione morale, si inserisce, infatti, pienamente nella logica della Controriforma, che mirava a mobilitare anche tipologie meno consuete e canoniche di comunicazione per ricompattare la coesione religiosa e evitare derive eterodosse. Non è, pertanto, una mera coincidenza che l'autore scelga di tradurre e reinterpretare, in chiave domestica, storie già circolanti nei territori dell'Italia e della Savoia – come quella del mostro di Invorio – dove simili narrazioni venivano utilizzate come veri standard di propaganda visiva e spirituale. Attraverso questo processo di ricezione e rielaborazione di tali *mirabilia specimina*, la stampa popolare in lingua polacca partecipava a un progetto transnazionale di difesa dell'ortodossia, fornendo al proprio pubblico – con i mezzi dell'immagine e del racconto meraviglioso – indicazioni chiare e accorgimenti immediati su come intercettare negli eventi naturali i segni della volontà divina. In questo modo, anche la Polonia della dinastia Jagellona dava il proprio contributo alla causa cattolica, condividendo con altre nazioni sorelle del Continente simboli, modelli interpretativi e finalità pedagogiche, in uno sforzo congiunto per ribadire l'unità della fede e osteggiare a qualunque costo l'incontenibile offensiva scagliata dalle eresie.

Assolta anche in area slava la duplice funzione di dipingere – per dirla con Christopher Hill – «un mondo alla rovescia» (cfr. Hill, 1972) e, al tempo stesso, di riaffermare, *e contrario*, la necessità di un ritorno all'assetto divino, il mostro a sette teste di Invorio avrebbe fatto ancora tre ultime apparizioni testuali prima del definitivo compiersi dell'*Annus horribilis* 1578, come ci dimostrano i *Flugblätter* finemente acquerellati apparsi in Germania coi titoli di *Wahre abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburdt eines Knebleins* e *Warhafftige und schreckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburdt*.¹² Entrambi

¹¹ Sulle specificità storico-culturali, e specialmente religiose, della Polonia del secondo Cinquecento, si rimanda alle ricerche fondamentali di Stone (2001) e Davies (2005).

¹² Sebbene quasi certamente tutti prodotti in Germania, tra i territori cattolici dell'allora Ducato di Westfalia, in particolare quelli di competenza dell'Elettore di Colonia, e la città imperiale di Strasburgo, i documenti si conservano oggi in copia unica presso la Zentralbibliothek di Zurigo. Qui sono parte dell'imponente raccolta di cronache medioevali e rinascimentali collezionate dal pastore protestante di matrice zwingliana Johann Jakob Wick (1522-1588), che fra il 1560 e il 1587 predispose circa 24 volumi di materiale testuale e iconografico. I tre fogli volanti, ora in pubblico dominio, sono con-

anonimi, i primi due documenti condividono verosimilmente lo stesso ambiente di produzione – la città di Colonia, fucina dell’editoria cattolica tedesca e centro nevralgico dell’opposizione alla Riforma – e devono essere usciti in sequenza, l’uno l’evoluzione dell’altro, ma con scopi distinti. Mentre è, infatti, chiaro che il volantino pubblicitario occupato in larga maggioranza dall’immagine della creatura mirava a diffondere semplicemente la notizia, mantenendo, dunque, un impianto puramente informativo e veicolando solo i dati circostanziali della vicenda (fig. 4), il secondo foglio volante era il frutto di una mente con propositi ben più ambiziosi. Stampato da Johan Sadeler come traduzione di un presunto originale nederlandese circolato a Kampen («Erstlich durch Johan Sadeler excusum zu Campen / vnd ist newlich aus Niederlendischer Sprach ins Deudsche gebracht») (cfr. Anonym, 1578b),¹³ *Warhafftige Contrafactur* sembra assumere da subito i toni di un’omelia per immagini e parole, che fa leva sull’apparizione del mostro – ormai assurto quasi a protagonista di una saga pan-europea – per stimolare l’ennesima meditazione sullo stato di sfacelo generale che sta erodendo le fondamenta del mondo cristiano. «In diesem Monitor mahlet vns one zweiffel Gott vnsere sündliche natur» (*ibidem*), si trova scritto: Dio, attraverso questo mostro ammonitore, manifesta il suo disgusto per la sozzura che intacca come un male intestino l’animo umano, rendendone così corrotta e ripugnante anche la parte esteriore (fig. 5). La deformità della creatura, con le sue teste tutte monoculari («mit sieben Keuptern / welche jedes nur ein Auge gehabt») (*ibidem*), le membra multiple e le zampe ferine, è interpretata come uno specchio fedele di un’umanità ormai privata della facoltà della vista e quindi incattivita, insensibile e respingente rispetto a qualunque legame di appartenenza. L’uso di rievocazioni classiche – il ciclope, i centauri, le bestie feroci – non ha valore meramente citazionistico, ma serve a stilare una tassonomia del disordine morale: l’uomo contempo-

sultabili ai seguenti link <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/content/titleinfo/2724550>>, <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/content/titleinfo/2724524>> e <<https://www.e-manuscripta.ch/zuzneb/doi/10.7891/e-manuscripta-92026>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025] e appaiono indicizzati nel vecchio, ma ancora utile repertorio bibliografico realizzato da Naumann (1863, p. 127 e p. 142) e nel più recente volume monografico di Ewinkel (1995, pp. 282-283). *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburts eines Knebleins* è stato anche riprodotto in edizione moderna da Strauss (1975, p. 892). Philip M. Soergel cita *en passant* il medesimo *Flugblatt* utilizzandolo, insieme a pubblicazioni simili, come strumento per indagare l’impatto della Controriforma sulla propaganda anticlericale. Si vedano a questo proposito Soergel (1993a, p. 644 e 1993b, p. 149).

¹³ Jan Sadeler il Vecchio (1550-1600) fu il discendente di una delle più grandi, e probabilmente più note, tra le dinastie di incisori fiamminghi che predominarono nell’Europa settentrionale nei secoli XVI, XVII e seguenti. Artista, editore, originario di Bruxelles e morto a Venezia, a seguito della Rivolta dei pezzenti, un movimento insurrezionale popolare che ebbe inizio nel 1566, lasciò i Paesi Bassi e si trasferì col fratello Rafael Sadeler il Vecchio in Germania, dove rimase – nomade tra molte città – almeno sino ai primi anni Novanta del Cinquecento. La sua presenza a Colonia è attestata nel biennio 1579-1580, proprio in corrispondenza dell’uscita di *Warhafftige Contrafactur*. Per un breve profilo biografico, si veda il lavoro dedicato all’editore Christopher Plantin, di cui Sadeler fu stretto collaboratore ad Anversa (Bowen, Imhof, 2008, pp. 348-349).



Fig. 4 – Anonym, *Wahre abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, 1578, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 16/5 <<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92035>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025]. Public Domain Mark



Fig. 5 – Anonym, *Warhafftige Contrafactur einer erschrecklichen Wundergeburth eines Knebleins*, 1578, Zentralbibliothek Zürich, PAS II 15/37 <<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-92030>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025]. Public Domain Mark

raneo non solo ha perso la somiglianza con il divino, ma ha assunto abitudini e comportamenti che lo assimilano a figure mitiche del caos e della violenza, tradizionalmente associate al paganesimo.

Particolarmente rilevante è, poi, l'insistenza sulla molteplicità scomposta e disorientante dei capi e delle membra – «viel zertheilte vnd Mannigfellige Keupter vnd Arme» (cfr. Anonym, 1578b) – decifrata come prova incontrovertibile della condizione di scissione interna alla *Respublica Christiana*, tanto sul piano spirituale quanto su quello etico e giuridico. Per conferire ulteriore enfasi a questo aspetto, l'autore istituisce un parallelo diretto con altri *exempla* antichi di mostri bicorporei o pluricefali, nati – secondo la tradizione profetica – in coincidenza con epocali eventi di rottura, tanto per la Chiesa quanto per l'Impero, come, ad esempio, l'ascesa di Maometto e l'espansione dell'Islam, considerati la scintilla del credo blasfemo dei Turchi, o l'arrivo di Ario, che negò la divinità di Cristo, provocando la prima grande disputa ecclesiale della storia cristiana:

Im Jar Christi 596. ist zu Constantinopel ein Kind mit zwey Keuptern vnd vier Füßen jung worden / Bald folgendes Jars darauff ist in Arabien geboren Machumetes ein ursach des Türckischen Gotteslesterlichen aber glaubens vnd

alles vnglücks / dadurch die liebe Kirche getrennet / vnd das ganze Römische Reich von den Mahometischen vnd Türcken noch heutiges Tages zerrissen vnd werkeret wird.

Kurk zuuor ehe der keker Arrias / der die Gottheit Christi gelegnet / auff gestanden / ist ein Kindt jung worden welches zwey Meuler / vier Augen / vnd zweene Beene gehabt / vnd sind Cometen vnd Erdbilden zugleich mit vorher gangen / welche alle due grewliche zerrissung vnd trennung der Kirchen / so durch Arium geschehen / bedeutet haben. (*Ibidem*)

In tal senso, il mostro del 1578 non è un'occorrenza isolata, ma l'ultima epifania di una lunga genealogia di *portenta*, ciascuno dei quali segnalava l'avvento o l'approssimarsi di una crisi e, implicitamente, l'obbligatorietà non più procrastinabile di una correzione del *modus vivendi*. Coerentemente, il testo si chiudeva con un appello alla conversione: di carni e ossa imbevute di una luce superiore, il bambino policefalo e tentacolare di Invorio era il messaggio sacro che la comunità cattolica doveva imparare a decrittare per riconoscere i propri errori, pentirsi e intraprendere un percorso di rinnovamento interiore («Der barmherzige Gott verleihe das wir diese Zeichen vnd Warnungen / zu Merken nemen / vnd bessern vnd Busse Thun») (*ibidem*). Così invocata, nell'epilogo, la misericordia dell'Altissimo e animato dalla speranza che simili *signa* non fossero vani e anzi instillassero nei fedeli la convinzione di sincero cammino di espiazione, l'estensore di *Warhaftige Contrafactur* prendeva commiato dal suo *Flugblatt* lasciando, però, irrisolta una significativa incongruenza interna al documento. Se il titolo del foglio volante conservava, infatti, intatto il consueto accenno alla località piemontese di Invorio, il corpo del testo collocava invece la nascita nei Paesi Bassi. Questo scompaginamento geografico, tutt'altro che accidentale, riflette l'eccezionale versatilità del mostro, nomade, fluido, adattabile, e quindi sempre funzionale a rappresentare, di volta in volta, l'epicentro delle crisi più attuali del mondo cristiano. Spostare la scena nei territori settentrionali – quelli i cui ventri erano stati l'incubatrice delle 95 tesi luterane, il male eretico per antonomasia – consentiva di riattualizzare la portata simbolica della creatura, proiettandola su un versante incandescente dello scontro confessionale tra cattolici e protestanti: dispositivo spettacolare, vettore di dottrina e marchingegno educativo, il mostro si faceva emblema mobile capace di simulare l'oscurità ovunque se ne scorgesse l'ombra.

E dovette essere proprio un opprimente senso di angoscia e minaccia a fomentare lo spirito dell'autore di *Warhaftige und schreckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburt*, il terzo e ultimo componente di questo trittico tedesco tutto dedicato al mostro a sette teste. Stampato nella

città imperiale di Strasburgo dal *Formschneider* Bernhard Jobin,¹⁴ il documento stilava, in modo incalzante e quasi ossessivo, un lungo elenco di disastri:

NJcht vnfüglich mag dise nun gegenwärtige zeit wol eyne rechte Wunderzeit heyssen: seiteynmal inn kurtzem also vil Wunder vnd zeychen auff eynander kommen vnd folgen: das es frommen Hertzen eyn schrecken machet. Vnd warlich/ das sie nicht gar on bedeutus vnd würckung seien/ sihet man leyder täglich hin vnd wider/ ferr vnd nahe/ an den wunderlichen vnruhen/ empörungen/ kriegien vnd Blutvergiessen/ verfolgungen/ verhergungen/ verrhätereien/ Meuchelmördereien/ falschen Lehren/ einfallen frembdes Volcks[/] Kriegsgeschrey/ plünderung fürnemmer Stätt/ vngewohnten krankheyten vnd Seuchen/ absterben hoher Leut/ Vngewittern/ wütenden Winden/ schwären Wassergüssen/ Mißgewächssen/ vnd endlichen allenthalben vmb sich herum an der Vnmenschlichen vntreu vnd mißtrauen/ an den vnchristlichen händeln/ dem vbersatz/ Judentzen vnd Vorkauff/ an allerhand schand vnd lastern/ Gotteslästerungen/ verachtung vnd verkerung Gottes Worts/ verspottung fromer Leut warnung/ vngheorsam gegen Obern vnd Fürgesetzte/ vnd kurtzvmb/ an heutiger grosser sicherhey/ vnd erhaltung aller Lieb. (Cfr. Anonym, 1578c)

Con il suo stile da gazzettino di cronaca nera, l'anonimo non si limitava a registrare un momento di crisi particolarmente profondo, ma metteva a punto una vera e propria diagnosi spirituale del presente, in cui ogni aspetto della realtà – religioso, politico, sociale, persino climatico – risultava insanabilmente corrotto. L'età delle meraviglie evocata nel primo rigo dell'incipit non era, dunque, una stagione miracolosa nel senso positivo del termine quanto piuttosto una fase terminale della storia, satura di prodigi sinistri che pronosticavano, più che un cambiamento, un'incipiente rovina. Di concerto, il tono della voce autoriale non era esortativo, ma caustico e giudicante: non si invitava alla conversione, ma si constatava che il tempo della misericordia era finito e che quanto accadeva era già una punizione in corso di svolgimento. La città di Horb, teatro dell'alluvione descritta nel foglio volante e raffigurata nell'immagine (fig. 6), assumeva in questo senso un valore esemplarmente emblematico: come una Sodoma cinquecentesca, diventava il bersaglio di un giudizio divino che non concedeva scampo. Le acque che si vedono invadere strade, case, campi, travolgendo uomini e animali, non erano un fenomeno ambientale, ma un diluvio sanzionatorio e purificante che ricalcava con precisione la narrazione veterotestamentaria della *Genesi*. La resa iconografica del temporale – linee rette che calano verticali da un fitto ammasso di nubi

¹⁴ Bernhard Jobin (prima del 1545-1593), originario del cantone svizzero del Giura, nel 1560 acquisì la cittadinanza di Strasburgo come *Formschneider* e membro della corporazione degli stampatori. Nel 1567 sposò Anna Fischart, sorella del celebre poeta Johann Fischart (1546-1589): di quest'ultimo, Jobin pubblicò quasi tutte le opere a partire dal 1570 in poi, tra cui una importante traduzione tedesca del *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais. Per un breve profilo bio-bibliografico, cfr. Schmidt (1902-1908, p. 516).

So beschleunigte man allem diese beyde die vorgebildete scheußliche Wundergebürten. Deren die eine des nächsten verklärten Jüngers, die gegenwärtigen Jährgs. zu Eborac in Notharfer Land, der Newfoundland's Gebiets ist von einer zum andern gehörenden Matronen an die Welt gebracht worden, oberhalb mit sieben händen, sampt 60 Köpfen, gehalten vnter weichen der fürnehmste Kopf nur ein Augs mitten im der fürn hatte, vnd yeden Schwermere daran. Vnterhalb aber hat es Fie wie ein ander Augs vnd ein Zehr.

Es hat auch der Ehrwürdige und Hochgelehrte Herr Doctor Pauli Superintendentus zu Hofsiedt / um der jungstverloffenen Landt oder Gastenmisch / auch ein dergleichen erschicklich Einmuthlich Geburt / so bald zu anfang des Neuen Jars zu Greßmühlten in Forst zu Neuchelburg von eins Etwenders Weib an tag gebracht worden / um truck angehen lassen / vnd dar bei eine schöne Erinnerung vnd Vermanung angehenkt / dahin wie dan die Leut wollen gewissen haben.

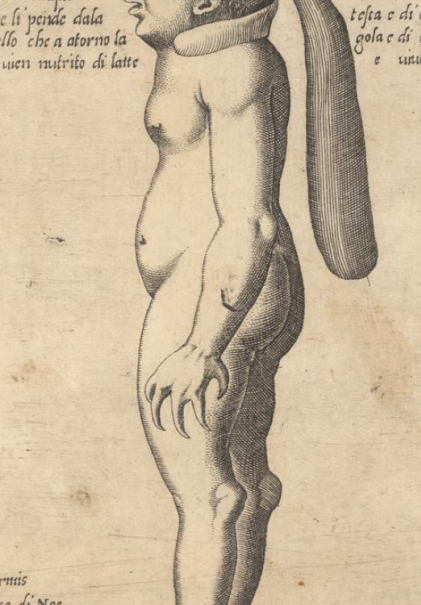
[illegible]

Bernadina Graffera/Anne M. D. LXXVIII

Horribil mostro, nato in Cher.
della moglie di un Dottor.
a hore otto
desira rosa et il resto del
con cinque
quelo che li penate dala
quello che a attorno la
il qual vien nutrito di latte

Terra del Piamonte,
a' 10 di gennaro, 1572.
di notte et a la gamba
corpo di color heretico
corni
testa e di carne
gola e di carne
e uita

fornis
All' Arca di Noe.



41

piatura dei corpi, la violenza e imprevedibilità del clima, il collasso dell'etica privata e pubblica erano tutti indizi di una rottura irreversibile dell'eterna alleanza tra uomo e Dio. E se l'immagine suscitava ancora inquietudine, il testo sottostante la guidava in una direzione chiara: l'umanità non meritava più redenzione, e i segni straordinari che si moltiplicavano senza sosta tanto nel firmamento quanto sulla terra non servivano ad ammonire, ma a certificare la fine. La «Wunderzeit» non era, pertanto, il preludio di una rinascita, ma la cronaca visiva e verbale di un mondo che – giustamente – affondava.

3. Un interludio policefalico: il mostro a sette nel museo di storia naturale di Ulisse Aldrovandi



Fig. 8 – Ulisse Aldrovandi, *Monstrum heptacephalon siue septices instar Hydrae natum Eusigi in Pedemontana regione mense Januario anno 1587. Inter septem capita illa unum erat unoculum instar Cyclopis n. 1.* © Biblioteca Universitaria di Bologna

Verso la fine degli anni Ottanta del Cinquecento, dopo aver varcato le frontiere degli stati italiani per apparizioni nel Ducato di Savoia, in Polonia e in Germania, la creatura a sette teste ritornava in patria per fare capolino – in quanto curiosità anatomica e oggetto di stupore scientifico – in una pregiata tavoletta a colori, il ritratto più artisticamente elaborato che mai avrebbe ricevuto (fig. 8).

Realizzata quasi certamente da Cristoforo Coriolano (circa 1540-1603) – xilografo originario di Norimberga, ma trapiantato stabilmente a Bologna a partire dal 1587¹⁵ – l'opera presentava il bambino di Invorio collocato al centro dell'inquadratura,

¹⁵ Sul ruolo di Cristoforo Coriolano nella Bologna di fine Cinquecento, e sui suoi legami professionali con artisti e figure di spicco della città, in particolare quella di Ulisse Aldrovandi, si veda Garzya Romano (1983).

circoscritto ai lati da elementi floreali. Una nota stringata, posta in basso a destra, sul bordo esterno del manufatto, riportava erroneamente il 1587, e non il 1578, come anno di nascita del mostro, del quale si accentuavano poi subito le caratteristiche più rilevanti, istituendo colti paralleli con creature della teratologia classica: se per accennare alla pluralità di capi si rievocava la velenosa, mortifera e policefalica Idra di Lerna, per far risaltare la monoculia della testa frontale non si poteva non fare riferimento al ciclope omerico.

Immaginificamente colto e raffinato, il dipinto celava alle sue spalle un'ulteriore preziosità legata alla sua composizione: esso non era, infatti, l'esito di un'iniziativa spontanea da parte dell'artista, ma di un committente di altissimo profilo culturale, ovvero il rinomato botanico, antiquario, bibliofilo ed entomologo bolognese Ulisse Aldrovandi (1522-1605). Quest'ultimo doveva aver intercettato negli anni precedenti il clamore prodotto dal caso piemontese e in quanto uomo di scienza, attratto più dall'inusitato che dal consuetudinario, non aveva resistito alla tentazione di lasciarne traccia nel suo museo personale, che prevedeva, tra le molte cose, la raccolta di immagini, oggetti ritenuti indispensabili nell'ambito della ricerca per la veicolazione delle conoscenze e la riproduzione veritiera delle 'cose di natura'.¹⁶ Ovviamente, è difficile credere che il bambino a sette teste fosse reale o che venisse immortalato secondo standard anatomici anche solo immaginabili per l'umano, ma non è questo ciò che qui ci interessa quanto piuttosto il fatto che la tavola introduce un elemento pittorico inedito rispetto alla tradizione che ormai conosciamo e contemporaneamente ne emenda un altro a cui ci eravamo abituati: in un gioco di aggiunte e cancellazioni, il mostro si ritrova provvisto di una folta peluria, che ora lo ricopre dalla pelvi in giù, ma subisce anche la sparizione dei genitali maschili. Anche se apparentemente di poco rilievo, questi aggiornamenti iconografici sono, in realtà, importanti sul fronte dell'immaginario legato alla creatura: da un lato, infatti, la presenza della pelliccia accentua volutamente i suoi lineamenti primitivi e animaleschi, tipici di un ambiente barbaro ed estraneo alla *civitas*; dall'altro, la sua asessualità (dovuta alla scelta di non indicare un genere preciso) la colloca in una dimensione di indefinitezza massima, dove categorizzazioni binarie come uomo/animale, maschile/femminile, reale/soprannaturale cessano di esistere e si fondono in un tutt'uno ambivalente e polisemantico. Per il loro notevole apporto segnico, è ragionevole credere che queste due novità visive siano da ricondurre all'estro di Coriolano, che a questa altezza cronologica aveva già dipinto per il suo illustre mecenate numerosissimi mostri, acquisendo sufficiente familiarità con la loro potente simbologia da poterla manipolare a piacimento. E del resto, Al-

¹⁶ Sul ricorso alle illustrazioni, tra i fattori che, a partire dalla prima metà del secolo Sedicesimo, determinarono un profondo rinnovamento nello studio della natura, come pure del corpo umano, si veda il recente volume collettaneo a cura di Olmi, Simoni (2018).



Fig. 9 – Ulisse Aldrovandi, *Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Monstrorum historia: cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, 1642, © Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

drovandi non aveva interesse a tramandare vecchie superstizioni o a reiterare obsolete letture allegoriche del corpo deforme per favorire l'ascesa di una specifica fazione religiosa; ciò a cui ambiva era la libertà di approcciarsi alle meraviglie e ai tesori del creato con sguardo conclamatamente freddo e razionale, un distacco emotivo necessario per poter cogliere tutte le sfumature delle essenze percettibili, anche quelle superficialmente più insignificanti, incomprensibili o inspiegabili. Più certi eventi o fenomeni irrompevano nel quotidiano, scardinandone la tranquilla ripetitività e minandone le certezze, e più erano meritevoli di essere censiti e tramandati ai posteri.

Come sappiamo, Aldrovandi non riuscì a realizzare il suo sogno impossibile di 'catalogare il mondo',¹⁷ ma «a utile

e beneficio de l'huomo» dispose per testamento che il museo e tutti i materiali che aveva accumulato nel corso della carriera andassero in eredità alla sua città. Tra le moltissime iniziative promosse agli inizi del Diciassettesimo secolo dal Senato di Bologna per la gestione, riorganizzazione e valorizzazione dell'immenso repertorio aldrovandiano vi fu quella di dare alle stampe i poderosi trattati a cui l'autore aveva atteso per decenni, senza giungere alla loro pubblicazione: accadeva così, allora, che nel 1642, sotto la cura editoriale del medico Bartolomeo Ambrosini, usciva per i tipi di Nicolò Tebaldini la monumentale *Monstrorum historia*. Summa universale del sapere rinascimentale sui mostri, le cui innumerevoli varietà venivano prima elencate con rigore

¹⁷ L'espressione riproduce con qualche libertà il titolo del bellissimo libro di Olmi (1992), al quale si rimanda anche per una contestualizzazione critica dell'opera e del metodo scientifico di Aldrovandi. Cfr. anche Olmi (1978) e la homepage della rivista accademica *Aldrovandiana. Historical Studies in Natural History*, disponibile a questo link <<https://aldrovandiana.it/index/>> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].

espositivo e poi discusse in ottica comparativa, l'opera non poteva non includere anche una pagina dedicata alla creatura a sette teste di Invorio, scelta – in virtù della sua peculiare fisionomia – per illustrare (anche attraverso una nuova incisione) una sezione significativamente intitolata «Capitvm mvltiplicatio in fætu hvmano» (fig. 9).

Qui, la quintessenza della pluralità di capi e del raro fenomeno patologico della policefalia, il mostro a sette teste travalicava i limiti del credibile, meritando per questo un inquadramento erudito in pieno stile umanistico. Paradigmatico è in questo senso il trafiletto che affianca l'incisione, dove il curatore – seguendo la consueta prassi di Aldrovandi – adotta un metodo pseudo-filologico, citando fonti classiche per legittimare la straordinarietà del fenomeno:

Pariter anno Domini vigesimo quinto supra millesimum, & sexcentesium, Bononiae apud Nicolaum Tebaldinum impressa fuit quaedam historia monstri septicipitis nati supra vim naturae ex muliere habitante oppidum Fori Iulii, Perdonone appellatum. Quod monstrum horrificum, & formidabile intuentibus fuit, qualem Typhonem gigantem centum capitibus horrendum descripsit Pindarus, & propterea illum εκατόγκεφαλον, nimirum centicipitem, cognominavit. Huic assentitur Aristophanes in Nebulis, ubi eundem gigantem εκατόν ἀνέμους ἐξέπεμψεν ἐκ κεφαλῆς indigitavit. Scholiastes tamen certum numerum, pro incerto ab his poetis usurpatum fuisse asseveravit. Caeterum haec tanquam fabulosa in comparatione ad monstrum septicipitem hic propositum, esse arbitramur. (Aldrovandi, 1642, p. 414)

Ambrosini costruiva così una genealogia nobile della deformità dove, per un paragone all'altezza dei giganti della mitologia, occorreva affidarsi ai Tifoni centicipiti delle *Pitiche* di Pindaro e de *Le nuvole* di Aristofane; la chiusa del passo, tuttavia, spostava con decisione l'asse del discorso: le meraviglie poetiche, per quanto grandiose, erano alla fine dichiarate «fabulosa» se confrontate con la verità della natura mostruosa documentata da Aldrovandi. Non si trattava, però, di una contrapposizione tra mito e realtà in senso moderno, bensì di un'operazione intellettuale tutta rinascimentale: fondere il meraviglioso con l'osservabile, il mito con il documento, il racconto con la testimonianza. In quest'ottica, l'obiettivo di un'opera come la *Monstrorum historia* non era tanto fornire interpretazioni allegoriche del corpo deforme quanto, più radicalmente, usare i mostri come chiavi di accesso ai termometri culturali dell'epoca. Il loro studio rispondeva a un'esigenza profana ed enciclopedica: parlare dei mostri, registrarli, illustrarli e classificarli significava allestire il teatro del mondo per poi tentare, attraverso la scrittura, di inventariarlo.

Con Aldrovandi, il mostro di Invorio cessava, dunque, di essere pura anomalia o segno del caos, e diventava reperto: oggetto degno non solo di osservazione, ma di memoria. Nominato, descritto, comparato, esso veniva elevato

a testimonianza permanente del reale, a frammento imprescindibile di quel vasto archivio della natura che lo scienziato bolognese voleva consegnare alle generazioni future.

4. *Dal mostro di Invorio al mostro di Cerdagna: guerra delle immagini (e delle teste) nella propaganda antispagnola*

Agli inizi degli anni Cinquanta del Seicento, dopo il lungo intermezzo laico incoraggiato da Aldrovandi, il mostro a sette teste riprendeva le sue peregrinazioni simboliche in giro per l'Europa, facendo tappa in un'altra roccaforte cattolica, la Spagna. In un *aviso* datato 24 ottobre 1654, il drammaturgo e tesoriere della cattedrale di Sigüenza Jerónimo de Barrionuevo de Peralta (1587-1671?) intesseva insieme varie notizie riguardanti la vita del regno: dalla svalutazione delle monete di rame del 50% al numero di pretendenti dell'Infanta Maria Teresa, dal contenimento degli episodi di malavita interni sino ad arrivare alle pressanti questioni di politica estera. Su quest'ultimo punto, il cronista si soffermava più a lungo, aprendo una parentesi velenosa ai danni dell'Inghilterra e in particolare di Oliver Cromwell, dipinto come belligerante, incapace di essere un vero condottiero e promotore di un credo blasfemo. Nell'auspicare la dipartita violenta del *Lord Protector* e l'annientamento della sua perfida Albione, l'autore accantonava i propri pensieri esterofobi e cambiava tema, informando della cattura, nella località montuosa della Cerdagna,¹⁸ in Catalogna, di uno straordinario mostro policefalo, poliartico e antropozoomorfo. Quasi a voler sottolineare che la corona spagnola fosse nel giusto e beneficiasse sempre del sostegno divino, il ritrovamento della creatura era inteso come anticipazione di una grande felicità per la nazione iberica e il re che – rassicurato in tal senso anche da un pronostico favorevole – ne aveva ordinato il trasporto per l'esposizione a corte:

Dícese que en Cerdania, en lo fragoso de las montañas, han cogido un monstruo con pies de cabra, brazos de hombre y rostro humano, con algunas cabezas y caras, y que aunque tiene en ellas diversos ojos 3 7 bocas, sólo come por una. Dicen que le traen al Rey, y que ya viene. Ha salido un pronóstico. Dícese que es de un aragonés que promete una gran felicidad á España á los fines de Diciembre, por un caso no previsto ni pensado. Hágalo Dios como puede. (Barrionuevo, 1892-1893, p. 105)¹⁹

¹⁸ La Cerdagna è una regione storica e comarca dei Pirenei orientali a cavallo tra Spagna e Francia. La spartizione della regione risale alla pace dei Pirenei (1659).

¹⁹ Sull'autore dell'*aviso* e sull'importanza del suo servizio informativo nella Spagna di metà Seicento, anche attraverso le notizie di *mirabilia*, cfr. Del Río Parra (2003, pp. 139-141) e Ettinghausen (2005, pp. 55-56).



Fig. 10 – Anónimo, *Copia de carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardaña*, 1654, © Biblioteca Nacional de España

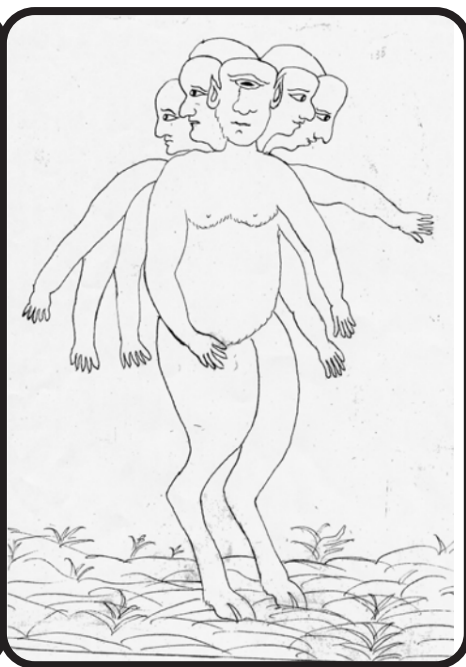


Fig. 11 – Don Pedro Valero Díaz, *Monstruo de Çerdeña*, © Bibliotecas Universidad de Salamanca

In un altro *aviso* del 28 ottobre 1654, Barrionuevo tornava ancora – seppur molto velocemente – sull’incredibile scoperta per informare che, grazie a un ritratto già in circolazione su cui aveva posato egli stesso gli occhi, poteva ora aggiungere maggiori dettagli fisici alla descrizione dell’essere deforme:

El retrato del monstruo anda ya, aunque no impreso. Hele visto: tiene siete cabezas ó caras, embebidas en una cabeza redonda de hombre humano, sobre un cuello y siete brazos, con sus manos, pecho y vientre, como todos. De medio cuerpo abajo es de cabrón. Come por una boca y aulla por todas. Es de Cerdeña. (Ivi, p. 109)

L’immagine a cui il testo faceva riferimento era quasi certamente quella fascicolata nella *Carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardaña*, un libello pubblicato anonimo dal madrilenio Diego Díaz de la Carrera più o meno negli stessi giorni in cui

Barrionuevo aveva annotato i suoi ‘avvisi’ (fig. 10).²⁰ L’inserito iconografico rispecchiava alla lettera la breve descrizione della creatura contenuta nelle prime due pagine del pamphlet e riproponeva per la prima volta, dopo circa settant’anni, i due elementi visivi introdotti da Coriolano nella sua tavola acquerellata – la peluria animalesca e l’assenza dei genitali – a dimostrazione del fatto che a quest’altezza cronologica la *Monstrorum historia* era già abbondantemente circolata oltre i confini degli stati italiani, influenzando l’immaginario legato al mostro di Invorio e tracciando una profonda linea di demarcazione tra la tradizione precedente e quella successiva.

L’incisione, insieme al documento a cui era allegata, colpì molto uno studente del Colegio Mayor de Oviedo, di nome Don Pedro Valero Díaz (1630-1700), il quale ne inviò una copia manoscritta a uno dei suoi protettori, Don Lorenzo Ramírez de Prado (1583-1658). Lo fece accompagnandola con una lettera redatta il 7 novembre 1654, nella quale approfittava del clamore sollevato dal mostro per ricordare al suo mentore che a Salamanca vi era un altro collegiale, suo compagno, un certo Don Francisco de Mendoza, il quale aveva riposto le sue speranze nell’assegnazione di una cattedra di Decretali presso l’Università, che doveva essere conferita da Don Lorenzo stesso, in quanto membro del Consiglio Reale incaricato, dal 1618, di tali nomine. Arricchendo il testo di informazioni supplementari, tratte anche da altre fonti – come, ad esempio, la *Historia de Aragón* di Jerónimo Zurita y Castro (1512-1580) – e vergando di propria mano un nuovo disegno del mostro (fig. 11), la cui riproduzione imitava persino l’orografia del suolo su cui era poggiato, ma in forma speculare rispetto alla figura originale stampata, il giovane puntava a rendere la sua missiva succosa, accattivante e più comprensibile per il destinatario; contestualmente, al di là delle strategie di comunicazione impiegate, facendo leva sulla novità del portento descritto e sulle emozioni, anche contrastanti, che esso sarebbe stato in grado di innescare, egli sperava di entrare nelle grazie dell’uomo politico del momento, ottenendone amicizia, protezione e favori.²¹

Per quanto brevi e stilisticamente poco avvertite rispetto ad alcune delle testimonianze documentarie incontrate in precedenza, queste pubblicazioni ci mostrano come anche la Spagna avesse intercettato a un livello tanto colto quanto popolare la forza segnica della creatura policefala e, nel riadattarla secondo le esigenze della propria agenda nazionale, ne avesse subito così tanto il fascino da tramutarla in un esotico rappresentante della fauna indigena: con gli *avisos* di Barrionuevo e l’epistola di Valero Díaz il mostro di Invorio

²⁰ Sul ruolo pubblicitario di questo testo, si rimanda a Carrete Parrondo, Checa Cremades, Bozal (1987, pp. 312-313).

²¹ Sulla missiva del giovane collegiale di Salamanca Don Pedro Valero Díaz, cfr. la ricerca di Carabias Torres (2005, pp. 11-12).

cessava, infatti, di esistere e cedeva il passo in maniera definitiva a una sorta di fratello gemello, che d'ora in poi sarebbe stato noto come il mostro a sette teste di Cerdagna. Questa scelta, tuttavia, di appropriarsi dell'essere deforme e di dargli natali autoctoni, facendo di uno specifico territorio locale (le alture della Catalogna) il suo habitat ideale, si sarebbe rivelata una lama a doppio taglio per la corona di Filippo IV, di fatto aprendo al nemico in agguato un varco per sferrare il suo attacco retorico e ideologico.

Non a caso, solo alcuni mesi più tardi, vedeva la luce nella città di Augusta *Dieses Monstrum*, un volantino realizzato con tecnica mista dal calcografo Raphael Custos (1590-1664),²² in cui il mostro – in una immagine eseguita con estrema precisione per quanto riguarda i tratti anatomici (fig. 12) – veniva rappresentato al pubblico tedesco con una identità ormai indiscutibilmente spagnola: «in Catalonien aufm Gebürg Cerdagna / von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marsiert, mit geringer müh gefangen worden» (cfr. Anonym, 1654).²³ Nella restante parte della succinta didascalia a corredo dell'illustrazione, l'autore ribadiva l'eccezionale conformazione fisica della creatura, stanata dai soldati sulle montagne della Catalogna, e ne ipotizzava poi un'età anagrafica di circa 14 anni. Questo dato apparentemente marginale – la nascita del mostro intorno al 1640 – non è affatto privo di significato, anzi costituisce la chiave interpretativa del foglio volante. Il 1640 segna, infatti, l'inizio della grande rivolta catalana contro la Corona spagnola, scoppiata nel contesto della Guerra dei Trent'anni e aggravata dalla pressione fiscale e militare imposta dalla monarchia asburgica. Il conflitto – noto come *Guerra dels Segadors* – vide il popolo catalano insorgere contro l'autorità del re, arrivando perfino a proclamare la propria adesione alla monarchia francese. La rivolta non fu solo un evento marziale: fu vissuta come una crisi profonda dal punto di vista governativo, territoriale e religioso. Alla luce di questo scenario, la figura del mostro a sette teste acquisisce un preciso valore simbolico: per il pubblico tedesco del Seicento, la sua mostruosità fisica si sovrapponeva perfettamente allo scompiglio e al disordine sociale provocati dai contadini e mietitori in rivolta nel Principato di Catalogna.²⁴ La sua stessa nascita nell'anno dell'insurrezione lo trasformava in un segno visibile della devianza e della minaccia che gravavano sulla monarchia spagnola, la cui au-

²² Raphael Custos (o Custodis) fu un incisore e editore attivo ad Augusta, figlio del celebre pittore e stampatore Dominicus Custos. Collaborò con i fratelli in una prolifica bottega familiare specializzata in ritratti, fogli volanti e illustrazioni scientifiche. La sua opera si inserisce nel vivace ambiente culturale della Germania meridionale del Seicento, tra arte, editoria e propaganda visiva. Sui Custos, si rimanda alla pagina web disponibile a questo link: <https://www.hollstein.com/new_german/david-raphael_and_jacob_custos_i.html> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].

²³ Del foglio volante, esiste una riproduzione anastatica nell'antico, ma pionieristico studio di Holländer (1921, p. 289).

²⁴ Sugli eventi della *Guerra dels Segadors*, si rimanda allo studio di Elliott (1963).



Dieses Monstrum ist in Catalonien auffm Gebürg Cerdagna von den Spanischen Soldaten so auff ein Franzesisches Quartier zu marschirt mit geringer gefangen worden. bedient sich deren 7 Köpff und Arm alle. scheint eines 14 Jahrigen alters, der vordere köpf mit ein Aug damit isst und trinckt, murmelt undt schreyet Abscheulich, ward auf befehl des Königs von Hispanien im Kloster Escorial bey Madrid auffgehalten gesehen 1654.



Im Anno 1654. im November / ist in dem Königreich Catalonien auff dem Gebürg gegenwertiges Monstrum / von den Spanischen Soldaten ohne sonderes grosse mühe gefangen nach Madrid gebracht vnd auff des Königs in Spania Befehl ins Kloster Escorial gelliffert worden. War ein kurtz braun dicker Mensch / mit sieben Köpfen / daran der sordere mit welchem er isst und trincket / wie ein Ochß brüllet / aber damit nicht reden kan / hat daran nur ein Aug an der Stirn vnd zwey Esels Ohren. Die andere 6. Köpff aber / hat jeder 2. Augen / an ihren natürlichen Ort stehend / ingleichen 7. Menschen Arm vnd Händ / deren aller er sich bedienen vnd gebrauchen kan / scheint eines 14. Jährigen Alters / ist oberhalb ein Mensch / vnder dem Gürtel aber wie ein Geiß gestalt / mit haarigen Schendeln / vnd gespaltten Geißfüßen / gehet sonst auffrecht / wie ein Mensch / murmelt vnd schreyet abscheulich / Ob es von Menschen oder Thier an die Welt kommen / mag man nit wissen. Die Bedcutuna ist Gott bekannt.

Zu Augsburg bey Goetz Ulrich Briefmaler den auffm Dreymard den laden.

Fig. 12 – Anonym, *Dieses Monstrum ist in Catalonien auffm Gebürg Cerdagna/ von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marschirt, mit geringer müh gefangen worden*, 1654, © Museum Digital Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)

Fig. 13 – Anonym, *Ein Warhafftiges Monstrum*, 1655, © Kunstsammlungen und Museen Augsburg

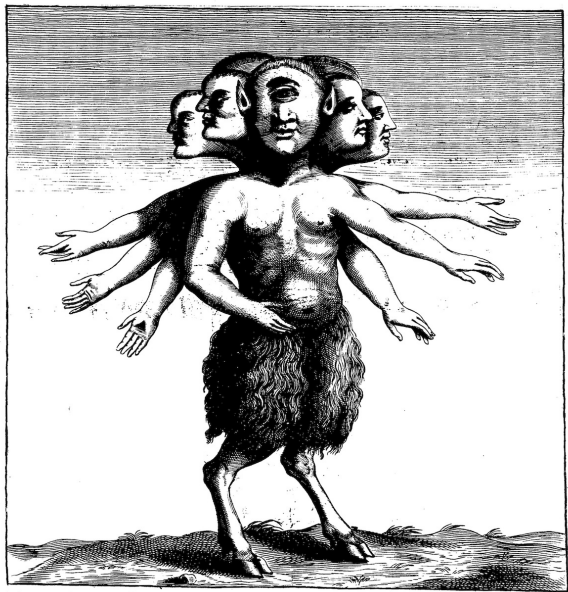
torità appariva logorata, contestata, forse persino punita dalla natura stessa. Ed è significativo, a questo proposito, che il luogo di destinazione finale della creatura fosse l'Escorial, simbolo del potere assoluto e spirituale dei regnanti spagnoli: il mostro, come corpo politico deviante, veniva così ricondotto al cuore del sistema imperiale, quasi fosse un trofeo da esibire, ma anche da sorvegliare, o da esorcizzare.

Attraverso questo raffinato meccanismo di trasposizione iconografica e allusione storica, *Dieses Monstrum* si inseriva perfettamente nel prolifico filone

europeo dei prodigi politici, invertendo, però, completamente l'arco d'azione del mostro a sette teste: nato per essere arma di controllo interno dell'ortodossia cattolica, del mondo cattolico si faceva adesso parabola di scherno a opera del fronte opposto, quello protestante, che scaraventava nel mirino dello stigma e della beffa la Spagna, la cui egemonia sul continente cominciava a incrinarsi.

E come in un corale progetto di distruzione della credibilità internazionale di Filippo IV e del suo potere, la figura mostruosa che Raphael Custos aveva introdotto nel circuito informativo tedesco con il suo *Einzelblatt* trovava, non incidentalmente, una dichiarata evoluzione in *Ein Warhafftiges Monstrum*, pubblicato con ogni probabilità agli inizi del 1655 dal calligrafo Ulrich Boas (1644-1710) e modellato sul prototipo augustano. Sebbene ricalcato con stile grafico leggermente diverso, il volantino riproponeva pressoché identici sia l'impianto visivo sia gli elementi descrittivi (fig. 13). Questa filiazione diretta tra i due documenti – il secondo dei quali si configura come un'espansione tipografica e concettuale del primo – segnala chiaramente l'appartenenza di entrambi allo stesso ambiente di produzione e, soprattutto, al medesimo orizzonte ideologico: quello di una stampa tedesca protestante, ostile alla monarchia spagnola e al credo religioso che essa incarnava. Il nuovo foglio volante, lungi dall'essere una semplice replica illustrata, radicalizzava il messaggio ancora in codice contenuto nel testo precedente, spingendolo verso una lettura esplicitamente prodigiosa ed escatologica, in cui la deformità fisica della creatura assurgeva a specchio del disordine universale, a *Wunderzeichen* – cioè a meraviglia che annunciava, redarguiva e condannava. Ma l'elemento più significativo di questa ripresa iconografica sta nella trasformazione del mostro in satira politica: se l'intento di *Dieses Monstrum* era già quello di colpire la Spagna con un linguaggio velato, implicito e deformante, in *Ein Warhafftiges Monstrum* la lingua si fa pungente, irrisoria e corrosiva. Il mostro – dalla prospettiva luterana – non era più un avvertimento divino rivolto genericamente all'umanità, ma una caricatura della Spagna, rappresentata come potenza allo sbaraglio e il cui declino sarebbe stato presto suggellato da una sconfitta netta e definitiva.

La sequenza editoriale qui ricostruita – dallo *Handzettel* di Custos all'*Einblattdruck* di Boas – dimostra ancora una volta come la peculiare cultura del mostro a sette teste, pur enucleatasi in ambito cattolico come strumento di ammonizione e controllo della fede, potesse essere rapidamente rovesciata e riconfezionata in chiave antagonistica, fino a diventare mezzo di propaganda antispannola in contesto protestante. È in questa logica che la creatura deforme di Cerdagna, nata nel cuore di una Catalogna ribelle e condotta simbolicamente nella fucina del potere centrale, si trasforma in icona dell'instabilità stessa dell'Impero, capace di veicolare, attraverso una semplice xilografia,



THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER.
Taken in the Mountaines of Zaydana the following Description. whereof
was sent to Madrid, Octob. 28. 1655. from thence to Don. Oronzo de
Cardines. Embassidor for the King of Spaine now resident at London.

Its stature was like that of a stronge well set man; wth. Seuen Heades, the cheife
of them looking forward, with one Eye in its Front, the other Heades haue
each two Eyes in their naturall scituation. the Eares of an Asse. with its prin-
cipall Heade it Eates, Drinke, and Cryes with an extraordinary and terrible
noise; the other Heades are also moued to and fro. it hath
Seuen Armes, and Handes of a Man, very Strong in each of y^m. from the midle downward
it is like a Satyr; wth. Goates Feete, and clouen. it hath no distinction of Sex.

Sould by Wth.m. Faithorne at the Shipp, within Temple Barr.

Fig. 14 – Anonymous, *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER*, [1655?], © The British Library Board

la speranza del crollo dell'egemonia della Chiesa di Roma sulla scena europea.

Prima che il 1655 tramontasse, altri due testi, questa volta inglesi e gli ultimi della lunghissima serie dedicata al mostro a sette teste, si sarebbero fatti portavoce di sentimenti marcatamente xenofobi contro la Spagna e l'universo politico e spirituale che essa rappresentava.

Il primo documento, stampato anonimo a Londra nel 1655 recava il titolo *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER* ed era acquistabile in una bottega situata «at the Shipp within Temple Barr» (cfr. Anonymous, 1655b), di proprietà del bookseller William Faithorne (1616-1691).²⁵ Assemblato velocemente per una vendita diretta, rapida ed econo-

mica, il *broadsheet* è costituito da una prosa didascalica, in cui l'autore – attingendo a un repertorio ormai ampiamente trascritto, circolato e condiviso – tratteggiava a parole l'anatomia della creatura:

Its stature was like that of a stronge well set man; wth. Seuen Heades, the cheife of them looking forward, with one Eye in its Front, the other Heades haue each two Eyes in their naturall scituation. the Eares of an Asse. with its principall Heade it Eates, Drinke, and Cryes with an extraordinary and terrible noise; the other Heades are also moued to and fro. it hath Seuen Armes, and Handes of a Man, very Strong in each of y^m. from the midle downward it is like a Satyr, wth. Goates Feete, and clouen. it hath no distinction of Sex. (*Ibidem*)

Nel segnalare una certa inquietudine da parte dell'essere deforme (l'unico aspetto contrastante rispetto alla tradizione), che emetteva urla inquietanti

²⁵ Di Faithorne sappiamo che, per le sue troppo manifeste simpatie realiste, durante gli anni delle Guerre Civili fu prima imprigionato e poi costretto all'esilio a Parigi. Ritornato in patria nel 1650, ridiede vigore ai suoi affari apprendendo – e successivamente mettendo in pratica – l'arte dell'incisione e in particolare dell'acquaforte. Non a caso, nel 1662, diede alle stampe *The Art of Graving and Etching*. Morì a Londra nel 1691. Per un breve profilo sullo stampatore, cfr. Gaur (2014), mentre per un inquadramento critico del *broadsheet* si rimanda a Baratta (2017, pp. 527-532).

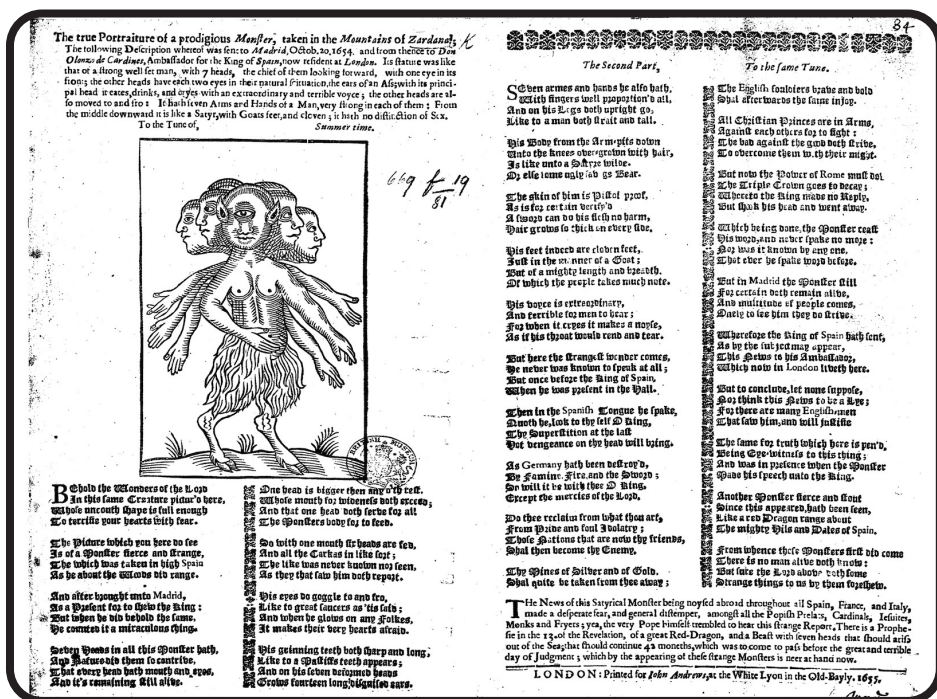


Fig. 15 – Anonymous, *The true Portraiture of a prodigious Monster*, 1655, © The British Library Board

ed era animato da una non comune irrefrenabilità nei movimenti, come a voler dischiudere qualcosa di nefasto dalle proprie viscere, il foglio volante testimoniava altresì delle modalità di diffusione del rinvenimento: la notizia dell'evento prodigioso aveva varcato la Manica grazie agli scambi intrattenuti con corrispondenti nella madrepatria da «Don Olonzo de Cardines», ambasciatore spagnolo residente nella capitale inglese.²⁶

Pur nella sua rigorosa schematicità, che mira all'atto comunicativo e non si cura di fronzoli linguistici o di avanzare ardite argomentazioni, è lampante come il testo appaia qui solo come corollario dell'immagine che, con tratti elaborati e occupando due terzi del documento, si contrassegna come la vera ragion d'essere della pubblicazione (fig. 14). Vedere per credere, affidarsi all'organo sensoriale della vista per dare un contorno tangibile alle cose: solo così, sembrava voler suggerire l'autore del volantino, un ibrido uomo-animale poteva diventare reale e farsi tratto identitario di una nazione (nemica).

E se alla base di *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER* stava l'elemento iconico, estremamente accurato e raffinato, *The true Portraiture of a prodigious Monster*, la *broadside ballad* smerciata a Londra sempre nel

²⁶ L'ambasciatore di Filippo IV a Londra in questi anni (dal 1638 al 1656) è effettivamente Don Alonso de Cárdenas (1592-1664).

corso del 1655 dal libraio John Andrews,²⁷ poneva al centro dei suoi sforzi esegetici l'elaborazione narrativa intorno alla figura del mostro.²⁸ Stampato un su grande formato in orizzontale, diviso in due sezioni distinte,²⁹ il documento era strettamente correlato con il precedente, di cui era ripresa e ampliamento grazie a strategie di citazione, riuso e adattamento tipiche di questo genere di letteratura, che fondava la sua efficacia economica proprio sulla capacità di cogliere e sfruttare i fatti più interessanti del momento. Non a caso, il frontespizio della ballata riprende, ricopiandola senza variazioni, la didascalia preesistente del testo di Faithorne, facendole assumere una nuova funzione: quella del lungo incipit esplicativo, cui segue l'indicazione della melodia su cui i versi dovevano essere cantati: «To the Tune of, *Summer time*» (cfr. Anonymous, 1655a). Subito sotto il titolo riassuntivo e un'incisione dai tratti abbastanza ingenui (fig. 15), trovano spazio ventisette stanze di quattro tetrametri giambici, in cui a rimare sono solo i versi pari, secondo lo schema XAYA.

La prima sezione del componimento (vv. 1-32) si apre con un riferimento metatestuale all'immagine («Behold the Wonders of the Lord / In this same Creature pictur'd here») (Anonymous, 1655a, vv. 1-2): l'autore stimolava il lettore ad osservare le fattezze della creatura deforme, catturata nei boschi di una non meglio precisata «high *Spain*» e condotta al cospetto del re.³⁰ A queste precisazioni iniziali, segue una descrizione del mostro, assai più dettagliata rispetto a quella del documento precedente:

Seven Heads in all this Monster hath, / And Nature did them so contrive, That every head hath mouth and eyes, / And it's remaining still aside. / One head is bigger then any o'th rest, / Whose mouth for wideness doth exceed; / And that one head doth serve for all / The monsters body for to feed. / So with one mouth six heads are fed, / And all the Carkas in like sort; / The like was never known nor seen, / As they that saw him doth report. / His eyes do goggle to and fro, / Like to great saucers as 'tis said; / And when he glows on my Folkes, / It makes their very hearts afraid. / His grinning teeth both sharp and long, / Like to a Mastiffs teeth appears; / And on his seven deformed heads / Grows fourteen long disguised eares. (Anonymous, 1655a, vv. 13-32)

²⁷ Il bookseller John Andrews fu attivo a Londra negli anni Sessanta del Diciassettesimo secolo. Grande amante di *ephemeral literature*, si specializzò soprattutto nella vendita e messa in circolazione di ballate, fogli volanti e pamphlets. Alla sua morte, avvenuta nel 1663, la sua attività, situata in «White Lyon near Pye Corner», fu rilevata dalla moglie Elizabeth e dai figli. Cfr. Plomer (1907, p. 6).

²⁸ Sul documento, si rimanda a Baratta (2017, pp. 515-525).

²⁹ Si trattava di un procedimento usuale nella produzione di *broadside ballads*, che consentiva eventualmente la divisione del foglio in due parti, vendibili anche separatamente.

³⁰ Varrà la pena segnalare che secondo un uso antico e comune, i monarchi erano pubblico privilegiato dello spettacolo mostruoso. Nel diario di Henry Machyn, ad esempio, a proposito di un bimbo «of a strange feegur» nato a Chichester nel 1562, si precisa che «was [...] browth to the Cowrte in a boxe» (Machyn, 1848, p. 284). Ancora, e più vicino al nostro documento, nel 1637, una coppia di gemelli parasitici «hath Bin shewne (with maruaile) [...] to our good King and Queene» (Parker, 1637, vv. 82-84).

In una vertiginosa moltiplicazione numerica, queste cinque ottave convergono sul volto multiplo della creatura: le sette teste, l'unica bocca in grado di mangiare, nutrendo così tutte le altre, gli occhi strabuzzati sino quasi ad uscire dalle orbite, i denti a vista come quelli di un mastino, le quattordici orecchie. Da notare come, al v. 22, l'anonimo autore senta di dover attribuire alla creatura deforme un vocabolo di registro basso: il corpo del mostro è già, spregiativamente, «Carkas» (carogna, carcassa) prima ancora che la morte sopraggiunga. Terminata, così, la prima parte della ballata, la seconda (vv. 33-108) riprende approfondendo ulteriormente le riflessioni sulle varie deformità che affliggono l'essere di Cerdagna. Ora non è più il viso del mostro ad attirare l'attenzione del nostro autore, quanto il suo corpo, così peloso, rude e animalesco (o, meglio, satiresco) da resistere addirittura a colpi di spada e di armi da fuoco. Per accentuare la sua aura demoniaca, l'anonimo ne enfatizza le zampe dallo zoccolo caprino, lo stesso con cui – nell'immaginario popolare sulla stregoneria – era solito manifestarsi il Diavolo alla vittima prescelta: «His feet indeed are cloven feet, / Just in the manner of a Goat; / But of a mighty length and breadth. / Of which the people takes much note» (ivi, vv. 45-48). Tuttavia, l'essere di Cerdagna non esaurisce la sua funzione con il suo aspetto demonico, anzi il suo essere 'dàimon' lo qualifica in questo caso più come messaggero divino che come strumento del diavolo. Nel seguito della ballata, infatti, accade l'inatteso: il mostro parla e – come sempre accade di fronte al pronunciamento della creatura straordinaria – profetizza. Il *coup de théâtre* è preannunciato da una quartina dedicata alla voce del mostro: «His voyce is extraordinary, / And terrible for men to hear; / For when it cryes it makes a noyse, / As if his throat would rend and tear» (ivi, vv. 49-52). La gola sembra lacerarsi e strapparsi, e quello che non è altro che un articolato «noyse» improvvisamente si fa parola: «But here the strangest wonder comes, / He never was known to speak at all; / But once before the King of *Spain*, / When he was present in the Hall. / Then in the *Spanish* Tongue he spake, / Quoth he, look to thy self O King, / Thy Superstition at the last / Hot vengeance on thy head will bring» (ivi, vv. 53-60). Dunque, la creatura a sette teste, fino ad ora solo bestia selvaggia e priva di qualunque forma di civiltà, prende inaspettatamente la parola e lo fa solo una volta, dinnanzi al sovrano e nella sua lingua: evidentemente, Filippo IV è il preciso destinatario della profezia. Si apre qui un lungo monologo (che terminerà dopo cinque stanze, al v. 80), in cui la creatura annuncia la disfatta e la rovina del regnante spagnolo, tradito dai suoi alleati cattolici e depredato delle sue ricchezze dagli «*English souldiers*». Come vedremo più avanti, è questo un chiaro riferimento alla Guerra Anglo-spagnola (1655-1670) che scoppia proprio nell'anno della redazione del documento: «As *Germany* hath been destroy'd, / By Famine, Fire, and the Sword; / So

will it be with thee O King, / Except the mercies of the Lord» (ivi, vv. 61-64). La Spada, la Fame e la Peste come strumenti della punizione divina compaiono ossessivamente nei capitoli 14-44 del libro di *Geremia* e sono un *tòpos* della letteratura apocalittica. L'allusione alle devastazioni in Germania è, invece, un chiaro riferimento alla Guerra dei Trent'anni, che ha flagellato l'Europa dal 1618 al 1648 e che si è chiusa solo recentemente con la pace di Westfalia: «Do thee reclaim from what thou art, / From Pride and foul Idolatry; / Those Nations that are now thy friends, / Shal then become thy Enemy. / Thy Mines of Silver and of Gold, / Shal quite be taken from thee away; / The *English* souldiers brave and bold / Shal afterwards the same injoy» (ivi, vv. 65-72).

Di là dalla patina moralizzante (la Spagna emblema di «Pride» e «Idolatry») emerge qui il tema centrale del conflitto anglo-spagnolo, ovvero le motivazioni economiche, alluse dalle «Mines of Silver and Gold», in particolare quelle delle Indie Occidentali: «All Christian Princes are in Arms, / Against each others for to fight: / The bad against the good doth strive, / To overcome them with their might. / But now the Power of *Rome* must doe / The Triple Crown goes to decay; / Whereto the King made no Reply, / But shook his head and went away» (ivi, vv. 73-80). Le motivazioni economiche del conflitto si intrecciano – come è ovvio – con quelle religiose: la Repubblica puritana si oppone alla monarchia cattolica, entrando come liberatrice nell'agone dei «Christian Princes» che sono tutti in armi. Un'immagine di conflitto adombrata anche, simbolicamente e immaginificamente, nella moltiplicazione dei capi del mostro. La testa possiede nei mostri del periodo *early modern* un chiaro legame con il tema dell'esercizio del potere: il bicefalo rappresenta la contrapposizione binaria di due diverse forme di potere (Stato / Chiesa; o Cattolici / Protestanti); l'acefalia la mancanza di una forma chiara del potere. Se queste associazioni sono corrette, possiamo ipotizzare allora che la policefalia segnali, invece, una anarchica contrapposizione di numerosi centri di potere, gli uni in lotta contro gli altri: il mostro a più teste diviene qui, pertanto, immagine di un'Europa di principi corrotti, tra i quali (questo sembra essere il sottinteso) solo la Repubblica puritana può riportare ordine e pace.³¹

L'augurio finale è il crollo della «Triple Crown», in cui non si fatica a riconoscere il Triregno, la corona papale: la sconfitta del sovrano spagnolo Filippo IV è inserita, dunque, in un generale auspicio di disfatta per l'Europa cattolica nel suo insieme. Di fronte a questo inno per la caduta della Roma pontificia, la reazione del re è teatrale e mesta: scuote il capo e va via. Dolore? Rabbia? Orgoglio? Sconforto? Nell'indefinitezza, il re appare già sconfitto sul piano astratto delle emozioni prima ancora che su quello, concreto, del disastro bel-

³¹ Sulla potente simbologia della testa in età moderna, spesso associata al tema dell'anarchia, si rimanda a Niccoli (2012, pp. 1-19) e a Baratta (2016, pp. 226-252 e 2018).

lico. Il resto del racconto aggiunge pochi altri dettagli rilevanti, ma nel finale, come in una ossessiva superfetazione apocalittica, due quartine accostano il mostro policefalo di Cerdagna a un misterioso dragone rosso:

Another Monster fierce and strout / Since this appeared, hath been seen, /
Like a red Dragon range / about / The mighty Hills and Dales of *Spain*. / From
whence these Monsters first did come / There is no man alive doth know: /
But sure the Lord above doth some / Strange things to us by them foreshew.
(Anonymous, 1655a, vv. 100-108)

Terra mostruosa nella fede, la Spagna non può che partorire mostri, mostri che portano sul loro corpo il segno della collera divina. E se la creatura a sette teste è l'incarnazione dei peccati della nazione spagnola, il drago rosso è deputato a seminare sgomento e terrore in tutto il mondo cattolico, che giace quasi esamine sotto una scure alata di morte e distruzione:

The News of this Satyirical Monster being noysed abroad throughout all Spain, France, and Italy, made a desperate fear, and general distemper, amongst all the Popish Prelats, Cardinals, Iesuites, Monks and Fryers; yea, the very Pope himself trembled to hear this strange Report. There is a Prophetie in the 13. of the Revelation, of a great Red-Dragon, and a Beast with seven heads that should arise out of the Sea, that should continue 42 moneths, which was to come to pass before the great and terrible day of Judgement; which by the appearing of these strange Monsters is neer at hand now. (Ivi, conclusione)

Nella conclusione, il mostro policefalo è esplicitamente interpretato in chiave antispannola e antipapista: accompagnato da un opportuno «Red-Dragon», esso può essere ricondotto ad una delle profezie di Giovanni (*Apocalisse* 13:1-10), nella quale l'apparizione di un drago rosso con sette teste prelude alla fine dei tempi. La prosa finale offre un'ultima opportunità satirica al nostro autore: la paura e la disperazione di vari rappresentanti delle più alte cariche ecclesiastiche e dello stesso papa costituiscono un gustoso, ridicolizzante quadretto anticattolico.

I due documenti che abbiamo appena osservato, e che sigillano l'ormai pluridecennale tradizione testuale incentrata sul mostro a sette teste, si inseriscono evidentemente nel sanguinoso contesto degli anni immediatamente successivi alla Guerra dei Trent'anni e dei focolai di conflitto ancora aperti. La Guerra Anglo-spagnola, che vede la Repubblica di Cromwell schierata contro la Spagna al fianco della Francia, si inaugura proprio nel 1655, anno di stampa del foglio volante e della ballata. Si tratta di una guerra dalle motivazioni eminentemente economiche e commerciali (sebbene fondata, per motivi propagandistici, anche su contrapposizioni religiose). Le ragioni economiche sono perfettamente leggibili nei due fronti di guerra: i Caraibi e le Fiandre. Da

un lato, la Repubblica mirava ad indebolire la Spagna sullo scenario caraibico e a conquistare un avamposto sicuro nelle Indie occidentali: otterrà, in effetti, dalla Spagna il riconoscimento della colonia di Giamaica; dall'altro lato, essa intendeva favorire il distacco dalla Spagna dei Paesi Bassi Spagnoli, garantendosi la supremazia sulle rotte sulla Manica e nel Mare del Nord: su questo fronte, l'Inghilterra si alleò con la Francia (all'epoca già in guerra contro la Spagna), ottenendone, in cambio, il porto e la fortezza di Dunkirk. Le ostilità tra Francia e Spagna termineranno nel 1658 proprio con la battaglia di Dunkirk (cui contribuirà anche l'Inghilterra) e la conseguente pace dei Pirenei (1659). Mentre la guerra tra Spagna e Inghilterra si chiuderà l'anno successivo, con la Restaurazione della monarchia inglese, ma sarà siglata solo nel 1670 con il trattato di Madrid (che riconosce la sovranità inglese sulla Giamaica).³²

Al di là delle differenze formali, è chiaro, comunque, che i due documenti analizzati (l'uno centrato sulla potenza dell'elemento iconografico, l'altro sulla ricchezza narrativa) intendevano promuovere una polemica xenofoba antispagnola, proprio nel momento in cui la Repubblica entrava in conflitto con la Spagna. Una polemica in cui lo stesso Filippo IV d'Asburgo diveniva oggetto della satira: re ammutolito e impotente, di fronte ad una guerra che – attraverso le fattezze del mostro – assumeva le forme apocalitticamente multi-cefaliche della punizione divina. La complessa costruzione del mostro contiene, infatti, evidenti riferimenti apocalittici e demoniaci, in primo luogo nella scelta del numero delle teste, sette esattamente come quelle del drago descritto nell'Apocalisse giovannea e citato nel finale del documento. Ma non è tutto: il mostro presenta caratteristiche di grande ricchezza, in cui il demonico e il divino risultano intrecciati insieme in una costruzione estremamente articolata. Elementi divini sono legati, ad esempio, alla reiterazione del numero uno: uno è l'occhio della testa centrale, una sola è la bocca che nutre tutte le altre (e anche – con ogni probabilità – quella che parla, portando la divina profezia). Divino e diabolico coesistono in questa creatura ambigua, in cui il numero delle sette teste è esplicitamente scomposto nel numero uno (proprio di Dio) e nel sei (proprio della Bestia): «And that one head doth serve for all / [...] So with one mouth six heads are fed» (Anonymous, 1655a, vv. 19-21). La stessa contrapposizione è leggibile tra l'unico occhio della testa centrale e i dodici occhi delle altre sei teste: «with one Eye in its Front, the other Heades haue each two Eyes in their naturall scituation» (ivi, frontespizio). Si tratta di una complessa simbologia numerologica, dove l'uno si contrappone al dodici (numero del tempo – i dodici mesi – ma anche degli apostoli) e contemporaneamente si somma nel tredici, cifra cabalisticamente dubbia e sfuggente.

³² Sull'intricatissimo groviglio di eventi legati alla Guerra dei Trent'anni, esiste ovviamente una bibliografia sterminata. Una panoramica chiara e ordinata è offerta dai lavori di Polisensky (1982) e Wilson (2009).

Tredici è, infatti, la somma delle singole lettere che in ebraico formano la parola uno (*echad*: אֶחָד), concettualmente attribuito di Dio. Tredici è, però, anche numero legato al male e all'elemento luciferino: Giuda è, ad esempio, il tredicesimo commensale dell'ultima cena e il tredicesimo libro dell'Apocalisse è proprio quello dedicato alla Bestia.³³

Ipotesi di lettura o di proposte d'indagine, quello che è certo è che il mostro di Cerdagna è volutamente presentato dall'anonimo autore della ballata con toni ambivalenti. Un'ambiguità che mescola bene e male, luci e ombre, chiaro e scuro, e che è d'altra parte ribadita anche in un'altra caratteristica del mostro: il suo ermafroditismo («it hath no distinction of Sex»). Un'indeterminatezza che ben si addice ad una creatura liminale, una e molteplice, umana e animale, maschile e femminile, posta sul confine tra il mostruoso e l'angelico: un essere fuori norma che è insieme aberrazione della natura e messaggero divino («angelo», nel significato etimologico della parola). Costruzione iconografica e narrativa perfetta per sostenere le ragioni di una guerra imminente.

5. Conclusioni: *pluralità mostruosa, pluralità europea*

Dal primo foglio volante italiano di Cavalieri fino alle due ultime testimonianze inglesi del 1655, il mostro a sette teste ha attraversato quasi un secolo di storia culturale europea, incarnando di volta in volta ansie teologiche, tensioni politiche, interrogativi epistemologici, sollecitazioni satiriche e bisogni enciclopedici. Il percorso tracciato in queste pagine ha tentato di ricostruire non solo l'incredibile longevità del portento, ma anche la molteplicità di significati – religiosi, morali, sociali, scientifici, retorici – che ne hanno accompagnato la metamorfosi. Proprio la sua pluralità – fisica, semantica, geografica – evidenzia come ogni lingua in cui è stato descritto e ridisegnato abbia dato corpo a un'esigenza specifica, a un modo diverso di rispondere alle grandi crisi del Cinque e Seicento, divenendo cifra di una mostruosità ben più inquietante: quella di un intero Continente, lacerato da fratture confessionali, sconvolto da guerre intestine e ossessionato dalla ricerca di segnali celesti nel caos terrestre.

Il mostro a sette teste è, in questo senso, il paradigma perfetto per una riflessione sui corpi plurali: plurale è la sua conformazione esteriore, certo, ma plurale è soprattutto la rete di appropriazioni, rifunzionalizzazioni e letture che ne hanno alimentato la diffusione transnazionale. Lontano dall'essere un semplice *freak*, esso è divenuto una vera e propria piattaforma di senso, uno

³³ Sul fitto reticolato di valenze semantiche e simboliche attribuibile ai numeri, si vedano Chevalier, Gheerbrant (1986).

spazio di negoziazione simbolica, in cui convergono e si scontrano istanze divergenti – ortodossia ed eresia, centro e margine, controllo e disgregazione – e in cui convivono l’ibridazione tra umano e animale, maschile e femminile, divino e demoniaco. Se all’inizio era emblema della punizione divina per l’eterodossia e arma di repressione dell’alterità interna, capovolto e proiettato verso l’esterno, si è fatto gradualmente specchio della Spagna decadente, essere grottesco utile a screditare l’avversario ideologico e parodia degradante del papato di Roma. La sua anatomia, costantemente reinventata, dimostra che i corpi plurali dell’età moderna non sono soltanto quelli visibili e deformi, ma anche quelli della narrazione, della propaganda, della paura, della fede.

Ecco perché, nel congedarsi dal palcoscenico europeo, il mostro cattolico di Inverio – poi spagnolo di Cerdagna, fino alla sua reinvenzione nelle stampe protestanti tedesche e britanniche – lascia dietro di sé un monito destinato a durare: che ogni mostro è sempre un prodotto del proprio tempo e che nessuna deformità è mai neutra. La sua pluralità non è solo fisiologica: è la traccia discernibile della pluralità conflittuale che squarcia l’Europa moderna, un’Europa che, pur cercando disperatamente unità, non ha mai smesso di partorire teste, voci e sguardi in competizione tra loro, generando confusione e smarrimento. Di questo disordine, la creatura a sette teste si è fatta al tempo stesso sintomo, segno e strumento di ricomposizione – almeno sulla carta.

Bibliografia

ALDROVANDI U. (1642), *Vlyssis Aldrouandi patricii Bononiensis Monstrorum historia: cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, Bononiae, Typis Nicolai Tebaldini.

ALDROVANDI U. (2004), *Animali e creature mostruose*, a cura di A. Biancastella, Milano, Federico Motta Editore.

AMORETTI G. (1984-1988), *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, Famija Turineisa – Piazza Editore, Torino, 4 voll.

ANONYM (1578a), *Wahre Abconterfeitung eines Schrecklichen Münsters*, [Deutschland?], [Verlag nicht Ermittlbar].

ANONYM (1578b), *Warhaftige Contrafactur einer Erschrecklichen Wundergeburt eines Knebleins*, [Deutschland?], [Verlag nicht Ermittlbar].

ANONYM (1578c), *Warhaftige und schröckliche bildnuß vnd gestalt zwoer neuer leydigen vngewonlichen Mißgeburt/ dises gegenwärtige Jar ausskomen. Sampt der beschreibung des Erbärmlichen Wassergusses/ jüngst zu Horb im Land Wirtenberg/ den 15. Tag Maij/ dises LXXVIII. Jars vorgangen*, Getruckt zu Straßburg, [Bernhard Jobin].

ANONYM (1654), *Dieses Monstrum ist in Catalonien aufm Gebürg Cerdagna/ von den Spanischen Soldaten, so auff ein Franzesisches Quartier zu marsiert, mit geringer müh gefangen worden*, Zu Augspurg, bey Raphael Custodes Kupfferstechern.

- ANONYM (1655), *Ein Warhafftiges Monstrum*, Zu Augspurg, bey Boas Ulrich Brieffmaler/ den auffm Brotmarkt den Laden.
- ANONYME (1578), *Briefz Discovrs d'un Merveilleux Monstre né a Evsrigio, terre de Novarrez en Lombardie, au moys de Ianuier en la presente Annee 1578. Avec le vray pourtraict d'icelluy au plus prez du naturel*, Chambéry, François Poumard.
- ANÓNIMO (1654), *Copia de carta embiada de la Ciudad de Girona de 20. de Otubre, à vn correspondiente de esta Corte, en que le dà cuenta de vn prodigioso Monstruo que fue hallado, y preso en los Montes de Zardana*, por Diego Diaz de la Carrera, Con licencia en Madrid.
- ANONYMOUS (1655a), *The true Portraiture of a prodigious Monster, taken in the Mountains of Zardana*, Printed for Iohn Andrews, at the White Lyon in the Old-Bayly, London.
- ANONYMOUS (1655b), *THE TRVE PORTRITVRE OF A PRODIGIOVS MONSTER. Taken in the Mountaines of Zardana*, [London?], Sould by Will[iam] Faithorne at the Shipp within Temple Barr.
- BARATTA L. (2016), «A Marvellous and Strange Event». *Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*, Firenze, Firenze University Press.
- BARATTA L. (2017), *The Age of Monsters. Nascite prodigiose nell'Inghilterra della prima età moderna. Storia, testi, immagini (1550-1715)*, prefazione di Maurizio Ascari, Roma, Aracne.
- BARATTA L. (2018), *Senza Testa / Headless*, Milano-Udine, Mimesis.
- BARBERO A. (2002), *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano*, Bari-Roma, Laterza.
- BARRIONUEVO J. DE (1892-1893), *Avisos de Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, edición y estudio preliminar de Antonio Paz y Melia, Madrid, Tello, 4 vols.
- BATES A.W. (2005), *Emblematic Monsters. Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*, Amsterdam, Rodopi.
- BLASIUŠ J.T. (1578), *Prawdziwe wyobrazenie Troyga dzieci barzo strasznych, ktorym podobne nie wiem aby kiedy były widziane na świecie*, Kraków, [s. n.].
- BOWEN K.L., IMHOF D. (2008), *Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-Century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARABIAS TORRES A.M. (2005), *El espacio imaginado en la España del Renacimiento y del Siglo de Oro*, in *Sardegna, Spagna, Mediterraneo e Atlantico. Dai Re Cattolici al Secolo d'Oro*, a cura di B. Anatra e G. Murgia, Roma, Carocci, pp. 373-392.
- CARRETE PARRONDO J., CHECA CREMADES F., BOZAL V., (1987), *Summa Artis. Historia General del Arte*, xxxi. *El Grabado en España (Siglos xv-xviii)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CAVALIERI G.B.DE' (s.d.), *Hobile et marauiglioso mostro nato in Eusrigo terra del nouarese di una dona uechia cō sette teste et sete brache et le gambe da bestia et la testa principale à uno ochio solo nel fronte nato del 1578 nel mese di genaro*, [Roma?], [Ioanne Baptista de Cavallerijs lagherino incisore?].
- CAVALIERI G.B. DE' (1585), *Opera ne la quale vi è molti Mostri de tute le parti del mondo antichi et moderni con le dichiarazioni a ciascheduno fino al presēte anno 1585*, Stāpati in Roma, Cum priuilegio, Ioanne Baptista de Cavallerijs lagherino incisore.

- CÉARD J. (1971), *Des Monstres et Prodiges*, Genève, Droz.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A. (1986), *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli.
- CRAWFORD J. (2005), *Marvelous Protestantism. Monstrous Births in Post-Reformation England*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- DASTON L., PARK K. (1998), *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, New York, Zone Books.
- DAVIES N. (2005), *God's Playground: A History of Poland. Volume 1: The Origins to 1795*, Oxford, Oxford University Press.
- DEL RÍO PARRA E. (2003), *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- ELLIOT J.H. (1963), *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain (1598-1640)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ETTINGHAUSEN H. (2005), *Informació, comunicació i poder a l'Espanya del segle XVII*, «Manuscripts», 23, pp. 45-58.
- EWINKEL I. (1995), *De Monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- FOUCAULT M. (1976), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- FIEDLER L.A. (1978), *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, New York, Simon and Schuster.
- FRIEDMAN J.B. (1981), *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- GARZYA ROMANO C. (1983), *CORIOLANO, Cristoforo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», <[https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-coriolano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristoforo-coriolano_(Dizionario-Biografico)/)> [ultimo accesso 30 Maggio 2025].
- GAUR A. (2014), *William Faithorne, English Engraver*, «Encyclopaedia Britannica» online ed., <<https://www.britannica.com/biography/William-Faithorne>> [ultimo accesso 30 maggio 2025].
- GHILINI G. (1666), *Annali di Alessandria, ovvero Le cose accadute in essa città, nel suo Circonvicino territorio dall'anno dell'origine sua sino al M.D.C.LIX*, Milano, nella Stamparia di Gioseffo Marelli al segno della Fortuna.
- HILL C. (1972), *The World Turned Upside Down. Radical Ideas during the English Revolution*, London, Temple Smith.
- HOLLÄNDER E. (1921), *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, Ferdinand Enke.
- MACHYN H. (1848), *The Diary of Henry Machyn, Citizen and Merchant-Taylor of London, from A.D. 1550 to A.D. 1563*, ed. by J. Gough Nichols, London, printed for the Camden Society.
- MITTMAN A.S., DENDLE P.J. (2012), *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, foreword by John B. Friedman, Farnham-Burlington, Ashgate.
- NAUMANN R. (1863), *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und Ältere Litteratur. Im Vereine mit Bibliothekaren und Litteraturfreunden*, Leipzig, Weigel.
- NICCOLI O. (1987), *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.

- NICCOLI O. (2012), *Capi e corpi mostruosi. Una immagine della crisi del potere agli inizi dell'età moderna*, «Micrologus», 20, pp. 1-19.
- OLMI G. (1978), *Ulisse Aldrovandi. Scienza e natura nel secondo Cinquecento*, Trento, Libera Università degli Studi di Trento – Gruppo di Teoria e storia sociale.
- OLMI G. (1992), *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino.
- OLMI G., SIMONI F. (2018), *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna*, Bologna, Bononia University Press.
- PARKER M. (1637), *The two inseparable brothers*, London, Printed [by Miles Flesher] for Thomas Lamb[ert] [at] the signe of the Hors-shoee in Smithfield.
- PASSAMANI B. (1979), CAVALIERI, Giovanni Battista, «Dizionario biografico degli italiani», Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 22, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalieri_(Dizionario-Biografico)/>) [ultimo accesso 30 Aprile 2025].
- PIZZAMANO P. (2001), *Giovanni Battista Cavalieri, un incisore trentino nella Roma dei papi del Cinquecento. Villa Lagarina 1525-Roma 1601*, Rovereto, Nicolodi.
- PLOMER H.R. (1907), *A Dictionary of the Booksellers and Printers who were at Work in England, Scotland and Ireland from 1641 to 1667*, printed for the Bibliographical Society by Blades, London, East & Blades.
- POLISENSKY J.V. (1982), *La Guerra dei Trent'Anni. Da un conflitto locale a una guerra europea nella prima metà del Seicento*, Torino, Einaudi.
- SEGUIN J.-P. (1964), *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve & Larose.
- SCHENDA R. (1959), *Französische Prodigenschriften aus der Zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Kritische Auswahl*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 69(3/4), pp. 150-167.
- SCHMIDT R. (1902-1908), *Deutsche Buchhändler, Deutsche Buchdrucker. Beiträge Zu Einer Firmengeschichte Des Deutschen Buchgewerbes*, F. Weber, Berlin, 6 voll.
- SOERGEL P.M. (1993a), *The Counter-Reformation Impact on Anticlerical Propaganda in Anticlericalism in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. by H. Oberman and P. A. Dykema, Leiden, Brill, pp. 639-653.
- SOERGEL P.M. (1993b), *Wondrous in His Saints: Counter-Reformation Propaganda in Bavaria*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press.
- STONE D. (2001), *The Polish-Lithuanian State, 1386-1795*, Seattle-London, University of Washington Press.
- STRAUSS W.L. (1975), *The German Single-Leaf Woodcut: 1550-1600. A Pictorial Catalogue*, New York, Abaris Books, 3 vols.
- WILLIAMS W. (2011), *Monsters & their Meanings in Early Modern Culture. Mighty Magic*, Oxford, Oxford University Press.
- WILSON D. (1993), *Signs and Portents. Monstrous Births from the Middle Ages to the Enlightenment*, London-New York, Routledge.
- WILSON P.H. (2009), *Europe's Tragedy. A History of the Thirty Years War*, London, Allen Lane.

