

## Quaderni eretici | Cahiers hérétiques



**n° 8, fasc. 3 / 2020**

**[www.ereticopedia.org](http://www.ereticopedia.org)**

Quaderni eretici. Studi sul dissenso politico, religioso e letterario  
Cahiers hérétiques. Études sur la dissidence politique, religieuse et littéraire

N° 8, fascicolo 3 / 2020

© Copyright 2020 Ereticopedia.org  
Edizioni CLORI – Firenze

[www.eticopedia.org/credits](http://www.eticopedia.org/credits)  
[www.facebook.com/eticopedia](https://www.facebook.com/eticopedia)  
[www.twitter.com/eticopedia](https://www.twitter.com/eticopedia)

[redazione@eticopedia.org](mailto:redazione@eticopedia.org)

ISSN on line 2421-3012

Published online February 28, 2021

# Quaderni eretici | Cahiers hérétiques

8/2020

Fascicolo 3

## *L'ARTE NELLA STORIA*

Il presente fascicolo è interamente dedicato alla pubblicazione del saggio di Gianna Pinotti, *I segreti del dipinto Parhelion (Vädersolstavlan) di Stoccolma: una configurazione astrologica celata nella meteora ottica, monade celeste tra Riforma luterana ed esoterismo Gotico. Una nuova lettura iconologica.*

In questo saggio Gianna Pinotti propone una rivoluzionaria e articolata lettura iconologica del dipinto seicentesco denominato *Parhelion (Vädersolstavlan)* conservato nella cattedrale di Stoccolma (Storkyrkan).

Il dipinto venne eseguito nel 1636 dal pittore di Corte Jacob Heinrich Elbfas come copia del più antico quadro ammonitorio e apocalittico, commissionato nel 1535 dal predicatore luterano Olaus Petri a corredo dei propri sermoni, e raffigurante un parelio che apparve nei cieli di Stoccolma nell'aprile di quell'anno, durante il regno di Gustav I Vasa (r. 1523-1560), il primo sovrano europeo che abbracciò ufficialmente il luteranesimo nel 1527.

Le accurate indagini dell'autrice rivelano che dietro l'iconografia dell'antica meteora ottica luterana si cela la configurazione astrologica del 20 aprile 1636, ragione per cui, secondo la studiosa, sarebbe stato segnalato tale giorno nella cornice seicentesca realizzata da Valentin Snickare: in tal modo il dipinto apre i suoi segreti, essendo nato da un progetto astrologico che avrebbe trasfigurato in chiave esoterica l'antica iconografia dell'*omen* celeste di epoca luterana.

Secondo questa rivoluzionaria lettura iconologica il dipinto *Parhelion* si presenterebbe come una immagine proteiforme contenente un sincretismo dottrinale riconducibile al pensiero del mistico, runologista e cabalista Johannes Bureus, bibliotecario reale e archeologo del Regno, che nel 1636, dopo avere esaminato l'antica opera ammalorata, avrebbe avuto modo di concepire il nuovo progetto pur attenendosi all'iconografia dell'antico parelio luterano, lavorando in collaborazione con il suo consanguineo Jacobus Bureus Zebråzynthus, che

nel 1636 era pastore presso la Storkyrkan.

Johannes Bureus sarebbe divenuto così l'anello di congiunzione tra l'ambiente religioso della cattedrale e il raffinato ambito intellettuale ed artistico della Corte, elaborando un'opera unica che avrebbe fatto da ponte tra Riforma luterana ed esoterismo Gotico, riscattando l'antico dipinto con cui il predicatore Olau Petri nel 1535 aveva lanciato un anatema alla Corona per il suo presunto atteggiamento prevaricatore nei confronti del clero.

È così che la copia seicentesca dell'antico dipinto del 1535, facendo capo alla configurazione astrologica del 20 Aprile 1636, assume la propria autonomia storica, morfologica e semantica, in perfetta armonia con il contesto culturale e gli importanti eventi politici della primavera del 1636, durante la difficile Guerra dei Trent'anni e inoltre in piena rivoluzione scientifica, che dovette dialogare da un lato con il retaggio culturale delle antiche dottrine umanistiche e dall'altro con il Goticismo attraverso il quale la Svezia stava plasmando la propria identità nazionale.

Questo saggio rintraccia inoltre alcune nuove fonti luterane che possono avere ispirato il carattere apocalittico dell'immagine del parelio nel 1535, e i testi astrologici che potrebbero avere ispirato il progetto esoterico relativo al nuovo dipinto nel 1636, con particolare attenzione ai grandi occultisti e cabalisti ai quali si ispirò Johannes Bureus, uno degli uomini più colti del suo tempo, precettore del re Gustav II Adolf (r. 1611-1632).

Dunque il dipinto - considerato dagli storici la prima rappresentazione di un parelio e la più antica raffigurazione della città di Stoccolma - assurge a nuova importanza, non solo nel contesto delle immagini celesti e apocalittiche collegate all'età di Lutero, ma soprattutto nella storia della Svezia moderna alla conquista della propria identità religiosa, culturale e politica.

Il *Parhelion*, secondo questa nuova lettura, sarebbe divenuto una monade celeste, un amuleto runico che si pensava potesse catturare le forze planetarie e il destino ad esse sotteso, per la piena realizzazione di una grande Svezia vittoriosa contro le forze del male che le avevano sottratto il suo grande sovrano, Gustav II Adolf, il "Leone del Nord", l'eroe della causa della libertà, ucciso nella battaglia di Lützen nel 1632.

Gianna Pinotti

# **I segreti del dipinto Parhelion (Vädersolstavlan) di Stoccolma: una configurazione astrologica celata nella meteora ottica, monade celeste tra Riforma luterana ed esoterismo Gotico**

## **Una nuova lettura iconologica**

Non varchi questa soglia chi ignora la geometria.

Platone, Accademia di Atene

### **Intro. Il dipinto *Parhelion* (Vädersolstavlan) di Stoccolma: un doppio binario di ricerca**

Ha un sapore straordinariamente esoterico e magico il quadro denominato in svedese *Vädersolstavlan* (*Parhelion painting* o *Sun dog painting*) (fig. 1), *il dipinto del parelio*, eseguito da Jacob Heinrich Elbfas nel 1636 come copia di un'opera del 1535 raffigurante un parelio apparso allora nei cieli di Stoccolma.

Il dipinto è conservato nella *Storkyrkan*, la cattedrale della capitale svedese, cuore dell'isola storica della città vecchia, luogo ove confluirono forze che condussero la Svezia ad abbracciare la Riforma luterana, cambiando le sorti del cristianesimo in Europa.

La denominazione *Vädersolstavlan*<sup>1</sup> o *Parhelion painting* (per comodità dissertativa noi chiameremo l'opera *Parhelion*) deriva dall'evento atmosferico a cui il quadro è ispirato, il parelio, nome composto derivante dal greco *parà*, presso, ed *èlios*, Sole.

---

<sup>1</sup> In svedese *Vädersol* è il Sole meteorologico. *Vädersolstavlan* significa dunque il dipinto del parelio, in inglese *the Parhelion painting*.



1. Jacob Heinrich Elbfas, *Parhelion*, (*Vädersolstavlan*) 1636,  
Stoccolma, Storkyrkan



2. Il fenomeno del parelio a Fargo, North Dakota, 18 febbraio 2009

Si tratta di un fenomeno ottico prodotto dalla rifrazione della luce sui cristalli di ghiaccio sospesi nell'atmosfera che formano uno o più aloni, o dischi luminosi, intorno al Sole, che in questo modo crea l'illusione ottica di altre immagini di sé (fig. 2).

Secondo le indagini compiute dagli studiosi<sup>2</sup>, è emerso che il dipinto è un'opera su tavola eseguita nel 1636 dal pittore di Corte Jakob Heinrich Elbfas<sup>3</sup> incaricato dalla direzione della Storkyrkan, la grande cattedrale di Stoccolma, di eseguire copia di un dipinto più antico risalente al 1535 che si trovava esposto in chiesa da quella lontana data, raffigurante il *signum* celeste verificatosi nell'aprile di quell'anno<sup>4</sup>.

---

2 John Rothlind, Ole Ingolf Jensen, Margareta Weidhagen-Hallerdt, Axel Lindberg, Andrea Hermelin, Jan Svanberg, *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, Särtryck ur Sankt Eriks Årsbok, 1999.

3 Jacob Heinrich Elbfas, nato in Estonia nel 1600 e morto a Stoccolma nel 1664, fu pittore della Corte Vasa. Giunse in Svezia nel 1634 e da allora sino al 1640 divenne pittore della regina madre Maria Eleonora del Brandeburgo (1599-1655). Su Elbfas si veda *The dictionary of Art*, New York 1996; *KunstAdressbuch Deutschland, Österreich, Schweiz*, De Gruyter Saur 2002, *ad vocem*.

Infatti nella parte inferiore della cornice barocca, realizzata da Valentin Snickare<sup>5</sup>, è incassata un'iscrizione in latino, svedese, tedesco (fig. 3); il latino recita:

ANNODM1535-  
VICESIMA DIE APRILIS VISUM EST IN CIVTATE STOC/  
HOLMENSIS TALE SIGNUM IN CAELO A SEPTIMA FERME  
HORA ANTE MERIDIEM AD NONAM USQUE HORAM.<sup>6</sup>

L'intera iscrizione trilingue si conclude con l'espressione composta da svedese e latino: RENOVERAT/ANNO 1636<sup>7</sup>.



3. L'iscrizione trilingue nella parte inferiore della cornice barocca del *Parbelion*

---

4 Nel libro dei conti della chiesa di San Nicola (la Storkyrkan), il 1 agosto e il 15 ottobre 1636 sono registrati i rispettivi pagamenti della tavoletta lignea e del pittore Jacob Elbfas. Per i documenti si veda Andrea Hermelin, *En målning i reformationens tjänst Historik enligt skriftliga källor*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, Särtryck ur Sankt Eriks Årsbok, 1999, p. 56.

5 John Rothlind, *Konservering och teknisk analys*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, Särtryck ur Sankt Eriks Årsbok, 1999, p. 14.

6 “Anno del Signore 1535- Il ventesimo giorno di aprile fu osservato nella città di Stoccolma un eccezionale evento celeste dalle ore 7 del mattino alle 9 antimeridiane”.

7 In lingua svedese “renoverat” significa “ristrutturato” “ammodernato”, mentre l'espressione latina “Anno 1636” significa “nell'anno 1636”.

In un primo momento, a cagione del termine “renoverat”, si è ritenuto che il dipinto seicentesco fosse un restauro dell'originale del 1535, che venne commissionato dal predicatore luterano Olaus Petri (1493-1552) all'artista di Corte Urban Larsson Målare<sup>8</sup> durante il governo di Gustav I Vasa (r.1523-1560).

Tuttavia le recenti indagini diagnostiche e documentarie hanno rilevato che il quadro seicentesco è stato eseguito come copia dell'antico<sup>9</sup> e di conseguenza che il pittore Jacob Elbfas, trovandosi nelle condizioni di realizzare un dipinto *ex novo*, ha avuto la possibilità di apportare nel 1636 alcune aggiunte al paesaggio urbano rispetto alla versione antica del 1535:

Beträffande uppgiften om att *M. Jacob Conterfeyer* – hovmålaren Jacob Elbfas – “förnyat” den hundraåriga tavlan med himmelstecknen, har det tidigare antagits innebära att vissa tillägg i stadsbilden gjorts år 1636 – företeelser vilka bevisligen inte kan ha funnits år 1535<sup>10</sup>.

---

8 Sull'artista e l'assegnazione a questi del dipinto *Vädersolstavlan* si veda Göran Axel-Nilsson, *Urban Målare*, Sankt Eriks Årsbok, Samfundet S:t Erik, 1941; John Rothlind, *Konservering och teknisk analys*, cit., pp. 10-11.

9 “[...] “Renoverat 1636” mena något annat än vad man hittills tagit för givet. Ty man har trott att målningen då endast bättrats eller retuscherats, men istället betyder det alltså att den i bokstavig mening har förnyats, det vill säga att den ursprungliga målningen har kopierats 1636, ett sekel efter sin tillkomst. Därefter har man inte brytt sig om att ta vara på originalet, som då tydligen varit i alltför dåligt skick – kanske var det fukt – eller mögelskadat efter att i hundra år ha hängt på Storkyrkas norra vägg”: “Restaurato nel 1636” significa qualcosa di diverso da quanto fino ad oggi è stato dato per scontato [...] Vale a dire che il quadro originale fu copiato nel 1636, un secolo dopo la sua creazione. Dopo di che non si sono preoccupati di prendersi cura dell'originale-tanto era in condizioni scadenti-o forse ammuffito essendo rimasto appeso al muro nord della chiesa per cento anni”: Jan Svanberg, *Det konsthistoriska sammanhanget*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, 1999, p. 66.

10 “Per quanto riguarda le notizie secondo cui Elbfas “rinnovò” la tavola centenaria con i segni celesti, si è ipotizzato che alcune aggiunte al paesaggio urbano siano state fatte nel 1636 relativamente a elementi che non potevano esistere nel 1535”: Andrea Hermelin, *En målning i reformationens tjänst Historik*

Interessante la presenza nell'iscrizione barocca del termine latino *signum* che, nelle sue accezioni, designa sia l'evento celeste che il presagio di avvenimenti eccezionali; insieme ad *astrum*, *sidus* e *stella* esso forma il catalogo della terminologia latina relativa ai corpi celesti; l'aggettivo *tale* riferito al *signum* sottolinea l'eccezionalità della portata dell'evento celeste.

A primo acchito, l'iscrizione sembrerebbe suggerire che il *signum* sia apparso nel cielo di Stoccolma nell'anno 1535, il 20 aprile, data a tutt'oggi accreditata.

Tuttavia avremo modo di spiegare come, secondo la nostra ipotesi, nonostante il parelio a cui è dedicato il dipinto sia naturalmente quello apparso nella primavera del 1535 (le testimonianze parlano del 1 aprile), il giorno segnalato nell'iscrizione potrebbe invece riferirsi all'anno 1636, a cagione della configurazione astrologica del 20 aprile 1636 da noi rilevata nella quale le posizioni dei corpi celesti coinciderebbero con le posizioni dei soli fittizi del parelio del 1535<sup>11</sup>.

D'altra parte possiamo anche percepire una certa equivocità dell'iscrizione, che reca, in principio e in chiusura, le due indicazioni in latino degli anni (Anno 1535 - Anno 1536) slegate formalmente dalla data del 20 aprile, forse frutto di una volontaria manipolazione degli elementi cronologici, al fine di indurre a uno sviamento interpretativo, che porterebbe a collegare il giorno 20 aprile al 1535, anno posto in testa all'iscrizione e in posizione più ravvicinata al testo latino che esordisce con “vicesima die aprilis”, a discapito di una verità nascosta, quella secondo la quale il 20 aprile si collegherebbe invece al 1636.

---

*enligt skriftliga källor*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, cit., p. 56.

<sup>11</sup> Gianna Pinotti, *Un'apparizione celeste tra numero e mistero: i segreti del Parbelion di Stoccolma (prime considerazioni)*, in “l'area di Broca”, *Numeri, numeri...*, n. 80-81, giugno 2005, pp.14-16 ([www.emt.it/broca81.pdf](http://www.emt.it/broca81.pdf)).

Inoltre, al di là dell'equivocità a cui darebbe adito l'iscrizione, veniamo a trovarci dinanzi a uno sdoppiamento di identità della stessa opera d'arte poiché avremo modo di appurare che l'iconografia del dipinto di Elbfas pervenuto sino a noi è il risultato di una commistione di fedeltà e infedeltà di ordine morfologico e contenutistico rispetto alla versione perduta cinquecentesca, e questo non è sorprendente dal momento che il quadro venne “copiato” in tutt'altra epoca, sebbene collegato al medesimo ambito religioso ed artistico.

Per questa fondamentale ragione è venuto a configurarsi per noi un doppio binario di ricerca.

Infatti da un lato, nonostante in linea generale possa considerarsi il quadro di Elbfas una copia del dipinto più antico realizzato nel 1535, in realtà il *Parhelion* del 1636 giunge a costruire, come avremo modo di chiarire più in dettaglio sviluppando la nostra lettura iconologica, una propria autonomia stilistica e in particolare semantica, poiché il pittore, non intervenendo direttamente sul dipinto cinquecentesco, avrebbe avuto non solo la possibilità di apportare alcune modifiche al paesaggio urbano, bensì di infondere, tramite la committenza, nuovi significati all'evento celeste attorno al quale il dipinto è incentrato, significati legati a un nuovo contesto storico e culturale.

Dall'altro lato è andata dispersa la versione originale dell'opera, ponte tra età di Lutero ed evo moderno, generatrice di filoni tematici importanti che, un secolo dopo, avrebbero aperto le porte a nuove significazioni e simbologie, un'opera da indagare a fondo, attraverso l'analisi del suo contesto spirituale, delle possibili fonti ispirative e delle testimonianze iconografiche e testuali successive che ad essa attingono, e che possono contribuire naturalmente a comprenderne meglio le dimanche translitterative dell'immagine dal 1535 al 1636, quando venne rielaborata la copia.

# 1. Una nuova lettura iconologica del *Parhelion* tra astrologia e cosmologia

## L'iconografia: un parelio raffigurato trasversalmente

Analizziamo dunque l'iconografia dell'opera pittorica di Jacob Elbfas, copia di un dipinto emblematico scaturito dall'ambito luterano, considerato la più antica veduta panoramica della città di Stoccolma<sup>12</sup>.

Innanzitutto la cattedrale, fulcro culturale e baluardo della Riforma, grandeggia al centro dell'isolotto della città e dunque del panorama terreno: la sua guglia svetta sopra tutti gli edifici mentre la sua facciata viene illuminata dal Sole (fig. 4).



4. *Parhelion*, particolare con la Storkyrkan e il castello Tre Kronor

---

<sup>12</sup> Margareta Weidhagen-Hallerdt, *Från Birger Jarl till Gustav Vasa*, Katalog till Stockholm Medeltidsmuseum, Norstedts Tryckeri AB, Stockholm, 1993, p. 18.

Il tempio sembra divenire spazio sacro di comunicazione tra cielo e terra, tra macrocosmo e microcosmo. La grande chiesa occupa infatti il baricentro dell'intera architettura iconografica terrena, restando saldamente unita al castello *Tre Kronor* (Tre Corone). La Storkyrkan si stringe al Regno, tuttavia il loro rapporto non sembra paritario; essa grandeggia con la sua mole e adombra il castello, dal momento che, a cagione del carattere astratto assunto dal dipinto, nonostante il Sole si trovi sulla destra, la luce viene da sinistra, illuminando gli edifici della città ed esaltando ancor più l'architettura del tempio cristiano.

Ai due lati della Storkyrkan svettano le guglie delle due chiese monastiche dei conventi Gråbrödraklostret (francescano) e Svartbrödraklostret (domenicano), soppressi a seguito delle decisioni prese dal parlamento riformatore di Västerås nel 1527<sup>13</sup>.

Osserviamo che la marea del golfo ha ormai invaso Stoccolma, raggiungendo le abitazioni in parte sommerse. Il *signum* dunque si collega all'innalzamento inquietante delle acque.

Nonostante l'alta marea minacci di sommergere la città non si nota alcuna presenza umana; questa assenza incrementa il carattere incombente dell'evento celeste, poiché tutto è incentrato sulla meteora solare che viene raffigurata in modo sorprendente e amplificato.

Infatti “il fenomeno atmosferico è posto in proiezione verticale”<sup>14</sup>.

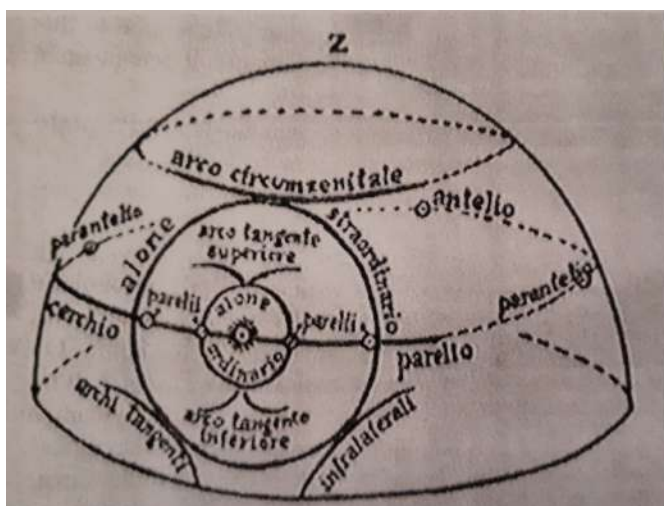
---

13 Sulle chiese monastiche raffigurate nel dipinto si veda Margareta Weidhagen-Hallerdt, *Från Birger Jarl till Gustav Vasa*, cit., p. 20-22; *Klostren*, in *Analys av stadsbild och bebyggelse*, in *Vädersolstanlan i Storkyrkan*, 1999, pp. 27-29, dove la studiosa si occupa dell'analisi iconografica del paesaggio urbano e dei suoi edifici.

14 “[...] framträder målningens övre parti med det i vertikal projektion utplacerade atmosfäriska fenomenet [...]”: “la parte superiore del dipinto mostra il fenomeno atmosferico posto in proiezione verticale”, in Andrea Hermelin, *En målning i reformationens tjänst Historik enligt skriftliga källor*, in cit., p. 41.

Dunque se al centro di ogni parelio è posto il Sole, nel dipinto l'astro è invece decentrato. Il parelio posto in proiezione verticale, come viene rappresentato nel *Parhelion*, lo ritroveremo in diverse raffigurazioni del fenomeno posteriori al 1535<sup>15</sup>.

L'immagine presenta l'immagine trasversale di un alone solare alla cui struttura completa vogliamo fare riferimento, come viene presentata dall'astronomo Alfonso Fresa (fig. 5):



5. Struttura completa di un alone solare (da Alfonso Fresa)

Al centro della meteora è posto il Sole, circondato da un primo e piccolo alone: alone ordinario o principale, del diametro di 22° circa, e da un altro, maggiore: grande alone straordinario, di 45° circa. Entrambi sono tagliati a metà da una striscia bianca orizzontale; cerchio parelio. Nelle intersezioni o prossimi ad esse trovansi i parellii che sono le immagini del Sole; e propriamente chiamati ordinarii quelli appartenenti all'alone principale, e

15 Si vedano le stampe storiche a foglio singolo sul tema degli aloni in *Historische Einblattdrucke zum thema haloerscheinungen*, Arbeitskreis Meteore e. V., <https://www.meteoros.de/themen/halos/geschichte/einblattdrucke>.

secondari gli altri due. A guisa degli aloni, i parelii sono colorati in rosso nella parte rivolta al Sole, e via via in giallo, in verde, ed infine azzurro nella parte opposta. È da notare che lo spazio di cielo compreso fra l'alone ordinario ed il Sole presenta una tinta più scura del fondo del cielo. Sul cerchio parelio si notano altre immagini del Sole: i parantelii, che trovansi a circa  $120^\circ$  dal Sole e l'antelio a  $180^\circ$ . Inoltre gli aloni posseggono gli archi tangenti, e propriamente quello principale si presenta con due archi, uno superiore ed uno inferiore, passanti entrambi per lo stesso verticale dell'astro. Essi assumono forme svariatisime a seconda dell'altezza del Sole<sup>16</sup>.

Dunque sul cerchio parelio di ogni alone completo, in prossimità del Sole, a  $22^\circ$  si trovano i due *parelii ordinarii*; a  $45^\circ$  i due *parelii secondari*; a  $120^\circ$  i due *parantelii* e a  $180^\circ$  l'*antelio*: si tratta di sette soli fittizi.

Nel dipinto della Storkyrkan si notano invece, oltre al vero Sole, cinque soli apparenti: due *parelii* più brillanti, due *parantelii* e l'*antelio*; attorno al Sole è stato effigiato l'anello corrispondente all'alone ordinario che si forma attorno all'astro.

Osserviamo inoltre un'interessante peculiarità, ovvero nell'ambito del fenomeno raffigurato trasversalmente i baricentri sono diventati due: il primo individuato nel circolo parelio; il secondo fa perno naturalmente sul Sole circondato dall'alone, su cui insistono i due archi coi *parelii*.

Due centri si configurano dunque nell'ambito della meteora celeste; essi sembrano rispondere ai due centri di forze che si stringono saldamente nell'ambito del paesaggio terreno, ovvero la Chiesa ed il Regno.

Si tratta di un teorema terrestre che si rispecchia in un teorema celeste, i cui raggi riverberano sul mondo sublunare esercitando il loro potere assoluto.

---

16 Alfonso Fresa, *La Luna. Movimenti, topografia, influenze e culto*, Hoepli, Milano, 1933, commento alla figura 115 alla quale abbiamo fatto riferimento.

## **Il *Parhelion* cela la configurazione astrologica del 20 aprile 1636**

Ci siamo posti da subito l'interrogativo se l'evocativo dipinto celeste dall'aspetto metafisico potesse collegarsi a una configurazione astrologica, dal momento che il *parelio* così raffigurato si presta a diventare anche un'immagine dell'Eclittica o Zodiaco, la circonferenza tracciata dal Sole nel suo moto apparente attorno alla Terra nel corso dell'anno.

Lungo l'eclittica dei dodici segni zodiacali vengono infatti a transitare i corpi celesti, le cui posizioni giornaliere sono calcolate nelle *Effemeridi*<sup>17</sup>.

Abbiamo consultato dunque le *Effemeridi* geocentriche per il giorno 20 aprile 1535, la data in cui, a cagione dell'iscrizione, si è da sempre ipotizzato si sia verificato il *signum*, ma la configurazione planetaria di quel giorno non corrisponde alla collocazione dei sei astri effigiati.

Consultando invece le *Effemeridi* per il 1636, abbiamo rilevato che effettivamente all'iconografia del *Parhelion* corrisponde la configurazione planetaria del 20 aprile di quell'anno<sup>18</sup>.

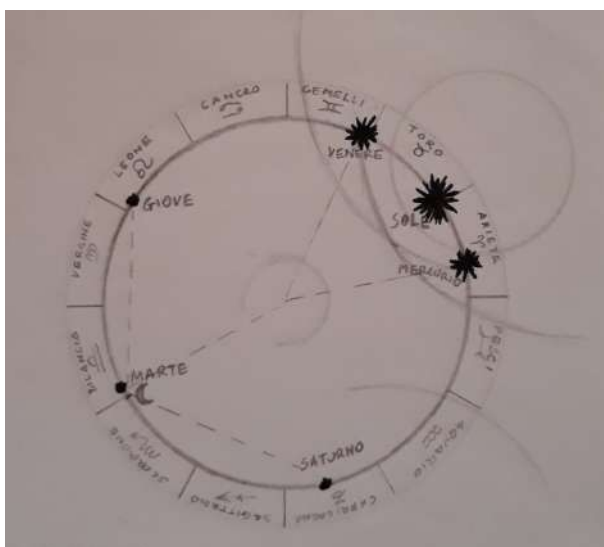
Si tratta di una combinazione astrologica rara: i pianeti, come in un orologio cosmico, hanno ritmi regolari ma differenti; non è facile osservarli proprio in quella successione e in quei gradi.

---

17 “Per Effemeridi si intendono delle Tavole o Tabelle che riportano, giorno per giorno, i fenomeni astronomici di un certo periodo. Le Effemeridi usate dagli astrologi riportano, per ogni giorno dell'anno, il tempo siderale e le posizioni zodiacali dei pianeti (calcolate per le ore 0 o le ore 12). si possono ricordare le Effemeridi del Raphael (fascicoli annuali), le Effemeridi tedesche del Barth, le Effemeridi Rosicruciane. Alcune Effemeridi riportano le posizioni dei pianeti non solo in longitudine zodiacale, ma anche in declinazione e, per il Sole e la Luna, la posizione anche in latitudine”: Antonino Anzaldi; Luigi Bazzoli, *Dizionario di Astrologia*, Rizzoli, 1988, *ad vocem*.

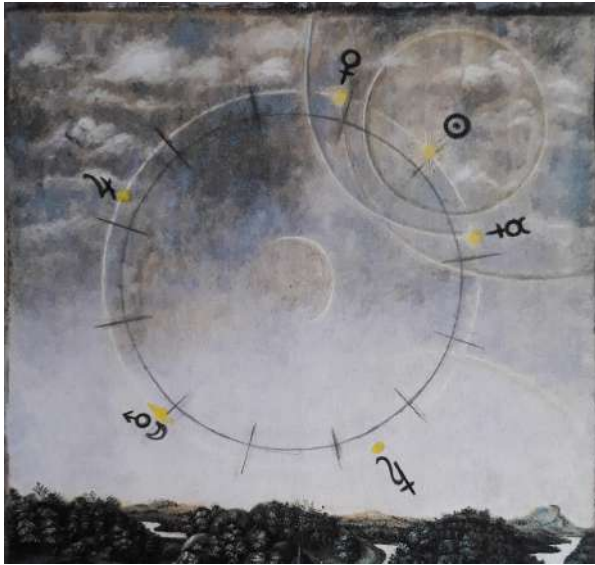
18 Gianna Pinotti, cit.

Possiamo dunque rilevare che questa configurazione astrologica presenta i sette corpi celesti (il Sole e la Luna e i cinque pianeti sino ad allora conosciuti ossia Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno) distribuiti lungo l'Eclittica proprio nelle posizioni occupate nel dipinto dal Sole, dai due *parelii*, dai due *parantelii* e dall'*antelio*: le *Effemeridi* del 20 aprile 1636 indicano infatti che il Sole si trovava tra Venere e Mercurio, identificabili nei due *parelii*, mentre gli altri tre corpi celesti venivano ad occupare le posizioni degli altri tre soli effimeri sul circolo parelio, ovvero Saturno e Giove occupavano le posizioni dei due *parantelii* e Marte dell'*antelio*. La Luna coincideva con l'*antelio* giacchè si era congiunta a Marte e stava per compiere il *plenilunio*<sup>19</sup> (figg. 6/ 7).



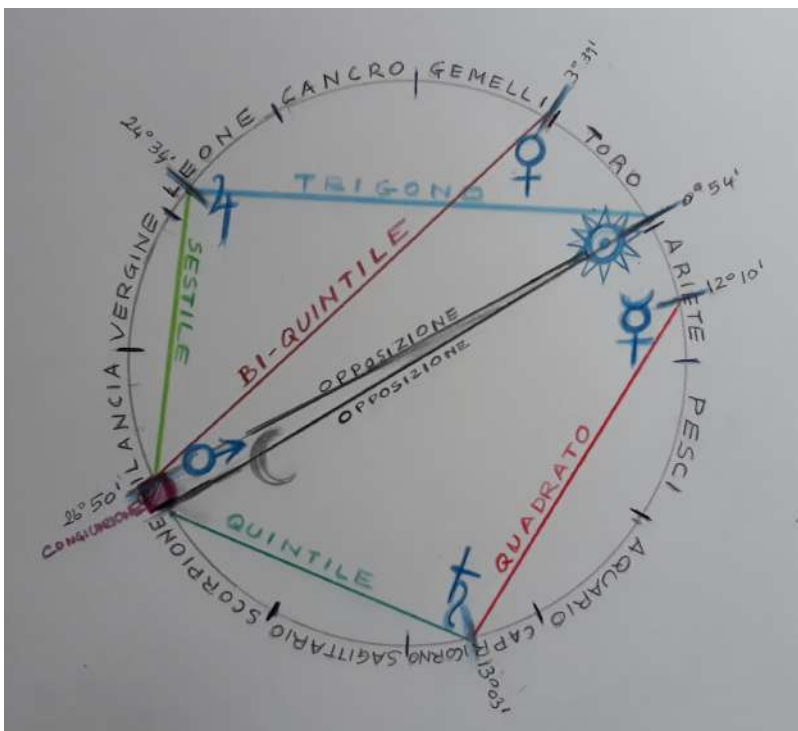
6. Gianna Pinotti, configurazione astrologica per il **20 aprile 1636**

<sup>19</sup> Durante il *plenilunio* la Luna si presenta completamente illuminata poiché la sua posizione, rispetto alla Terra, è opposta a quella del Sole: durante il *plenilunio* la longitudine geocentrica di Luna e Sole differisce infatti di 180°.



7. Gianna Pinotti, identificazione nei soli del *Parbelion* dei pianeti tolemaici come disposti lungo l'Eclittica il giorno **20 aprile 1636**

Le *Effemeridi* geocentriche per il giorno 20 aprile 1636 alle ore 7 antimeridiane indicano dunque le diverse posizioni planetarie da cui possiamo ricavare, in modo abbastanza preciso, gli aspetti (fig. 8), nati dalle relazioni reciproche dei sette corpi celesti come da noi identificati sul circolo parelio; da queste posizioni, secondo la disciplina astrologica, si riteneva dipendessero gli effetti sul mondo sublunare; inoltre nelle pratiche astrologiche gli aspetti venivano da sempre analizzati, in concomitanza alle posizioni dei pianeti nei segni e nelle case, per interrogare il destino in relazione a particolari accadimenti, oppure per individuare, ad esempio, le tendenziali attitudini dell'individuo e per redigere pronostici, attraverso l'analisi dei transiti, ovvero della combinazione dei moti planetari giornalieri con l'oroscopo natale.



8. Gianna Pinotti, configurazione per il giorno **20 aprile 1636**  
con gli aspetti planetari

Nella configurazione del 20 aprile 1636 il Sole era appena entrato in Toro ( $0^{\circ} 54'$ ) e si trovava sul circolo dell'eclittica proprio tra Mercurio, che si trovava al  $12^{\circ} 10'$  circa di Ariete, e Venere, che si trovava al  $3^{\circ} 39'$  circa di Gemelli, dunque notiamo che il Sole non era equidistante dai due corpi celesti, ovvero era più prossimo a Mercurio rispetto a Venere, una differenza che, se ben guardiano, emerge nel quadro *Parbelion*, dove i due archi dei *parellii* si intersecano asimmetricamente.

Proseguendo nella lettura delle *Effemeridi* astrologiche vediamo che Giove retrogrado si trovava al 24° 34' circa di Leone, Marte a sua volta retrogrado al 26° 50' circa di Bilancia e Saturno al 13° 03' circa di Capricorno.

Possiamo segnalare diversi aspetti: quel mattino la Luna entrava in *Opposizione* al Sole (180°): era appena entrata in *congiunzione* con Marte, anch'esso *opposto* al Sole, per poi entrare velocemente in Scorpione compiendo il *plenilunio* dopo le 7; notiamo così che, con leggeri scarti d'orbita, che in astrologia vengono tollerati rispetto alla distanza esatta di ogni aspetto, tra Giove e Marte si forma un *Sestile* (62°); tra la Luna in Scorpione e Saturno in Capricorno un aspetto minore detto *Quintile* (72°); tra Mercurio e Saturno un *Quadrato* (89°); tra Venere e Marte un aspetto minore detto *Bi-quintile* (144°), tra Giove e Sole un *Trigono* dissociato (115°).

Inoltre alcuni pianeti, il 20 aprile 1636, venivano a trovarsi in moto retrogrado<sup>20</sup>, molto importante dal punto di vista astrologico giacché, come avremo modo di analizzare anche in seguito<sup>21</sup>, pianeti come Mercurio e Marte che si presentavano in quel momento retrogradi, prolungando il loro transito nell'ambito di eventuali aspetti da loro formati con gli altri corpi celesti, avrebbero potenziato il loro influsso interessando non solo pochi gradi dell'eclittica (che corrispondono a pochi giorni) come avviene solitamente nel loro regolare moto diretto, bensì un arco spazio temporale ben più ampio, oscillando tra l'inizio e la fine del lungo processo di retrogradazione<sup>22</sup>, giacché il moto retrogrado di un pianeta si compie in più tempi, ovvero dopo un regolare moto

---

20 Il moto apparente retrogrado, provocato dalla diversa velocità angolare della Terra rispetto ai vari pianeti, è quello per il quale, all'osservatore sulla Terra, un pianeta sembra procedere all'indietro lungo l'Eclittica; il pianeta per queste condizioni, viene detto retrogrado. Si veda Antonino Anzaldi; Luigi Bazzoli, *Dizionario di Astrologia*, Rizzoli, 1988.

21 Si veda questo stesso saggio alle pagine 78-80.

diretto, inizia una retrogradazione che ripercorre all'indietro per un certo tragitto gli stessi gradi, a cui segue un ritorno in moto diretto che insiste ancora una volta su quei gradi percorsi precedentemente prima in moto diretto e poi in moto retrogrado. Durante il moto retrogrado accade che nei due punti della retrogradazione che segnano il suo incominciamento e la sua conclusione, il pianeta sembra rallentare sempre più la sua velocità sino a fermarsi, stando così in quei punti dell'eclittica per più giorni, trasformandosi in un pianeta più lento, insistendo così con il suo influsso su possibili punti cruciali della configurazione.

Inoltre, come dicevamo, il 20 aprile 1636 si stava compiendo il *plenilunio* e dunque questa situazione astronomica avrebbe potuto collegarsi all'innalzamento delle acque che invadono la città per l'influenza della Luna sulle maree<sup>23</sup>, conformandosi, come avremo

---

22 Ricordiamo che ogni pianeta è caratterizzato da un suo tempo di retrogradazione. “È inteso che la durata delle retrogradazioni, così come il tempo che le separa, è variabile secondo la posizione del pianeta retrogrado sulla sua orbita. Le cifre qui appresso sono dei valori medi ma calcolati con cura.[...] Saturno per 4 mesi e 15 giorni ogni 380 giorni; Giove durante 4 mesi ogni 13 mesi circa; Marte durante 72 giorni nel corso di 2 anni 1 Mese e 15 giorni; Venere durante 42 giorni ogni 19 mesi e 10 giorni; Mercurio durante 23 giorni ogni 3 mesi e 25 giorni”: Henri-J- Gouchon, *Dizionario di Astrologia*, Armenia, Milano, 2001.

23 L'influenza della Luna sulle maree era stata studiata dagli astronomi greci. Nel *Tetrabiblos* di Claudio Tolomeo, su cui si basavano gli studi degli astrologi tra Cinque e Seicento, e di cui venne pubblicata la prima traduzione dal greco al latino nel 1553 a Basilea dal riformatore Filippo Melantone che si occupò di astrologia, viene esaminata la relazione tra la Luna e le acque: “La Luna, il corpo celeste più vicino alla terra, esercita su di essa una considerevole influenza; è all'unisono con la Luna che hanno luogo i cambiamenti della maggior parte degli esseri inanimati e animati: i fiumi aumentano e diminuiscono le correnti secondo le fasi lunari, i mari variano le maree in tempi corrispondenti al sorgere e tramontare della Luna, piante e animali, in maggior o minor misura, crescono e declinano con lei”: Tolomeo, *Tetrabiblos*, I 2, 3, in *Arcana Mundi*, volume II, *Divinazione, Astrologia, Alchimia*, a cura di Georg

modo di spiegare, all'iconografia luterana di matrice apocalittica, giacché nei pronostici meteorologici diffusi nel Cinquecento aloni solari e parelii presagivano abbondanti piogge e alluvioni.

Dunque, secondo la nostra indagine astrologica, la data del 20 aprile si riferirebbe all'anno 1636 e non al 1535.

D'altra parte il giorno 20 aprile 1535, per cui, come dicevamo, non esisteva una configurazione astrale corrispondente, non veniva menzionato nelle testimonianze posteriori relative al fenomeno celeste apparso sopra Stoccolma al tempo di Olaus Petri, testimonianze che invece indicavano, come avremo modo di spiegare, la data del 1 aprile 1535.

Riteniamo infatti che nell'iscrizione barocca sia stata indicata la data del 20 aprile proprio a cagione della configurazione peculiare di quell'anno 1636 che, proprio in quel giorno e in quell'ora in cui cadeva anche il *plenilunio* quando la Luna dopo essersi congiunta con Marte negli ultimi gradi del segno della Bilancia sarebbe entrata poi nel segno dello Scorpione, veniva a coincidere eccezionalmente con l'iconografia della meteora che fu raffigurata nel 1535 e che Elbfas corresse, seppur in modo quasi impercettibile, ponendo appunto i due *parelii* (corrispondenti a Venere e Mercurio) in posizione leggermente decentrata rispetto al Sole, fatto che risulta secondo noi particolarmente rilevante giacché proverebbe la dipendenza del *Parbelion* dalla configurazione astrologica del 1636.

Nonostante il quadro seicentesco di Elbfas si riconduca al parelio realizzato nel 1535, fedeltà che viene comprovata da alcune testimonianze iconografiche che nel Cinquecento facevano riferimento alla meteora esposta nella Storkyrkan<sup>24</sup>, dovremo

---

Luck, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1999. Sulle osservazioni e correlazioni esposte da Tolomeo, l'astronomo Johann Kepler elaborò nel 1609 la sua teoria delle maree, dovute all'attrazione gravitazionale della Luna.

24 Ci riferiamo in particolare a una illustrazione, di cui avremo modo di parlare in questo saggio, contenuta nel manoscritto illustrato *Om meteoror* del

dunque verificare se esiste la possibilità per cui la configurazione astrologica del 20 aprile 1636, che veniva straordinariamente ed esotericamente a conformarsi con l'antica iconografia della meteora ottica, avrebbe potuto collegarsi ad eventi decisivi inerenti la storia politico-religiosa di quel particolare momento, mantenendosi tuttavia aderente all'antica opera dispersa che venne commissionata da Olaus Petri in un momento cruciale per la storia della Riforma svedese ai suoi albori.

Questa duplicità storica che secondo noi contraddistingue il dipinto *Parhelion* e che è venuta a costruirsi per ragioni complesse e profonde, è assolutamente rilevante poiché infonderebbe nell'immagine una doppia anima e una eccezionale polisemanticità, rendendola un'opera unica.

Dunque avremo modo di chiarire, nei successivi capitoli, come solo una mente straordinariamente poliedrica, nutrita di grande cultura esoterica e visuale, abituata agli esercizi astrologici e all'applicazione della simbologia, avrebbe potuto concepire il misterioso progetto artistico, trasfondendo in quella che avrebbe dovuto essere una semplice copia dell'antico dipinto, la sapienza degli astri a costruire un sostrato ermetico di non facile decodificazione.

## **Nel dipinto *Parhelion* è riconoscibile la teoria astronomica di Eraclide da Ponto**

Proseguendo nell'analisi del dipinto, dobbiamo osservare un altro aspetto fondamentale di carattere astronomico che si ricondurrebbe al contenuto astrologico del *Parhelion*, coi sette pianeti dislocati proprio in quell'ordine: ovvero nella

---

pastore luterano Joen Petri Klint (morto nel 1608); inoltre a una incisione di Jacob Matham, probabilmente eseguita nel 1599; entrambe le testimonianze iconografiche in Martin Kjellgren, *Taming the Prophets. Astrology, Orthodoxy and the World of God in Early Modern Sweden*, ed. Sekel, Lund, 2011, p. 73 e p. 76.

configurazione che sottende all'iconografia della meteora è riconoscibile la teoria cosmologica elaborata da Eraclide da Ponto (388-315 a. C.), che si porrebbe in perfetta sinergia con la configurazione planetaria suddetta.

Infatti Eraclide, astronomo greco formatosi all'Accademia di Atene, sosteneva che attorno al Sole avrebbero ruotato due pianeti, Venere e Mercurio, mentre la Terra avrebbe ruotato attorno al proprio stesso asse una volta al giorno (rotazione diurna) restando al centro del sistema planetario dove tutti i corpi celesti - i tre più esterni (Marte, Giove e Saturno) e il microsistema formato dal Sole con Venere e Mercurio - avrebbero ruotato intorno ad essa.

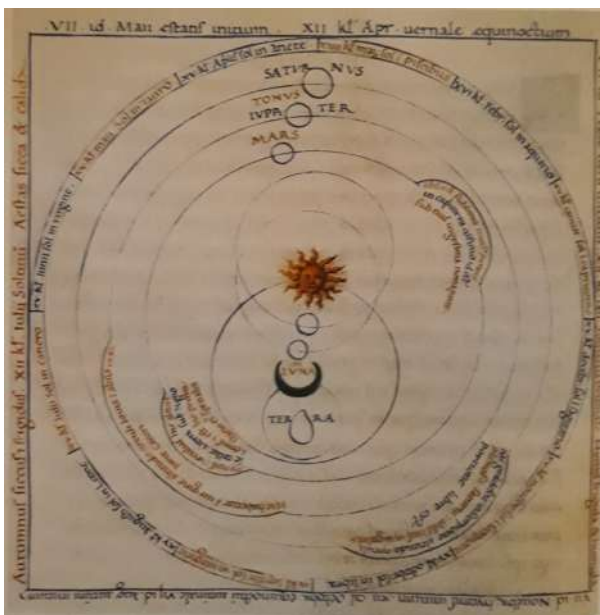
Interessante dunque osservare come la teoria cosmologica eraclidea si conformi iconograficamente con la configurazione planetaria rappresentata, quando Mercurio e Venere affiancavano il Sole sull'eclittica in quell'ordine preciso, divenendo i due pianeti possibili translitterazioni dei due *parelii*.

La teoria di Eraclide pontico venne ripresa nei corso dei secoli successivi da alcuni scrittori che si occuparono di cosmologia e di stelle come il grammatico cartaginese Marziano Capella (IV-V secolo d. C) che nel testo *De nuptiis Philologiae et Mercurii* dedicava un intero capitolo all'astronomia con riferimenti alla teoria eraclidea<sup>25</sup>.

Il testo di Marziano Capella trovò diffusione nel Medioevo e nel Rinascimento (fig. 9), giungendo, come avremo modo di spiegare, anche nel colto ambiente della Corte svedese.

---

25 “Venus vero ac Mercurius non ambient terram. [...] Eorum circuli terras omnino non ambient, sed circa solem laxiore ambitu circulantur. Denique circulorum suorum centron in sole constituentur”: Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, documento in Max E. Lippitsch, Sonja Draxler, *Planetary Astronomy up to Johannes Kepler and Isaac Newton*, Jan. 2012, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu).



9. Il cosmo secondo Eraclide pontico, da un codice miniato del XV secolo che riproduce *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella

L'ipotesi di Eraclide si mostrava senz'altro affascinante per la sua peculiarità, ovvero per il fatto che essa non negava al Sole la possibilità di divenire fulcro di un piccolo sistema planetario, facendo in modo che la Terra conservasse il suo ruolo di centro universale. Dunque la teoria non fu priva di estimatori non solo in epoca classica bensì anche nel passaggio all'evo moderno, quando, nonostante l'eliocentrismo copernicano guadagnasse credito<sup>26</sup>, alcuni cosmologi non intesero rinunciare al

<sup>26</sup> Come è stato rilevato, lo stesso Copernico citava l'opera di Marziano Capella nel passo in cui argomentava delle orbite di Mercurio e di Venere nel suo *De revolutionibus: orbium coelestium*, Libro I, cap. 10: si veda Max E. Lippitsch, Sonja Draxler, cit.

geocentrismo di matrice tolemaica, ovvero all'antropocentrismo, che aveva supportato per secoli la stessa mentalità astrologica, tanto radicata nella cultura occidentale, che non tramontò neppure con l'avvento della rivoluzione scientifica, quando i più grandi astronomi ne approfondirono alcuni importanti filoni tematici.

Un altro prestigioso manoscritto astrologico che presentava la teoria eraclidea e che trovò diffusione nel XVI e XVII secolo, particolarmente importante relativamente alla nostra ricerca, è il codice miniato di epoca carolingia *Aratea di Leida*, che giunse a sua volta alla Corte di Svezia<sup>27</sup>.

Il codice contiene i capitoli di astronomia dei *Phaenomena* di Arato di Soli (315-240 a. C.), nella traduzione latina di Claudio Cesare Germanico: la miniatura posta in fondo al codice raffigura un planetario a carattere astrologico (fig. 10) che attinge appunto alla teoria di Eraclide; in questa illustrazione possiamo notare che attorno alla Terra, centro del sistema planetario, ruotano Luna, Marte, Giove e Saturno; Venere e Mercurio orbitano attorno al Sole, a sua volta orbitante con quelli attorno alla Terra.

Sui circoli delle orbite dei singoli corpi celesti si leggono brani della *Naturalis Historia* di Plinio<sup>28</sup>.

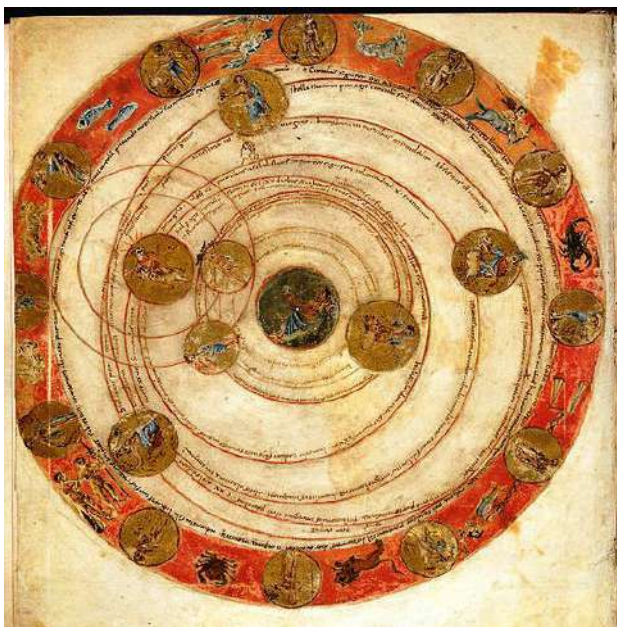
L'aspetto interessante che caratterizza il planetario, e che ci induce a considerarlo una possibile fonte iconografica per il dipinto *Parhelion*, consiste nel fatto che il sistema cosmologico è

---

<sup>27</sup> Sugli *Aratea di Leida* e la loro storia collezionistica si veda Christopher de Hamel, *Storia di dodici manoscritti*, Mondadori, Milano 2017.

<sup>28</sup> "Written around the circular orbit of each planet are Latin quotations from *Historia naturalis* of Pliny the Elder (A. D. 23-79). These inscriptions state each planet's point of nearest approach to (perigee) and furthest point from (apogee) the earth. They also give the exhalation of each planet, which is its position of greatest astrological influence": Emilie Savage-Smith, *The Ancient Poems and Its Presentation*, in Rane Katzstein, Emilie Savage-Smith, *The Leiden Aratea. Ancient Constellations in a Medieval Manuscript*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1988, p. 17.

posto all'interno della ruota Zodiacale con le dodici costellazioni attraverso cui possono essere identificate le posizioni dei pianeti nei segni, potendo così risalire a una datazione, giacché si tratta della configurazione astrologica di un particolare giorno che gli storici hanno cercato di identificare.



10. Aratea, *Planetario*, Leiden, Universiteitsbibliotheek  
ms. Voss. Lat. Q79. Fol. 93v. folio 93 v

Come è stato rilevato, il planetario mostrerebbe la configurazione per una data particolarmente significativa che corrisponderebbe al 18 marzo 816, giacché, come ha spiegato Christopher de Hamel “il 18 marzo segnava un anniversario importantissimo. Stando ai calcoli de *De temporibus* di Beda, che nel IX secolo era ancora il testo standard sui calendari, quella era

la data della creazione dell'universo. [...] E stando a quanto scritto da Beda, il Creatore aveva completato l'opera il 18 marzo<sup>29</sup>. Per quanto riguarda l'anno 816, lo studioso ci spiega che il figlio di Carlo Magno, Ludovico il Pio, considerato il committente del manoscritto, venne incoronato imperatore nell'816, ed è attestato come fra i suoi interessi ci fossero sia la religione che l'astronomia.

Davvero interessante notare come si sia cercato di consacrare, o meglio rendere divino, l'avvento di un'epoca di governo come novella età del mondo che si sarebbe aperta dunque l'anno dell'incoronazione nello stesso giorno scelto da Dio per compiere la Creazione dell'universo.

Dunque riteniamo che il *Parbelion* dipinto da Elbfas abbia potuto ispirarsi al planetario di tipo arateo, astrologico e cosmologico al contempo, mostrando le posizioni planetarie di un preciso giorno, ovvero il 20 aprile 1636, che sarebbe risultato di particolare importanza spirituale e politica, aprendo a sua volta una nuova epoca storica.

Non sorprende dunque il collegamento tra l'iconografia del *Parbelion* e la teoria di Eraclide pontico in chiave zodiacale,

---

<sup>29</sup> Christopher de Hamel, cit. Sul planetario del codice *Aratea di Leida* e sul dibattito relativo all'identificazione della data a cui esso farebbe riferimento rimandiamo agli studi di Jacques Flamant, *Un témoin intéressant de la théorie héliocentrique d'Héraclide du Pont. Le manuscrit Vossianus Latinus 79 quarto de Leyde*, in *Hommage à Maarten J. Vermaseren*, eds. M. B. de Boer and T. A. Edridge, Leiden 1978; Bruce Stansfield Eastwood, *Origins and contents of the Leiden planetary configuration (mn Voss. Q.79, fol. 93v), an artistic astronomical schema of the early middle ages*, in "Viator" 14, 1983, pp. 1-47; Richard Mostert, Marco Mostert, *Using astronomy as an aid to dating manuscript. The example of the Leiden Aratea planetarium*, in "Quaerendo" 20, Issue 4, 1990, pp. 248-261; Stephen C. McCluskey, *Astronomies and Cultures in Early Medieval Europe*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 141; Max E. Lippitsch, Sonja Draxler, *Planetary Astronomy up to Johannes Kepler and Isaac Newton*, Jan. 2012, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

riconducendosi a sua volta il dipinto di Elbfas alla configurazione astrologica del 20 aprile 1636, quando Mercurio e Venere affiancavano il Sole in quell'ordine preciso.

Infatti Jacob Heinrich Elbfas era pittore ufficiale della Corte svedese che, come altre Corti europee, fu molto legato alle pratiche astrologiche e culturalmente influenzato da pensatori eccezionali che coltivavano interessi esoterici, alchemici, cabalistici, collezionando preziosi testi, e dove non mancarono apporti da parte di illustri intellettuali e astronomi che si dedicarono allo studio dei fenomeni celesti e dell'astrologia.

Tra queste personalità vogliamo porre l'attenzione in particolare su Huig van Groot (latinizzato Hugo Grotius, 1583-1645), che entrò al servizio della Corona di Svezia dal 1634: l'intellettuale olandese, noto per i suoi eccezionali interessi culturali, dei quali torneremo a discorrere, celeberrimo giurista, filosofo, teologo e filologo, era un grande bibliofilo e ancor giovanissimo era entrato in possesso sia dell'opera di Marziano Capella che del codice *Aratea* di Leida, che egli utilizzò per realizzare la propria edizione *Syntagma Arateorum, Opus poeticae et astronomiae utilissimum*, pubblicata a Leida nel 1600<sup>30</sup>, che riprendeva esattamente il planetario eraclideo con la configurazione astrologica (fig. 18).

Inoltre gli studi recenti di Martin Kjellgren, relativi alla storia dell'astrologia nella Svezia moderna, hanno messo in luce l'importanza di alcuni astronomi che si erano dedicati all'astrologia pratica e che furono in strettissimi rapporti con la Corte, peraltro interessata a prestigiosi libri sull'argomento<sup>31</sup>.

---

30 “Grozio pubblicò il suo primo libro, un'edizione di Marziano Capella, nel 1599, quando aveva sedici anni; quella degli *Aratea*, che intitolò *Syntagma Arateorum, Opus poeticae et astronomiae utilissimum* fu pubblicata poco dopo, nel 1600, a Leida.” in Christopher de Hamel, cit.

31 “Exclusive astrological books were covered by members of the royal family and higher nobility”: Martin Kjellgren, cit., p. 64.

Tra queste figure spiccano Sigfrid Aron Forsius (1560-1624), che esercitò la professione di astrologo per la Corte svedese, e, come ha rilevato a sua volta Kjell Lekeby, si presenta come una “figura chiave, la cui influenza sui circoli intellettuali del XVII secolo fu davvero considerevole”, il mistico e cabbalista Johannes Bureus (1568-1652) che sebbene venisse “considerato un eretico dai teologici contemporanei, divenne insegnante e confidente del re Gustavo Adolfo”, il professore di astronomia e teologo Petrus Schomerus (1607-1660), convinto della validità dell'astrologia, e il docente di matematica Nicolaus Malmenius che “nel 1633 suggeriva che le stelle esercitavano una influenza considerevole sul mondo sublunare”<sup>32</sup>.

### **Translitterazione del parelio dal XVI al XVII secolo: da *signum* presago a teorema astrale**

Come avremo modo di verificare nel corso di questa ricerca, nonostante le modifiche paesaggistiche apportate nel 1636, l'iconografia del *Parhelion* seicentesco cerca di mantenersi il più possibile fedele al dipinto cinquecentesco<sup>33</sup>.

Tuttavia, prima di proseguire nella nostra ricerca filologica e iconologica, vogliamo osservare che la copia realizzata nel 1636 vive in un contesto scientifico, oltretutto storico culturale e filosofico, molto diverso da quello in cui venne eseguito il dipinto del 1535; infatti al tempo del predicatore luterano Olaus Petri, che commissionò il quadro nel 1535, il parelio era considerato un

---

32 Le notizie da noi riportate fanno riferimento a Kjell Lekeby, *Astrology in early modern Swedish*, in *Western Esotericism in Scandinavia*, Brill, Leiden, Boston, 2016, pp. 78-88.

33 “Det ligger i kopierandets natur att man vill komma så nära originalet som möjligt”: “è nella natura della copia che si desidera avvicinarsi il più possibile all'originale”, in Margareta Weidhagen-Hallerdt, *Sammanfattning*, in *Analys av stadsbild och bebyggelse*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, 1999, p. 36.

*signum* presago ammonitorio prodigioso e imperscrutabile, e questo si legava non solo al fatto che, secondo il pensiero luterano, l'evento celeste rientrava in una visione apocalittica della storia per cui i fenomeni della natura erano strumenti divini per esortare l'umanità peccatrice che con l'avvento della Riforma stava per vivere uno stravolgimento epocale, bensì al fatto che non erano ancora note le leggi fisiche che lo generavano, leggi che al tempo di Jacob Elbfas, in piena rivoluzione scientifica, stavano per essere scoperte e pubblicate.

Come le più antiche civiltà avevano adorato il Sole e la Luna, divinità magnifiche, oscure e misteriose, da cui dipendevano non solo i cicli stagionali della vita e della morte, bensì il linguaggio degli dèi, interpretando le manifestazioni celesti, ad esempio le eclissi<sup>34</sup>, come supremi messaggi funesti, giungendo ad un certo momento ad antropomorfizzare le due grandi presenze astrali e immortali, parimenti le meteore ottiche, come le comete e i parelii, erano considerati eventi celesti e meteorologici straordinari e, nell'ambito della Riforma protestante, segnali di ammonimento guardati con trepidante animo.

Le parole del predicatore anabattista Jacob Hutter lo testimoniano; in una lettera nel 1533 egli descriveva l'apparizione di un parelio come un evento miracoloso:

Mio amatissimo bambino, voglio raccontarti che nel giorno seguente la partenza dei nostri fratelli Kuntz e Michel, in un venerdì, vedemmo tre soli nel cielo per un bel po' di tempo, circa un'ora, così come due arcobaleni. Questi avevano le loro parti esterne vicine l'una all'altra, quasi a contatto nel mezzo, e le loro estremità orientate in direzioni opposte. E questo io, Jacob, l'ho visto con i miei occhi, e molti fratelli e sorelle l'hanno visto con me. Dopo un po' i due soli e gli arcobaleni sono scomparsi, ed è rimasto l'unico Sole. Sebbene gli

---

34 André Barbault, *Le eclissi*, in *Astrologia Mondiale*, Armenia, Milano, 2001, pp. 89-113; lo studioso dedica inoltre un capitolo del suo libro a *Le comete*, pp. 141-145.

altri due soli non fossero luminosi quanto il primo, erano chiaramente visibili. Sento che questo è stato un miracolo non da poco<sup>35</sup>.

Come dicevamo, al tempo di Elbas si cominciò a studiare approfonditamente il fenomeno.

Il gesuita Christoph Scheiner (1573-1650), docente di matematica e astronomia a Roma tra 1624 e 1633, osservò il 24 gennaio 1630 un fenomeno atmosferico straordinario, quando comparvero ben sette soli. Scheiner lo esaminò, illustrandolo nel suo libro dedicato ai parelii (fig. 11), mettendo il materiale a disposizione degli altri scienziati come Descartes, Gassendi, Huygens<sup>36</sup>, che a loro volta studiarono la meteora ottica.



11. Christoph Scheiner, *Parelia*, 1630,  
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Graph. C707

---

<sup>35</sup> Jacob Hutter, *Brotherly Faithfulness: Epistles from a Time of Persecution*, Rifton, NY, Plough Publishing, [1533]1979, fonte in Wikipedia, l'enciclopedia libera, alla voce *Parelio*.

<sup>36</sup> Si veda Kate McAlpine, *The seven suns of Rome. A diagram lost for more than 350 years documents a speculation sky of 1630* in "Nature", 30 september 2011. Lo studio del fenomeno da parte di Scheiner venne fatto circolare in Francia e Olanda da Nicolas Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), astronomo e scienziato che teneva corrispondenza con gli altri ricercatori.

Tra gli scienziati fu proprio il filosofo René Descartes, peraltro nel 1649 insegnante della regina Christina di Svezia, colui che si interessò alle meteore ottiche, tanto che, non appagato dei risultati del collega Scheiner, aveva a sua volta cominciato ad affrontare il problema del parelio, proseguendone lo studio, cercando innanzitutto di comprendere a fondo il fenomeno dell'arcobaleno, dal momento che

Egli era mosso dall'idea che se fosse riuscito a capire la natura dell'arcobaleno, avrebbe potuto non solo spiegare i paraeli ma praticamente tutta l'ottica. Si mise subito al lavoro ma dovette aspettare proprio le *Météores* (1637) per dar conto dei suoi studi<sup>37</sup>.

A sua volta l'astronomo olandese Christiaan Huygens (1629-1695), noto per i suoi studi sull'ottica, nella sua *Dissertatio de coronis et parheliis*, faceva una ricognizione dei principali parelii descritti dalle fonti antiche e contemporanee, ricordando anche quello apparso sopra Stoccolma nel 1535<sup>38</sup>.

Grandi trasformazioni erano in corso all'epoca. Il parelio, come altro fenomeni naturali, era destinato a perdere la sua imperscrutabilità, trovando una spiegazione scientifica, disperdendo la sua significazione ammonitoria, mostrandosi ancora capace di destare meraviglia, senza tuttavia tormentare le coscienze.

Il dipinto *Parhelion* del 1636 si collegava dunque a un diverso contesto di indagine, ereditando tuttavia dal passato l'aspetto di *omen* solenne, la cui significazione ammonitoria nei confronti dei sovrani empì e dell'umanità peccatrice si sarebbe così disciolta a

---

37 Roberto Renzetti, *Metodo fisica e metafisica in René Descartes* (1), in Fisicamente.blog, 12 luglio 2020.

38 Christiaan Huygens, *Oeuvres complètes*, Tome XVII, App. IV-VII, *Traité des couronnes et des parhéliés* (1662 o 1663), publiées par la Société Hollandaise des Sciences, 1932.

ricercare novelli simbolismi in conformità con le trasformazioni culturali e spirituali di un nuovo secolo ricchissimo, improntato al concettuale.

La nuova immagine elaborata da Elbfas, nonostante si sia sostituita, conformandosi, al dipinto che fu oggetto di predicazione popolare, si porrebbe dunque su un diverso piano concettuale, e attraverso la sua translitterazione si trasformerebbe in un oscuro teorema astrale a cui sottenderebbe la matematica ovvero la numerabilità che caratterizza non solo le ricerche della nuova scienza bensì i linguaggi simbolici dell'astrologia e della cosmologia classica, dell'alchimia e della Kabbalah che a loro volta assusero a nuova importanza.

D'altra parte, le dinamiche evolutive dell'astrologia pronostica nel regno di Svezia come delineate da Martin Kjellgren<sup>39</sup>, ci permettono di ipotizzare che, a cagione delle particolari circostanze che secondo noi sarebbero venute a crearsi all'epoca della commissione ecclesiastica nel 1636, l'antica immagine cinquecentesca del parelio abbia potuto risultare funzionale alla citazione della configurazione astrologica e cosmologica, ovvero ad un'immagine suscettibile di calcoli matematici.

Come ha osservato lo studioso, se agli inizi del XVI secolo la conoscenza dell'arte delle stelle era un talento raro, nel XVII secolo il suo retaggio è maggiore, essendosi diffusi con diverse modalità le conoscenze e gli interessi astrologici nei diversi ambiti al di fuori dell'ambiente cortigiano, attraverso testi come almanacchi e pronostici, e personalità religiose di spicco, come il riformatore finlandese Mikael Agricola (1507-1557), che con la pubblicazione nel 1544 del libro di preghiere *Rukouskiria* presentava l'astrologia, seppur nei suoi limiti etici, come una indispensabile prerogativa per il giusto pastore evangelico, oppure come Petrus Pauli Gothus (1550-1594), cappellano reale e vicario

---

<sup>39</sup> Martin Kjellgren, *Astrology in the Northlands*, cit., pp. 53-86.

nella Storkyrkan, che riteneva gli astri uno strumento di Dio, affermando tuttavia, con il suo determinismo astrale in cui divinazione naturale e profezia religiosa venivano a completarsi a vicenda, la superiorità della teologia e l'autorità del clero sull'arte delle stelle; Kjellgren ha messo a questo proposito in evidenza che, nonostante le critiche mosse agli inizi del XVII secolo da parte del clero ortodosso all'astrologia pronostica, una “reazione forzata dal fatto che le sentenze profetiche e le predizioni astrologiche erano diventate una minaccia per il potere religioso”, in “alcuni contesti l'astrologia fu una pratica accettata a seconda del suo utilizzo”; e comunque anche nel caso di censure radicali da parte del clero, in realtà “la sua autorità in campo religioso, dottrinale ed epistemologico non era generalmente riconosciuta dalle autorità mondane, sebbene le istituzioni educative e di studi primari fossero portati avanti sotto il controllo del clero”<sup>40</sup>.

## **2. L'antico dipinto del parelio commissionato nel 1535 dal predicatore luterano Olaus Petri e oggi disperso**

### **Il dipinto commissionato nel 1535 da Olaus Petri. Il contesto esecutivo e le fonti**

Cerchiamo ora di esaminare più approfonditamente il contesto di origine del dipinto quando esso venne concepito, al tempo in cui la Riforma religiosa muoveva i suoi primi passi in Svezia: gli anni che precedettero il 1535 furono infatti decisivi per la storia della Chiesa svedese poiché videro protagonisti i primi predicatori, in un contesto di inquietanti profezie apocalittiche.

La committenza dell'opera da parte di Olaus Petri, che studiò a Wittenberg tra 1516 e 1518 come discepolo di Lutero e

---

<sup>40</sup> Martin Kjellgren, cit., pp. 285-294.

Melantone, e che fu dunque il primo riformatore in Svezia<sup>41</sup>, risulta di estrema importanza per affrontare la lettura di un dipinto che possiamo definire tra i più intriganti manifesti della propaganda luterana in Europa e una preziosa testimonianza di come il primo riformatore in Svezia avesse considerato gli insegnamenti di Martin Lutero in rapporto ai segni celesti.

Olof Petersson, questo era il nome di Olaus Petri, fu una personalità straordinaria che seppe imporsi nell'ostico ambiente svedese<sup>42</sup>; dopo essere stato condannato di eresia nel 1524 dall'arcivescovo cattolico di Uppsala, Johan Månsson (conosciuto come Johannes Magnus), entrò al servizio del re di Svezia Gustav I Vasa che simpatizzava per le idee riformiste, divenendo suo cancelliere nel 1531, in un momento cruciale per la storia religiosa e politica del Paese: la propaganda di cui Olaus si era fatto promotore negli anni venti con il fratello minore Lars (noto con il nome latinizzato di Laurentius), spinse infatti il sovrano ad abbracciare la nuova Confessione e a riconoscere il luteranesimo religione ufficiale con la Dieta di Västerås del 1527<sup>43</sup>; è così che tra 1533 e 1536 il luteranesimo guadagnava terreno in Germania, Danimarca e Norvegia.

In un momento tanto delicato, Olaus Petri fu tuttavia protagonista di una feroce controversia con lo stesso Gustav I, diatriba che lo indusse a commissionare il dipinto in questione. La scintilla innescata nel 1535 avrebbe riguardato l'atteggiamento

---

41 “Olaus Petri propagated the reformed religion in Sweden, soon after Luther's rupture with Rome”: John Marsh, *An epitome of general ecclesiastical history: from the earliest period to the present time*, Vanderpool & Co, New York, 1827, pp. 234-235.

42 “The Catholic priests made violent opposition to him, but his efforts were powerfully, seconded by the monarch, Gustavus Vasa”: John Marsh, cit., p. 234.

43 A Västerås nel 1527 “il re dichiarò che avrebbe depresso lo scettro e si sarebbe ritirato dal Regno, se fosse rimasto più a lungo soggetto al dominio papale”, in John Marsh, cit., p. 235.

prevaricatore del re nelle questioni religiose: il sovrano, a cagione delle recente conversione alla nuova Confessione e delle ordinanze stabilite nel 1527 a Västerås riguardanti la Chiesa di Svezia<sup>44</sup>, aveva confiscato i tesori della maggiori chiese della città, e a quel punto Olaus Petri, nell'intento di far leva sul re, fece commissionare il dipinto, che divenne strumento per esprimere giudizi sul comportamento della Corona; l'immagine avrebbe fatto da corredo ai suoi sermoni, per cui il gesto, come ha esaminato Martin Kjellgren,

potrebbe anche essere interpretato come una velata minaccia o un avvertimento al monarca che agli occhi dei riformatori aveva abusato della spada del potere mondano donatogli da Dio – specialmente da quando i cani solari erano descritti come presagi di sconvolgimenti politici e cospirazioni nella letteratura contemporanea<sup>45</sup>.

Il dipinto, che creò dunque polemiche e discussioni amplificate dai sermoni di Petri<sup>46</sup>, avrebbe presentato dunque un *signum* di natura ammonitoria nei confronti del sovrano.

Petri intese tuttavia utilizzare la rappresentazione del fenomeno celeste come *omen* presago, spiegando come il segno fosse una manifestazione la cui origine stava al di là della capacità di

---

44 “Art. 3-Tutti i vescovi dovranno fornire al re un inventario delle loro rendite e benefici di ogni genere. Sulla base di questi inventari egli stabilirà le percentuali relative a ciò che essi possono trattenere per sé e ciò che devono rimettere alla Corona. Art. 4–La stessa procedura sarà applicata alle cattedrali e ai capitoli”: Pawel Gajewsky, *La Riforma in Francia, nei Paesi Bassi, in Scandinavia e in Europa orientale*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2007, p. 77.

45 “It could even be interpreted as a covert threat or as a warning to a monarch who in the view of the reformers had abused the sword of worldly power given by God – especially since sundogs were described as presages of political upheavals and conspiracies in contemporary literature”: Martin Kjellgren, *The Sundog of Olaus Petri*, cit., p. 69.

46 Marco Folin, Monica Preti, *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20<sup>th</sup> Centuries)*, Brill, Leiden/Boston, 2015.

comprensione degli uomini, poiché, proprio come concepiva il luteranesino, non era possibile conoscere il grande e misterioso piano di Dio a cui gli uomini avrebbero dovuto rimettersi; egli così, dopo avere esposto il dipinto in modo che tutti potessero vederlo, alla fine dell'estate del 1535 pronuncia un sermone sui segni della terra,

[...] che, secondo la credenza biblica possono avere effetto oscurante. Poiché, dice, ci sono due tipi di segni quelli che sono fatti dal diavolo, che in tal modo vogliono attirare l'uomo lontano da Dio, e dall'altro quelli che sono fatti da Dio, che vogliono attirare l'uomo dal diavolo a se stesso. È facile confonderne la sorgente<sup>47</sup>.

Possiamo osservare come Petri, per intensificare i toni del sermone, si fosse ispirato agli insegnamenti di Lutero che nella *Prognosticatio di Johann Lichtenberger*, dichiarava come i segni divini e quelli demoniaci si confondessero nel mondo, che, coi suoi enormi limiti, viveva la distanza da Dio:

I segni di Dio e gli avvenimenti degli angeli sono infatti mescolati con i suggerimenti e con i segni di Satana, giacché il mondo merita invero che le cose siano tremendamente confuse e che nulla si possa differenziare<sup>48</sup>.

Il gesto sarebbe costato caro a Olaus Petri: quando nel 1540 Gustav I decise di farlo processare per alto tradimento dal

---

47 “[...] just järtecken, vilka-enligt tron innesluten inom bibelns pärmar -kan ha fördunklande verkan. Ty, säger han, det finns två slags järtecken: dels de som sker av djävulen, som därigenom vill locka människan till sig bort från Gud, dels de som sker av Gud, som vill locka människan från djävulen till sig. Det är lätt att förväxla ett teckens ursprung.”: Andrea Hermelin, *En Hypotes om Vädersolstavlans Konsthistoriska förebilder*, cit., p. 48.

48 *Prognosticatio di Johann Lichtenberger, diligentemente recata in tedesco. Con un'utile prefazione ed istruzione del dottor Martin Lutero. Come detta profezia e simili siano da intendere, Wittenberg, 1526*, documento in Aby Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, SE, Milano, [1920] 2016.

tribunale di Örebro, insieme ad alcuni riformatori accusati di aver nascosto la cospirazione del 1536, in cui radicali evangelici e cittadini di Stoccolma volevano fa esplodere il seggio reale in chiesa, il dipinto divenne uno dei capi d'accusa nei suoi confronti, per il fatto che, come ha analizzato Andrea Hermelin,

M. Oloff non si accontentò di avere una grande esperienza in tutte le arti e facoltà liberali come la teologia, nel diritto divino e civile, nella medicina, ma lui e il suo nuovo cancelliere Anders Hansson volevano essere esperti in altre arti: nel tradimento e nell'arte altamente apprezzata detta il corso celeste o astronomia, e descrivere cronache e storie per mostrare all'uomo comune che senso alto e profondo aveva<sup>49</sup>.

Senz'altro Olaus Petri, teologo e predicatore luterano, nell'intento di far leva sul re, in un contesto storico cruciale gravido di cambiamenti e di tensioni, ebbe modo di richiamarsi all'astrologia dei prodigi, ovvero alla letteratura dei presagi apocalittici, riproposti nelle immagini diffuse nell'età di Lutero, che Aby Warburg per primo cercò di circoscrivere<sup>50</sup>.

Andrea Hermelin ha ricondotto il *Parhelion* ai motivi apocalittici delle Bibbie luterane, in particolare, per il suo carattere grafico e la separazione nell'ambito dell'immagine tra dimensione celeste e terrestre, alla Bibbia di Lubeca del 1533-34 illustrata da Erhardt Altdorfer<sup>51</sup>, fratello del più conosciuto Albrecht, il capofila della

---

49 “Men enligt anklagelseakten, för att återgå till den, nöjde sig M. Oloff inte med att vara *mechtigh fötjaren* i alla fria konster och fakulteter såsom *theologien, in jure diuino et ciuili, in medicinis*, utan nu ville han tillsammans med sin nye kansler Anders Hansson öva sig i flera konster: i förräderi och i den högt beprisade konst som kallas *himmelens lopp eller astronomia* och att beskriva krönikor och historien för att visa menige man vilket högt förstånd och vilken djup lärdom han hande, *som thett och skedde*: [...]”: Andrea Hermelin, cit., p. 45; inoltre si veda Martin Kjellgren, *The Sundog of Olaus Petri*, cit., pp. 68-69.

50 Aby Warburg, cit., pp. 38-40.

51 “Den grafiska karaktären i teckningen av Vadersolstavlans konturer och detaljer kan jämföras med liknande partier i de båda träsnitten av Erhardt

cosiddetta scuola del Danubio. L'opera della Storkyrkan è stata d'altra parte paragonata da Jan Svanberg ai modi dei maestri della suddetta scuola, che eseguirono le scene delle grandi battaglie dell'antichità per il duca Guglielmo IV di Baviera (1493-1550), come Albrecht Altdorfer, Abraham Schöpfer e Ludwig Refinger, autori di opere dove i poteri del cielo si rispecchiano nel turbinio degli eventi terreni; in particolare dallo studioso sono stati ipotizzati possibili apporti dalla cerchia dello stesso Erhard Altdorfer, che lavorò come pittore ufficiale per la corte del Meclemburgo a Schwerin, con cui Gustav I Vasa fu in buoni rapporti; i modi stilistici della scuola danubiana sono riconoscibili nel dipinto della Storkyrkan per alcune caratteristiche peculiari, come la prospettiva a volo d'uccello e il realismo topografico nella rappresentazione della città<sup>52</sup>.

A nostra volta, riconducendoci al filone di ricerca intrapreso da Warburg, riteniamo che, per la correlazione tra l'apparizione celeste del paretio da un lato e le acque minacciose che stanno per sommergere la città di Stoccolma dall'altro, il dipinto, con il suo spirito incombente, possa collegarsi in modo più specifico ad alcune delle immagini contenute in quelle pubblicazioni illustrate, come le *Pronosticazioni* che, sulla base delle teorie astrologiche o in relazione alla comparsa di comete e altri eventi celesti straordinari, avanzavano previsioni disastrose, diffondendo allarmismo tra la popolazione.

In particolare vogliamo proporre quella che ci sembra una possibile fonte iconografica alla quale avrebbe potuto ispirarsi

---

Altdorfer ur Lybeckerbibeln 1533-34": Andrea Hermelin, cit., pp. 49-52; facendo riferimento agli studi di Hermelin, così anche Marco Folin, Monica Preti, cit.: "What is certain, however, is that the painting commissioned by Olau Petri was patently inspired by the apocalyptic iconography of the Lutheran bibles that had been circulating in Sweden for some years, above all in the edition of 1533-34 illustrated by Erhard Altdorfer."

<sup>52</sup> Jan Svanberg, cit., pp. 70-86.

Olaus Petri per concepire un dipinto che avrebbe dovuto scuotere le coscienze.

Si tratta del frontespizio dell'opuscolo dell'astrologo e medico tedesco Alexander Seitz pubblicato nel 1520<sup>53</sup>(fig. 12) che, come presenta il titolo *Ain Warnung des Sündtfluss oder erschrockenlichen wassers*, argomenta dei segnali di “avvertimento”, apparsi in particolare a Vienna, della terrificante inondazione che, secondo i computi astrologici, avrebbe dovuto verificarsi nel febbraio del 1524 a causa di sedici congiunzioni eccezionali nei Pesci<sup>54</sup>, segno di Acqua e invernale.

Il frontespizio presenta nella parte soprastante eventi celesti, aloni solari, parelii con tre soli<sup>55</sup>, arcobaleni, accompagnati dalla bestia apocalittica con sette teste sorta dal mare<sup>56</sup>, collegata all'evento metereologico alluvionale che, come si nota nella figura sottostante, avrebbe punito gli uomini per i loro peccati travolgendo tutto, proprio come accadde ai tempi di Noè. Possiamo anche notare che il diluvio non riguarda il tempio cristiano che si trova nella zona superiore tra i fenomeni di

---

53 Di Alexander Seitz (1473-1545) medico dei nobili principi di Baviera, ci parla Aby Warburg, a proposito della stampa illustrata di tipo sensazionalistico diffusa alla dieta di Worms nel 1521, relativa all'uragano mondiale distruttore che si sarebbe verificato nel 1524: A. Warburg, cit., pp. 43-44. Sull'opuscolo di Seitz si veda Mark A. Lolito, *The Reformation of historical thought*, Brill, 2019, pp. 93-96; per ulteriori notizie sul frontespizio la cui parte sottostante venne ripresa nella *Prognosticatio* di Johann Carion del 1522: TornImage: *Historical and contemporary depictions of tornado in art and science*, WordPress.com. Si veda inoltre Paola Zambelli, “Astrologi Hallucinati”. *Stars and the End of the World in Luther's Time*, Walter de Gruyter, Berlin, 1986, p. 131.

54 Aby Warburg, cit., p. 42.

55 Il parelio si presenta spesso come nella figura 2; al tempo veniva dunque raffigurato coi due *parelii* posti ai due lati del Sole come compare nel frontespizio di Seitz; rimandiamo alle stampe storiche sul tema degli aloni in *Historische Einblattdrucke zum thema haloerscheinungen*, Arbeitskreis Meteore e. V., <https://www.meteoros.de/themen/halos/geschichte/einblattdrucke>.

56 *Apocalisse*, 13, 1.

avvertimento, dunque in una posizione separata dal mondo che potremmo definire illuminata.



12. Alexander Seitz, *Ein Warnung*, Augsburg 1520, Augsburg Staats-und Stadtbibliothek-4Kult-186-114

Dunque secondo noi all'immagine del frontespizio dell'opuscolo di Seitz, che presenta il parelio come segno presagio dell'inondazione, oltre a due distinti riquadri, quello superiore riferito alla dimensione celeste e quello inferiore alla terrena, può ben ricondursi il dipinto *Perbelion*, in cui sotto la meteora è rappresentata Stoccolma in preda alle acque della baia, dove

peraltro la Storkyrkan occupa il baricentro della composizione facendosi decisamente intermediaria tra il *signum* e la città.

Alexander Seitz, “impegnato nel 1520-1521 in una campagna per lanciare l'allarme dell'imminente diluvio e per portare al pentimento collettivo”<sup>57</sup> - tanto che l'opuscolo venne distribuito alla Dieta di Worms nel 1521<sup>58</sup> -, come ha analizzato Mark Lolito, “nella prima metà dell'opuscolo sosteneva che anche l'arcobaleno, che attestava la promessa divina di non distruggere mai più la terra con il diluvio, non era di per sé una garanzia che il castigo non sarebbe giunto anche con l'acqua”, mentre nella seconda parte dell'opuscolo puntava sui recenti presagi apparsi in particolare a Vienna come segni del peggiore disastro che sarebbe mai sopraggiunto<sup>59</sup>.

Seitz riuscì dunque a diffondere moltissime paure, come d'altra parte fecero quegli opuscoli illustrati (56 autori e 133 opuscoli) che dagli inizi del Cinquecento sparsero in tutta Europa l'orribile notizia del diluvio universale<sup>60</sup>. Tra questi testi vogliamo segnalare anche quello dell'astrologo Leonhard Reymann (fig. 13), il cui vaticinio per il 1524 raffigura un pesce gigantesco, simbolo del segno zodiacale dei Pesci, nel quale compaiono i pianeti raggruppati in *Congiunzione*; dal pesce astrale piove un uragano sulla città, mentre da una parte i contadini e dall'altra l'imperatore

---

57 “During 1520-1521 Seitz had been on a campaign to raise alarm over the impending deluge, and he meant to bring collective repentance as had happened in Old Testament Nineveh after”: Mark A. Lolito, cit. p. 93.

58 Aby Warburg, cit., p. 44. Si veda nota 50.

59 Mark A. Lolito, cit., p. 94-95.

60 Come emerge dagli studi su *L'epoca di massima fioritura dell'astrometereologia* di Gustav Hellmann, *Beiträge zur Geschichte der Meteorologie*, nn. 1-5 (“Veröffentlichungen des Königlichen Preussischen Meteorologischen Instituts”, n. 273, Berlin, 1914), in Aby Warburg p. 41, nota 5. Warburg chiarisce come dall'altra parte ci fu tutta una letteratura ufficiale tesa a rassicurare e a calmare gli animi, nella quale rientrò l'opera di Georg Tannstetter e di Johann Carion.

e il papa rifletterebero anche la lotta tra le due classi sociali, simboleggiate rispettivamente da Saturno e Giove, mostrando dunque il carattere sovversivo che tali pronostici avrebbero potuto assumere<sup>61</sup>.



13. Vaticinio per l'anno 1524 da Leonhard Reymann, *Practica*, Stoccarda, Landesbibliothek

Non è sorprendente che nei documenti dell'accusa del processo di Örebro contro Olaus Petri si facesse esplicito riferimento a

---

61 Questa letteratura popolare, come spiegava Warburg, presentava talvolta le massime potenze politiche del tempo come personificazioni planetarie; ad esempio nella *Prognosticatio* del 1521 di Johann Carion nell'immagine relativa al vaticinio per il 1534 troviamo cinque figure in costumi dell'epoca impegnate in un combattimento, accompagnate dai simboli dei pianeti: il Sole è l'imperatore, Giove il papa, Marte il ceto dei cavalieri, e nell'uomo dalla spada dobbiamo riconoscere un Saturno frainteso, ossia il contadino”: Aby Warburg, cit., pp. 42-43; e inoltre si vedano Milan Špürek, *L'Astrométéorologie*, in *L'Astrologie*, [Prague 1996] Gründ, Paris, 1998, pp.173-178; Martin Kjellgren, cit., pp. 81-82.

“l'arte celeste” da lui praticata in modo considerato sovversivo, giacché egli sembra farsi prosecutore del pensiero astrologico che fu proprio di Lutero<sup>62</sup>, un pensiero che egli intese adottare per promuovere la sua propaganda spirituale.

A questo proposito, è possibile che al paesaggio terrestre, nel quale la Storkyrkan grandeggia dinanzi al castello tre Kronor, possa corrispondere un panorama celeste dove in realtà il Sole, come simbolo di Cristo, simboleggia la chiesa stessa, nella sua funzione di illuminante guida spirituale.

Nella illustrazione dalla *Prognosticatio di Johann Lichtenberger* (fig. 14) al centro del *signum* celeste sta infatti il Cristo Giudice e sotto di lui i tre Stati sociali, il papa, l'imperatore e i contadini.

Dunque si può anche immaginare che nel dipinto *Parbelion* accanto al vero Sole, simbolo di Cristo, potessero stare a sua difesa i due *parelli*, che avrebbero potuto alludere alle due chiese monastiche raffigurate nel paesaggio sottostante o anche ai due fratelli Petri che difesero i diritti del clero, cosicché negli altri tre soli fittizi avrebbero potuto rispecchiarsi i restanti strati sociali, o

---

62 Come spiega Warburg, Lutero e Melantone furono in rapporto stretto con l'astrologia e se ne occuparono anche nei loro scritti, sebbene con punti di vista differenti: il primo infatti si interessò in particolare dei presagi naturali e il secondo dell'astrologia divinatoria; sia Lutero che Melantone dovettero fare i conti con le sopravvivenze delle pratiche astrologiche facenti capo alla cultura pagana che permeava la civiltà italiana del Rinascimento; nonostante i due riformatori si trovassero su posizioni antitetiche, entrambi dovettero esprimersi in relazione all'antica disciplina; “Lutero si limitava ad approvare il nucleo mistico-trascendentale dell'avvenimento cosmologico prodigioso che l'onnipotenza del Dio cristiano inviava agli uomini in modo sovrano e imperscrutabile come avvertimento presago, Melantone invece utilizzava l'astrologia antica come misura di protezione intellettuale contro il fato terreno condizionato dal cosmo, ed era a tal punto preso dalla sua fede negli astri che su questo tema provocava costantemente le obiezioni”: Aby Warburg *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, SE, Milano, [Heidelberg 1920] 2016.

forse il solo potere temporale del sovrano, il cui emblema erano le Tre Corone.



14. *Prognosticatio* di Johann Lichtenberger, 1499 (fonte Münchener Digitalisierungs Zentrum MDZ)

### **L'alone solare 'interagisce' con gli eventi politici. L'orologio astronomico di Uppsala come possibile modello comunicativo per Olaus Petri**

Olaus Petri, come dicevamo, sembra ricondursi direttamente al pensiero astrologico di Lutero. D'altra parte il riformatore sassone nella sua prefazione alla *Prognosticatio* di Johann Lichtenberger, esprimendosi a proposito del parelio, lo definiva un *signum* ammonitore degli ingiusti tiranni.

Come ha analizzato Warburg<sup>63</sup>, Lutero, sebbene sostenesse che la rivelazione religiosa non fosse soggetta ad influenze astrali,

---

63 Aby Warburg, cit. Si veda nota 61.

tuttavia si mostrava favorevole all'astrologia misterica e considerava i segni celesti come avvertimenti a cui i sovrani avrebbero dovuto prestare molta attenzione; queste le sue parole:

In primo luogo: la base della sua astrologia la ritengo giusta, ma l'arte incerta, intendo dire che i segni, in cielo e in terra, non mancano assolutamente; sono opera di Dio e degli angeli; essi avvertono e minacciano paesi e contrade empie, e hanno tutti un significato. Ma di essi non si deve fare un'arte e ascriverla agli astri. [...] Ma poiché Lichtenberger indica i segni del cielo, i signori e i paesi empí devono temere queste profezie e non dubitare che siano dirette a loro. Non per quest'arte che spesso può e deve fallire, ma per i segni e gli avvertimenti di Dio e degli angeli sui quali essa è fondata: poiché quelli non falliscono, di questo devono essere certi. Nei nostri tempi abbiamo visto in cielo più soli, arcobaleni e simili. Nessun astrologo può o potrebbe dire con certezza se tali avvertimenti sono diretti a questo o a quel re; tuttavia vediamo quello che in modo certo è accaduto al re di Francia, a quello di Danimarca, a quello di Ungheria, e potrà accadere in modo altrettanto certo anche ad altri re e principi<sup>64</sup>.

Lutero, che considerava i segni celesti veraci, ascriveva dunque il fenomeno del parelio alla gamma di segni mandati da Dio ai sovrani “empi”.

A proposito del legame tra il parelio e gli sconvolgimenti politici, vorremmo almeno ricordare una fonte tratta dalla letteratura tedesca di fine quattrocento, che precede dunque l'epoca luterana.

Si tratta del *Liber Chronicarum* redatto da Hartmann Schedel, medico e umanista di Norimberga, una enciclopedia illustrata nota con il titolo di *Cronache di Norimberga*, pubblicata nel 1493 dal padrino di Dürer e redatta in latino, ma tradotta in quello stesso anno in tedesco.

L'opera contiene due illustrazioni relative al fenomeno del parelio nella sua veste di evento collegato a sconvolgimenti politici: i due fenomeni, raffigurati con tre soli (il vero Sole al

---

64 Documento in Aby Warburg, cit., p. 97.

centro affiancato dai due *parelii*) si differenziano per il fatto che il primo sorse a oriente il giorno seguente la morte di Giulio Cesare<sup>65</sup>, e il secondo a occidente<sup>66</sup> (fig. 15).

Entrambi si collegano a sconvolgimenti di natura socio politica e religiosa; in particolare il primo parelio sorto ad oriente, come quello nel dipinto della Storkyrkan, è legato alla congiura politica più efferata della Storia<sup>67</sup>.



15. Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493, foglio CCIII, verso

---

65 “Tre Soles post mortem Julii Cesaris sequenti die apparuerunt in oriente [...]”: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493, foglio XCII v.

66 “Soles tres per hoc tempus nonis septembriis in occidente simul visi sunt [...]”: Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493, foglio CCIII v.

67 Vogliamo ricordare che Virgilio, nelle *Georgiche*, scrive che alla morte di Cesare il Sole si oscurò, anche se in verità non vi fu alcuna eclissi; egli narra che il Sole non è mai mendace e preavvisa i tumulti, le insidie e le guerre nascoste; nel brano georgico il poeta descrive i *segni* che a causa dell'evento straordinario si manifestarono: la terra, le distese del mare, animali, uomini e spiriti davano segni, insieme ai fulmini e alle infauste comete, ai rotti crateri dell'Etna e ai terremoti montani: Virgilio, *Georgiche*, I, 463 e ss.

Nell'ambito della nostra ricerca filologica un'altra opera secondo noi avrebbe potuto ispirare la commissione del dipinto da parte di Olaus Petri, riconducibile, in questo caso, alla eccezionale funzione comunicativa del quadro: nella cattedrale di Uppsala nel 1506 Petrus Astronomus aveva creato “l'orologio che mostrava il moto diurno e notturno dei pianeti, e del Sole, e della Luna, per cui gli studiosi giungevano da quelle parti per conoscere il corso dei pianeti e i loro effetti”, come scrive Olaus Magnus<sup>68</sup> nella propria opera *Historia de Gentibus Septentrionalibus* del 1555<sup>69</sup> che riporta dunque la raffigurazione di questo orologio perduto a corredo del capitolo XXXII *De horologiis* (fig. 16).



16. Olaus Magnus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, 1555  
 illustrazione capitolo XXXII *De horologiis*

Lo straordinario orologio di Uppsala, dove peraltro nel 1531 proprio il fratello di Olaus Petri divenne arcivescovo<sup>70</sup>, esercitò la

<sup>68</sup> Si tratta di Olaf Manson arcivescovo svedese, nato a Skannige nel 1490 e morto a Roma nel 1557. Fece da segretario al fratello Johannes che dal 1523 fu vescovo di Uppsala e condannò Olaus Petri per eresia. Sino al 1539 visse con il fratello a Danzica. Partecipò al Concilio di Trento.

<sup>69</sup> Olaus Magnus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, 1555, I, cap. 32, p. 70.

<sup>70</sup> Il fratello di Olaus Petri, Laurentius, venne nominato vescovo di Uppsala nel 1531 da Gustav I Vasa.

sua influenza su coloro che studiavano astronomia e il rapporto tra i pianeti e il mondo sublunare, testimoniando l'interesse per le discipline celesti; lo strumento astronomico deve avere fornito utili spunti anche a Olaus Petri che aveva deciso di predicare attraverso una immagine dipinta che presentava proprio un *signum* celeste: il dipinto da lui commissionato venne esposto sotto gli occhi di tutti, come sotto gli occhi di tutti si trovava l'orologio di Uppsala, e lo fece per mostrare al popolo la portentosa apparizione, sperando sicuramente di impattare il più possibile, e soprattutto, come ha sottolineato Sofia Gustafsson, “per immortalare i soli celesti sul dipinto esposto nella grande chiesa in modo che l'avvertimento di Dio non fosse dimenticato”<sup>71</sup>.

Dunque ci sembra interessante la scelta di Petri di predicare “per immagini” attraverso un'opera d'arte che rientrava nella visione apocalittica luterana per cui la natura, strumento di Dio, nella quale si riteneva che l'apocalisse si riflettesse, mandava agli uomini segni celesti eccezionali: la predicazione tramite un'immagine dipinta, rimasta peraltro esposta in permanenza come l'orologio astronomico, permetteva a Petri di raggiungere il massimo effetto comunicativo nel più breve tempo possibile.

### **Testimonianze iconografiche del secondo Cinquecento riferite al dipinto del 1535: percorsi simbolici in seno alla Storia**

Una importante testimonianza iconografica del 1555 che fa riferimento al dipinto commissionato da Olaus Petri, rilevata in passato dagli studiosi, è una immagine dell'opera di Olaus Magnus che, nel libro I sulla natura, dedica i capitoli XIV (*De circulis*

---

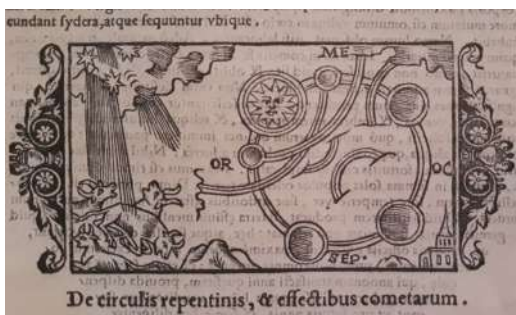
<sup>71</sup> “På Olaus Petri begäran jörevigades vädersolarna på entavla i Storkyrkan så att Guds varning inte skulle glömmas bort”: Sofia Gustafsson, *Järtecken: Joen Petri Klint och 1500-talets vidunderliga lutherdom*, Nordic Academic Press, 2018.

*hyemalibus, et effectibus eorum*) e XV (*De circulis repentinis, et effectibus cometarum*), agli aloni solari e agli effetti delle comete.

Come è stato analizzato, l'immagine che illustra il capitolo XV è riferibile all'iconografia del *Parbelion*<sup>72</sup>(fig. 17).

Olaus Magnus, nella propria opera, accomuna le comete e l'alone parelio come fenomeni presagenti accumulo nuvoloso e piogge incontrollabili, giacché dai testi di almanacchi e pronostici emerge come “nel XVI secolo non si facesse differenziazione tra segni astronomici e metereologici, quando ad esempio le comete erano percepite come metereologiche”<sup>73</sup>.

I due capitoli in Olaus Magnus, peraltro tra loro intimamente legati, si richiamano alla *Naturalis Historia* di Plinio e in particolare all'opera *Naturales quaestiones* di Seneca: questi infatti descriveva i fenomeni celesti, ovvero i parelii e gli aloni, le verghe e gli arcobaleni in collegamento alle condizioni atmosferiche a cui Olaus Magnus a sua volta fa riferimento.



17. Olaus Magnus, *Historia de Gentibus Septentrionalibus* 1555  
illustrazione del capitolo XV *De circulis repentinis, et effectibus cometarum*

72 Andrea Hermelin, cit., pp. 52, e 54.

73 “Denna uppdelning i astronomiska och metereologiska tecken gjordes dock inte på 1500-talet, då till exempel kometer uppfattades som meteorologiska”: Sofia Gustafsson, *Järtecken: Joen Petri Klünt och 1500-talets vidunderliga lutherdom*, Nordic Academic Press, 2018.

L'illustrazione è molto essenziale, e riconducibile al parelio conservato nella Storkyrkan raffigurato trasversalmente, dunque al dipinto commissionato da Olaus Petri, un'opera che era divenuta emblematica, con il Sole e le cinque sue immagini rifratte collocate sul circolo parelio in quel preciso ordine.

Tuttavia osserviamo una discrepanza iconografica rispetto alla copia del dipinto realizzata da Elbfas, e dunque supponiamo anche rispetto alla versione perduta del 1535: il cattolico Olaus Magnus – che, dopo essere stato inviato da Gustav I Vasa in missione in Italia, non fece più ritorno a causa della Riforma a cui il re aderì seppur in modo meno radicale rispetto agli altri Paesi<sup>74</sup>, e, nonostante fosse stato nominato nel 1544 arcivescovo metropolitano di Uppsala, non poté raggiungere la sua sede – raffigurò i *parantelii* e l'*antelio* molto più grandi rispetto ai due *parelii*, discostandosi dalle raffigurazioni del parelio a lui coeve<sup>75</sup>, esaltando l'importanza di quelli; questo potrebbe collegarsi al significato politico-religioso che sarebbe stato assegnato ai “soli”, interpretati come gli avversari del sovrano, in cui si sarebbero potute ravvisare anche le forze cattoliche a lui ostili, contrarie al progetto di Riforma promulgato dai due fratelli Petri (simboleggiati dai due *parelii*); Olaus Magnus avrebbe esaltato

---

74 “La Riforma svedese è la più conservatrice. A parte l'adesione ai contenuti teologici della Confessione di Augusta, la Chiesa di Svezia non elaborò mai una propria Confessione di fede, come fecero all'inizio i danesi. Le ordinanze della dieta di Västerås non introdussero alcuna novità di carattere teologico; il primo vescovo luterano di Uppsala, l'antica sede episcopale con tanti privilegi riconosciuti dai papi, venne consacrato da un vescovo cattolico affinché non si interrompesse la successione apostolica nel senso storico di comunione con il vescovo di Roma”: Pawel Gajewski, *La Riforma in Francia, nei Paesi Bassi, in Scandinavia e in Europa orientale*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2007.

75 Si vedano le stampe storiche a foglio singolo sul tema degli aloni in *Historische Einblattdrucke zum thema haloerscheinungen*, Arbeitskreis Meteore e. V., <https://www.meteoros.de/themen/halos/geschichte/einblattdrucke>.

queste forze, irrobustendo iconograficamente la loro possanza rispetto ai due riformisti militanti, da lui raffigurati più piccoli. Non dimentichiamo infatti che fu proprio il fratello di Olaus Magnus, Johannes, arcivescovo di Uppsala, colui che nel 1524 scomunicò i fratelli Petri per eresia.

Insomma quello dell'arcivescovo cattolico avrebbe potuto rappresentare un modo velato per sottolineare l'importanza della propria Confessione.

D'altra parte una seconda testimonianza iconografica relativa al parelio del 1535, oggi disperso, viene ad assumere una consimile valenza simbolica in legame ai conflitti politico religiosi in corso; si tratta di una immagine, esaminata a fondo da Martin Kjellgren<sup>76</sup>, che presenta un parelio apparso nel 1596, inclusa nel testo *Om meteorer* iniziato nel 1587 dal pastore luterano Joen Petri Klint<sup>77</sup>, morto nel 1608, dove vengono illustrati centinaia di fenomeni celesti, segni ammonitori e altri eventi prodigiosi che, in nel periodo travagliato della Riforma, si riteneva riflettessero l'indignazione divina per i peccati dell'umanità; e, come ha rilevato Sofia Gustafsson, dal momento che “erano spesso i sacerdoti protestanti a tenere la penna, potrebbe anche trattarsi di diverse prove del male dei Cattolici”<sup>78</sup>.

Possiamo dunque notare come in questo libro di Klint il foglio che illustra il parelio del 25 aprile 1596, dove il Sole si trova sul circolo parelio affiancato dagli altri “fratelli” luminosi (fig. 18), la cui foggia grafica fa eco alle illustrazioni di Olaus Magnus, presenta a margine il parelio apparso sopra Stoccolma nel 1535, testimonianza importante per la nostra indagine filologica: il

---

<sup>76</sup> Martin Kjellgren, *Under a Normative Firmament*, cit., pp. 73-77.

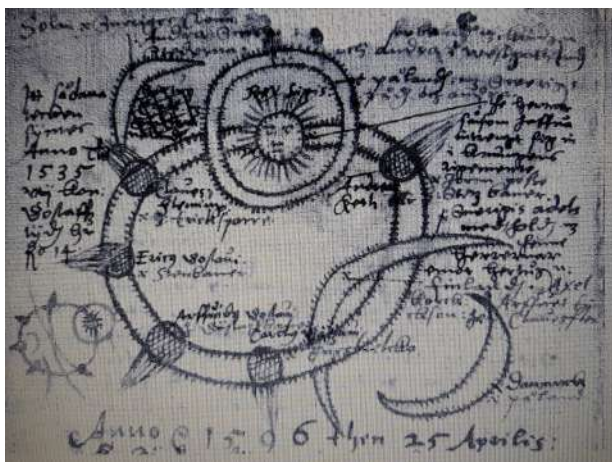
<sup>77</sup> Sofia Gustafsson, *Järtecken: Joen Petri Klint och 1500-talets vidunderliga lutherdom*, Nordic Academic Press, 2018.

<sup>78</sup> “Eftersom det ofta var protestantiska präster som holl i pennan Kunde det ock så handla om olike belägg för katolikernas ondska”: Sofia Gustafsson, cit.

fenomeno del 1535 risulterebbe esemplificativo e straordinario, giacché era divenuto per la comunità svedese un punto di riferimento storico.

Sofia Gustafsson ha infatti rimarcato come “un punto di riferimento meteorologico che ha attirato l'attenzione in Svezia è stato il fenomeno dell'alone che si dice apparve a Stoccolma nel 1535”<sup>79</sup>, mettendo dunque in evidenza come nel corso del Cinquecento in Svezia si guardasse all'immagine della meteora esposta nella Storkyrkan come ad un modello.

D'altra parte il peculiare meccanismo di propaganda messo in atto da Olaus Petri aveva dato i suoi frutti. Più efficace di un opuscolo o di una Bibbia, il forte potere di richiamo visivo del dipinto, anche privato dell'accompagnamento del sermone, aveva assolto e continuava ad assolvere il suo ruolo emblematico.



18. Joen Petri Klint, *Parelio per l'anno 1596 25 aprile, Om meteors*,  
Cod. Linc. N 28, fol. 172 v:  
a sinistra, in piccolo, il parelio per l'anno 1535

<sup>79</sup> “Ett meteorologiskt järtecken somväckte uppmärksamhet i Sverige var det halofenomen som sågs över Stockholm 1535.”: Sofia Gustafsson, cit.

Inoltre non possiamo trascurare neppure il fatto che il quadro commissionato da Olaus Petri fosse divenuto sempre più famoso anche a seguito delle accuse mosse al processo di Örebro, che ebbero come oggetto di discussione il cattivo utilizzo dell'immagine coi suoi contenuti, quando l'oggetto divenne uno degli argomenti dell'accusa, un'opera che era stata commissionata per essere sotto gli occhi di tutti.

Martin Kjellgren ha ampiamente chiarito come il parelio del 1596 sia stato raffigurato da Klint in chiave politica, non solo ominosa, in collegamento alle lotte intraprese tra protestanti e cattolici per le pretese al trono: lo studioso ha illustrato il collegamento tra le vicende storiche che si consumavano in quegli anni di fine Cinquecento, relative alla crisi politica per la successione al trono - conteso tra forze cattoliche legate a Sigismondo III, re di Polonia, e protestanti legate allo zio Carlo IX, dopo che Giovanni III Vasa (padre di Sigismondo e fratello di Carlo) era riuscito a portare avanti la restaurazione del cattolicesimo in Svezia - e il fenomeno del parelio apparso nell'aprile del 1596 raffigurato da Klint<sup>80</sup>, che

afferitava che i finti soli del parelio rappresentavano i traditori e i nemici sia del re che del reggente “che si erano intromessi nel governo”. In un primo momento identificava questi uomini con i governatori dei castelli reali – in realtà incaricati da Sigismondo di controllare i prelievi fiscali e di tenere sotto controllo il reggente. Tuttavia questa interpretazione sarebbe cambiata con gli eventi politici. Nell'anno seguente, i governatori erano stati eliminati. Di conseguenza Klint sostituì i loro nomi con i nomi dei capi del consiglio reale, che erano fuggiti dal re in Polonia quando la rottura tra lui e il duca era divenuta definitiva<sup>81</sup>.

---

80 Martin Kjellgren, *Under a Normative Firmament*, cit., pp. 73-76.

81 “Klint claimed that the mock-suns of the sundog had represented treacherous men and enemies of both king and regent “who have intruded in the Government”. At first he indentified these men with the governors of the royal castles – in reality appointed by Sigismund to control tax levies and to

Dunque i due parelii del 1535 e del 1596, come ha esaminato Kjellgren, possono essere interpretati in modo consimile, in relazione agli eventi sociali degli ambiti storici in cui rispettivamente nacquero; in particolare, per quanto riguarda la natura dell'immagine, assumono una valenza strettamente simbolica in collegamento a uomini di potere o a forze religiose che giocarono un ruolo importante nella scena politica nel periodo in cui il parelio si manifestò.

A questo punto, come spiegavamo, riteniamo possibile che l'arcivescovo Olaus Magnus nel 1555, vent'anni dopo la predicazione di Petri e la commissione del dipinto da parte di questi, abbia potuto rappresentare nei soli fittizi le forze cattoliche, irrobustendo la loro possanza, ideando un'immagine simbolica che precede di alcuni decenni quella realizzata dal pastore luterano Klint.

### **Il giorno del *signum* celeste: 1 aprile 1535. Una leggenda relativa al 20 aprile 1592**

Vogliamo ricondurci alle indagini e considerazioni di Andrea Hermelin che si sono focalizzate sui documenti riferiti al dipinto cinquecentesco.

Innanzitutto due testimonianze relative al dipinto perduto, che depongono a favore della nostra ipotesi, segnalano come data del fenomeno atmosferico il 1 di aprile del 1535, e non il 20 aprile<sup>82</sup>.

La prima di queste, senz'altro importante, è quella di colui che sarebbe divenuto anche astrologo di re Gustav II Adolf, ovvero

---

keep a check on the regent. However, this interpretation would change with the political events. In the following year, the governors had been disposed. Consequently Klint replaced their names with the names of the leaders of the royal council, who had fled to the king in Poland when the breach between him and the duke had become definitive”: Martin Kjellgren, cit., p. 76.

82 Andrea Hermelin, cit., pp. 53-54.

l'astronomo Sigfrid Aronus Forsius, di cui avremo modo di parlare tra breve, che nel 1608 in un testo sulle figure celesti, dopo avere fornito spiegazioni sulla natura fisica dei parelii, procede al caso particolare del 1535, affermando che il fenomeno del parelio sarebbe avvenuto il mattino del giorno 1 Aprile:

Anno 1535, 1 Aprilis ifra 7. til 9. om morghonen, såges här i Stockholm 5. Solar omkring then rätte, medh sine Ringar, såsom the än idagh här i Stockholms store Kyrkya på een Tafla stå affmålade<sup>83</sup>.

La seconda testimonianza è quella del diplomatico danese Peder Galt, che nel 1622 scriveva:

Anno 1535, 1 Aprilis hoc ordine sex coelo soles in circulo visi Holmie a septima matutina usque ad mediam nonam antemeridianam<sup>84</sup>.

Andrea Hermelin ha osservato che Peder Galt non faceva altro che tradurre in latino quello che si diceva nella iscrizione nella lingua madre, posta presso il dipinto cinquecentesco, le cui notizie facevano riferimento alle informazioni fornite da Forsius. Galt aveva disegnato anche il circolo coi sei soli e la loro posizione, facendo riferimento all'illustrazione di Olaus Magnus e scrivendo: “In Olao Magno vide hujus phenomeni est visionis veram effigiem”<sup>85</sup>.

Le testimonianze dell'astronomo Forsius e del diplomatico Galt segnalavano dunque il 1 aprile 1535 come giorno dell'apparizione e non il 20 aprile, descrivendo “cinque soli” attorno al Sole principale, dunque “sei soli” in tutto.

---

<sup>83</sup> Testimonianza in Andrea Hermelin, cit., p. 53.

<sup>84</sup> Testimonianza in Andrea Hermelin, cit., p. 54: “sei astri splendenti in orbita in questo ordine vengono osservati il primo aprile 1535 dalle sette del mattino alle nove e mezza antimeridiane”.

<sup>85</sup> Lo studioso ha osservato che la testimonianza di Galt ci dà conferma che l'opera era conservata presso la Storkyrkan. A. Hermelin, cit., p. 54.

Hermelin argomenta inoltre di un altro documento importante per la nostra indagine iconologica, ovvero che dopo il 1636 - ovvero dopo l'esecuzione del *Parbelion* di Elbfas che, nell'iscrizione della cornice, riporta come novità la data del 20 aprile - con la pubblicazione nel 1642 della prima storia religiosa di Svezia di Johannes Baazius, a giustificazione del giorno 20 aprile segnalato nell'iscrizione barocca nacque una nuova tradizione relativa alle origini e all'autore del *Parbelion*, riferita a una visione che Giovanni III avrebbe avuto il 20 aprile 1592<sup>86</sup>.

Suddetta tradizione è stata esaminata dallo studioso che ha argomentato come essa facesse riferimento in realtà a un evento leggendario, ideato per ben precise ragioni politiche: infatti Johannes Baazius si richiamava a uno scritto del 1620 redatto dal sovrintendente Sylvester Johannis Phrygius, secondo il quale fu appunto il figlio cattolico di Gustav I Vasa, Giovanni III che dal suo "bagno di morte" avrebbe visto il parelio sopra il castello il 20 aprile 1592.

Baazius così riferiva: "La divina bontà, che non vuole la morte del peccatore, anche in un modo unico, ha esortato il re a considerare la grandezza della morte e a fare ammenda. Un segno è stato dato nel cielo in cerchi di diverso colore, posto verticalmente sopra il castello di Stoccolma. Quando il re li vide esclamò: il segno mi riguarda! Che Dio abbia pietà di me! E ordinò che questi cerchi fossero dipinti nella grande chiesa di Stoccolma, cosa che anche avvenne"<sup>87</sup>.

---

86 A. Hermelin, cit., p. 58.

87 "Baazius ser däri *Den gudomliga godheten, som ej vill syndarens död, uppmanade även på ett enastående sätt kungen att betänka dödens gräns och göra bot. Ett tecken gavs nämligen i skyn i olikfärgade cirkelar, placerade lodrätt över Stockholms slott. När kungen såg dem utropade han: "Tecknet angår mig! Må Gud förbarma sig över mig!" Och han befälde att dessa cirkelar skulle avmålas i Storkyrkan i Stockholm, vilket också skedde..."* Testimonianza tradotta dal latino allo svedese da Claes Gejrot, in Andrea Hermelin, cit., p. 58.

Come ha spiegato Andrea Hermelin, si suppone che le parole di Phrygius fossero originate dal fatto che egli era in conflitto con il cattolicesimo e che in questo modo intendesse mostrare come il re cattolico si fosse pentito dinanzi all'ammonimento celeste e inoltre come il leggendario gesto del re papista avrebbe fornito uno status regale al dipinto che a quel punto sarebbe stato commissionato da un sovrano e non più da un predicatore<sup>88</sup>.

Tuttavia la tradizione che intendeva ricondurre l'apparizione del fenomeno al 20 aprile 1592 si perpetuò nel tempo; nell'Ottocento alcuni storici giunsero persino a ipotizzare fosse stato fatto un errore nell'iscrizione barocca segnalando l'anno 1535 al posto del 1592<sup>89</sup>.

Possiamo affermare dunque che la data del 20 aprile posta nell'iscrizione della cornice, discordante rispetto alle testimonianze di Forsius e Galt che parlavano del 1 aprile, aveva ingenerato dinamiche speculative che davano adito a ipotesi fuorvianti o leggendarie.

È nostra opinione dunque restare ancorati al fatto che nell'immagine della meteora ottica si cela la configurazione astrologica del giorno 20 aprile 1636, quando stava per compiersi

---

88 “Därmed fick således målningen med vädresolarna i Storkyrkan status som kungligt beställningsverk, och den papistiskt sinnade Johan III räddades genom sin ånger till fromma för det protestantiska Sverige.”, in Andrea Hermelin, cit. p. 58.

89 Come ad esempio nel volume *Stocolma capitale della Svezia* del 1897 con un testo sulla storia di Stocolma di Karl Hildebrand. Per la tradizione ottocentesca relativa al *Parbelion* si veda l'analisi di Andrea Hermelin, *Vädresolstanlan vetenskapligt utforskad*, in *Vädresolstanlan i Storkyrkan*, cit., pp. 60-62, dove lo studioso esamina i documenti e le opinioni degli storici, partendo dall'importante giudizio di Julius Mankell, storico della guerra, che ritenne che il paesaggio urbano fosse probabilmente la più antica immagine conosciuta di Stocolma; egli lo pubblicò nel suo libro del 1874, datando il dipinto della Storkyrkan al 1535, e analizzando accuratamente il paesaggio urbano sostenne che alcuni dettagli furono dipinti durante l'esecuzione della copia nel 1636.

il *plenilunio*: questa data infatti non entrerebbe in conflitto con la testimonianza di Forsius che indicava il 1 aprile 1535 come giorno dell'apparizione del parelio nei cieli di Stoccolma.

### **3. Il contesto storico e culturale del 1636: il mistico ed esoterista Johannes Bureus nella genesi del *Parhelion***

#### **Il contesto culturale in cui nasce il *Parhelion* di Jacob Elbfas: gli interessi astrologici, cosmologici ed esoterici alla Corte di Svezia**

Dunque la direzione della Storkyrkan, dopo che il dipinto commissionato nel 1535 da Olaus Petri era rimasto esposto nella chiesa per poco più di un secolo, decise di farne eseguire una copia che potesse sostituirlo.

È in questo importante momento di passaggio che, attraverso il pittore ufficiale di Corte, il dipinto sarebbe venuto a caricarsi di una significazione strettamente numerica e segnica, astrologica e cosmologica.

Come avremo modo di esaminare approfonditamente nei successivi capitoli, al momento della commissione della copia nel 1636, “il pastore presso la Storkyrkan era Jacobus Bureus Sebracynthus, parente e sostenitore del celebre Johannes Bureus”<sup>90</sup>, famoso esoterista, uno degli uomini più colti del suo tempo e archeologo ufficiale del Regno: dunque fu proprio questi che, dopo avere esaminato a fondo l'antico parelio ammalorato, che era divenuto un importante documento storico, ebbe modo di collaborare con la direzione della Storkyrkan e con il pittore della Regina madre per la realizzazione della copia dall'antico, facendo da fondamentale mediatore, ovvero da anello di

---

90 A. Hermelin, cit., p. 57.

congiunzione, tra la comunità religiosa, diretta dal suo consanguineo, e l'ambiente intellettuale e artistico della Corte<sup>91</sup>.

Prima di addentrarci nell'analisi della figura di Johannes Bureus e di spiegare come secondo noi il carattere sincretico e proteiforme del dipinto della Storkyrkan possa ricondursi alle attitudini intellettuali e alla concezione teosofica del grande esoterista, nonché al suo lavoro straordinario di linguista e di fondatore del Goticismo, vogliamo innanzitutto fare alcune brevi premesse su quelli che furono gli interessi astrologici ed ermetici coltivati nell'ambiente cortigiano svedese al tempo di Johannes Bureus e Jacob Elbfas, interessi che rappresentarono il risultato di pratiche portate avanti nei decenni, riconducendoci ai saggi scientifici di alcuni studiosi che hanno indagato la storia evolutiva dell'astrologia in Svezia tra XVI e XVII secolo.

Martin Kjellgren ha rilevato come alla corte di Svezia tutti i sovrani da Gustav I Vasa (r. 1523-1560) sino all'epoca di Karl X Gustav (r. 1654-1660) fossero da sempre interessati all'astrologia pronostica e a libri esclusivi sull'argomento e come tali interessi si trasmisero a una classe di aristocratici emergenti e parenti della dinastia reale politicamente influenti; al servizio del re Gustav I Vasa, tra gli altri, lavorò il famoso astrologo boemo Johann Copp. che fu medico del re e si occupò di astromedicina<sup>92</sup>.

---

91 A corte lavorava inoltre il cugino astronomo Andreas Bureus con il quale Johannes cooperò per perfezionare lo studio dell'alchimia, come riferisce Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic. The spread of Rosicrucianism in Northern Europe*, Brill-Leiden-Boston-Koln, 1998, p. 162.

92 “New intellectual impulses from Germany among Swedish clergy are only one of the several indications of an upswing in the astrological arts in mid-sixteenth century. At that time the royal court would become a centre of Renaissance culture that apparently attracted astrological practitioners. Virtually all Swedish rulers from Gustav Vasa (r. 1523-1560) to Karl X Gustav (r. 1654-1660) were from time to time presented with horoscopes and forecasts by astrologers and scholars, either in hope of future patronage, or in order to present prophecies and astrological interpretation of notable events.

A sua volta Kjell Lekeby ha descritto gli esercizi astrologici quotidiani a cui erano legati i regnanti di Svezia, dai figli di Gustav I a Christina, specificando che “i figli di Gustav I Vasa praticavano l'astrologia quotidianamente ed Erik XIV aveva raccolto un libro di oroscopi con le carte natali della sua famiglia e degli amici e nemici; suo fratello Karl IX prendeva nota degli eventi celesti più importanti, in particolare delle comete e quando egli fu re nel 1604 propose una riforma dell'Università di Uppsala suggerendo che il professore di astronomia avrebbe dovuto insegnare anche astrologia; quando nacque suo figlio Gustav II Adolf, come era costume venne redatto il suo oroscopo, tra gli altri dall'astronomo Tycho Brahe. Fonti documentano il fatalismo di Gustav II e alla nascita della figlia Christina erano presenti diversi astrologi”<sup>93</sup>.

A questo punto, come abbiamo anticipato nei capitoli precedenti, vorremmo porre l'attenzione sul fatto che alla Corte di Svezia nel XVII secolo, ovvero al tempo in cui venne commissionata al pittore di corte Jacob Elbfas copia del dipinto con il parelio, lavorarono colti intellettuali che dedicavano a loro volta all'astrologia e all'esoterismo, nonché a collezionare testi rari sull'argomento.

Tra questi uomini di cultura si è imposto alla nostra attenzione Huig van Groot (latinizzato Hugo Grotius) poiché egli entrò in possesso dei testi di Arato e di Marziano Capella che fanno riferimento alle teoria eraclidea individuabile nel *Parhelion*: il celebre giurista, filosofo, teologo e filologo olandese, dal 1634 divenne consigliere e ambasciatore della Corona di Svezia a Parigi, ove risiedette per due anni<sup>94</sup>.

---

[...]: Martin Kjellgren, *Astrology in the Ascendant*, cit., pp. 60-64.

93 Kjell Lekeby, *Astrology in the Early Modern Period in Sweden*, cit., Brill, 2016.

94 Nato nel 1583 a Delft e morto a Rostock nel 1645, “[...] egli se ne andò ad Amburgo, ove Cristina di Svezia lo fece suo consigliere nel 1634 e l'inviò suo ambasciatore in Francia. Grozio vi si risiedette in tal qualità per due anni

Il facoltoso uomo, oltre ad essere una figura chiave nella storia europea per la sua propensione per una politica della tolleranza e per avere contribuito alla formulazione del diritto internazionale<sup>95</sup>, era un bibliofilo e come ha esaminato Christopher de Hamel, che traccia il percorso degli *Aratea* di Leida, aveva comperato il codice carolingio dall'umanista Jacob Susius (1520-1596).

De Hamel riferisce inoltre che il primo libro che Grotius pubblicò nel 1599 fu un'edizione dell'opera di Marziano Capella, che come dicevamo faceva riferimento a sua volta alla teoria di Eraclide. Grotius utilizzò il codice *Aratea* per la propria edizione *Syntagma Arateorum, Opus poeticae et astronomiae utilissimum*, pubblicata a Leida nel 1600<sup>96</sup>, in cui egli editò il planetario eraclideo con la configurazione astrologica: l'immagine astro-cosmologica potè così circolare più diffusamente da quella data, grazie alla pubblicazione che ne fece l'appassionato bibliofilo (fig. 19).

Dunque il *Parhelion* venne eseguito in un momento in cui non solo il mistico, alchimista e cabalista Johannes Bureus era archeologo del Regno, bensì Grotius era entrato al servizio della Corona e il pittore Jacob Elbfas a sua volta era da due anni pittore ufficiale della Regina madre Maria Eleonora di

---

[...] Parti in seguito per andare a rendere conto della sua ambasciata alla Regina [...]”: Jean Baptiste Ladvoat, *Dizionario storico*, Remondini, Venezia, 1759, p. 216.

<sup>95</sup> Grotius contribuì alla formulazione della teoria del diritto internazionale moderno con il suo maggior libro *De jure Belli ac Pacis libri Tres* del 1625 che “deals primarily with laws pertaining the war only to a small degree with diplomacy”: Anne Charlotte Scherer, *The role of diplomacy in Swedish foreign policy under Gustav II Adolpb*, Tectum Verlag Marburg, 2016.

<sup>96</sup> Chrisopher de Hamel, cit.: “Grozio pubblicò il suo primo libro, un'edizione di Marziano Capella, nel 1599, quando aveva sedici anni; quella degli *Aratea*, che intitolò *Syntagma Arateorum, Opus poeticae et astronomiae utilissimum* fu pubblicata poco dopo, nel 1600, a Leida.”

Brandeburgo-Hohenzollern, rimasta vedova di Gustav II Adolf morto a Lützen nel corso della Guerra dei Trent'anni.



19. Huig de Groot, *Syntagma Arateorum*, Leida, 1600, planetario

In quel delicato momento di passaggio, in attesa che l'erede al trono Christina assumesse il pieno governo del Paese<sup>97</sup>, era l'alto cancelliere di Svezia, il coltissimo Axel Oxenstierna conte di Södermöre, già collaboratore stretto del re, a ricoprire, con abilità ed equilibrio, un impegnativo ruolo amministrativo, politico e diplomatico durante il difficile frangente storico della guerra che si stava consumando in Europa.

Oxenstierna era a sua volta un uomo di profonda cultura anche esoterica e astrologica, come denuncia la sua biblioteca<sup>98</sup>; alcuni

---

<sup>97</sup> Christina, il cui regno si colloca tra 1632 e 1654, anno in cui abdicò convertendosi al Cattolicesimo, nacque il 18 dicembre 1626 al castello Tre Kronor e morì a Roma il 19 aprile 1689. Successe a soli sei anni al padre Gustav II Adolf e assunse pieni poteri con la maggiore età nel 1644. Su Christina si veda John J. Conley, *Kristina Wasa (1626-1689)*, Internet Encyclopedia of Philosophy, con ampia bibliografia.

<sup>98</sup> Oxenstierna “was one of the principal book collectors in the Swedish realms”: Erik Thomson, *Axel Oxenstierna and Books*, in “The Sixteenth Century Journal”, Vol. 38 , n. 3, Fall 2007, pp. 705-729.

anni prima egli aveva anche sostenuto finanziariamente l'astrologo e astronomo Sigfrid Aronus Forsius (1560-1624), che era divenuto al tempo prezioso consulente di Gustav II Adolf quando questi salì al potere<sup>99</sup>.

Come dicevamo, Grotius fu al servizio della regina Christina, la cui straordinaria personalità mostra quanto le discipline suddette fossero penetrate nella vita intellettuale della Corte dove i computi astrologici e gli studi esoterici avevano acquisito rinnovata importanza. Succeduta al padre ancora giovanissima (fig. 20), la giovane divenne famosa per la sua intelligenza e per i versatili interessi culturali, tanto che sotto il suo governo Stoccolma fu definita “Atene del Nord”. Affascinata dalle dottrine esoteriche, la regina acquistò da Grotius gli *Aratea* e l'intera sua preziosissima biblioteca che, dopo la di lui morte, giunse a Stoccolma a metà ottobre 1648<sup>100</sup>.



20. Jacob Heinrich Elbfas, *Cristina di Svezia sedicenne*, 1642, olio su tela, cm 90 x 76, Stockholm, Natinalmuseum

---

<sup>99</sup> Martin Kjellgren, cit. p. 212.

<sup>100</sup> Christopher de Hamel, cit.

Non ci sorprende dunque che Christina, che ebbe come insegnante Johannes Bureus, fosse entrata in possesso del tanto prezioso testo degli *Aratea* che trattava delle costellazioni e conteneva la teoria planetaria eccezionale; la regina infatti:

Era affascinata dagli aspetti più estremi della religione, scienza e occulto, e le immagini esoteriche ed enigmatiche degli *Aratea*, vecchi allora di ottocotocinquant'anni corrispondevano perfettamente ai suoi interessi. La regina accumulò libri e manoscritti con la stessa assiduità con cui coltivò coloro che li studiavano. La sua collezione beneficiò notevolmente dei bottini della Svezia nella Guerra dei Trent'anni, che inclusero alcuni dei più bei manoscritti ottoniani.<sup>101</sup>

La regina rifletteva dunque quelli che erano stati gli interessi di tutta la sua ascendenza e dei circoli intellettuali che ruotavano attorno alla Corte; la giovane senz'altro aveva avuto modo di conoscere preziosi manoscritti; come hanno rilevato gli studiosi, nella sua biblioteca, alla quale sovrintese lo stesso Bureus che come avremo modo di illustrare a nostro parere avrebbe avuto un ruolo primario nella commissione del *Parheliion* astrologico, erano conservati importanti testi di astrologia e cosmologia, le opere di Paracelso, di Giordano Bruno e lo *Zodiacus Vitae* di Marcello Palingenio Stellato<sup>102</sup>.

Christina ebbe inoltre come insegnante di filosofia e astronomia René Descartes (1596-1650), che sarebbe giunto su invito di lei alla corte di Stoccolma nel 1649 con l'incarico di fondarvi un'accademia di scienze<sup>103</sup>: significativa risulta la presenza alla corte svedese del grande filosofo a dimostrazione dell'interesse da sempre rivolto al dibattito teosofico e cosmologico. Descartes, che come ricorda William Shea, “perseguì un obiettivo religioso

---

101 Christopher de Hamel, cit.

102 Christopher de Hamel, cit.

103 John Gribbin, *René Descartes*, in *Enciclopedia di Astronomia e Cosmologia*, Garzanti, Milano, 1998.

oltre che uno scientifico”, condivideva la teoria eliocentrica copernicana e andrò anche oltre proponendo la nuova teoria cosmologica dei “vortici”<sup>104</sup>.

Riteniamo tuttavia che, a dispetto di Copernico che inaugurò un periodo di radicali cambiamenti in campo astronomico, l'ipotesi eraclidea sottendibile al *Parbelion* - peraltro eseguito alcuni anni prima del soggiorno di Cartesio a Stoccolma - lasciando ancora la Terra e l'uomo al centro del cosmo e facendo muovere il Sole attorno ad essa, non sarebbe entrata in conflitto né con il geocentrismo sul quale si basava la disciplina astrologica, né con le Sacre Scritture, mediando in un certo qual modo tra la teoria eliocentrica, che Nicolò Copernico aveva rielaborato negli stessi anni in cui Lutero elaborò le sue tesi<sup>105</sup>, e il sistema tolemaico geocentrico che la Chiesa, in principio anche luterana, non intendeva abbandonare per le forti implicazioni teologiche.

Insomma si trattava di un sistema planetario, quello eraclideo, che sebbene creasse due baricentri, tuttavia conservava la centralità terrestre, collegando astrologia e astronomia, insomma caricandosi di una peculiare e utile versatilità.

Per accennare a quanta importanza avesse l'astrologia in campo astronomico, tanto che al tempo i più importanti astronomi luterani cercarono soluzioni di compromesso tra le due discipline, e quanto l'antica eppur originale teoria di Eraclide da Ponto fosse tenuta in considerazione, desideriamo a questo punto segnalare che un'importante ipotesi cosmologica, concettualmente affine alla proposta eraclidea e interessante per le sue ripercussioni in campo astrologico, fu quella elaborata da Tycho Brahe (1546-1601) che all'inizio del dibattito scientifico, inaugurato a metà

---

104 Sulla teoria dei “vortici” e Descartes si veda William Shea, *La Rivoluzione scientifica*, in *Le scienze fisiche e astronomiche*, Mondadori, Milano, 1991, pp. 203 e ss.

105 Copernico lavorò al *Commentariolus* tra 1508 e 1514. Lutero e Melantone in un primo momento non condivisero le teorie dello scienziato polacco.

Cinquecento, suggerì la propria soluzione, in cui la Terra restava al centro del sistema planetario, mentre il Sole orbitante intorno ad essa diveniva centro attorno al quale ruotavano a loro volta tutti gli altri corpi celesti (fig. 21).

Dunque Brahe aveva ampliato ulteriormente i principi su cui si basava l'ipotesi eraclidea, dilatandoli al massimo e portando al limite della sua sostenibilità lo stesso geocentrismo, recusando dunque l'eliocentrismo copernicano, poiché egli “riteneva che il pigro corpo della Terra non fosse portato per il moto e anche le Sacre Scritture ne avevano confermato la sua stabilità”<sup>106</sup>.



21. Tycho Brahe, modello cosmologico in una edizione seicentesca (fonte Deutsche Fotothek)

<sup>106</sup> Per approfondimenti si veda *L'alternativa di Tycho*, in William Shea, *Copernico un rivoluzionario prudente: i grandi della scienza*, Le Scienze, Milano, n. 20, aprile 2001, pp. 83-88.

D'altra parte, come hanno evidenziato le ricerche del teologo Walter Sparrn sull'evoluzione storica dell'astrologia nei Paesi protestanti, con la teoria di Brahe, nella quale la terra era ancora al centro del mondo, “la pratica pronostica era in qualche modo ancora possibile. Sebbene l'astrologia come teoria fosse divenuta precaria in ciò che andava oltre la fisica, gli oroscopi furono redatti con scopi medici e politici per molti decenni, se non secoli”<sup>107</sup>.

Dunque con tali considerazioni vogliamo evidenziare come anche la proposta cosmologica di Tycho Brahe contribuisca a supportare la nostra ipotesi sulla fonte sottesa al *Parhelion* del 1636, ovvero la teoria eraclea come raffigurata nel codice degli *Aratea di Leida*, il cui planetario, come spiegavamo, poté ulteriormente circolare grazie alla nuova edizione che ne fece Grotius nel 1600.

Dunque tra XVI e XVII secolo la grande importanza data all'astrologia in campo astronomico, non solo esoterico, da cui secondo noi sarebbe dipesa anche la scelta iconologica del *Parhelion* di Elbfas, indusse a considerare le due discipline complementari e inscindibili non solo da parte dei mistici che ricercavano un sincretismo teosofico nell'interrelazione tra le

---

107 “One might that astrology came to the end, but that was not the case. The theoretical reason for this fact is that both theology and philosophy remained principally committed to physico-theology, i.e. the cognition of the divine creator through the order of the created world and of natural processes; and this on the basis of Ptolemaic cosmology modified by Tycho Brahe in which the earth was still at the center of the world. Therefore prognostical practice was in some way still possible. Although astrology as theory had become precarious in what went beyond physics, horoscopes were generated with medical and political intentions for many decades, if not centuries.”: Walter Sparrn, *Rise and fall of prognostic astrology in scientific paradigms of early modern protestantism*, IKGIT, Univerity Erlanger-Nuremberg, 17 december 2013, International Consortium for Research in the Humanities, Fate Freedom and Prognostication, p. 14.

diverse dottrine, bensì dai maggiori cosmologi luterani come Brahe.

Come hanno rilevato gli studi condotti da Håkan Håkansson sul determinismo che caratterizzò l'astrologia apocalittica di Brahe, il grande impegno per l'astrologia da parte dello scienziato, che considerava gli effetti astrologici come uno strumento di Dio, è stato uno dei fattori che hanno motivato i suoi lavori astronomici durante tutta la sua carriera. Per entrambi gli scienziati luterani Brahe e Keplero “il compito dell'astronomo era inseparabile da quello dell'astrologo”<sup>108</sup>.

Questa fu peraltro anche l'opinione di Laurentius Paulinus Gothus (1565-1646), teologo e astronomo conosciuto e consultato dalla Corte svedese e arcivescovo di Uppsala dal 1637 sino alla morte. Nonostante il teologo ritornasse sui suoi passi e nel 1636 nella sua *Historia arctoa* trattasse dei limiti epistemologici dell'astrologia<sup>109</sup>, vogliamo segnalare che nel suo almanacco per l'anno 1598 (*Prognosticon astrologicum MDXCIIX*), difendeva i giudizi e le predizioni astrologiche, concludendo che sia astronomia che astrologia erano due arti necessarie, sia nel governo spirituale che temporale<sup>110</sup>.

Concludendo, dobbiamo osservare che la teoria eraclidea trasfigurata nel *Pharelion*, per il possibile riferimento a un planetario di tipo arateo, avrebbe potuto essere considerata una scelta iconologica ispirata dalle applicazioni pratiche dell'astrologia nell'ambiente della Corte svedese in quel particolare momento storico, delicatissimo anche dal punto di

---

108 Håkan Håkansson (2004), *Tycho the Apocalyptic: History, Prophecy and the Meaning of Natural Phenomena*, in J. Zamrzlova (Ed.), *Science in Contact at the Beginning of the Scientific Revolution* (pp. 211-236). National Technical Museum, Prag.

109 Martin Kjellgren, cit., p. 286.

110 Martin Kjellgren, cit., p. 117.

vista degli equilibri politici e sociali, tuttavia decisivo per gettare le fondamenta di una nuova era.

Infatti, come spiegheremo, l'antica disciplina celeste era tenuta in particolare conto nel XVII secolo per fare pronostici bellici, e dal momento che il quadro venne eseguito durante il difficile periodo della Guerra dei Trent'anni, non possiamo escludere che particolari decisioni politiche o diplomatiche dell'anno 1636 possano essere state soppesate anche in relazione alla peculiare configurazione planetaria del 20 aprile che veniva a coincidere straordinariamente ed esotericamente con l'iconografia dell'antica meteora ottica.

Se nel 1535 l'iconografia dell'apparizione celeste sopra Stoccolma si caricava di una valenza prevalentemente metaforica in collegamento più stretto con i protagonisti degli eventi religiosi e politici di cui il re di Svezia Gustav I si era fatto capofila, trovando come committente il predicatore luterano che aveva progettato di utilizzare il dipinto per giudicare dal pulpito le azioni del re, ecco che nel 1636 l'iconografia del parelio si prestava a divenire un'immagine esoterica nella quale si sarebbero ben calate due discipline importanti, l'astrologia e l'astronomia, tra loro collegate, poiché la peculiare configurazione astrologica del 20 aprile conviveva con la teoria eraclidea; la configurazione planetaria avrebbe potuto essere a sua volta foriera di pronostici politici più ad ampio raggio, facendo riferimento all'astrologia elettiva<sup>111</sup> e mondiale, alla quale gli astronomi si dedicarono con più attenzione proprio in quel particolare periodo storico.

Dunque il dipinto di Elbas, appoggiandosi all'immagine cinquecentesca, si presenterebbe anche come rara testimonianza della lunga storia evolutiva dell'astrologia divinatoria in ambito svedese, dagli albori della Riforma al periodo post-riformista,

---

111 Si veda nota 121.

fondendo astrologia e astronomia quando ancora le due discipline non si erano separate.

L'ambiente intellettualmente più colto sarebbe riuscito a infondere un carattere esoterico al dipinto che era considerato antico e prezioso manifesto, anche popolare, della propaganda luterana ai suoi albori.

Ecco che il quadro con la veduta di Stoccolma, importante testimonianza storica, presentandosi totalmente privo di presenza umana, giacché governato dall'apparizione prodigiosa e ammonitoria, assumendo un carattere astratto e metafisico avrebbe aperto la strada a una articolata elaborazione semantica dell'iconografia: se al tempo di Lutero l'immagine del parelio aveva supportato la predicazione di apocalissi sociali o ammonimenti divini, ecco che al tempo delle nuove scienze, anche umanistiche, la sapienza degli astri delle élite intellettuali avrebbe sotteso all'immagine della meteora, ancora presaga di eventi politici, nella quale tuttavia l'ordine cosmico, dunque le leggi di natura, si imponevano come manifestazione della sapienza divina colta dall'intelletto umano attraverso i numeri, il linguaggio della matematica con cui la natura si esprime.

## **Il 20 aprile 1636 momento decisivo per la Svezia post-riformista: astrologia e pronostici in tempi di guerra**

Cerchiamo di esaminare più approfonditamente le possibili ragioni storiche per le quali, con modalità straordinariamente originali, si sarebbe voluto catturare la configurazione planetaria del 20 aprile 1636 durante l'esecuzione della copia del parelio del 1535, che presentava i sei astri in quel preciso ordine. Come dicevamo, se al tempo di Gustav I Vasa il dipinto era stato commissionato da Olaus Petri, che se ne servì come immagine ammonitoria a illustrare il contenuto dei propri sermoni, presentando un fenomeno naturale foriero di sconvolgimenti, nel

periodo di regno di Gustav II Adolf (r. 1611-1632) (fig. 22) erano in gioco le sorti dell'Europa cristiana, dilaniata dalla Guerra dei Trent'anni, la cui evoluzione aveva risentito sensibilmente dell'intervento svedese che ad un certo punto si rese necessario.



22. Jakob Elbfas, *Gustav II Adolf il Grande*, ca 1630, olio su tela, cm 200 x 100, Håbo, Stockloster Castle

Nel 1629 la Svezia aveva infatti deciso di scendere in campo nella difesa dei protestanti tedeschi e dei loro interessi, essendosi

opposta fermamente all'Editto di restituzione<sup>112</sup> promulgato dall'imperatore cattolico Ferdinando II d'Absburgo.

Quando Gustav II Adolf morì nel novembre 1632 nella battaglia di Lützen, combattendo contro gli imperiali guidati dal condottiero boemo Albrecht von Wallenstein, aveva ormai dato avvio al processo di trasformazione della Svezia in una grande potenza europea con una sua delineata identità nazionale. Nella primavera del 1636, la Corona svedese stava per stringere un patto con la Francia contro l'impero absburgico; il lord Gran Cancelliere Axel Oxenstierna (fig. 23), reggente della giovanissima regina Christina, firmava così il trattato di pace di Wismar<sup>113</sup>, che avrebbe condotto il re Luigi XIII e la regina di Svezia ad una alleanza decennale promettendosi reciproco appoggio.



23. Jacob Heinrich Elbfas, *Axel Oxenstierna*, 1626, olio su tela, cm 135 x 126, Stockholm, Natinalmuseum

---

112 “Il 6 marzo 1629 Ferdinando II emanò l’”Editto di restituzione” riconsegnando ai cattolici i beni ecclesiastici incamerati dai protestanti dal 1555 in poi”: Pawel Gajewsky, *La Riforma in Francia, nei Paesi Bassi, in Scandinavia e in Europa orientale*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2007, p. 10.

113 Patto di alleanza tra Francia e Svezia, Wismar, 1636, marzo 20; Memoriale di Cristina di Svezia per Johan Adler Salvius, Stoccolma 1636, aprile 28/maggio 8: documenti in Angelo Turchini, *Quarta fase, detta francese (1635-1648)*, in *La Guerra dei Trent'anni*, EDUCatt, Milano 1998, pp. 311 e ss.

Questa azione di cooperazione fu tanto importante per le dinamiche della Guerra, quanto decisiva risultò nel settembre del 1631 la vittoria conseguita dall'armata svedese guidata da Gustav II Adolf su Tilly a Breitenfeld, presso Lipsia, quando “la supremazia delle armi Cattoliche fu finalmente spezzata”<sup>114</sup>.

La Svezia dunque nella primavera del 1636 era divenuta protagonista di azioni decisive; per stipulare il trattato di pace decideva di cedere importanti territori ai Francesi<sup>115</sup>, che a loro volta avrebbero messo a disposizione i loro sussidi per combattere gli Absburgo, con i quali alcune forze evangeliche tedesche avevano infine stretto alleanza a cagione delle divisioni che sussistevano in ambito protestante<sup>116</sup>.

In un momento cruciale per la Svezia la fatale coincidenza tra la configurazione astrologica di quel 20 aprile 1636 e l'antica iconografia della meteora ottica del 1 aprile 1535 avrebbe potuto essere recepita come evento straordinario ed interpretata esotericamente, come predestinato concorso di forze naturali e sovrannaturali, e di conseguenza letta in riferimento agli eventi politici in corso.

Senz'altro la configurazione astrologica che veniva a coincidere con la foggia del parelio cinquecentesco rafforzava ulteriormente i suoi significati esoterici e divinatori collegati a sconvolgimenti nazionali e mondiali, traducendo il rapporto con l'astrologia che si instaurò durante il lungo e travagliato periodo della Riforma, che

---

114 Carlos Gilly, *The “midnight lion”, the “eagle” and the “antichrist”: political, religious and chiliastic propaganda in the pamphlets, illustrated broad sheets and ballads of the Thirty Years War*, in “Dutch Review of Church History”, vol, 8, n. 1 (2000) p. 60.

115 Worms, Magonza, Benfeld, la riva sinistra del Reno da Breisach a Strasburgo.

116 A proposito della Germania confessionalmente divisa durante la Guerra dei Trent'anni per cui “la Sassonia luterana non era contraria a combattere fianco a fianco con la Lega Cattolica contro l'unione protestante guidata dai Calvinisti”, si veda Carlos Gilly, cit., pp. 46-47.

aveva preso il via con Gusta I Vasa, proseguendo con l'operato di Gustav II Adolf.

D'altra parte, come dicevamo, i significati esoterici che sarebbero confluiti nel *Parhelion* non andavano ad intaccare l'apparenza di un'opera che era ormai assunta a simbolo della propaganda luterana ai suoi albori e della storia di Stoccolma e di Svezia: i contenuti ermetici, che avrebbero accentuato l'aura di metafisicità e di sospeso mistero emanata dal dipinto, rimanevano infatti materia nascosta per una ristretta cerchia di uomini, mentre i più avrebbero continuato ad interpretare il quadro della Storkyrkan secondo le tradizioni che si erano tramandate e consolidate nel corso del tempo<sup>117</sup>.

Dunque nella faticosa primavera del 1636 - proprio come era accaduto ad esempio nell'estate del 1597 in cui si cercavano astrologi che predicessero le sorti del regno in piena guerra civile, mentre il teologo e astronomo Laurentius Paulinus Gothus con il suo *Almanacco per il 1598* considerava l'importanza delle eclissi di quell'anno e dei particolari aspetti planetari<sup>118</sup> - gli aspetti astrologici che venivano a prodursi nella configurazione del 20 aprile, che si rispecchiava nell'antica meteora luterana, si legavano alle sorti della Nazione e ai suoi rapporti con l'intero continente europeo e potevano essere interpretati, ancora una volta e a maggior ragione, attraverso il simbolismo tolemaico assegnato ai singoli corpi celesti, che peraltro era stato più diffusamente tramandato proprio a partire dall'ambito luterano con la prima traduzione dal greco del *Tetrabibloss* redatta da Filippo

---

117 Andrea Hermelin ricorda che “quando il diplomatico Galt nel 1622 chiese ovunque in città cosa significassero i segni non ottenne una risposta. L'errata interpretazione autoreferenziale dei sei soli era stata che essi designavano Gustav I e i cinque re che avrebbero governato per eredità.”: Andrea Hermelin, cit., p. 54.

118 Martin Kjellgren, cit. pp. 119-122.

Melantone<sup>119</sup>, simbolismo che faceva di ogni pianeta una entità che presiedeva a particolari settori della società<sup>120</sup>.

In un periodo di battaglie che insanguinarono città e campagne in cui i governi erano alla ricerca di equilibri politici sempre più delicati, mentre l'evolversi degli accadimenti faceva pensare si stesse consumando una vera e propria apocalisse, i sovrani non poterono esimersi da consultare assiduamente i loro astrologi di fiducia, e questo avveniva, come dicevamo, anche alla Corte di Svezia, che sottoscrisse il trattato di Wismar il 20 marzo 1636, quando l'equinozio di primavera, con il Sole che entrava in Ariete, sarebbe venuto a coincidere entro un giorno con il *plenilunio* in Bilancia<sup>121</sup>, ovvero l'anno solare e il ciclo lunare si sarebbero

---

119 Come abbiamo ricordato, il testo di Claudio Tolomeo, *Tetrabiblos*, venne tradotto per la prima volta dal greco al latino da Filippo Melantone, che fu astrologo e ai cui insegnamenti guardava lo stesso Paulinus Gothus.

120 “Per quanto riguarda il simbolismo planetario, esso ci è pervenuto nello stato di settenario tradizionale come è stato trasmesso da Tolomeo, al capitolo VII, libro II del suo *Tetrabiblos*, senza modificazioni o sviluppi dei successori. Saturno apporta agli uomini il danno del freddo e delle intemperie, le perdite e i sacrifici, le “vacche magre” e la carestia, gli esili, le malattie, i lutti e la morte. Giove gratifica l'umanità con la pace e con l'ordine, con l'abbondanza e la prosperità, i progressi della civiltà e il piacere di vivere. A Marte tocca l'appannaggio dell'agitazione e dei disordini provenienti dalla violenza: tirannie, sedizioni, fatiche e lotte diverse, brigantaggi e guerre. Mentre Venere porta la tregua e dà luogo al mondo dei piaceri, passatempi, feste e allegria, godimenti artistici e la gioia di vivere. Mercurio si attribuisce il settore dei mercati, del commercio e degli affari, i trasporti, le conferenze e i dibattiti della stampa. E mentre la Luna governa la famiglia, la folla, il popolo, la moda, il Sole simbolizza la sovranità, lo Stato, il potere, l'aristocrazia, gli eroi, gli idoli, la gloria, il prestigio, gli onori”: André Barbault, cit., pp. 46-47.

121 Keplero stesso ricorda tale coincidenza per l'anno 1636: “ Da dürffen wir nit alle Jahr so scharffrechnen sondern nur dan zumahl, wan medium Plenilunium und verum aequinoctium innerhalb eines Tags zusammenfallen als anno 1609, 1617, 1628, 1636, 1639, 1647 [...]” in Johann Kepler, *Opera Omnia*, Francofurti a. M. et Erlangae, Heyder & Zimmer, 1858-1871, vol. 4, parte 1, p. 50 (Bayerische Staats Bibliothek).

combinati quasi alchemicamente come principio maschile e principio femminile per il compimento della Grande Opera, caricandosi di una particolare forza in collegamento a un nuovo inizio o grande epoca storica di cui la Svezia guidava le dinamiche.

L'astrologia elettiva<sup>122</sup> serviva d'altra parte per considerare i momenti più opportuni per affrontare questioni diplomatiche o anche decidere le azioni belliche, per propiziarsi, anche nelle difficoltà, il fato e il tempo a venire, cercando di capire se compiere o meno un'azione di guerra o di pace nel momento più indicato dalle posizioni dei corpi celesti.

Fu proprio per queste ragioni di ricerca delle opportunità che in quella complessa e delicata fase storica il profeta visionario sassone Johann Werner trovò in quel 1636 il favore dei comandanti svedesi: Werner aveva previsto diverse battaglie nel corso della Guerra dei Trent'anni e aveva anche profetizzato la morte di Gustav II Adolf nella battaglia di Lützen; sembra che proprio nel marzo del 1636 egli abbia inviato al comandante svedese Johan Banér una lettera riguardante le future operazioni militari. Werner aveva predetto correttamente l'imminente vittoria svedese sui Sassoni e le forze imperiali nella battaglia di Wittstock nel Prignitz che si sarebbe combattuta il 24 settembre (4 ottobre) di quell'anno. Prima o dopo questa battaglia il profeta si era così unito alle forze svedesi sotto il comando di Banér<sup>123</sup>.

Possiamo comprendere dunque quanto fossero oggetto di interesse i pronostici e quanto fossero esaminate con attenzione

---

122 La dottrina classica delle *electiones* e delle *interrogationes*, fortemente ripresa dagli arabi, è la dottrina astrologica delle opportunità, delle scelte individuali o generali. Attraverso le *interrogationes*, l'interrogare la situazione celeste di un dato momento, se ne potevano ricavare indicazioni sulle scelte, le *electiones*, più opportune da compiere: si veda Antonino Anzaldi, Luigi Bazzoli, cit., ad vocem.

123 Per tutte le notizie relative a Johann Werner si veda Jürgen Beyer, *Lay Prophets in Lutheran Europe*, Brill, 2017, pp. 175-176.

eventuali situazioni astronomiche e configurazioni astrologiche significative che potessero contribuire a valutare scelte difficili non solo nell'immediato, bensì in prospettiva.

Anche dalla configurazione del 20 aprile 1636 sottesa al *Parhelion* (figg. 6/7/8) emergono, a nostro parere, aspetti astrologicamente significativi, non solo in relazione ai transiti planetari di quel particolare giorno, bensì in relazione al periodo che lo aveva preceduto e a quello che lo avrebbe seguito, poiché diversi pianeti, in una concomitanza eccezionale, stavano compiendo i loro moti retrogradi ed avrebbero dunque mostrato i loro precipui effetti in modo definitivo una volta che la retrogradazione si fosse conclusa.

Possiamo almeno affermare in questa sede che il potere della Corona (Sole, simbolo del sovrano, appena entrato in Toro, segno di Terra e domicilio di Venere) avrebbe mantenuto la propria stabilità, incontrando una ulteriore fortunata espansione grazie al trattato di pace da poco stipulato (Sole appena uscito da Ariete, in felice *Trigono* con Giove, simbolo del potere, in moto retrogrado e in Leone, domicilio del Sole stesso), pace giocata, all'interno della lunga guerra, su sottili equilibri diplomatici collegabili alle operazioni militari (Giove retrogrado in *Sestile* con Marte retrogrado in Bilancia domicilio di Venere).

Mercurio, che simboleggia la capacità progettuale e comunicativa, si trovava al 12° 10' circa di Ariete e stava per invertire il proprio moto retrogrado proprio in quei giorni soffermandosi in quei gradi in una difficile *quadratura* a Saturno in Capricorno; tuttavia Mercurio, nel suo movimento di retrogradazione, era entrato anche in un fortunato *Trigono* con Giove alla fine di marzo, quando si negoziò il trattato di Wismar, e ancora, per l'ultima volta, avrebbe formato il *Trigono* con Giove in maggio, a significare un ciclo molto positivo, caratterizzato dal mobile e fulgido acume con cui il potere sovrano si espandeva

anche grazie ad accordi nati da progetti a lungo termine; queste positività avrebbero dunque prevalso sulle negatività.

Gli aspetti disarmonici di *Quintile* coi suoi multipli e sottomultipli<sup>124</sup> presenti nella configurazione del 20 aprile 1636 e altri aspetti dissonanti tra Saturno e Luna e tra Venere e Marte sarebbe stati infatti passeggeri.

Come dicevamo, il *Quadrato* tra Saturno in Capricorno, domicilio primario del pianeta, e Mercurio nel segno dell'Ariete, domicilio primario di Marte, si presentava come un aspetto difficile, che avrebbe potuto ostacolare la capacità di discernimento o far nascere ostici impedimenti e contrarietà che tuttavia avrebbero potuto essere saggiamente corretti, essendo stati previsti in anticipo, mettendo così a frutto l'utilità della stessa sapienza astrologica; in ogni modo Mercurio sarebbe velocemente uscito dalla suddetta difficile *quadratura* per entrare ancora, dopo pochi giorni, in un *Trigono* con Giove e, dopo la seconda decade di maggio, con Saturno stesso, apportando, in un vicinissimo futuro, grandi e fortunati benefici anche a livello diplomatico e strategico.

A sua volta il Sole, entrato il 20 aprile nel segno del Toro, stava uscendo da una delicata *Opposizione* a Marte retrogrado ed avrebbe presto formato un ottimo *Trigono* con il lento Saturno in Capricorno, all'insegna della disciplina, pronosticando un felice raggiungimento degli obiettivi prefissati, votati a una duratura stabilità con un chiaro profitto anche a livello sociale.

Nell'ambiente della Corte svedese gli astronomi che si occupavano di astrologia e delle sue applicazioni pratiche erano

---

124 Il *Quintile*, formato da due pianeti che insistono su un arco di 72°, insieme ad altri aspetti minori come il *Septile*, fu introdotto da Keplero e si aggiunse agli aspetti scoperti da Tolomeo. La famiglia dei *Quintili* comprende multipli e sottomultipli come il *Semi-quintile* (36°), il *Sesqui-quintile* (108°) e il *Bi-quintile* (144°): Bil Tierney, *Dynamique des aspects astrologiques*, Editions du Rocher, [1984]1986, p. 55.

senz'altro addentro ai meccanismi planetari da noi in parte descritti.

Basti ricordare un maestro dell'astrologia, incaricato di redigere pronostici bellici, il sacerdote Sigfrid Aronus Forsius (1560-1624), docente di astronomia all'Università di Uppsala tra 1608 e 1610: le sue previsioni astrologiche si rivelarono particolarmente utili a livello strategico, giacché “furono influenti durante la guerra con la Polonia”<sup>125</sup>; Forsius suggeriva infatti che “studiando l'immagine del cielo che si trova nell'oroscopo, si diventa consapevoli della propria natura interiore e quindi si sfugge al destino cieco. L'uomo saggio governa le sue stelle”<sup>126</sup>. Egli venne nominato nel 1612 astronomo reale da Gustav II Adolf, e nel 1613 divenne predicatore nel Chiostro che aveva ospitato il Collegio Reale del re cattolico Johann III<sup>127</sup>. Dopo il 1615, nonostante i problemi con il clero e l'accusa di ubriachezza, come ha esaminato Martin Kjellgren, Forsius continuò a pubblicare almanacchi e pronostici in svedese, ottenendo un certo sostegno finanziario da diversi mecenati, tra i quali lo stesso gran cancelliere Axel Oxenstierna, giacché “dai rapporti all'Oxenstierna risulta evidente che la competenza di Forsius come astronomo e matematico sarebbe anche servita ai fini dello stato militare e che l'astronomo

---

125 “Astrological predictions were influential during the war with Poland [...]”: Susanna Åkerman, cit., p. 140.

126 Kjell Lekeby, cit., p. 81.

127 “A parte l'Università di Uppsala, l'unica istituzione di educazione superiore era il Collegio Regio fondato nel 1576 e inizialmente diretto dal gesuita norvegese Laurentius Nicolai (1538-1622). Il Collegio venne posto sotto la diretta supervisione del re nel Chiostro, l'ex convento Greyfriar a Stoccolma. Nel 1580 Nicolai fu costretto a lasciare il Paese e il Collegio fu dal 1583 in poi un'accademia con una pronunciata tendenza luterana. Qui erano insegnate teologia, greco, latino, lingua ebraica, poesia ed eloquenza, e vi erano insegnanti di fisica e matematica. Alcuni insegnamenti che da sempre si impartivano erano quelli di medicina, principale accesso per apprendere le basi della pratica astrologica”: Martin Kjellgren, cit. pp. 53-54.

considerava il proprio giudizio sui segni ominosi come parte significativa del proprio incarico”<sup>128</sup>.

Non sorprende che il Gran Cancelliere considerasse l'astrologia per soppesare rischi, pericoli e opportunità strategiche, insomma per controbilanciare con l'antica sapienza, esercitata da alcuni astronomi, i pesanti fardelli del governo del Paese che stava attraversando una delle più complesse fasi storiche.

Nel 1624, anno in cui Forsius scomparve, fu il cartografo e matematico Andreas Bureus (latinizzazione di Anders Bure, 1571-1646) - primo cugino dell'esoterista e runologista Johannes Bureus, amico intimo del re – ad assumere l'incarico come “royal astronomer”<sup>129</sup>: Andreas Bureus era un acuto matematico ed ebbe il compito di realizzare un grande astrolabio; ricoprì moltissimi incarichi amministrativi e giudiziari, partecipando a negoziati di pace; nominato matematico generale nel 1628 si occupò di redigere carte geografiche importanti, entrando nel Collegio di Guerra nel 1634 e nel Consiglio di Guerra nel 1640<sup>130</sup>.

Dunque fu proprio in quegli anni terribili che l'astrologia sia mondiale che elettiva trovò ulteriori sviluppi pratici in ambito politico.

Come dicevamo, durante il periodo della Riforma e della rivoluzione scientifica, che vide l'avvento dell'astronomia moderna, l'astrologia *mondiale*, alla quale Tolomeo aveva dedicato

---

128 Martin Kjellgren, cit., p. 214: “Nel *Prognosticon Astro-Theologicum* del 1619 Forsius aveva previsto che sarebbe iniziata un'età di grande Riforma. Come lui stesso dichiarò, credeva nelle influenze astrali e si riconduceva ai segreti della Kabbalah, all'astrologia araba, alla tradizione medievale del matematico astronomo astrologo Abu Ma'shar al-Balkhi, del facoltoso astrologo Abraham ibn 'Ezra conosciuto come Abraham Iudaeus, dell'astrologo e alchimista Giovanni da Siviglia; le sue principali fonti di ispirazione a lui contemporanee furono Cornelio Agrippa (1486-1535) e Valentin Weigel (1533-1580)”.

129 Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic*, cit., p. 162.

130 E. Vennberg, *Anders Bure*, in *Svenskt biografiskt lexicon*, ed. Göran Nilzén, Stockholm, 1926, p. 704.

il secondo libro del *Tetrabiblos*, assurse a una nuova dignità, esercitata ed approfondita dagli astronomi stessi, come Brahe e Keplero.

L'astrologo e psicoanalista André Barbault, nei suoi studi specifici sull'argomento, ha ricordato come entrambi gli scienziati avessero predetto avvenimenti mondiali legati alla Riforma nei paesi nordici. Brahe s'interessò molto della *mondiale*, studiando le grandi congiunzioni di Giove e Saturno<sup>131</sup>, come quella che si produsse nel 1563 nel segno del Leone in prossimità del Cancro collegata all'ondata di peste che devastò l'Europa tra 1563 e 1564. Lo studioso ricorda che l'astronomo danese fece una famosa previsione proprio sul re di Svezia Gustav II Adolf:

Mentre dissertava nel 1572 sul significato di una “nova” apparsa in quell'anno, dichiarò che l'influenza di quest'astro sarebbe ingrandita nel 1592 alla nascita di un uomo in Finlandia “destinato a una grande impresa” per una causa religiosa. L'effetto del fenomeno si sarebbe rinforzato fino al 1632, anno che avrebbe potuto vedere la morte di quest'uomo. Ora questa fu, all'incirca, la parabola storica di Gustavo Adolfo di Svezia, difensore del protestantesimo, il quale nacque nel 1594 e morì nel 1632<sup>132</sup>.

A sua volta Johann Kepler, allievo di Brahe, divenne famoso per i suoi almanacchi annuali con pronostici metereologici; egli, oltre a rivoluzionare la disciplina astrologica, lavorò per l'imperatore Rodolfo II d'Absburgo e venne consultato da Albrecht von

---

131 “L'antichissima teoria delle grandi congiunzioni in relazione ai cicli del tempo e ai grandi mutamenti nella storia dell'umanità, anche di tipo religioso (denominata teoria del Grande Anno) venne coltivata nella scuola di Wittenberg e ripresa da Tycho Brahe e dal suo allievo Keplero, e ad essa attinse Tommaso Campanella, la cui filosofia della storia si basa sulle grandi congiunzioni planetarie”. Per un quadro storico si veda Ornella Pompeo Faracovi, *La discussione sul congiunzionismo*, in *L'astrologia*, voce in Enciclopedia Treccani, 2013: e inoltre si veda A. Barbault, *Il Grande Anno*, in cit., pp.167 e ss.

132 A. Barbault, cit., p. 28.

Wallenstein<sup>133</sup>, contro il quale Gustav II belligerò, perdendo la vita; anche Keplero era dunque al centro dei dibattiti astrologici relativi agli sconvolgimenti politici del tempo:

l'astronomo wurtemburghese è l'autore di una previsione storica: nel 1617, nel *Kalender für 1618*, a coloro che tengono popolazioni sotto la loro autorità consiglia quasi solennemente di evitare qualsiasi misura suscettibile di provocare reazioni violente, e di tenere bene il popolo in pugno, altrimenti “nel maggio 1618 vi sarà inizio di complicazioni politiche importanti”. Precisamente in quel mese ebbe luogo la famosa “defenestrazione di Praga” che fu punto di partenza della Guerra dei Trent'anni<sup>134</sup>.

Pertanto riteniamo che dal momento che nella primavera del 1636, quando si prese la decisione di sostituire con una copia il dipinto storico della Storkyrkan di un secolo prima, vennero a crearsi le condizioni astrologiche e storiche per dare nuova vita all'antico dipinto luterano, e anche i presupposti culturali e spirituali per ridisegnare l'anima dell'antico parelio luterano che avrebbe saputo parlare esotericamente il linguaggio della nuova storia contemporanea, auspicando evoluzioni propizie per il Paese, tutto rivolto, al prezzo di grandi sacrifici, alla difesa dei diritti umani e all'affermazione della propria identità nazionale.

### **Il ruolo del filosofo e mistico Johannes Bureus nella concezione del *Pahelion* astrologico e magico del 1636**

Come abbiamo anticipato, nel 1636, quando ci si attivò per eseguire copia del quadro antico raffigurante il parelio, “l'allora

---

133 Wallenstein, che consultò Keplero e da questi si fece fare l'oroscopo, prima del 1630 diede l'incarico a Baccio del Bianco di affrescare, nel proprio palazzo a Praga, la galleria astrologica, magnifica testimonianza storica di quanto l'antica disciplina interessasse militari e politici; a proposito della galleria si veda Milan Špürek, *L'Astrologie*, Gründ, Paris, 1998, pp.157-168.

134 A. Barbault, cit., p. 28.

pastore presso la Storkyrkan era Jacobus Bureus Sebracynthus, un parente e sostenitore di Johannes Bureus, il dotto interprete delle profezie apocalittiche della Bibbia<sup>135</sup>.

Il parroco della Storkyrkan era un colto professore di filosofia, divenuto predicatore di Corte nel 1621 ed apparteneva alla stessa cerchia familiare Bure<sup>136</sup>, quella del coltissimo esoterista, cabalista e runologista Johannes Bureus (1568-1652), allora antiquario del Regno di Svezia, che, dopo avere esaminato a fondo l'antico parelio ammalorato, ebbe modo di collaborare con il suo consanguineo per la realizzazione della copia eseguita dal pittore Jacob Elbfas, facendo in tal modo da consolidante mediatore, ovvero da fondamentale anello di congiunzione, tra la comunità religiosa, diretta dal suo affezionato parente, e l'ambiente intellettuale e artistico della Corte di cui egli incarnava la quintessenza. Infatti Johannes Bureus fu dapprima tutore e confidente del re Gustav II Vasa che era di ventotto anni più giovane di lui, essendo nato il re il 9 dicembre del 1594; e dopo la morte di questi avvenuta nel 1632, il grande mistico divenne insegnante della giovane regina Christina, alla quale dedicò alcuni scritti significativi, come, nel 1643, l'ultima versione della sua opera esoterica dedicata alle rune *Adulruna*<sup>137</sup>; egli era stato promosso nel 1610 alla Biblioteca Reale, potendo in questo modo

---

135 A. Hermelin, cit., p. 57.

136 Jacobus Johannis Bureus Zebräzynthius, cugino in primo grado di Anders Bure (Andreas Bureus) che a sua volta era primo cugino di Johannes, era nato nel 1582 nel vicariato di Säbrå e morto nel 1642; egli fu maestro di filosofia e professore a Uppsala nel 1612, parroco nel pastorato di Vendel nell'arcidiocesi di Uppsala nel 1616, predicatore di Corte nel 1621, parroco nella parrocchia della cattedrale di Stoccolma nel 1624 e vescovo della diocesi di Strängnäs nel 1639: notizie tratte da *Adelsvapen Wiki*, Bure nr. 126, Tab.4. Inoltre a Corte, come abbiamo accennato, lavorava il cugino astronomo Andreas Bureus, come riferisce Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic*, cit., p. 162.

137 Susanna Åkerman, cit., p. 27.

avere libero accesso a tanti preziosi codici, e nel 1630 era stato nominato *Antiquarius regni* in riconoscimento dei suoi contributi come storico<sup>138</sup>: dunque egli fu “il primo a cui venne affidato il compito di recuperare ed esplorare i pezzi d'antiquariato o “antichità” del regno”<sup>139</sup>.

Johannes Bureus si presenta dunque come una figura importantissima e di grande originalità, giacché egli non solo fu grande studioso di magia e misticismo, bensì il primo ricercatore che intese affrontare scientificamente lo studio delle rune, nelle quali seppe vedere il linguaggio simbolico dei Goti dell'antica Scandinavia, i cui caratteri posseggono un doppio valore, celando segreti significati divini che vanno oltre il loro convenzionale senso di lettere dell'alfabeto<sup>140</sup>. Già attorno al 1600 egli intraprese

---

138 Su Johannes Bureus si veda in particolare lo studio di Håkan Håkansson (2012). *Alchemy of the Ancients Goths: Johannes Bureus' Search for the Lost Wisdom of Scandinavia. Early Science and Medicine*, 17 (5), 500-522.

139 Andrea Hermelin, cit., p. 57.

140 Håkan Håkansson ha esaminato i concetti che Bureus delinea nella sua opera esoterica sulle rune *Adeuruna Rediviva*, di cui si conservano esemplari nelle Biblioteche a Stoccolma e a Uppsala. “In philosophy the ancient Goths had surpassed all the pagans peoples, since they had been in possession of a knowledge stemming directly from Noah's descendants; a reflection of the wisdom revealed by God to Adam at the beginning of time”. Lo studioso analizza di seguito la conseguente concezione che Bureus aveva delle rune: “The idea of the Goths as keepers of an ancient, ultimately divine wisdom was intimately tied to Bureus' theory that the old Scandinavian alphabet, the runes, constituted a sacred form of writing. As early as 1603, he claimed that the runic characters had 'double' meanings, carrying veiled and “secret” significance hidden beneath their conventional meanings as letters of the alphabet. The runes, he stated, constituted a symbolic language, similar to - but also more ancient than - the Hebrew Cabala and Egyptian hieroglyphs, into which the ancient Goths had poured their vast Knowledge, keeping in intact for future generations”: Håkan Håkansson (2012). *Alchemy of the Ancients Goths: Johannes Bureus' Search for the Lost Wisdom of Scandinavia. Early Science and Medicine*, 17 (5), 500-522.

l'elaborazione di un sistema concernente quello che egli chiamerà “adelrune” (le rune nobili), in cui, come ha esaminato Edred Thorsson, “egli incominciò a utilizzare le rune a fini mito-magici. Il sistema delle *adelrune* venne calcato sulla scienza ebraica dello *Sefer Yetzirah* (che sappiamo che lui lesse). Le principali fonti di Bureus furono Paracelso, e gli scritti pseudo-paracelsiani (ad esempio, il *Liber Azoth* e l'*Arbatel*), il Rosacrocianesimo primitivo, e i lavori di Agrippa von Nettesheim. La sua tecnica runica principale fu una variazione della *temura* (che in ebraico significa 'permutazione'), procedura cabalistica che gioca sulle permutazioni delle lettere all'interno di una parola per dare un nuovo senso “rivelato”<sup>141</sup>.

Il colto runologista fu uno studioso meticoloso e sagace che si dedicò dunque ad esplorare la natura segreta di una scrittura le cui iscrizioni assunsero in origine carattere magico e augurale.

Oltre all'opera più rilevante *Adulruna* da lui rielaborata nel corso di ben quattro decenni, vorremmo ricordare altri due differenti testi a carattere sistematico che trattano dell'argomento e che ci aiutano a comprendere meglio la sua costante ricerca di una geometria segreta delle immagini, come può essere quella custodita dal *Parbelion*, per il quale egli avrebbe potuto ben concepire un articolato progetto simbolico dottrinale.

Il primo è *Runa ABC-boken* del 1611 destinato all'insegnamento, nel quale Bureus, eliminando uno dei 16 segni dell'alfabeto runico scandinavo, poiché una volta capovolto si sarebbe presentato

---

141 Edred Thorsson, *Runelore, La saggese des Runes. Manuel de runologie ésoterique*, tradotto, adattato e annotato da Anne-Laure et Arnaud d'Apremont, édition Pardès, Puiseaux, [1987] 1994, pp. 85-86. Specifichiamo che l'*Azoth* è un testo di alchimia attribuito a Basilius Valentinus vissuto nel XV secolo; L'*Arbatel. De magia veterum* (Basilea, 1575) è un testo di cerimoniali magici che insegna come apprendere la somma Sapienza attraverso la duplice Scienza del Bene e del Male: “omnia magorum plena iuxta duplicem Scientiam Boni et Mali”.

come replica di una delle altre lettere, divideva la serie runica di 15 segni in tre quintetti (fig. 24). I tre gruppi di lettere iniziavano con le rune F (Frey), K (Kyn), S (Sun) che formano rispettivamente il quintetto progenitore, il quintetto generativo e il quintetto generato<sup>142</sup>. Ai tre quintetti veniva inoltre attribuito un valore numerico in progressione aritmetica, ovvero per il primo quintetto una progressione di ragione 2, per il secondo di ragione 20, per il terzo di ragione 200.

Runa A B C efter Sverste ordningen.		
Y	Fredh.	F. F v consona.
1	Dr.	h u. n v conf. n y. n d.
4	Thors.	Th. t. dh. f. dh dh.
L	Odhes.	h o. i d. l. f. f d.
f	Kyddur.	R r. d r r fin.
Y	Kön.	p p. p yg. y q.
1	Daghal.	H Gh G.
1	Nadh.	N. l n fin. h m. i du.
1	Zohet.	l voc. j j conf. i i c.
1	Arü.	A. i a.
1	Sun.	Spr. s. s med. ss.
1	Tidhr.	T. t it in fi. i d.
1	Borghal.	B. f p inpr. alias f B.
1	Laghet.	L. l ll.
1	Män.	M. y mm.

DIRI 111 - 1111 111  
11111111

24. Johannes Bureus, *ABC-Boken*,  
pagina dell'edizione del 1611 con i tre quintetti runici

142 Per l'analisi del particolare sistema runico elaborato da Bureus si vedano gli studi di Stephen Edred Flowers (alias Edred Thorsson), in particolare *Johannes Bureus and Adalruna. Being a study toward the delineation of the historical movement toward the Northern down*, Rûna Raven Press, 1998.

La seconda opera è il libro pubblicato nel 1624 *Monumenta Sveo-Gothica hactenus exculpta* (fig. 25), che nel frontespizio presenta una pietra runica emblematica dalla singolare foggia pentagonale, contiene il parziale ma prezioso frutto di uno scrupolosissimo lavoro di catalogazione ed esegesi, che presenta una serie di pietre runiche dalle molteplici fogge, rinvenute in una circoscritta regione della Svezia<sup>143</sup>.



25. Johannes Bureus, *Monumenta Sveo-gothica hactenus exculpta*, 1624, Biblioteca Universitaria di Lund

Johannes Bureus a seguito di una visione che avrebbe avuto il 5 dicembre 1613 nella contea di Dalarna, dove si era recato durante un viaggio ricognitivo con re Gustav II Adolf per lavorare alla

143 Vogliamo ricordare che nel corso della sua ricerca, che durò decenni, Bureus censì, tra centinaia di reperti, anche quello che viene considerato il più antico documento sulla successione runica in Scandinavia, la pietra di Tune, in proto-norreno, ovvero in Futhark antico, rivenuta come parte del muro del cimitero della chiesa di Tune in Norvegia.

nuova stampa della *Bibbia*, si sentì come iniziato ai misteri e da quel momento egli “fu incline ad avere esperienze mistiche; per alcuni anni studiò discipline esoteriche come astrologia, magia e Kabbalah”<sup>144</sup>.

Lo spiritualista, che aveva utilizzato gli almanacci annuali a contenuto astrologico dell'astronomo e astrologo Sigfrid Aronus Forsius<sup>145</sup>, si era a sua volta dedicato all'astrologia pronostica<sup>146</sup> e mistica, con particolare riferimento alla iconografia settupla della *Monade Geroglifica* di John Dee<sup>147</sup>, riguardante l'ermeneutica del segno geroglifico universale che sintetizzava tutti i simboli dei sette pianeti e una complessa cifra dell'assoluto costruita intorno ad essi<sup>148</sup>, da cui egli “attinse per costruire un simbolo

---

144 Thomas Karlsson, *Kabbalah in Sweden*, Scripta Instituti Donneriani Aboensi, gennaio 2008, p. 88.

145 “The author of the tact under seizure in 1619 was the Finnish astronomer Sigfrid Aronius Forsius, whose yearly almanacs Bureus used for his diary”: Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic.*, cit., p. 126.

146 Susanna Åkerman, cit., p. 127, nota 3.

147 “In personal notes dates as early as 1609-1611, we can see how Bureus works out a mystical sevenfold iconography based on the ancient runes, inspired by millenarian and Kabbalistic texts, and in particular by the hieroglyphic monad of John Dee, which by 1610 emerges as the main pattern for Bureus' theosophic tool, the Adulruna. The notes also show that by 1610, Bureus was reading John Dee's *Monas Hieroglyphica*; he noted in particular that the monas is referred to neutrally in English and Swedish “it/ett/en.”. [...]”, in Susanna Åkerman, *Adulruna and Momentum Excitationis*, in *Rose Cross over the Baltic.*, cit., p. 44.

148 Sulla *Monade* di John Dee si veda la lettura di Mariassunta Picardi, *La geometria come CLAVIS UNIVERSALIS. Filosofia, magia e misticismo in John Dee*, in “Studi filosofici”, Università degli Studi di Napoli “l'Orientale”, XXXIII 210, pp. 49-75. La studiosa esamina i 24 teoremi della *Monade*, mettendo in luce come la matematica sia “ossatura del pensiero magico” di Dee, la cui scrittura simbolica produce una sovrapposizione di significati aprendosi alle più diverse prospettive interpretative; Dee “approfondisce il legame tra i diversi saperi determinando in modo sempre più chiaro che il mago è un esperto cabalista, astronomo, astrologo e alchimista”.

denominato *Adulruna* contenente le altre *Adul* rune e divenire mappa dell'universo”<sup>149</sup>.

A nostro parere un sincretista come Bureus, che potè ispirarsi, tra l'altro, agli insegnamenti di Gerhard Dorn, Giovanni Pico della Mirandola e di Heinrich Khunrath<sup>150</sup>, avrebbe potuto ben concepire nel 1636 una traslitterazione astrologica dell'immagine dell'antico parelio, prendendo spunto dagli antichi manoscritti ed elaborando un'idea estetica in chiave combinatoria che si sarebbe appoggiata alla simbologia apocalittica cinquecentesca: ecco che in tale chiave sincretista nel *Parbelion* sarebbero venute a coesistere visualmente, interagendo, astronomia, alchimia e magia, dove l'astrologia sarebbe stata la chiave per aprire tutte le altre porte, mentre il Sole, insieme ai suoi raggi rifratti, parlava il linguaggio di una *Veritas* sovra-mondana giungendo al mondo Elementale.

Il runologista svedese avrebbe potuto progettare, senza renderlo manifesto, l'articolato contenuto del dipinto, costruendo, attraverso la sua profonda sapienza, conoscenza libraria e amplissima cultura visuale, un complesso meccanismo simbolico, appoggiandosi alla geometria della meteora ottica, meccanismo

---

149 “The symbol has certain similarities to the *Monas Hieroglyphica* of John Dee, which contains all the symbols for the planets. Bureus's *Adulruna* is a map of the universe and the progression of mankind through various layers of existence. The *Adulruna* acts as both as symbol of man and the universe; it describes both the micro-cosmos and the macro-cosmos.”: Thomas Karlsson, cit., p. 89.

150 Håkan Håkansson, cit., p. 516. Lo studioso esaminando alcuni testi di questi autori come fonti importanti di Johannes Bureus, studia il rapporto tra il pensiero di questi e l'*Heptaplus* di Giovanni Pico della Mirandola, dove il mirandolano, nello spiegare la sua teoria di interpretazione biblica invocando una teoria di allegoria basata su una struttura gerarchica intrinseca al cosmo, che così si presenta simbolicamente strutturato, giocò un ruolo chiave nella visione che Bureus elaborò sulla relazione tra teologia e filosofia naturale, poiché, secondo la concezione pichiana, la scrittura riflette l'ordine dell'universo: le rune sono letterali e spirituali, rivelando i segreti del regno naturale e di quello divino.

che si sarebbe aperto, come abbiamo dimostrato, solo con la chiave dell'astrologia, identificando la configurazione planetaria del 20 aprile 1636 nella meteora ottica luterana, che diviene il perno significante per una trasmutazione simbolica dell'icona.

Bureus, da studioso di profezie e simbolismo, di pietre incise a scopi sacri e rituali, esperto del linguaggio dei segni e crittografo, propagatore di filosofie occulte, appassionato studioso di Kabbalah, artista e visionario, storico del Regno, avrebbe potuto elaborare, come fece John Dee, una sorta di monade o geroglifico celeste, la cui immagine si sarebbe prestata alla proteiformità, attingendo trasversalmente alle diverse branche del sapere, immagine polivalente che avrebbe potuto infine trasformarsi, come vedremo, in un manifesto spirituale della sua teoria Gotica che giocava a favore della storia di una grande nazione svedese.

Dunque dal momento che il runologista, nelle vesti di grande mistico e antiquario del Regno, “con l'ingegnosità combinatoria che lo ha contrassegnato, deve aver visto nel dipinto coi segni celesti del 1535 un messaggio misteriosamente rivelato come oggetto storico di per sé inestimabile da preservare per il futuro attraverso la copia. [...] e avrebbe dovuto apprezzare la rappresentazione documentaria della città vista ovest, poiché il quartiere occidentale della città, dopo un incendio scoppiato nel 1625, stava subendo un forte cambiamento”<sup>151</sup>, siamo portati a ritenere che a Bureus si sarebbe presentata l'occasione straordinaria di adottare l'antica immagine luterana per richiamarsi

---

151 “Med den kombinatoriska snillrikhet som utmärkte Johannes Bureus, torde han mycket väl ha kunnat se målningen med tecknen över Stockholm från anno 1535 lika mycket som ett mystiskt uppenbart budskap som ett sig ovärderligt historiskt föremål att genom kopiering bevara för framtiden. [...] Bureus som själv gjort en på senare tid påträffad bild framställande Stockholm år 1602 (Sten Karling, SEA 1979) borde ha uppskattat den dokumenterande framtällningen av staden sedd från väster, eftersom just stadens västra kvarter efter en brand 1625 stod under stark förändring”: Andrea Hermelin, cit., p. 57.

esotericamente alla consimile configurazione astrologica di quel 20 aprile 1636 ed esprimere, attraverso un ingegnoso progetto estetico, il proprio sincretismo dottrinale, figlio da una concezione di saggezza universale e divina di cui si faceva portatore lo stesso alfabeto runico, i cui simboli contenevano i segreti dell'alchimia, dell'astronomia e della Kabbalah, discipline con profonde analogie che avrebbero concorso a infondere nel dipinto della Storkyrkan una quantità di occulti significati dietro l'apparenza dell'antico parelio metereologico.

D'altra parte ci sembra che il *Parhelion* realizzato da Elbfas risponda alla concezione elaborata da Bureus di icona o segno rivelato, che avrebbe dovuto essere simbolicamente strutturato e interpretabile allegoricamente, nel quale le corrispondenze tra le differenti discipline avrebbero condotto all'unica e totalizzante immagine del cosmo di cui i numeri sacri avrebbero costruito la planimetria<sup>152</sup>.

#### **4. Johannes Bureus ideatore di immagini sincretiche. Il *Parhelion* astrologico pentagramma celeste, monade astrale e amuleto runico**

##### **Il sigillo dell'Università di Uppsala: i sette raggi della *Veritas* tra Grazia e predestinazione**

Dagli appunti di Bureus emerge come l'*Adulruna* venisse per lui a costituire la quintessenza di un linguaggio rivelato, l'elemento più prezioso che dava forma e qualità al mondo “mondano e naturale”, attraverso cui le lettere runiche esercitavano il loro

---

152 Questi filoni di pensiero vengono analizzati approfonditamente da Håkan Håkansson, cit., p. 512 e ss., dove lo studioso, come abbiamo accennato, illustra come Bureus abbia attinto in particolare dall'opera *Heptaplus* di Giovanni Pico della Mirandola.

magico potere, proprio come faceva l'alchimia, che avrebbe attuato una metamorfosi a più livelli, materiale, psicologico e spirituale, alla conquista dell'oro in cui i metalli vili si sarebbero trasformati grazie alla sostanza volatile o polvere, l'*eliksir*. Si trattava dell'arte della trasformazione della materia vile in nobile, in cui si trasfigura un processo di elevazione dell'anima umana che, svilita per la perdita del paradiso, avrebbe la possibilità di riabilitarsi e innalzarsi a Dio, solo grazie al dono del *Verbum* illuminante, ovvero di un linguaggio contenente i segreti dell'intero universo. Bureus scriveva nei suoi appunti:

Alchimia kan ock kallas adhelruna quia experitur nobilitatem rerum mundanarum seu naturalium. Adhel-runu som röner och röjer alt det ädhelt är<sup>153</sup>.

Dunque se “ahel-runu accoglie e rivela tutto ciò che è nobile”, l'alfabeto runico, grazie al suo senso rivelato, innalza l'uomo alla sua parte divina, ovvero alla Verità, nobilitando il mondo stesso come dono di Dio che dischiude i segreti della natura, dove Egli si riflette. Il concetto relativo all'adhel-runu così come espresso dal mistico sottenderebbe secondo noi all'immagine del sigillo dell'Università di Uppsala (fig. 26), che egli progettò nel 1601, di cui abbiamo cercato di cogliere la geometria segreta, al fine di comprendere anche le dinamiche progettuali che avrebbero potuto spingerlo a concepire il *Parbelion* della Storkyrkan. Il cuore dell'emblema realizzato nel 1601<sup>154</sup>, attorno al quale la fascia reca

---

153 “L'Alchimia può anche essere chiamata adhel-runu, poiché dischiude la nobiltà di tutte le cose mondane o naturali. Adhel-runu è ciò che accoglie e rivela tutto ciò che è nobile”: documento in Håkan Håkansson, cit., p. 507, che così traduce: “Alchimia may also be called adhelruna, since it discloses the nobility of all mundane or natural things. Adhel-runu is that which receives [röner] and reveals [röjer] everything that is noble [ädhelt]”.

154 Il motivo compariva già in una incisione stampata a Uppsala nel 1599; nell'emblema, che si trovava al centro di un complesso disegno che presentava

la scritta *Academiae Upsialensi Sacr(atum)*, sintetizzata la stessa filosofia con cui Bureus descriveva l'adhel-runu.



## UPPSALA UNIVERSITET

26. Sigillo dell'Università di Uppsala (fonte Università di Uppsala)

La fascia orizzontale con la scritta VERITAS che separa, come un unico muro a due pareti, il mondo di Yahweh e il mondo della Natura, divide e accomuna Dio e i suoi figli; la luce della Verità, essendo discesa dalla *Gratia*, giunge alla *Natura*; dunque i raggi infiniti della Grazia arrivano al mondo terreno filtrati dalla fascia che sta in mezzo (la *Veritas*) condivisa tra il mondo della Natura e il mondo di Yahweh; la *Veritas* che riflette alcuni raggi sul mondo, non può altro che risiedere nella rivelazione, ovvero nell'ordine intrinseco e strutturato secondo gli elementi celesti, che può essere penetrato dall'intelletto umano; il linguaggio della Verità è dunque il riflesso dell'ordine matematico presente in Natura dal momento che i raggi divini che partono da Dio, penetrando la *Veritas*, per illuminare il mondo, sono esattamente sette.

---

l'alfabeto runico, i raggi emanati da Yahweh nella metà superiore non si estendevano verso la metà inferiore. Per queste notizie facciamo riferimento a Helena Beckman, *Uppsala Universitets emblem*, Uppsala Universitet, 1 febbraio 2018.

I sette raggi riconducibili ai gradini della progressione runica che Bureus aveva abbozzato citando diversi passaggi dalle opere del fisico e alchimista Gerhard Dorn, corrispondenti ai sette differenti stadi del processo alchemico<sup>155</sup>, si richiamerebbero, secondo noi, ai sette corpi celesti e alle loro virtù che agiscono con le loro proprietà sul mondo sublunare, e che rispecchiamo un frammento del disegno infinito di Dio, parlandoci dell'alleanza tra predestinazione e bontà del Creatore.

I sette raggi seguono una loro simmetria: quello centrale, per quasi tutta la sua lunghezza, attraversa il globo terracqueo, e i due a lato tangono obliquamente la circonferenza del mondo. Inoltre ognuno dei raggi che giunge nell'atmosfera della natura, termina su ciascuna delle sette lettere che compongono la parola *Naturae*: questa infatti riflette il disegno di Dio, Sommo Geometra, solo attraverso la numerabilità delle sue componenti.

Sette è tuttavia anche il numero delle lettere di ciascuna delle tre parole del motto *Gratiae Veritas Naturae*, ad indicare la perfetta corrispondenza che viene a crearsi tra questi tre ambiti; il motto andrà secondo noi interpretato “la Verità della Natura è quella della Grazia” ma anche “la Verità della Grazia (viene trasmessa) alla Natura”, rispecchiando così l'azione dei sette raggi divini che arrivano al mondo (i sette pianeti coi loro influssi), parlando attraverso la rivelazione (la Verità), o il linguaggio rivelato, dono divino nobile (*adbel*) e nobilitante, contenente i segreti dell'intero universo e dunque anche gli stessi corpi celesti.

Non tutto ciò che viene irradiato dalla *Grazia* può giungere alla *Natura*, infatti i raggi emanati da Yahweh sono infiniti, mentre quelli che arrivano al mondo sono numerabili, ovvero sette, e mentre i sette raggi vivificano il globo esercitando la loro virtù, permettendoci di intravedere il disegno divino, Dio è irradiante di

---

155 Per i riferimenti a Gerhard Dorn da parte di Bureus e l'elaborazione da questi abbozzata della “progressione runica” si veda Håkan Håkansson, cit., p. 505 e figg. 1 e 2 a p. 519.

luce infinita. I sette raggi o pianeti, contenuti nello stesso alfabeto, bastano per intuire la perfezione del disegno dell'intero universo, per guardare alla *Veritas*.

Ci sembra che questa concezione totalizzante che traluce dal sigillo progettato da Bureus per l'Università di Uppsala, si riconduca sia alla *Monas Hieroglyphica* di John Dee, sia al *De Occulta Philosophia* di Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim che nel primo libro, parlando delle impronte e dei caratteri delle cose naturali, e degli astri “che riverberano e improntano sui corpi inferiori” - assioma astrologico basilare per tutti gli enunciati relativi alla sua “filosofia occulta” che argomenta di tutti gli atti largiti dall'alto che “ci aiutano a ricevere i benefici celesti e producono in noi dati effetti” - spiega che “Siccome il numero delle stelle non è conosciuto che da Dio [...] noi qui trascriveremo solo i segni e i caratteri d'alcun pianeta”<sup>156</sup>, ovvero dei sette pianeti conosciuti e delle loro lettere o caratteri.

La *Veritas* si assimilerebbe anche visivamente a *Jesirah*, il piano che secondo la Kabbalah sta al di sopra del mondo, dando a questo forma e qualità (come fanno i corpi celesti), a cui la *Ratio*, ovvero l'intelletto, potrà guardare se vorrà volgersi sapientemente alla Verità, la parte più elevata dell'anima che ci innalza a Dio, definibile attraverso i numeri e le immagini, come commentava lo stesso Marsilio Ficino<sup>157</sup>; *Jesirah*, che corrisponderebbe alla quintessenza o quinto elemento, potrebbe paragonarsi all'*adhelruna*, come processo nel quale la quintessenza opera come linguaggio rivelato, allo stesso modo della scrittura ebraica,

---

156 Heinrich Cornelius Agrippa Von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, Liber I, cap. XXXIII.

157 Marsilio Ficino nel *Compendium in Timaeum* scriveva: “Non solum vero per numeros sed etiam per figuras describitur anima, ut per numeros quidem incorporea cogitetur, per figuras autem cognoscatur ad corpora naturaliter declinare”; si veda Gianna Pinotti, Anima-Verità, in “La Rivista di Engramma”, 12 novembre 2001, [www.engramma.org](http://www.engramma.org).

seguendo le parole di Agrippa che definisce quest'ultima “la più augusta la più santa e la più sacra [...] essendo stata primamente formata nel soggiorno di Dio, che è il cielo, collocandovi gli astri, dei quali le lettere ritraggono le immagini, come dicono i rabbini”, spiegando come le lettere dell'alfabeto ebraico rappresentino i dodici segni dello Zodiaco, i sette pianeti e i tre elementi<sup>158</sup>.

Nel sigillo dell'Università di Uppsala i sette raggi emanati dall'alto, ovvero i sette pianeti che esercitano il loro influsso germinando come semi nel mondo, si riconducevano al concetto paracelsiano contenuto nel *Paragranum*: “Occorre sapere che risiede nell'uomo il giovane cielo; cioè che tutti i pianeti hanno nell'uomo la loro immagine e il loro segno e i loro figli, e che il cielo è il loro padre, giacché alla formazione dell'uomo concorrono il cielo e la terra e l'uomo è fatto di cielo e terra”<sup>159</sup>. Dunque la terra (il mondo della *Natura* a cui giungono i sette raggi) e il cielo (da dove si diparte la luce infinita della *Grazia* da cui i sette raggi discendono) concorrono alla formazione dell'uomo che con la propria *Ratio* può guardare alla *Veritas* che sta tra Dio e il mondo, tra Creazione e predestinazione.

## **Il *Parhelion* pentagonale e il sigillo di Salomone**

Bureus considerava dunque i numeri il codice divino sotteso al linguaggio della natura e alle stesse rune.

Solo i numeri avrebbero potuto parlare della struttura del mondo, alla quale Bureus si richiamava riferendosi alle misure ispirate da Dio per la costruzione del Tabernacolo di Mosè e del Tempio di Salomone:

---

158 Heinrich Cornelius Agrippa Von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, Liber I, cap. LXXIV.

159 Paracelso, *Paragrano, Il secondo trattato: dell'astronomia*, traduzione di Ferruccio Masini, Boringhieri, Torino, 1961.

Nu wil man korteligen til ett beslut, taga den samma Skipelsen eller Dispositionem Mundi, Werldenes Bygning, utaf Mosis Tiäll (och Salomons kyrkia,) kwilka Gud siälf kallar för sin helgedom han bor uthi, efter som de der om hafwa haft hwar sijn eftersijn som de af Gudhi haft.<sup>160</sup>

Il *Primo libro dei Re* dell'*Antico Testamento*, describe uno dei momenti più importanti della storia d'Israele, ovvero la costruzione del Tempio di Jahvè da parte di re Salomone che rispetta precise disposizioni matematiche e iconografiche; nel brano biblico si legge che il sapiente sovrano si attenne a precise leggi numeriche ispirate da Dio: Salomone, preparando la cella per porvi l'Arca, “Per l'adito alla cella fece battenti in legno di olivo; l'architrave e gli stipiti formavano un pentagono”<sup>161</sup>.

A questo passo biblico Bureus aveva dunque guardato per formulare la propria filosofia scritturale, nella quale i numeri, e in particolare il numero cinque, assumevano un ruolo strutturante, anche dal punto di vista visuale.

Ritornando alla nostra ricerca iconologica, non possiamo escludere che il *Parbelion* astrologico possa richiamarsi anche a un pentagramma, che fu in origine il sigillo di Salomone e la foggia dell'ingresso alla cella che il saggio re fece costruire a custodia dell'Arca; ai vertici del pentagono celeste che possiamo immaginare inscritto nel parelio, che tanti significati simbolici riassumerebbe, stanno i cinque soli o pianeti (fig. 27).

---

160 Documento in Håkan Håkansson, cit., p. 514, nota 36; lo studioso spiega: “Bureus devoted much attention to Pico's idea that the Biblical account of Mose's tabernacle could be read allegorically as a description of the tripartite structure of the universe [...]. Arguing that the “architecture of the world” had been reflected in the “tabernacle of Moses (and the Temple of Solomon),” Bureus gave a detailed account of the measures given by Moses, claiming that these “sacred” numbers constituted a blueprint of the cosmos.”

161 *Antico Testamento*, RE, I, 31.

Si tratta di una figura significativamente legata alla simbologia sacra ed esoterica del numero cinque, ovvero al pentacolo, *signum salutatis* pitagorico, e alla tradizione alchemica e cabalistica.



27. Ideale pentagramma celeste delineato in colore rosso; runa *Tivaz* delineata in azzurro; runa *Othala* che viene a delinearsi con due diagonali in blu simmetriche entro il pentagono (a cura di Gianna Pinotti)

Secondo le antiche dottrine, le cinque punte del pentacolo celeste, con funzione magica, si collegano ai cinque Elementi che starebbero alle origini della Creazione e della vita stessa, ovvero Acqua, Aria, Fuoco, Terra e Spirito: quest'ultimo corrisponderebbe all'Etere o *Quintessenza* dei cabalisti da noi sopraccitata a proposito dell'assimilazione teorizzata da Bureus tra alchimia e adul-runa nobilitante, ed è infatti quest'ultimo Elemento che, nella sua perfezione e aristotelica circolarità, metterebbe in relazione il mondo fisico al metafisico, il sublunare al celeste, ovvero il microcosmo al macrocosmo.

Il quinto Elemento era il più prezioso per gli alchimisti giacché corrispondeva al Mercurio (o *Azoth*), potere energetico

vibrazionale della trasmutazione alchemica alla conquista della pietra filosofale<sup>162</sup>, ovvero della perfetta trasformazione spirituale a cui l'uomo avrebbe dovuto aspirare per innalzarsi al Padre celeste, come concepiva lo stesso Bureus, i cui appunti, secondo l'analisi di Håkan Håkansson, rivelano come egli vedesse l'alchimia: “scienza capace di rivelare i misteri della creazione e anche di trasformare lo stesso alchimista in un essere quasi divino”<sup>163</sup>.

Ai cinque Elementi corrispondevano dunque i vertici dell'antico sigillo di Salomone, costituito dalla stella a cinque punte, pentacolo dai poteri divini, capace di difendere il bene ed esorcizzare il male (fig. 28), come narra il testo apocrifo *Testamento di Salomone*<sup>164</sup>, dove si legge che il re con tale sigillo, scolpito sulla pietra di un anello donatogli da Dio, avrebbe sottomesso i demoni.

Il pentagono con funzione protettiva, chiave di accesso alla cella che custodisce le Tavole della Legge scolpite dal profeta Mosè<sup>165</sup> come segno manifesto del patto sancito tra il popolo ebraico e il

---

162 Vogliamo a questo proposito ricondurci a un brano del capitolo primo *De corporibus supercaelestibus* del *De lapide philosophico* riferito a Tommaso d'Aquino, incluso nel *Theatrum Chemicum* pubblicato da Lazar Zetzner a partire dalla seconda edizione del 1613, ove l'autore descrive la Quinta Essenza: “dopo avere purificato i quattro Elementi con una operazione segreta li ho congiunti e ho ottenuto una cosa meravigliosa che non era sottomessa a nessuno degli elementi inferiori”: Tommaso D'Aquino, *Trattato della pietra filosofale*, cura, e traduzione di Paolo Cortesi, Newton Compton, Roma 2006.

163 Håkan Håkansson, cit., p. 505.

164 Il *Testamento di Salomone* è un testo apocrifo dell'*Antico Testamento* redatto in ebraico nel I secolo dopo Cristo, dove re Salomone, figlio di Davide, riceverebbe in dono dall'Arcangelo Michele un piccolo anello con il sigillo di Dio costituito da una pietra incisa con l'immagine della stella a cinque punte con cui egli avrebbe non solo salvato il suo preferito, un ragazzo impegnato nella costruzione del Tempio e perseguitato dal demone Ornia, bensì avrebbe marchiato tutti i demoni della terra per sottometterli, facendosi aiutare nella ricostruzione di Gerusalemme.

Creatore<sup>166</sup>, sottendendo al rapporto tra il mondo terreno e il mondo divino, eserciterebbe il suo influsso apotropaico sul luogo sacro che potrebbe essere minacciato dalle forze del male, che proprio attraverso il pentacolo vengono dominate ed esorcizzate.



28. Sinagoga di Cafarnaio, seconda metà IV secolo dopo Cristo, rovine con rilievo raffigurante il *Sigillo di Salomone*

Come nel caso del *Parbelion*, che assumerebbe funzione protettiva nell'ambito sacro, anche nella cattedrale Notre-Dame di Amiens ritroviamo il magnifico rosone contenente il pentagono e il pentalfa (fig. 29)<sup>167</sup>.

---

165 Le Tavole scolpite da Mosè, per la loro natura e sacralità, potrebbero assimilarsi alle pietre runiche.

166 Nell'*Antico Testamento* sul numero cinque si basa il Pentateuco (i cinque libri: Genesi, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio), si tratta della importantissima *Torah shebichtar*, ovvero gli insegnamenti dati da Dio a Mosè sotto forma scritta.

167 La cattedrale francese si mostra ricca di elementi architettonici e decorativi riconducibili a un vocabolario esoterico d'elezione. Tra questi spicca il celebre labirinto iniziatico ottagonale della navata maggiore che copre almeno un quinto della superficie della pavimentazione; il pellegrino avrebbe dovuto compiere in ginocchio il suo percorso interno di 234 metri come cammino di purificazione e asceti alla Gerusalemme celeste.



29. Cattedrale di Amiens, rosone con il pentalfa, transetto Nord, XIII secolo.

Con riferimento alle fonti testuali succitate, ecco che il testo di magia tardo medievale *Chiave di Salomone* dedicava ai pentacoli una lunga dissertazione, spiegando del modo di costruirli e utilizzarli a vantaggio della salvezza dell'umanità tutta: interessante notare che in tale opera i santi pentacoli dalle molteplici fogge vengono consacrati ai sette corpi celesti caratterizzati da colori loro propri, poiché le figure pentacolari esercitano poteri attraverso le qualità planetarie a cui vengono consacrate, sette a ciascuno dei pianeti Saturno, Giove, Marte e Sole, cinque a Venere, cinque a Mercurio e infine sei alla Luna.

A questo peculiare concetto dunque potrebbe essere secondo noi ricondotto il *Parhelion*, nel quale viene a costruirsi la relazione magica di scambio sempre più stretto tra l'immagine dipinta e le forze planetarie; a questo proposito di fondamentale importanza, relativamente alla nostra indagine iconologica, è il secondo libro del *De Occulta Philosophia* di Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim del 1533 - ai cui insegnamenti Johannes Bureus attinse - dedicato alla *Magia Celeste*.

Dopo avere trattato della necessità di imparare la matematica, del potere dei Numeri e delle loro virtù nelle cose naturali e

sovrannaturali, e dopo avere scritto delle scale numeriche, e dunque del numero cinque e della sua perfezione, poiché in tempo di grazia il nome ineffabile di Dio è di cinque lettere e cinque sono, tra le altre cose, le stelle vaganti, signori delle lacrime: Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio<sup>168</sup>, ecco che Agrippa giunge a discorrere di come le immagini, i sigilli e simili opere artificiali opportunamente incorniciati sotto una certa costellazione siano avvalorate dai corpi celesti, ricevendone le influenze di questi ultimi; di come si possa fare qualche immagine celeste e si possa ricevere qualche virtù meravigliosa; di come i pianeti imprimevano la loro qualità alla figura; in particolare se la figura è simile a quella celeste essa è meglio preparata a riceverne l'influsso<sup>169</sup>.

Agrippa spiega inoltre come “Le figure geometriche, che risultano dai numeri, non hanno minore efficacia degli stessi numeri” e come “il pentagono sia efficace contro i cattivi demoni sia per la virtù del numero cinque che nel tracciato delle sue linee, che formano all'interno cinque angoli ottusi e all'esterno cinque angoli acuti”<sup>170</sup>.

Inoltre, scrivendo della proporzione, misura e armonia del corpo umano<sup>171</sup>, ne presenta l'immagine inscritta in un pentagramma astrologico, dove i sette pianeti corrispondono a punti precisi del corpo (fig. 30), figura che sintetizza la sua concezione dell'uomo, l'opera più bella e perfetta di Dio, posto al

---

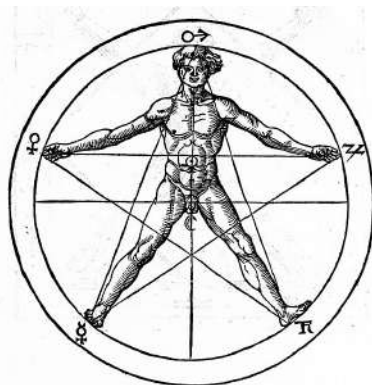
168 Heinrich Cornelius Agrippa Von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. VII.

169 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. XXXV. Sono questi i principi di magia che si trovavano nel *De Vita* di Marsilio Ficino, pubblicato nel 1489: “Quam vim habeant figurae in caelo atque sub caelo; quales coelestium figuras antiqui imaginibus imprimebant, ac de usu imaginum”: Marsilio Ficino, *De Vita*, III, 17-18.

170 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. XXIII.

171 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. XXVII.

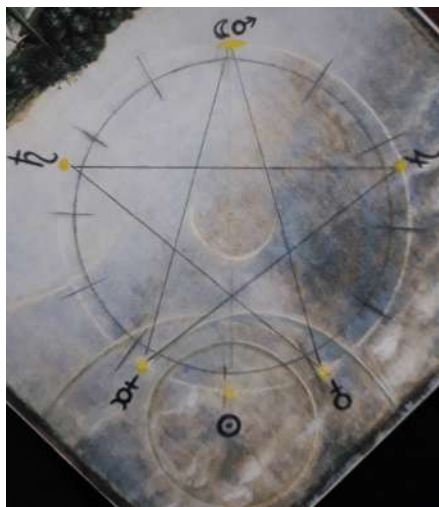
centro della Creazione e partecipe del tutto, dunque dei numeri, degli Elementi e dei cieli; all'uomo solamente viene fatto dono di governare le influenze astrali per effetto della sua volontà.



30 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, pentagramma e corpo umano con i simboli di Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno ai vertici (i due luminari Sole e Luna corrispondono al centro corpo stesso)

Dunque secondo gli insegnamenti di Agrippa, anche nel caso del *Parbelion* il valore espansivo del divino pentagono celeste (fig. 31) - i cui vertici sono occupati dai cinque soli parelici ai quali corrispondono i cinque corpi celesti Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio come disposti nella configurazione del 20 aprile 1636 che sottende all'immagine concepita secondo gli assiomi della magia - rinforzerebbe la propria efficacia, incrementando l'influsso e le aspettative: in questi termini la figura concepita nel 1535 e reinterpretata nel 1636, avrebbe assunto una virtù celeste che avrebbe trasceso la rappresentazione del parelio meteorologico, caricandosi di un valore magico, oltre che astrologico, cercando di convogliare oggettivamente le energie cosmiche e le virtù apotropaiche attraverso quella che era divenuta un'immagine emblematica nell'ambito della storia

religiosa e politica svedese, in un cruciale momento storico, quando si cercava di esorcizzare tutto il male che la guerra stava seminando, auspicando la sconfitta degli eserciti cattolici a cagione dei quali la Nazione aveva perduto il suo grande sovrano.



31. *Parbelion*, pentagramma astrologico, ai vertici Saturno, Giove, Marte, Venere e Mercurio (a cura di Gianna Pinotti)

Insomma il parelio dipinto si sarebbe prestato a divenire anche un oggetto magico che avrebbe rafforzato la configurazione astrologica sottesa, esercitando la sua funzione propiziatoria specifica sul tessuto sottile e invisibile della realtà ancor più efficacemente, facendosi tramite delle energie astrali, secondo il principio analogico per il quale la magia si eserciterebbe attraverso il potere di precise immagini per cui la figura chiamava a sé la figura, giacché come sosteneva Agrippa “in ogni operazione magica bisogna dunque osservare le posizioni i moti e gli aspetti delle stelle e dei pianeti nei rispettivi segni e gradi e in quali

disposizioni si trovino tutte queste cose rispetto alla latitudine e alla longitudine del luogo”<sup>172</sup>.

L'opera d'arte di Elbfas, che avrebbe celato le posizioni dei pianeti di quel particolare giorno, sarebbe così divenuta una sorta di talismano potentissimo, simile a una incisione runica, capace di attrarre lo stesso cielo, ubbidendo a una “filosofia delle forme”<sup>173</sup>.

### **Il *Parhelion*: monade astrale e amuleto runico magico per auspicare il compimento della Grande Opera sociale e politica svedese**

Nell'antico parelio luterano, così trasfigurato in chiave astrologica e magica, avrebbe potuto calarsi una monade astrale vera e propria, icona storica e spirituale verso il compimento di una Grande Opera sociale e politica.

Il 20 aprile 1636 con l'entrata del Sole nel segno del Toro, che nella tradizione alchemica sovrintendeva al cominciamento della Grande Opera dello Spirito<sup>174</sup> insieme ad Ariete e Gemelli (fig.

---

172 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. XXIX.

173 Come spiegava André Chastel, a proposito del rapporto tra la filosofia ficiniana e l'arte, l'opera d'arte possiede il potere di tradurre il volto invisibile delle potenze astrali, divenendone uno strumento: “l'œuvre d'art traduit le visage invisible des puissances astrales. Il y a là comme l'esquisse d'une philosophie des formes sous le vêtement d'une pseudo-science. Ficin [...] recommande d'interroger les symboles antiques, les hiéroglyphes, tous les témoins des sciences “sacerdotales” de l'Orient, qui guident et favorisent l'intuition, de même, il considère la mythologie comme le répertoire des relations obscures qui animent le cosmos, l'instrument du savoir positif”: André Chastel, *Connaissance “orbique” et magie*, in *Marsile Ficin et l'art*, Droz, Genève, 1996, p. 84.

174 Abbiamo riportato l'immagine del frontespizio de *Le triomphe herbétique ou la pierre philosophique victorieuse* di Alexandre Limojon de Saint-Didier del 1689, traduzione francese di un testo tedesco di anonimo pubblicato a Lipsia nel 1604, ove, come leggiamo nella spiegazione dell'immagine riportata nel testo seicentesco, si mostra la preparazione della pietra filosofale (o elisir di

32) – i due segni che nel dipinto della Storkyrkan sarebbero occupati rispettivamente da Mercurio e Venere sottesi ai due *parellii* che affiancano il Sole (figg, 6/7) -, tutto avrebbe concorso alla conquista di una meravigliosa opera storica: quel giorno, quando la configurazione astrologica si conformava alla foggia dell'antica meteora, avrebbe segnato l'inizio di una nuova epoca e il *Parbelion* si sarebbe trasformato in un manifesto di grandezza spirituale e sociale per il Paese che, pur avendo visto morire il suo grande re, avrebbe colto la sua eredità per perpetuarla sapientemente e salvare la libertà della Fede.



32. Alexandre T. de Limojon de Saint-Didier, *Le Triomphe Hérmétique*, [Lipsia 1604] Amsterdam 1689, Collection at the University of North Carolina at Chapel Hill, QD25-T75 1689

---

lunga vita) nella mutua corrispondenza tra cielo e terra attraverso il Sole e la Luna, legami segreti di questa unione filosofica al fine di ottenere il Mercurio, sotto la porzione dello Zodiaco che la rappresenta (Ariete, Toro e Gemelli).

Se non solo il mago, come insegnava Agrippa, bensì anche l'alchimista, come scriveva Tommaso D'Aquino, doveva essere a conoscenza di tutto quello che concerne il mondo celeste, dell'influsso dei sette pianeti e dei dodici segni zodiacali, a ciascuno dei quali corrisponde una sostanza ed un metallo<sup>175</sup>, allora Bureus avrebbe compiuto, attraverso il progetto che sottendeva ad una icona storica come il *Parbelion*, il proprio ruolo di perfetto alchimista gotico, in coerenza con quello che egli aveva elaborato come runoligista, ovvero, come ha rilevato Håkan Håkansson, la costruzione delle giuste corrispondenze tra i sette gradini della scala delle trasmutazioni della materia e il sistema delle rune, “suggerendo che questi processi in qualche modo si riflettessero l'uno nell'altro”<sup>176</sup>.

L'astrologia, basata su precise leggi matematiche riconducibili alle configurazioni dei sette corpi celesti e ai loro influssi sul mondo sublunare, dunque sulla materia e sull'uomo, restava tuttavia la chiave per aprire tutte le porte, ovvero la sapienza trainante per accedere a tutte le altre dottrine che ad essa facevano necessariamente riferimento; proprio come spiegava Agrippa: “e poiché tutto ciò che è mosso agitato prodotto in questo mondo terreno, segue necessariamente i moti e le influenze dei corpi superiori, bisognerà ridurre ad essi, nonché

---

175 Si veda a questo proposito il terzo capitolo *De esse et essentia metallorum, et primo de eorum esse et essentia seu compositione naturali et esse suppositi* del *De lapide philosophico* riferito a Tommaso d'Aquino, dove si legge che “la costituzione dei metalli è determinata dalla materia del pianeta corrispondente e ciò che accade in Natura deve essere riprodotto per artificio. Vi sono sette metalli, ciascuno correlato al suo pianeta, cioè l'oro che viene dal Sole e che così si chiama; l'argento dalla Luna, il ferro da Marte; l'argento vivo da Mercurio; lo stagno da Giove; il piombo da Saturno; il rame e il bronzo da Venere; i metalli sono chiamati col nome del loro pianeta.”: Tommaso D'Aquino, *Trattato della pietra filosofale*, cura, e traduzione di Paolo Cortesi, Newton Compton, Roma 2006.

176 Håkan Håkansson, cit., p. 518.

alle loro origini cause e segni, i nostri giudizi secondo le regole astrologiche”<sup>177</sup>.

Dunque anche il linguaggio, che si compone di lettere ovvero di segni, avrebbe saputo prendere l'aspetto del cielo, e i segni un ritmo settenario, giacché configuravano il rapporto tra ciò che è terreno e ciò che è celeste, ritmo che segue dunque il sistema runico elaborato da Bureus, in cui è infuso il potere del cielo.

É così che nel *Parhelion* possono trovare la loro magica ragione d'essere le rune stesse, che peraltro costituivano sin dall'antichità una forma di divinazione<sup>178</sup>. In questa monade astrale proteiforme avrebbero potuto essere tracciate alcune lettere runiche, esaltando la loro antica funzione magica, giacché le rune, sin dalle più antiche origini, erano incise sopra superfici che avrebbero dovuto catalizzare la loro forza divina intrinseca, acquisendo così un significato protettivo<sup>179</sup>.

Tra le più protettive troviamo la *Tiwaz* da *Tyr*, nome della divinità, legata alla guerra, che viene considerata la runa della vittoria: il segno si presenta come una freccia rivolta verso l'alto e secondo la tradizione avrebbe dovuto essere incisa sulla spada e pronunciata più volte per auspicare la vittoria, come si legge nel testo poetico *Edda (Sigrdrífumál)*.

Nel *Parhelion* potrebbe ad esempio essere disegnata la *Tiwaz* propiziatoria, con il Sole, simbolo del sovrano, al vertice (fig. 27),

---

177 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber II, cap. LIII.

178 Le rune, sin dall'antichità, costituivano, come l'astrologia, una forma di divinazione esercitata dal sacerdote o dal *pater familiae*, ovvero utilizzate a tale scopo sia per motivi pubblici che motivi privati. Si veda Publio Cornelio Tacito, *De origine et situ Germanorum*, X. Sul metodo di interpretazione runico si veda Laurent H. R. Ryder, *Les Runes. Les meilleures méthodes d'interprétation*, Librairie de l'inconnu éditions, Paris, 1994.

179 Ricordiamo che in Paracelso, ad esempio, sui sigilli in metallo, che vengono preparati in particolari condizioni astrologiche, sono incisi segni, figure, scritte anche in lingue e alfabeti diversi, a scopi prettamente magici.

una lettera che avrebbe potuto essere messa in relazione agli accadimenti politici e bellici che si stavano svolgendo<sup>180</sup>.

Altre lettere runiche possono essere delineate nell'ambito dell'immagine celeste propiziatoria. Guardando alla funzione emblematica del dipinto in ambito sacro, abbiamo disegnato la O dell'alfabeto runico antico, tracciando le due diagonali all'interno del pentagono, ovvero del circolo parelio (fig. 27): si tratta della runa di *Odbinn* (Odino), *Odel* o *Othala* (fig. 33) nome che deriva dall'islandese *Odhal*, la proprietà ancestrale ereditata, dunque simbolo dell'eredità spirituale di un intero popolo: l'importanza dell'albero genealogico si trasfigura in quella del clan<sup>181</sup>.



33. *Othal*

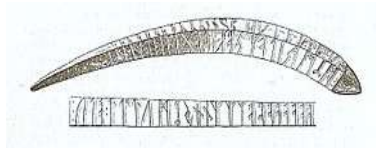
---

180 Gli ufficiali svedesi ben conoscevano le rune e il loro significato giacché le utilizzavano durante la Guerra dei Trent'anni per inviare messaggi in codice: “Pendant la Guerre de Trente ans, un général suédois, Jacob de la Gardie, rédigeait des communications à ses officiers supérieurs en runes, comme une sorte de code”: Edred Thorsson, cit. p. 87; “At the birth of Gothic Runology during the period of the Swedish Great Epoch, something of a revival of the runes took place. They were used among many Swedish officers during the Thirty Years War to encode messages.”: Thomas Karlsson, cit., p. 90. Dunque non escludiamo che anche in quei frangenti bellici, quando i generali cercavano risposte presso visionari come Werner, l'alfabeto runico potesse farsi portatore di ancestrali valori divini emananti forze positive.

181 Si tratta del recinto sacro, e la runa descrive il recinto circolare, simbolo della terra recintata separata da tutto ciò che la circonda, e resa così sacra. In ambito sociale dunque questo concetto assume rapidamente un significato astratto, quello dell'eredità spirituale del clan o della tribù di cui il campo dell'Odal era un simbolo. In quanto tale, la runa O simboleggia l'eredità spirituale d'un gruppo. Per queste notizie e i significati delle rune si veda Edred Thorsson, cit., p. 176.

D'altra parte, come hanno spiegato gli studiosi, il lavoro di Bureus ebbe profonde e importanti implicazioni a livello nazionalista, dal momento che le sue teorie goticiste concorrevano al conseguimento, da parte della Svezia, di una forte identità culturale, politica e religiosa<sup>182</sup>: dunque è possibile immaginare che lo storico avesse voluto vedere nel particolare segno dal carattere totalizzante un simbolo della grande opera sociale e politica che si stava dispiegando e anche un richiamo ad un amore per gli Ancestri che egli stesso coltivò<sup>183</sup>.

Una volta delineate le rune *Tiwaz* e *Othal* possiamo intravedere, nell'ambito della figura celeste come da noi immaginata (fig. 27), diverse rune, giacché la runa *Othal* ne contiene altre, presentandosi come una runa multipla dal significato totalizzante, e il *Parbelion* arriverebbe in tal modo ad assimilarsi a un talismano runico complesso come l'amuleto Lindholm, un osso di costola scolpito che assunse funzione magica comprovata dalle diverse ripetizioni runiche collegabili alle invocazioni rituali (fig. 34).



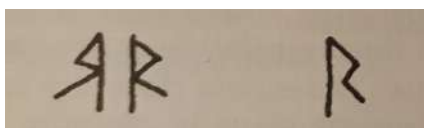
34. Amuleto Lindholm, disegnato da Stephens nel 1884, II-IV secolo, Museo storico dell'Università di Lund

---

182 “Tout le mouvement du *Storgoticism* avait des ramifications politiques d'une envergure considérable. Porté par la vague de nationalisme, Gustave Adolphe rompit avec le catholicisme, et entama une politique nationaliste justifiée par les idées du *Storgoticism*. Dans le domaine religieux, une élite semble avoir pu se ragrouper dans le cercles supérieurs et utiliser la Rèforme comme couverture pour développer une “Foi gothique”. La charge d'Archéologue Royal fut le coeur de cette nouvelle religion nationale, dirigée par Bureus et soutenue par le roi”: Edred Thorsson, cit., pp. 86-87.

183 Ci riferiamo all'importante lavoro di Bureus come genealogista.

Lo studioso Edred Thorsson da parte sua riporta come esempio l'osso di costola animale di 75 cm rinvenuto in Svezia nell'antica chiesa di Särkind (Östergötland) databile al XV secolo, al quale vogliamo richiamarci, giacché la seconda parte dell'iscrizione (lato B) è composta da una “runa legata multipla dal significato incerto, che potrebbe designare il nome del mago oppure essere una combinazione di diverse rune in vista di un effetto magico” (fig. 35)<sup>184</sup>. Possiamo notare che la stessa runa multipla potrebbe essere riconosciuta nel dipinto *Parhelion* attraverso le rune da noi tracciate (fig. 36).



35. Amulelo di Särkind, lato B, XV secolo



36. *Parhelion* capovolto con pentagono e runa complessa  
(a cura di Gianna Pinotti)

---

184 Edred Thorsson, cit., pp.78-79.

Ecco che il carattere apotropaico e magico attribuibile al pentagono astrologico celato nel *Parbelion* avrebbe potuto essere destinato ad esaltare le energie positive e governare le negative, come spiegava l'*Arbatel* che svelava i segreti dell'apprendimento della somma Sapienza proprio attraverso la duplice Scienza del Bene e del Male<sup>185</sup>; tale magia sarebbe stata incrementata da quella spigionata, secondo la filosofia di Bureus, dalle stesse rune per la loro peculiare natura di linguaggio rivelato.

### **Johannes Bureus ideatore di immagini sincretiche: il suo autoritratto pentavalente e l'alchimia della Storia**

Nel 1636, durante la rielaborazione della copia del dipinto con l'antico parelio, non sarebbe stata la prima volta che Bureus ispirava la realizzazione di un'opera complessa dal contenuto dottrinale e sincretico, dove i simboli dei cinque corpi celesti, corrispondenti ai cinque soli apparenti, ovvero dei cinque Elementi concorrevano alla significazione di un'immagine sacra pentavalente.

Ci riferiamo al suo ritratto esoterico (fig. 37) eseguito nel 1627 da un misterioso artista di cui compaiono le iniziali J. L.

In questo ritratto straordinario il runologista viene raffigurato circondato dai quattro simboli degli Evangelisti, così come erano stati concepiti dai Padri della Chiesa in riferimento alla visione del Tetramorfo che si trova in *Ezechiele* (1, 5-12) e nel libro dell'*Apocalisse* (4, 6-8), nel quale vengono descritti i “quattro esseri viventi” alati, il leone, il vitello, l'uomo e l'aquila, che circondano in cielo il trono del Sovrano universale e giorno e notte non cessano di ripetere “Santo, santo, santo il Signore Dio, l'Onnipotente, Colui che era, che è e che viene!”<sup>186</sup>.

---

185 Vedi nota 140.



37. J.L., Ritratto di Johannes Bureus, 1627, Gripsholm Castle

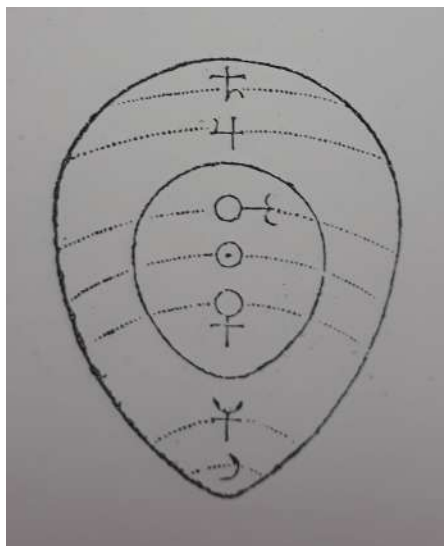
Ognuno dei quattro Esseri che incorniciano l'ovale centrale ove si trova il ritratto, e che corrisponderebbero, secondo la tradizione ermetica, ai quattro Elementi, ovvero il Toro alla Terra, l'Angelo all'Acqua, il Leone al Fuoco, l'Aquila all'Aria, evidenzerebbe in realtà, attraverso le parole che incorniciano l'ovale stesso, un'attitudine appartenente allo stesso Bureus; queste predisposizioni interiori o temperamenti, rimescolandosi tra loro, formano infatti il quinto Elemento (la quintessenza), ovvero lo Spirituale, che potrebbe essere da lui stesso rappresentato: l'aspetto giovanile (Angelo), l'essere al di sopra di tutte le cose

---

186 *Apocalisse* 4, 6-8. Gerd Heinz-Mohr, *Tetramorfo*, in *Lessico di Iconografia Cristiana*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984 (traduzione dal tedesco di Michele Fiorillo e Lina Montessori), pp. 330-333.

(Aquila), l'intrepidezza (Leone), la recalcitranza (Bue), segnalati nelle corrispondenti scritte latine, potrebbero essere attribuiti commisti nella sua persona che dichiara “Colui che è potente fece in me [mi(C)hi] cose meravigliose e santo santo santo è il suo nome”, parole che fanno eco a quelle dell'*Apocalisse*.

L'ovale potrebbe richiamarsi inoltre al glifo dell'uovo che per Dee era stato un modello di cielo eterico (fig. 38), dal momento che l'orbita dei sette pianeti avrebbe descritto un ovale; concezione paracelsiana presente nel *Paragranum*, ove “il giallo dell'uovo corrisponde alla sfera inferiore, il bianco alla superiore; il giallo alla terra e all'acqua, il bianco all'aria e al fuoco”<sup>187</sup>, a conferma che Bureus volesse raffigurarsi come sintesi Elementale o Quintessenza magnifica.



38. John Dee, *Monas Hieroglyphica*, Antwerpen, 1564

<sup>187</sup> Alexander Roob, *Alchimie et Mystique*, Taschen, 1997, p. 118.



39. John Dee, *Monas Hieroglyphica*, frontespizio, Antwerpen, 1564

Bureus, ispirandosi più precisamente al frontespizio dello stesso testo di Dee, si sarebbe identificato dunque nella sincretica monade incorniciata nell'ovale centrale, circondato dai quattro Elementi simboleggiati da Sole, Luna, e globo terracqueo (fig. 39).

Tante simbologie ancora una volta sembrano condensarsi, proprio come insegnava John Dee, in una immagine poliedrica, nella quale si gioca un'alchimia degli Elementi e dei significati, e dove in associazione al Leone troviamo il nome dell'angelo Ariel, derivante dall'ebraico *Arael* o *Ariael*, “il Leone di Dio”, come era definito dallo stesso Agrippa<sup>188</sup>.

Ci riconduciamo così alla celebre profezia paracelsiana del Leone del Nord, che aveva visto in Gustav II Adolf il tanto atteso salvatore della causa protestante, profezia sostenuta dallo

---

188 Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Liber III, cap. XXVIII. In questo capitolo Agrippa elenca gli spiriti che presiedono ai dodici segni dello Zodiaco: al segno del Leone presiede Ariel.

stesso Bureus<sup>189</sup>, che nel diario del 1626 elaborò un articolato schema concernente l'interpretazione di Ariel in chiave Rosacrociana<sup>190</sup>, personificazione dello stesso Leone del Nord, ossia del sovrano.

Ecco dunque che i quattro simboli del Tetramorfo, che corrispondono ai quattro Elementi, si riconducono anche al bestiario alchemico, dove il Leone e l'Aquila, affrontati come nel ritratto di Bureus, rappresentando il Fisso e il Volatile della materia, ovvero le due concorrenti forze finalizzate al conseguimento della Pietra filosofale, come vengono ad esempio raffigurati nell'opera *Azoth* di Basilius Valentinus (fig. 40).

Se il Leone rappresenta, secondo l'Alchimia, l'ultimo stadio dell'Opera dello Spirito ecco che con l'entrata della Svezia nella

---

189 La profezia che si trovava in Paracelso sull'avvento di un Leone del Nord che avrebbe salvato la causa protestante era stata pubblicata a Copenaghen nel 1625 e aveva trovato terreno fertile in Svezia, dopo la sua entrata in guerra nel 1629, dove si voleva vedere nella figura di re Gustav II Adolf il tanto atteso eroe. “Anche gli scritti di Bureus dal 1625 al 1629 indicano che la profezia paracelsiana continuava a guadagnare attenzione a Corte”: *The Rosicrucian context of the Lion of the north*, in Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic*, cit., pp. 125 e ss. Si veda inoltre l'interessante studio di Carlos Gilly a proposito della profezia del Leone del Nord e la propaganda chiliastica durante la Guerra dei Trent'anni, in cui lo studioso propone una selezione di opuscoli illustrati, fogli e ballate allora diffusi che hanno come tema il Leone di Mezzanotte, riferiti direttamente a due figure chiave nella Guerra: “In connection with the person of Frederick V of the Palatinate and later with Gustav Adolf of Sweden the chiliastic motif of the Lion from the North, taken from the prophecy of the Midnight Lion, provided a particularly powerful stimulus for journalistic propaganda. The prophecy of the Midnight Lion and the destruction of the eagle came into being soon after 1600 as a pseudepigraphic work of Paracelsus”: Carlos Gilly, *The “midnight lion”, the “eagle” and the “anticrist”*: political, religious and chiliastic propaganda in the pamphlets, illustrated broad sheets and ballads of the Trirthy Years War, in *Dutch Review of Church History*, vol, 8, n. 1 (2000), p. 48.

190 Susanna Åkerman, *The Gemstones of Ariel and the Rosicrucian Lion*, cit. pp. 139 e ss.

Guerra dei Trent'anni, quando si volle vedere nel “Leone del Nord” il grande Gustav II Adolf, tutto sembrava compiersi in una eccezionale alchimia della Storia.



40. Basilus Valentinus, *Azoth*, 1613, *Allegoria della Pietra Filosofale*, quinta illustrazione xilografata

Dunque anche nel caso del ritratto di Bureus la concezione analitica e sincretica, insomma totalizzante, si trasfondeva nell'immagine pentavalente, accompagnata dalle scritte e dall'iscrizione sottostante assimilabile a una crittografia e che ci riporta naturalmente all'iscrizione inserita nella cornice barocca del *Parhelion* di Elbfas, ennesima sfida enigmistica, ambivalente e contraddittoria, che cela abilmente la chiave cronologica da cui partire per leggere l'icona rivelata.

**Outro. Il *Parhelion* riscatta se stesso e il Regno svedese. Dall'imperscrutabilità dell'*omen* alla luce della geometria universale**

Concludendo, possiamo affermare che il *Parhelion* (*Vädersolstavlan*) possiede una complessa polisemanticità che riassume le istanze di due importanti frangenti storici, giacché la

copia seicentesca realizzata da Jacob Elbfas, sino ad oggi semanticamente omologata sul più antico quadro luterano del 1535, farebbe riferimento alla configurazione planetaria del giorno 20 aprile 1636.

Si tratta di un'opera che seppur originata nel 1535 e riconducibile ai pronostici apocalittici del tempo, si presenta a noi come una immagine caratterizzata dalla numerabilità derivante dalla dottrina astrologica che diviene chiave di lettura per aprire tutte le porte di quella che può essere definita una monade celeste.

Il *Parhelion* nel suo processo di sdoppiamento storico sembra così fondere le due correnti del pensiero astrologico, ovvero la divinazione dei prodigi e la divinazione d'arte, facendo dell'*omen* meteorologico un'immagine in cui si cela la configurazione nata dall'astrologia elettiva, in collegamento ad eventi cruciali della storia religiosa e politica di una Svezia che stava per imporsi come grande Nazione.

L'iconografia seicentesca si porrebbe così in equilibrio tra la rappresentazione del *signum* di carattere ammonitorio, commissionato dal predicatore luterano Olaus Petri, e la configurazione astrologica e magica derivante da una cultura aristocratica e nazionalista di cui Johannes Bureus, bibliotecario e archeologo reale, si fece illustre portavoce: il grande storico e mistico, che si occupò del restauro e della conservazione delle antichità del Regno, con la sua amplissima cultura letteraria e visuale avrebbe avuto occasione di esaminare l'antico dipinto, divenuto importante testimonianza della storia svedese, e di concepire i più occulti contenuti della copia, divenendo intermediario tra l'ambito religioso della cattedrale e il sofisticato esoterismo di Corte, tra l'antica e la moderna astrologia, tra Riforma luterana ed esoterismo Gotico, facendo in modo che il dipinto ammonitorio si riscattasse dalla sua funzione di oscuro

anatema lanciato alla Corona dal predicatore Olaus Petri nel lontano 1535.

A questo punto è possibile guardare il dipinto *Parbelion* e pensare che Stoccolma fosse divenuta, agli occhi del grande Johannes Bureus e di coloro che credettero nei suoi insegnamenti, una Gerusalemme celeste, ovvero la città eletta che se nel 1535 avrebbe dovuto temere il segno imperscrutabile che l'avrebbe castigata mostrandole la sua incapacità di distinguere i segni divini da quelli diabolici, dunque di cogliere la Verità, nel 1636 si apprestava invece a ricevere i raggi di un Sole divino che parlava di Sapienza universale in base alle posizioni precise degli astri, riflesso di un disegno che attendeva di essere colto dalla Ratio umana. Un messaggio che egli aveva già elaborato e visualizzato nel sigillo dell'Università di Uppsala.

Se come scriveva Galileo “Dico che quanto alla verità di che ci danno cognizione le dimostrazioni matematiche, ella è l'istessa che conosce la sapienza divina; ma vi concederò bene che il modo col quale Iddio conosce le infinite proporzioni, delle quali noi conosciamo alcune poche, è sommamente più eccellente del nostro”<sup>191</sup>, allora possiamo avvicinarci al Creatore dispiegando il codice cosmologico che ci è concesso scrutare, quello dei sette corpi celesti, attraverso i quali la *Veritas* si rivela, come concepiva neoplatonicamente Bureus nella sua ricerca sistematica dei significati e dei simboli, dove tutto rispondeva a una geometria universale che aspettava di essere colta, introiettata e dispiegata.

Ecco dunque che, se il dipinto luterano nasceva da un profondo scetticismo nei confronti dell'uomo, che si era allontanato da Dio tanto da non poter comprenderne il mistero e la volontà, ecco che un secolo dopo la Verità diveniva intellegibile attraverso il

---

191 Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, 1632: Salviati, *Prima giornata*.

linguaggio rivelato, innalzandosi al di sopra della Natura per guardare alla Grazia.

Infatti se dai sermoni di Olaus Petri emergeva come l'uomo fosse considerato incapace di distinguere tra i segni di Dio e quelli del diavolo, ecco che nel pensiero di Johannes Bureus l'uomo avrebbe potuto apprendere la somma Sapienza attraverso la duplice Scienza del Bene e del Male, e distinguere nei segni celesti la volontà di Dio.

La rivoluzione scientifica, che coinvolse anche le discipline umanistiche, avrebbe a sua volta contribuito a sanare la distanza tra fede e ragione, giacché scopriva l'ordine presente in natura, il disegno perfetto della creazione, di cui la matematica rappresentava il codice..

Se dunque vogliamo parlare di una solida continuità culturale tra età di Lutero ed età delle scienze questa può essere cercata nella tradizione gotica, abbracciata da Johannes Bureus, che fu precettore di Gustav II Vasa. Come ha chiarito Edred Thorsson, lo *Storgoticismo*, intimamente legato alla mitologia e alla spiritualità ebraica, era stato codificato già a metà Cinquecento, dall'arcivescovo cattolico di Uppsala Johannes Magnus che nella sua opera *Historia de omnibus Gothorum Sveonumque regibus* del 1554, sosteneva che la Svezia fosse la prima terra ripopolata dopo il diluvio universale dai discendenti di Japhet, dichiarando che l'alfabeto runico era la più antica scrittura del mondo, ad eccezione dell'ebraico; questa mitologia avrebbe influenzato la generazione successiva, quella a cui appartiene Bureus, contemporanea alla Riforma in Svezia e alla trasformazione della nazione in potenza mondiale<sup>192</sup>.

Questa anima gotica evidenzia come la ragione etnica di un popolo sia unificante più di tutte le ideologie e le Confessioni,

---

192 Edred Thorsson, cit., p. 84-85.

dimostrando come il Paese mai si sia smentito nella sua ricerca di identità.

Il *Parhelion* si presenta dunque come una visione riservata agli iniziati: si tratta di un meraviglioso reperto rimasto sul fondo dell'abisso a custodia di tutti i volti possibili di un secolo importantissimo e rivoluzionario, nel quale affonda la modernità di un popolo che ha saputo recepire tutte le istanze spirituali e scientifiche per innalzarle alla ricerca delle proprie origini ed Ancestri.

Un'immagine unica e totalizzante, proteiforme e stereogrammatica, proprio come Johannes Bureus avrebbe auspicato.

## **Bibliografia essenziale e fonti**

### **Testi antichi**

Heinrich Cornelius Agrippa Von Nettesheim, *De Occulta Philosophia*, Liber II, *Occult Philosophy*, Book II, in [www.esotericarchives.com](http://www.esotericarchives.com).

*Arbatel. De Magia veterum. Summum Sapientiae studium. In omnibus consule Dominum, et nihil cogites, dicas, facias, quod tibi Deus non consuluerit*, Basel, 1575, copia conservata presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (versione digitalizzata).

Johannes Bureus, *Monumenta Sveo-Gothica hactenus exculpta*, 1624, versione digitale dell'esemplare conservato presso la Biblioteca Universitaria di Lund.

Tommaso D'Aquino, *L'Alchimia* ovvero *Trattato della pietra filosofale*, cura e traduzione di Paolo Cortesi, Newton Compton, Roma 2006.

John Dee, *Monas Hyeroglyphica*, fonte: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France.

Jacob Hutter, *Brotherly Faithfulness: Epistles from a Time of Persecution*, Rifton, NY, Plough Publishing, [1533]1979, fonte: Wikipedia l'enciclopedia libera.

Johann Kepler, *Opera Omnia*, Francofurti a. M. et Erlangae, Heyder & Zimmer, 1858-1871, vol. 4, copia presso Bayerische Staatsbibliothek.

Jean Baptiste Ladvocat, *Dizionario storico*, Venezia, 1759.

Alexandre Limojon de Saint-Didier, *Le triomphe hermétique ou la pierre philosophique victorieuse*, Amsterdam, 1689, traduzione francese di testo tedesco di autore anonimo pubblicato a Lipsia nel 1604, Collection at the University of North Carolina at Chapel Hill.

Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1555, copia digitale in Project Runeberg NB digital.

John Marsh, *An epitome of general ecclesiastical history: from the earliest period to the present time*, Vanderpool & Co, New York, 1827.

Paracelso, *Paragrano (Das Buch Paragranum)*, Introduzione, traduzione e note di Ferruccio Masini, Boringhieri, Torino, [1530] 1961.

Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493, World Digital Library, [www.wdl.org](http://www.wdl.org).

## Testi moderni:

Testi specifici sul dipinto:

Margareta Weidhagen-Hallerdt, *Från Birger Jarl till Gustav Vasa*, Katalog till Stockholm Medeltidsmuseum, Norstedts Tryckeri AB, Stockholm, 1993, pp. 18-21.

John Rothlind, Ole Ingolf Jensen, Margareta Weidhagen-Hallerdt, Axel Lindberg, Andrea Hermelin, Jan Svanberg, *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, Särtryck ur Sankt Eriks Årsbok, 1999.

Gianna Pinotti, *Un'apparizione celeste tra numero e mistero: i segreti del Parbelion di Stoccolma (prime considerazioni)*, in "l'area di Broca",

*Numeri, numeri...* n. 80-81, giugno 2005, pp.14-16  
([www.emt.it/broca81.pdf](http://www.emt.it/broca81.pdf)).

Martin Kjellgren, *The Sundog of Olaus Petri*, in *Taming the prophet. Astrology, orthodoxy and the world of God*, ed. Sekel, Lund, 2011, pp. 68-71.

Altri testi:

Susanna Åkerman, *Rose Cross over the Baltic. The spread of Rosicrucianism in Northern Europe*, Brill-Leiden-Boston-Koln, 1998.

Antonino Anzaldi, Luigi Bazzoli, *Dizionario di Astrologia*, Rizzoli, Milano, 1988.

André Barbault, *Astrologia Mondiale*, Armenia, Milano, 2001.

Helena Beckman, *Uppsala Universitets emblem*, Uppsala Universitet, 1 febbraio 2018.

Jürgen Beyer, *Lay Prophets in Lutheran Europe*, Brill, 2017.

André Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Droz, Genève, 1996.

John J. Conley, *Kristina Wasa (1626-1689)*, Internet Encyclopedia of Philosophy.

Christopher de Hamel, *Storia di dodici manoscritti*, Mondadori, Milano, 2017.

Max E. Lippitsch, Sonja Draxler, *Planetary Astronomy up to Johannes Kepler and Isaac Newton*, Jan. 2012, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu).

Stephen Edred Flowers (alias Edred Thorsson), *Johannes Bureus and Adalruna. Being a study toward the delineation of the historical movement toward the northern dawn*, Rûna Raven Press, 1998.

Marco Folin, Monica Preti, *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*, Brill, Leiden/Boston, 2015.

Alfonso Fresa, *La Luna. Movimenti, topografia, influenze e culto*, Hoepli, Milano, 1933.

Pawel Gajewsky, *La Riforma in Francia, nei Paesi Bassi, in Scandinavia e in Europa orientale*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 2007.

Carlos Gilly, *The “midnight lion”, the “eagle” and the “antichrist”:* political, religious and chiliastic propaganda in the pamphlets, illustrated broadsheets and ballads of the Trirthy Years War, in “Dutch Review of Church History”, vol, 8, n. 1 (2000).

Henri-J- Gouchon, *Dizionario di Astrologia*, Armenia, Milano, 2001.

John Gribbin, *Enciclopedia di Astronomia e Cosmologia*, Garzanti, Milano, 1998.

Sofia Gustaffsson, *Järtecken. Joen Petri Klint och 1500-talets vidunderliga lutherdom*, Nordic Academic Press, 2018.

Håkan Håkansson (2004), *Tycho the Apocalyptic: History, Prophecy and the Meaning of Natural Phenomena*, in J. Zamrzlova (Ed.), *Science in Contact at the Beginning of the Scientific Revolution* (pp. 211-236). National Technical Museum, Prag.

Håkan Håkansson (2012). *Alchemy of the Ancients Goths: Johannes Bureus' Search for the Lost Wisdom of Scandinavia*, in *Early Science and Medicine*, 17 (5), 500-522.

Margareta Weidhagen-Hallerdt, *Analys av stadsbild och bebyggelse*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, 1999.

Gerd Heinz-Mohr, *Lessico di Iconografia Cristiana*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984 (traduzione dal tedesco di Michele Fiorillo e Lina Montessori).

Andrea Hermelin, *En målning i reformationens tjänst Historik enligt skriftliga källor*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, 1999.

Christiaan Huygens, *Oeuvres complètes*, Tome XVII, App. IV-VII, *Traité des couronnes et des paraboles* (1662 o 1663), publiées par la Société Hollandaise des Sciences, 1932.

Thomas Karlsson, *Kabbalah in Sweden*, Scripta Instituti Donneriani Aboensi, gennaio 2008.

Ranee Katzenstein, Emilie Savage-Smith, *The Leinden Aratea. Ancient Constellations in a Medieval Manuscript*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1988.

Martin Kjellgren, *Taming the prophet. Astrology, orthodoxy and the world of God*, ed. Sekel, Lund, 2011.

Kjell Lekeby, *Astrology in the Early Modern Period in Sweden*, Brill, 2016.

Sten Lindroth, *Paracelsismen i Sverige till 1600-talets mitt*, Almqvist & Wiksells, Uppsala 1943, pp. 82-252.

Georg Luck (a cura di), Arcana Mundi, volume II, *Divinazione, Astrologia, Alchimia*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 1999.

Kate McAlpine, *The seven suns of Rome. A diagram lost for more than 350 years documents a speculation sky of 1630* in “Nature”, 30 september 2011 ([www.nature.com](http://www.nature.com)).

Stephen C. McCluskey, *Astronomies and Cultures in Early Medieval Europe*, New York, Cambridge University Press, 2000, p. 141.

Mariassunta Picardi, *La geometria come CLAVIS UNIVERSALIS. Filosofia, magia e misticismo in John Dee*, in “Studi filosofici”, Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”, XXXIII 210, pp. 49-75.

Gianna Pinotti, *Anima-Verità*, in “La Rivista di Engramma”, 12 novembre 2001 ([www.engramma.it](http://www.engramma.it)).

Ornella Pompeo Faracovi, *L’astrologia*, voce in Enciclopedia Treccani, 2013.

Roberto Renzetti, *Metodo fisica e metafisica in René Descartes* (1), in Fisicamente.blog, 12 luglio 2020.

Alexander Roob, *Alchimie et Mystique*, Taschen, 1997.

Anne Charlotte Scherer, *The role of diplomacy in Swedish foreign policy under Gustav II Adolph*, Tectum Verlag, Marburg, 2016.

William Shea, *La Rivoluzione scientifica*, in *Le scienze fisiche e astronomiche*, Mondadori, Milano, 1991.

William Shea, *Copernico un rivoluzionario prudente: i grandi della scienza*, Le Scienze, Milano, n. 20, aprile 2001.

Walter Sparr, *Rise and fall of prognostic astrology in scientific paradigms of early modern protestantism*, IKGIT, Univerity Erlanger-Nuremberg, 17 december 2013, International Consortium for Research in the Humanities, Fate Freedom and Prognostication.

Milan Špürek, *L'Astrologie*, Gründ, Paris, 1998.

Jan Svanberg, *Det Konsthistoriska sammanhanget*, in *Vädersolstavlan i Storkyrkan*, 1999.

Edred Thorsson, *Runelore, La saggese des Runes. Manuel de runologie ésoterique*, tradotto, adattato e annotato da Anne-Laure et Arnaud d'Apremont, édition Pardès, Puisseaux, [1987] 1994.

Bil Tierney, *Dynamique des aspects astrologiques*, Edition du Rocher, 1986.

Angelo Turchini, *La Guerra dei Trent'anni*, EDUCatt, Milano, 1998.

E. Vennberg, *Anders Bure*, in *Svensket biografiskt lexicon*, ed. Göran Nilzén, Stockholm, 1926

Aby Warburg, *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell'età di Lutero*, SE, Milano, [1920] 2016, pp. 38-40.

Paola Zambelli, *"Astrologi Hallucinati". Stars and the End of the World in Luther's Time*, Walter de Gruyter, Berlin, 1986.

## Altre fonti

Adelsvapen Wiki (Bure).

*Historische Einblattdrucke zum thema haloerscheinungen*, Arbeitskreis Meteore. e. V., <https://www.meteoros.de/themen/halos/geschichte/einblattdrucke>.

*The dictionary of Art*, New York 1996 (Jacob Elbfas).

*KunstAdessbuch Deutschland, Osterreich, Schweiz*, De Gruyter Saur 2002 (Jacob Elbfas).

## Fonti iconografiche:

Immagini 1, 2 (Author Gopherboy6956), 10, 14 (fonte Münchener Digitalisierungs Zentrum MDZ), 15, 19, 20, 21 (fonte Deutsche Fotothek), 22, 23, 24, 26 (fonte Università di Uppsala), 29, 30, 34, 37, 39, 40: Public Domain, Wikimedia Commons; 28 Wikipedia Author:Art-and-Air; 3 da John Rothlind, Ole Ingolf Jensen, Margareta Weidhagen-Hallerdt, Axel Lindberg, Andrea Hermelin, Jan Svanberg, 1999, pag. 15; 5 da Alfonso Fresa, 1933, figura 115; 6, 7, 8, 27, 31, 36 a cura dell'Autrice; 9 da William Shea, 2001, p. 26; 11 Christoph Scheiner, *Parelia*, 1630, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Graph. C707; 12 Alexander Seitz, *Ain Warnung*, Augsburg 1520, Staats-und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Kult 186-114, Bayerische Staats Bibliothek digital; 13 da Aby Warburg, [1920] 2016, immagine 12; 14 World Digital Library ([www.wdl.org](http://www.wdl.org)); 16, 17 Project Runeberg NB digital; 18 Joen Petri Klint, *Om the tecken och widunder som föregingo thet liturgiske omwäsendet*, Cod. Linc. N 28, fol. 172 v., da Martin Kjellgren, 2011, p. 76; 25 Public Domain, Biblioteka Università di Lund, Litteraturbanken.se; 32 Rare Book Collection at the University of North Carolina at Chapel Hill, QD25-T75 1689; 33, 35 da Edred Thorsson, [1987] 1994, pp. 176, 79; 38 da Alexander Roob, 1997, p. 118.