



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

*Le Eikónes di Filostrato Maggiore.
La fortuna del testo nella letteratura artistica e nell'arte del Cinquecento e di inizi Seicento*

Settore Scientifico Disciplinare L-Art/02

Dottoranda

Dott.ssa Frau Paola

Paola Frau

Tutore

Prof. Farinella Vincenzo

Vincenzo Farinella

Coordinatore

Prof. De Marchi Andrea

Andrea De Marchi

Anni 2013/2016

Indice

INDICE	2
I. 0 INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I. FILOSTRATO, LE EIKÓNES, L'ÉKPHRASIS	6
I. 1 FILOSTRATO, LE EIKÓNES E L'ÉKPHRASIS.....	6
I. 1.1 <i>Filostrato e le Eikónes</i>	6
I. 1.2 <i>Le Imagines all'interno del genere ecfrastico</i>	9
I. 2 APPUNTI SULLA STORIA CRITICA DELLE <i>IMAGINES</i>	15
I.2.1 <i>Querelle</i>	20
I. 2.2 <i>Divagazioni filostratee</i>	22
I.2.3 <i>Le Imagines diventano repertorio iconografico</i>	24
I.3 ELOGIO DELLA SAPIENTE PITTURA: I PROEMI DELLE <i>EIKÓNES</i> . TEORIA ARTISTICA E VISIONE ESTETICA NELLE <i>IMAGINES</i> IN UN CONFRONTO CON <i>LA VITA DI APOLLONIO DI TIANA</i>	28
CAPITOLO II. CIRCOLAZIONE E TRASMISSIONE DEL TESTO	35
II. 1 PRIMA DEL 1503.....	35
II. 2 LE EDIZIONI A STAMPA	40
II.2.1 <i>Le incisioni delle Images ou Tableaux de Platte-peinture (1614)</i>	45
II.3 LE <i>EIKÓNES</i> TRA MANTOVA E FERRARA: IL VOLGARIZZAMENTO PER ISABELLA D'ESTE.....	47
CAPITOLO III. INTERPRETAZIONI	56
III.1 LA FORTUNA RINASCIMENTALE DELL'ÉKPHRASIS	56
III.2 UNA DUPLICE LETTURA DELLE <i>IMAGINES</i> : DIVERGENTE MA COMPLEMENTARE.....	64
III.2.1 <i>Le Imagines nella letteratura artistica del Cinquecento</i>	65
III.2.2 <i>Le Imagines nella trattatistica del Cinquecento</i>	81
III.3 TRADIZIONI MITOLOGICHE SI INCONTRANO: IL REGNO DI VENERE COME EMBLEMA POLITICO DELL'ETÀ DELL'ORO.....	84
TAVOLE	97
CATALOGO DELLE OPERE	130
INTRODUZIONE AL CAPITOLO.....	130
APPENDICE I	280
APPUNTI PER LA FORTUNA SECENTESCA DELLE EIKÓNES.	280
APPENDICE II	293
IL VOLGARIZZAMENTO PER ISABELLA D'ESTE: UN CONFRONTO TRA I DUE MANOSCRITTI	293
CONCLUSIONI	313
BIBLIOGRAFIA	316

I. 0 Introduzione

Le *Eikónes* di Filostrato Maggiore, raccolta di *ekphrásaes* composta nell'ambito della seconda sofistica, una corrente filosofico-letteraria che si sviluppò in Asia Minore tra il I e il IV secolo d.C., negli ultimi anni hanno iniziato, probabilmente sulla scia delle nuove edizioni critiche dell'opera, ad attirare un'attenzione che in un primo momento era stata negata loro, nonostante questo testo abbia richiamato la curiosità di artisti, eruditi e critici sin dall'inizio dell'età moderna.

Il testo, infatti, riveste a partire dall'età moderna un'importanza non marginale, venendo a influenzare con la sua impostazione teorica e visione estetica la nascente teoria artistica, andando ad affiancarsi ad altri repertori mitografici più celebri e maggiormente studiati, e divenendo un'importante fonte erudita cui attingere nell'elaborazione di programmi iconografici e nella scelta di soggetti per opere d'arte.

La riscoperta del testo, con la sua premessa che andava ad esaltare la sapienza dell'arte pittorica, scienza divina, è esito del momento storico in cui si rivalutava la posizione sociale dell'artista, che da maestro esperto di *ars mechanica* diventava capace interlocutore della vita intellettuale di corte. Attraverso il principio dell'*ut pictura poesis* e alla dotta consapevolezza della duplice accezione del verbo greco *graphein*, che andava a definire non solo il termine «scrivere», ma identificava ugualmente il termine «disegnare», e che legittimava la valutazione dell'arte figurativa e della letteratura come fortemente connaturate, quasi due facce di una medesima medaglia, alimentando il costante parallelo tra parola e immagine, si cercava di assegnare alle arti figurative una posizione più nobile rispetto a quanto fosse stato possibile fino a quel momento. Le descrizioni di opere d'arte antica erano fondamentale punto di partenza per questa rivalutazione, strada maestra indicata da Leon Battista Alberti al *doctus artifex* per arrivare a una competizione con la perduta pittura degli antichi.

Questa iniziale considerazione nei confronti del testo è parallela all'attenzione nei confronti del contenuto mitologico delle descrizioni in esso presentate, con le sue varianti del mito particolarmente inusitate, che fornivano perfetto materiale non solo per i compendi mitografici dell'epoca, ma anche per ispirare i soggetti di opere d'arte.

Dopo aver in un certo senso accantonato il dibattito relativo alla reale esistenza della galleria di dipinti conservati nel portico della villa napoletana descritti dal retore greco, che ha interessato gli studiosi del testo a partire dal XIX secolo sino agli anni Novanta del Novecento, numerosi sono stati gli studi che si sono interrogati circa la sua valenza di

testimonianza archeologica e i suoi legami con la pittura antica. Ultimamente, invece, l'attenzione degli studi pare essersi incentrata sulle modalità di ricezione del testo, lasciando fuori dall'indagine, tuttavia, la portata del testo in ambito storico artistico, più ampia di quanto normalmente si pensi. Pionieristici sono stati in questo campo gli studi di inizio Novecento di Richard Förster, filologo tedesco dagli ampi interessi, i cui contributi (1904 e 1922) sono stati fondamentali per riportare l'attenzione sul testo di Filostrato, normalmente inteso quale autore minore, e scarsamente influente sulla produzione artistica. Tuttavia, la necessità di uno studio sistematico delle opere d'arte ispirate alle *Eikónes* è stata già avanzata in diversi contributi, ad esempio da Sonia Maffei nella sua edizione delle *Descrizioni di opere d'arte* di Luciano di Samosata (1994, pp. XV-XVIII), da Fanizza nell'introduzione di un'edizione delle *Immagini* di Filostrato (1997, p. 8), da Acanfora (2003, pp. 320-321), e da ultimo da Farinella (2014, p. 595, 339n.).

Obiettivo del lavoro, pertanto, riagganciandosi alle premesse poste dagli studi di Förster, è offrire uno studio di sintesi che cerchi di individuare i riflessi che la portata teorica del proemio delle *Eikónes* ha riversato nella letteratura artistica rinascimentale e costituire una raccolta sistematica, per quanto completa possibile, delle opere d'arte del XVI e XVII secolo, il cui soggetto sia stato suggerito dalle *ekphrásaes* di Filostrato.

La prima parte del lavoro, dopo aver ricostruito la storia critica del testo e averne messo in luce le caratteristiche fondamentali, sarà quindi dedicata ad approfondimenti circa la fortuna della concezione teorica contenuta nelle *Imagines* nella letteratura artistica e mitografica già a partire dal XV secolo, alla loro circolazione e trasmissione. Invece, la seconda parte conterrà il catalogo delle opere del XVI secolo ispirate al testo di Filostrato, ponendo come limite cronologico il 1614, anno di pubblicazione della sontuosa edizione illustrata della traduzione francese dell'opera, dedicando a ciascuna di esse una scheda di approfondimento. In appendice, invece, verrà inserito un breve *excursus* sulla fortuna secentesca delle *Eikónes*, che potrà essere spunto per studi successivi, e una selezione di alcune efrasi contenute nei due manoscritti che tramandano il volgarizzamento eseguito dallo spartano Demetrio Mosco per Isabella d'Este, scelte in base all'effettivo uso che gli artisti ne fecero nelle loro realizzazioni artistiche o alla loro importanza all'interno dell'architettura complessiva dell'opera, come nel caso dell'ultima *ékphrasis* del secondo libro dedicata alla descrizione delle *Horae*, o il proemio delle *Immagini* di Filostrato Minore.

Per le citazioni dei passi delle *Imagines* di Filostrato Maggiore si è scelto di utilizzare l'edizione italiana curata da Letizia Abbondanza (Torino 2008), che oltre ad avere il testo

greco a fronte, è corredata da un accurato apparato critico, mentre per quel che riguarda le citazioni dei brani delle *Immagini* di Filostrato Minore si utilizzerà l'edizione curata da F. Ghedini, I. Colpo e M. Novello (Roma 2004), che per ogni descrizione del retore antico propone dei saggi di approfondimento che ricostruiscono la storia delle varianti del mito proposte dall'autore.

Capitolo I. Filostrato, le *Eikónes*, l'*ékphrasis*

I. 1 Filostrato, le *Eikónes* e l'*ékphrasis*

I. 1.1 Filostrato e le *Eikónes*

Le *Eikónes*, *Imagines* nelle edizioni latine del testo, sono una raccolta di sessantacinque¹ descrizioni, suddivise in due libri nelle edizioni a stampa e nella maggior parte dei manoscritti, di opere d'arte antica dipinte su tavola, come sembra indicare la parola usata per definirle, *pinax* (s. πίναξ; pl. πίνακες) appunto, che nella sua etimologia rimanda al supporto su cui tali opere erano eseguite, ed esposte, come lo stesso autore riferisce nel proemio anteposto alle sue descrizioni, in una villa sul mare poco fuori Napoli, contraddistinta da «un portico orientato verso Zefiro, credo, su quattro o cinque piani e con vista sul Mar Tirreno. Splendeva di tutte le pietre di cui il lusso si fregia ed era ornato di pitture su tavola appese alle pareti, che qualcuno aveva raccolto, a me sembrava, con un certo criterio: in esse si manifestava la maestria di numerosi pittori²».

Il più antico riferimento a quest'opera si rintraccia in un testo, intitolato anch'esso *Eikónes*, di un altro autore chiamato Filostrato, che cita una precedente *ékphrasis* composta dal nonno materno, suo omonimo. Tuttavia, questi elementi non si accordano con quanto indicato nella *Suda*³, dove compaiono tre diversi retori aventi nome Filostrato, membri di un'unica famiglia di Lemno⁴. Il primo Filostrato menzionato dall'enciclopedia esercitò la sua professione di sofista ad Atene, figlio di Vero, sarebbe vissuto sotto Nerone, autore del *Gymnastikos* e del dialogo *Nerone*. Tuttavia questa collocazione cronologica rende impossibile crederlo, come afferma la *Suda*, padre (ma anche nonno) del secondo Filostrato, vissuto a Roma sotto Settimio Severo, che è autore della *Vita di Apollonio di Tiana* e delle *Vite dei Sofisti*, delle epistole erotiche, delle *Eikónes* e dell'*Heroikos*, almeno stando a quanto sembra affermare il lemma della *Suda*; questi sarebbe, sempre secondo l'enciclopedia, zio di un terzo Filostrato di Lemno. La paternità di queste opere, appartenenti a generi estremamente variegati, si rivela, a causa della scarsa attendibilità di quanto affermato dalla *Suda*, piuttosto complessa ed estremamente difficile da districare:

¹ Il numero delle descrizioni varia in base alle edizioni tra 64 e 65 a seconda che l'ecriasi intitolata *Bosforo* sia considerata un'unica descrizione, particolarmente lunga, oppure venga frammentata in due diverse parti (*Im.* I,12 e I,13).

² FILOSTRATO, *Immagini*, a cura di L. Abbondanza, Torino, 2008, *Proemio*, 4, p. 119.

³ Sui tre Filostrati menzionati dalla *Suda* vd. PHILOSTRATOS, *Die Bilder*, a cura di O. Schönberger, München, 1968, pp. 10-20.

⁴ Le informazioni biografiche su Filostrato si possono estrapolare oltre che dalla *Suda* anche da alcune iscrizioni e da alcuni passaggi delle *Vite dei Sofisti* dello stesso Filostrato. Cfr. L. ABBONDANZA, *Introduzione*, in FILOSTRATO 2008a, pp. 3-5.

anche l'analisi stilistica dei testi non si dimostra essere particolarmente d'aiuto, poiché tutte le opere sono state prodotte in contesto retorico, nell'ambito del quale i sofisti venivano preparati e formati in maniera tale che riuscissero ad adattare lo stile a seconda del genere, della destinazione e funzione del testo che dovevano comporre⁵. Elsner⁶ ha proposto di leggere l'eterogeneità dell'intero *corpus* giuntici sotto il nome di Filostrato, composto da opere appartenenti a generi letterari piuttosto disparati, come esito di un mirato intento, finalizzato a fornire un modello di *paideia*, attraverso un processo di selezione della tradizione culturale precedente, in sintonia con le istanze della Seconda Sofistica, ma anche della tradizione letteraria precedente; già da epoca ellenistica, infatti, gli epigrammi aventi come oggetto opere d'arte intendevano educare il futuro sofista a uno sguardo critico, fornendogli gli strumenti adatti all'osservazione e rendendolo capace di operare una selezione degli aspetti meritevoli di essere oggetto di visione⁷.

In linea di massima la critica è concorde⁸ nell'individuare nel secondo Filostrato menzionato dalla Suda, il Flavio Filostrato ateniese ma legato, come i suoi parenti, all'isola di Lemno, nato tra il 160 e il 170 d.C. e morto all'incirca alla metà del III secolo d.C., l'autore della principale serie di *Immagini*. A quest'autore si attribuiscono, inoltre, il dialogo *Nero*, il *Gymnastikos*, *l'Heroikos*, la *Vita di Apollonio di Tiana*, le *Epistole* e le *Vite dei Sofisti*. Questi, dopo essersi formato in ambito retorico ad Atene e avere inizialmente esercitato qui la sua professione, si trasferì a Roma, entrando a far parte del circolo culturale riunitisi attorno Julia Domna, moglie dell'imperatore, prendendo parte alla vita di corte e seguendo Settimio Severo prima, Caracalla poi, in diversi viaggi. Alla morte di Caracalla, Filostrato si trasferì nuovamente ad Atene, dove morì tra il 244 e il 249 d. C.

I dipinti della galleria descritta nel testo di Filostrato presentano prevalentemente soggetti di natura mitologica ed eroica, attinti dal patrimonio della cultura greca, in nessun caso romana, anche se non mancano alcuni esempi di paesaggi e due nature morte; in ogni

⁵ Sulla complessa e problematica vicenda di attribuzione del *corpus* degli scritti raggruppati sotto il nome di Filostrato si vedano G. ANDERSON, *Philostratus, Biography and Belles-Lettres in the Third Century A. D.*, London, 1986, contenente anche le informazioni trasmesse dalla Suda (pp. 291-296); S. FOLLET, *Athènes aux II^e et III^e siècles: études chronologiques et prosographiques*, Paris, 1976; B. P. REARDON, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J. C.*, Paris, 1971; G. W. BOWERSOCK, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969; G. W. BOWERSOCK (a cura di), *Approaches to the Second Sophistic, Papers presented at the 150th annual meeting of the American Philological Association*, University Park, Pennsylvania, 1974; R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, 1999, pp. 19-20.

⁶ J. ELSNER, *A Protean Corpus*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 3-18.

⁷ S. GOLDHILL, *What is Ekphrasis for?*, in «Classical Philology», CII, 1, 2007, pp. 1-19, sp. 2.

⁸ Cfr. ABBONDANZA L., in FILOSTRATO 2008a, p. 4.

caso è comunque ben evidente la predilezione dell'autore per gli elementi che ammettano ampie digressioni narrative e che pertanto gli permettano di far sfoggio delle sue abilità retoriche.

L'esposizione di Filostrato è ben lontana dall'essere una semplice descrizione di ciò che egli poteva aver visto nella sua ipotetica visita alla galleria di dipinti: ogni *ecfrasi* offre un'articolata esposizione, con i dipinti immaginati scanditi in quella che sembra una narrazione continua, ritmata in spazi e tempi differenti, con una molteplicità di punti di vista⁹ che risulta difficile immaginare racchiusi in un unico dipinto. La descrizione non si concentra su un peculiare istante della narrazione, quello che Lessing definirà il momento pregnante su cui si dovrebbe concentrare un artista effettivamente capace e conscio dei limiti della propria arte, ma vengono spesso racchiusi in un'unica tavola momenti spaziali e temporali differenti. Esempio dell'inserimento della dimensione temporale dell'opera d'arte è l'*ecfrasi La nascita di Hermes (Im. I,26)*, dove le numerose marachelle del dio bambino sono narrate in uno svolgersi continuo, in progressione cronologica ma come se si stessero verificando di fronte agli occhi del retore e dei suoi discepoli. Questa tendenza alla narrazione continua non è in contrasto con quanto effettivamente si può oggi osservare della pittura antica¹⁰; tuttavia, non spiega l'indugiare del filosofo su momenti narrativi anche brevissimi, o su azioni descritte come se effettivamente si stessero svolgendo nel momento dell'osservazione dell'opera d'arte, con repentini cambi di condizione o posizione, che invece trovano perfetta giustificazione nella progressione narrativa che si trova nella definizione di *ékphrasis*, intesa come esercizio propedeutico alla composizione retorica, secondo i cui precetti, ad esempio, in una descrizione di una battaglia sarebbe stato conveniente delineare gli istanti immediatamente precedenti e successivi allo scontro. Allo stesso modo si comporta Filostrato, che spesso presenta gli antefatti o le conseguenze dell'episodio da lui illustrato, raccontato come se l'azione fosse in divenire.

⁹ A tal proposito vd. L. GIULIANI, *Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?*, in H. BÖHME, C. RAPP, W. RÖSLER (a cura di), *Übersetzung und Transformation*, Berlin-New York, 2007, pp. 401-424. Luca Giuliani, analizzando le descrizioni di *Anfione (Im. I,10)*, in cui è presente un lungo brano descrittivo della lira del musicista, presentata da molteplici punti di vista, di fatto negando la bidimensionalità connaturata all'arte pittorica, e di *Pindaro (Im. II,12)*, opera che secondo Filostrato presentava la raffigurazione dipinta di un nugolo di api, rappresentate in ogni minuscolo dettaglio del loro corpo, quasi fossero analizzate al microscopio, arriva ad affermare che la finalità che si proponeva Filostrato non era tanto quella di celebrare la nobiltà della pittura e della sua posizione paritaria rispetto alla poesia, quanto piuttosto di metterne in luce i limiti, esaltando, invece, le maggiori capacità espressive della parola a discapito dell'immagine.

¹⁰ Per uno studio sulle similitudini intercorrenti tra le descrizioni di Filostrato ed esempi di pittura antica sopravvissuti si vd. F. GHEDINI, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in «Ostraka», IX, 2000, pp. 175-197.

Il pretesto per la descrizione di questi dipinti viene chiarito dall'autore nel proemio anteposto ai due libri ed è fornito dalla richiesta insistita da parte del figlio di dieci anni dell'uomo che lo ospitava a Napoli, città dove si tenevano dei non meglio specificati giochi; il ragazzo, evidentemente conscio della sapiente eloquenza del suo ospite, gli domandava di descrivere le opere contenute nel portico. È al giovane che Filostrato si rivolge direttamente nel procedere delle sue descrizioni, nonostante il ragazzo non fosse solo ma accompagnato da un gruppo di coetanei, anch'essi desiderosi di conoscere. Scopo dell'opera è, assecondando le parole del filosofo, quello non già di ripercorrere una storia dell'arte pittorica, quanto piuttosto di proporre «alcuni aspetti della pittura, raccolti, per i giovani come lezioni, dalle quali essi imparino ad interpretare e a curare il proprio giudizio¹¹». È proprio in questo proposito che è racchiusa la definizione della natura delle *Eikónes*, opera nata in un ambito pedagogico strettamente connesso alla Seconda Sofistica e agli strumenti retorici da essa utilizzati, e da cui ingiustamente si è cercato di cavare delle informazioni che deviano dal contesto e dalle finalità per cui quest'opera è stata in realtà concepita.

Pertanto assumono nuova luce le discussioni che per secoli il testo ha generato, una vera e propria *querelle*¹² che vedeva schierati da una parte chi era fervido sostenitore della veridicità delle parole di Filostrato e quindi della concreta esistenza delle opere esibite nel portico della villa napoletana e dall'altra chi, invece, riportando l'opera al contesto sofistico cui effettivamente era connessa, la considerava esclusivamente come esperta finzione retorica, e riteneva i dipinti descritti dal retore frutto della sua sapiente immaginazione.

I. 1.2 Le *Imagines* all'interno del genere ecfrastico

All'*ékphrasis* antica mal si adatta la definizione moderna del termine descrizione, intesa come ben distinta dalla narrazione; l'assunto moderno per cui gli oggetti sono il dominio esclusivo della descrizione è andato progressivamente a determinare l'associazione ormai inscindibile tra *ecfrasi* e descrizione di opera d'arte. Questo spostamento semantico del termine *ékphrasis* nel corso dei secoli, secondo Ruth Webb¹³, è ben evidente se si osservano le edizioni, specie se commentate, delle *Imagines*, che testimoniano il graduale evolversi dei significati attribuiti al termine *ékphrasis* che, da un tipo specifico di

¹¹ FILOSTRATO 2008a, p. 119.

¹² Cfr. *infra* pp. 20-22.

¹³ «Philostratos is the key to the development of the new definition of 'ekphrasis' for it was in response to questions such as these that attention first began to be turned to the meaning of the term», vd. R. H. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, in «Word & Image», XV, 1999, p. 15.

descrizione, un esercizio retorico che rientrava tra i *progymnasmata*¹⁴ e che poteva anche includere come oggetto la categoria delle opere d'arte, passa a identificare una qualsivoglia descrizione avente come oggetto un manufatto artistico, qualificandosi di fatto come un vero e proprio genere letterario. Questo slittamento è stato anche determinato dal progressivo distacco dell'opera di Filostrato dal contesto culturale che l'aveva prodotta, innalzandola su un livello più universale, la cui interpretazione cambiava in base alla temperie culturale del periodo. Tuttavia, un vero e proprio allontanamento delle *ekphrásaes* di dipinti dal più ampio contesto dell'*ecfrasi* antica si compie, secondo Ruth Webb, nelle opere degli anni ottanta dell'ottocento di due accademici francesi: Éduarde Bertrand e Auguste Bougot¹⁵, che non mostrano remore nell'utilizzo della parola *ékphrasis* per designare un vero e proprio genere letterario, arrivando a considerare Filostrato un critico d'arte *ante litteram*.

Il primo esempio di *ékphrasis*, intesa nella moderna accezione di descrizione di opere d'arte, si ritrova nella presentazione dello scudo forgiato da Efesto per Achille in vista del combattimento con Ettore nel XVIII libro (vv. 468-608) dell'*Iliade* da parte di Omero, nel momento in cui il prezioso oggetto viene realizzato, immaginato istoriato con scene della vita dell'uomo, città in pace e in guerra, scene di agricoltura e celebrazione¹⁶; quest'*ecfrasi* sarà poi usata quale modello da Virgilio nella descrizione dello scudo di Enea nell'VIII libro dell'*Eneide*, su cui erano prefigurati futuri momenti della storia romana, legando i contemporanei trionfi di Ottaviano Augusto alla mitica stirpe generata dall'eroe troiano. Numerosi sono nella letteratura greca e latina, per poi continuare nella produzione letteraria bizantina, gli esempi di descrizioni di opere d'arte; tra gli altri si possono citare le *Descrizioni* di Luciano di Samosata¹⁷, il *Satyricon* (89) di Petronio¹⁸, in cui è descritto un dipinto raffigurante la presa di Troia e la morte di Laocoonte, il carme 64 di Catullo, dove, sul talamo nuziale di Peleo e Teti, è descritta una coperta ricamata con il mito della sfortunata Arianna sedotta e abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso, e dell'amore per la

¹⁴ I *progymnasmata* erano una serie di esercizi elementari, delle brevi composizioni pensate per far pratica agli allievi nelle abilità necessarie all'oratore, argomentazione, esposizione e uso di appropriati stile e ornamentazione. L'*ékphrasis* era uno degli esercizi più avanzati, e consisteva nell'elaborazione di un vivido discorso descrittivo.

¹⁵ Cfr. *infra* pp. 21-22.

¹⁶ A. S. BECKER, *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, 1995.

¹⁷ Si rimanda all'edizione curata da Sonia Maffei e soprattutto alla sua introduzione con approfondimenti circa l'*ékphrasis* di Luciano nei suoi rapporti con l'arte antica in L. DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino, 1994.

¹⁸ Sull'utilizzo dell'*ecfrasi* da parte di Petronio vd. S. STUCCHI, *Su alcuni esempi di ekphrasis relativi alla caratterizzazione dei personaggi petroniani*, in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (a cura di), *Studien zu Petron und seiner Rezeption, Studien zu Petron und seiner Rezeption*, atti del convegno internazionale (Lovenno di Menaggio (Como), 13-15 aprile 2007), Berlin-New York, 2007, pp. 227-250.

fanciulla del dio Dioniso, negli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista, o nell'*Antologia Planudea*¹⁹.

Le descrizioni di Filostrato risultano difficilmente inquadrabili nelle classificazioni elaborate da John Hollander²⁰ di *ékphrasis* nozionale (*notional*), avente per oggetto opere d'arte mai veramente esistite, ed *ékphrasis* mimetica (*actual*), che invece traduce in parole opere d'arte reali²¹, perché si collocano a metà strada tra le due categorie; infatti, sebbene oggi la critica sia prevalentemente orientata a considerare le *ekphrásaes* delle *Imagines* come una raccolta di artificiose descrizioni, nate con finalità pedagogica, per educare i futuri retori attraverso esercizi efrastici, che di questa formazione erano parte integrante, nonostante quanto affermato dallo stesso Filostrato nel proemio non sia altro che un espediente per impostare tempi e modi della "narrazione"²² e le opere d'arte oggetto delle descrizioni non siano mai state viste realmente dall'autore riunite in un'unica e ricca pinacoteca, è innegabile che questi dipinti presentino delle stringenti affinità con quanto è oggi possibile osservare della pittura antica prodotta nei secoli precedenti la stesura delle *Immagini*. Pertanto non sembra irragionevole affermare che Filostrato, partendo dal dato concreto dell'osservazione di esempi pittorici, aggiungeva una calibrata dose di fantasia²³, per arrivare a creare delle immagini effettivamente verisimiglianti, affinché l'occhio mentale del lettore o uditore fosse portato a percepire l'evidenza degli oggetti o delle situazioni descritte. D'altronde era questo precipuo scopo dell'esercizio retorico dell'*ékphrasis*²⁴, e a tal proposito pare utile proporre la definizione che di tale termine suggerisce l'*Enciclopedia dell'Arte Antica*²⁵ partendo da quella proposta in uno scritto retorico da Ermogene (II sec. d.C.; *Progymn.* 10, p. 22, ed. Rabe) «che la definisce "un

¹⁹ Un'ampia casistica di esempi di descrizioni nella letteratura è offerta da P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza, Paulus Silentarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit, herausgegeben und erklärt von Paul Friedländer mit Berichtigungen und Zusätzen zum Nachdruck*, Hildesheim-New York, 1969; in J. A. W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993; in L. FAEDO, *Ekphrasis*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, secondo supplemento 1971-1994, vol. II, Roma, 1994, pp. 432-444; e in R. H. Webb, *Ekphrasis*, in *The Dictionary of Art*, vol. X, Oxford, 1996, pp. 128-131.

²⁰ J. HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word&Image», IV, 1988, pp. 209-219, J. HOLLANDER, *The Gazer Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago-London, 1995.

²¹ Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, 2012, p. 48

²² Il concetto di narrazione non è affatto alieno alla nozione di *ékphrasis* antica, che difatti poteva avere carattere narrativo; d'altronde l'elenco dei soggetti efrastici che fornisce Teone nel I sec. d. C. (Teone, *Prog.*, 11, [*Reth.*, 2, 118 Spengel]) è praticamente identico a quello degli elementi della narrazione, *diegema*, che era il secondo esercizio tra i *progymnasmata*. Vd. R. H. WEBB, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from Late Antiquity to the Renaissance*, tesi di dottorato, the Warburg Institute, London, 1992, pp. 40-42.

²³ Sull'importanza della *phantasia* nell'estetica filostratea cfr. *infra*, pp. 28-34.

²⁴ WEBB R. H. 1996, pp. 128-131.

²⁵ FAEDO L. 1994, p. 432.

discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia» e sono enumerati come temi della descrizione, la cui caratteristica determinante è l'*enàrgeia*, la forza di rappresentazione visiva, «persone, cose, momenti e luoghi e tempi e molte altre cose»». Tuttavia, il significato del termine *ékphrasis* è cambiato ed evoluto nel tempo, andando a sedimentarsi nell'utilizzo attuale della parola, impiegata genericamente per circoscrivere delle descrizioni letterarie di opere d'arte²⁶. In realtà le categorie che potevano essere oggetto di descrizioni ecfrastriche erano numerose e solo in un secondo momento vi subentrò quella degli oggetti d'arte²⁷: non era, infatti, tanto l'oggetto che definiva un discorso ecfrastrico, come invece succede nell'accezione odierna del termine, quanto piuttosto i mezzi che venivano utilizzati per rendere vivida questa descrizione e, infatti, essa:

non si limita a ripetere l'esistente, ma pone in essere un processo produttivo volto a far «fuoriuscire» (*phrazein ek*) un contenuto non insito nella rappresentazione stessa, il quale rimarrebbe altrimenti inaccessibile. Il «figurare tramite parole» permette infatti di visualizzare immagini meglio e di più di quanto non avverrebbe se ci si limitasse a una pedissequa riproposizione di quelle immagini. [...] Fondamentale è per questo tipo di visione il *medium* della parola, senza il quale le immagini non potrebbero essere figurate e l'*ékphrasis* non avrebbe luogo. Tale parola deve tuttavia possedere una caratteristica ben precisa: quella di «conferire nuova vita», di «far ri-splendere» ciò che descrive. Il termine utilizzato dai retori ellenistici è quello assai significativo di *enargeia*, la cui radice *arg-* sottende una visibilità senza uguali, una lucentezza in grado di dimostrare la realtà facendo direttamente appello al senso della vista. Come scrive in proposito Quintiliano, l'*enargeia* è ostensione visiva (VI, 2, 32), e non semplicemente definizione verbale di ciò che viene descritto; in virtù del suo carattere immediatamente percettivo, essa trasforma l'uditore in spettatore, coinvolgendolo e trascinandolo nella rappresentazione medesima²⁸.

L'*ékphrasis* pertanto non si limitava a essere semplice descrizione verbale, ma facendo leva, attraverso la sua potenza evocativa, sulla fantasia dell'uditorio, lo trasformava in pubblico di fronte a una rappresentazione teatrale, una *performance* che aveva luogo

²⁶ Sulle due diverse accezioni del termine *ékphrasis* in epoca antica e moderna vd. WEBB R. H 1999, pp. 7-18.

²⁷ È ormai attestato che la prima menzione del termine *ékphrasis* compaia nel I sec. d.C. in ambito retorico, venendo compresa tra gli esercizi dei *progymnasmata*, esercizi propedeutici alla composizione retorica, mentre una sua connessione con le opere d'arte è attestata solo a partire dalla fine del III sec. d.C. Infatti, inizialmente, una descrizione di natura ecfrastrica poteva avere come oggetto persone, luoghi, eventi e stagioni dell'anno. Per una definizione dell'ecfrasi attraverso le fonti antiche, delle sue funzioni, e dei repertori di cui essa si serviva, nonché della loro evoluzione nel corso del tempo e per una bibliografia di riferimento si veda F. DE MARTINO, *Ekphrasis et pubblicità. Descrivere e valorizzare nell'antica Grecia*, in «Estetica. Studi e ricerche», 1, 2013, pp. 9-22.

²⁸ A. STAVRU, *Ekphrasis ed enargeia. Figurare tramite parole e dire tramite immagini*, in «Estetica. Studi e ricerche», 1, 2013, pp. 6-7.

nell'immaginazione di ogni singolo spettatore²⁹; questo meccanismo era messo in atto dall'«*ἐνάργεια*³⁰ – elemento cardinale nella definizione di *ἔκφρασις* – affidando alla descrizione il compito arduo di raggiungere l'evidenza rappresentativa e la chiarezza propria della visione, si pone in stretta relazione con *φαντασία* – nei suoi molteplici legami con la sfera della percezione visiva³¹».

Filostrato tende comunque a distinguersi dalla tradizione ecfraistica antecedente poiché elabora un modello di descrizione che si distacca da «un'*ékphrasis* che tiene conto solo del modello figurativo, e lo integra abilmente in un processo che non solo coinvolge gli astanti – il giovane interlocutore e i compagni – e intesse tra le parti delle singole descrizioni tutta una serie di rimandi che esaltano la *vis* retorica del retore e dialettizzano sistematicamente visibile e verbale³²».

Le descrizioni che offre il retore dei dipinti da lui osservati generalmente si possono schematizzare in cinque fasi, cui tuttavia non mancano delle eccezioni³³: di norma iniziano con uno sguardo d'insieme sul dipinto, cui segue una messa a fuoco dei dettagli, anche piuttosto minuziosi, una digressione ampia sul mito descritto che ha la funzione di implementare le conoscenze pregresse del fruitore, andando ad arricchire l'immagine di elementi passati e futuri e ad attivare il meccanismo dell'immaginazione, seguita nuovamente da una nuova divagazione descrittiva delle figure principali e infine una nuova incursione nel mito che si sofferma sulle conseguenze dell'azione descritta.

All'interno della struttura della raccolta ecfraistica si sono rintracciate delle corrispondenze che testimoniano quanto l'architettura generale del testo fosse sapientemente studiata e non frutto di una reazione estemporanea all'osservazione di dipinti. Piuttosto evidente risulta la correlazione, osservata da Elsner³⁴, tra la danza delle *Horae* (*Im.* II,34) dell'*ékphrasis* che chiude le *Imagines* e il loro proemio, con la descrizione del dipinto che viene a configurarsi quale rappresentazione della Natura

²⁹ Per una bibliografia di riferimento sulla facoltà della *imaginatio/phantasia* nella tradizione occidentale vd. A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, 2015, pp. XXXVII-XXXVIII, 67n. Tra gli studi che si soffermano sulla connessione tra *phantasia* e produzione artistica si segnalano G. M. RISPOLI, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli, 1985 e M. W. BUNDY, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, 1928.

³⁰ È alquanto illustrativo il fatto che questo termine greco sia tradotto in latino con la parola *evidentia*, che mantiene nell'etimologia un rimando alla visione e allo sguardo.

³¹ S. MAFFEI, *La σοφία del pittore e del poeta nel Proemio delle Imagines di Filostrato Maggiore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1991, XXI, 2, p. 593.

³² COMETA M. 2012, pp. 63-64.

³³ Cfr. COMETA M. 2012, pp. 64-65.

³⁴ J. ELSNER, *Making Myth Visual. The Horae of Philostratus and the Dance of the Text*, in «Römische Mitteilungen», CCVII, 2000, pp. 253-276.

pittrice divina della prefazione al testo, andando così a creare una *ringkomposition*³⁵, una composizione chiusa e circolare, ben espressa dalla danza in cerchio delle Stagioni. In particolare lo studio di Braginskaya e Leonov³⁶ ha individuato alla base delle *Eikónes* un progetto ben strutturato e per nulla occasionale, fondato su un rigoroso equilibrio della lunghezza dei brani ecfrastici e su omologie tematiche.

Anche lo stile che Filostrato utilizza nelle *Eikónes* si adatta perfettamente a quello che era scopo principale del testo: riuscire, attraverso una sapiente resa mimetica dei dipinti descritti, a coinvolgere il lettore-uditore, rendendolo partecipante attivo, complice il ruolo della sua immaginazione, e illudendolo bonariamente di trovarsi effettivamente di fronte a delle opere d'arte fisicamente tangibili³⁷. Pertanto, la forma stilistica necessaria al conseguimento di un tale risultato doveva in un certo qual modo ingannare i sensi dello spettatore, o perlomeno mantenerli allertati, attraverso gli strumenti che l'arte retorica metteva a disposizione; così Filostrato abbandonava l'ordine tradizionale e prevedibile delle parole, optando per una sintassi che privilegiasse invece delle scelte che infondessero nel lettore un'impressione di immediatezza e contingenza, magari omettendo un verbo o cambiando costruito e soggetto a metà di un periodo, creando nel lettore o ascoltatore una sorta di curiosa aspettativa, rendendolo impaziente di conoscere quale si rivelerà essere la relazione tra le parti del discorso³⁸. Altro mezzo di cui l'autore disponeva per accompagnare il suo pubblico nel percorso di immedesimazione era il frequente richiamo a elementi che rimandavano alla sfera sensoriale, non solo all'ambito del visivo, dello sguardo, proprio della pittura, ma anche dei restanti sensi, alludendo ai colori, ai suoni e ai profumi delle scene da lui descritte³⁹. Così negli *Amori* (*Im.* I,6), mentre i putti raccolgono mele Filostrato si rivolge al ragazzo che lo segue nella sua visita guidata, vero e proprio mediatore tra le parole del retore e la sua audience: «Forse percepisci qualcosa del profumo del giardino o sta tardando a raggiungerti? Ma ascolta attentamente, ti giungerà l'odore delle mele anche attraverso il mio discorso⁴⁰». Quindi in un certo senso il ragazzo, cui il

³⁵ L. FAEDO recensione a Filostrato maggiore, *Immagini*, a cura di L. Abbondanza, Torino, 2008 e a Filostrato maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, Palermo, 2010, in «Archeologia classica», LXIII, 2012, p. 664.

³⁶ N. V. BRAGINSKAYA, D. N. LEONOV, *La composition des Images de Philostrate l'Ancien*, in M. COSTANTINI, E. GRAZIANI, S. ROLET (a cura di), *La défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006, pp. 9-29. Gli autori ritengono fondata l'asserzione della Suda per cui le *Eikónes* dovevano essere originariamente suddivise in quattro libri, come suggerirebbe la partizione di sette manoscritti che tramandano il testo.

³⁷ Cfr. *infra*, pp. 28-34.

³⁸ Cfr. WEBB R. H. 1992, pp. 14-15.

³⁹ Vd. A. MANIERI *Colori, suoni e profumi nelle Imagines: principi dell'estetica filostratea*, in «Quaderni Urbinati di Cultura classica», n. s, LXIII, 3, 1999, pp. 111-121.

⁴⁰ FILOSTRATO 2008a, *Im.* I,6, pp. 127, 129.

sofista si rivolge nelle diverse descrizioni, si pone nella stessa posizione del lettore, perché entrambi ricevono lo stesso testo. A livello narrativo però il giovane è effettivamente presente nella galleria dei dipinti che descrive Filostrato; tuttavia, la percezione che il ragazzo ha delle opere, che proviene più dalle parole del retore che dalla visione delle stesse, si pone come modello per il lettore, che, come il ragazzo, guidato dalle parole su cosa merita di essere lodato del dipinto, rendendo le opere descritte intellegibili e quasi tangibili, ricrea i dipinti nella sua immaginazione⁴¹. Anche il proemio, con la sua impostazione di tempi e luoghi dell'azione, è funzionale ad attivare la fantasia del fruitore, che non fa fatica a rendere presente l'assente, immaginandosi al riparo del portico della villa che si affacciava su una splendida veduta marina, mentre con attenzione segue il percorso guidato dettato dall'energica vividezza della parole di Filostrato.

I. 2 Appunti sulla storia critica delle *Imagines*

L'interpretazione che è stata data del testo di Filostrato è stata sempre specchio dei tempi; in particolare è nel XIX secolo che si tentarono delle riflessioni critiche sulle *Imagines* filostratee, anche a seguito dei dibattiti circa la reale esistenza della pinacoteca descritta dal retore. Inizialmente considerata esclusivamente in virtù dei suoi caratteri che la rendevano un funzionale compendio di retorica e di grammatica, l'opera venne progressivamente studiata per i suoi contenuti, tralasciando invece gli aspetti formali che fin a quel momento avevano canalizzato l'attenzione degli studiosi. La storia della ricezione delle *Eikónes* è ben riassunta nella concisa ma pregnante affermazione di Schlosser, nonché immagine dell'atteggiamento della critica di primo Novecento, che vedeva nel testo una preziosa testimonianza archeologica per un ambito, quello della pittura antica, ancora poco conosciuto: «Specialmente il vecchio Filostrato è stato ritenuto a lungo soltanto un valente oratore; ma oggi gli si riconosce una connessione più stretta con la vita artistica della tarda antichità⁴²». Infatti, gli inizi del XX secolo vedono il moltiplicarsi, specie in area germanica, degli studi che si interessavano degli aspetti storico-artistici legati alle *Eikónes*, non solo per quel concerne il loro valore di documentazione dei caratteri fondanti della pittura antica, ma anche e soprattutto del riconoscimento di questa valenza archeologica assegnata al testo in epoca rinascimentale, quando i dubbi circa l'attendibilità del testo di Filostrato erano inesistenti, e ad esso venne attribuito un ruolo fondamentale negli sviluppi dell'arte moderna, poiché attraverso questa

⁴¹ WEBB R. H. 1992, pp. 26-27.

⁴² J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze [ed. or. Wien 1924], 1977, p. 12.

testimonianza, ritenuta perfettamente attendibile, era possibile gettare le fondamenta di un'arte moderna che traeva dall'arte antica nuova linfa.

L'interesse della critica per il contenuto artistico delle *Immagini* iniziò in un momento in cui, ormai, si era assopito l'interesse degli artisti per il testo quale fonte di ispirazione per le loro opere; d'altronde ormai grazie alla scoperta delle pitture di Ercolano e Pompei e il moltiplicarsi di testi antiquari corredati da incisioni che andavano ad illustrare pitture, sculture e manufatti antichi veniva resa maggiormente accessibile una conoscenza prima altrimenti limitata a chi ne avesse le possibilità economiche e culturali.

Tra i primi ad usare il testo di Filostrato quale importante punto di riferimento per una ricostruzione filologica dell'arte antica, fu Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) che nei suoi scritti, in particolar modo in *Monumenti antichi inediti* (Roma 1767)⁴³ e nella seconda edizione *Geschichte der Kunst des Altertums* (Wien 1776)⁴⁴, menziona in diverse occasioni il nome di Filostrato, utilizzando notizie desunte dalle opere del sofista, che l'intellettuale prende a modello quali opere d'arte effettivamente esistenti, per implementare le informazioni circa le opere d'arte antiche da lui trattate e spiegarne origini e varianti del mito in esse presentato. È perciò evidente che lo studioso tedesco nutriva profonda fiducia nella veridicità delle parole del retore, come ben emerge da un'epistola di Winckelmann del 26 marzo 1763 scritta da Roma e indirizzata all'erudito teatino Paolo Maria Paciaudi⁴⁵ per ringraziarlo dell'invio di due impronte di una gemma, su cui egli non fornisce altri elementi ma che è possibile identificare in un calcedonio appartenuto al duca di Parma, Filippo di Borbone, poi pubblicato nel sesto volume del *Recueil d'Antiquités* di Caylus, che ne confermerà la dipendenza dalla descrizione delle *Eikónes*⁴⁶. Winckelmann⁴⁷ riteneva la pietra una copia fedele di un cristallo di smeraldo della collezione del barone Philipp von Stosch, oggi a Berlino, la cui rappresentazione aveva creduto dipendesse dalla descrizione del dipinto della *Sepoltura di Abdero* di Filostrato (*Im.* II,25), in cui è narrato l'episodio mitologico avente a protagonista il giovane Abdero, amato da Ercole, e dato in pasto da Diomede ai suoi cavalli: «considerant bien notre Graveur, qui est très antique, & qui est travaillée avec beaucoup de finesse, nous y voyons comme dans les *Images* de

⁴³ J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti: Roma 1767*, 2 voll., Darmstadt, 1967.

⁴⁴ J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien, 1776.

⁴⁵ La lettera autografa di Winckelmann si conserva nelle collezioni speciali della Research Library del Getty Research Institute di Los Angeles. L'epistola è studiata in S. FERRARI, *Una lettera inedita di Winckelmann a Paciaudi*, in «Intersezioni», XXVI, 1, 2006, pp. 135-147.

⁴⁶ A. C. P. DE CAYLUS, *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 voll., Paris, 1752-1767, VI, pp. 110-115.

⁴⁷ J. WINCKELMANN, *Descriptions des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée a son Eminence Monseigneur le Cardinal Alexandre Albani*, Firenze, 1760, pp. 280-281, n. 1729.

Philostrate le même tableau que peint ce Auteur, & jusq' à cette férocité qu' il exprime dans le visage de Diomede⁴⁸».

Nel 1818 Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) pubblicò sulla rivista culturale da lui diretta un saggio, *Philostrats Gemälde*⁴⁹, sui dipinti descritti da Filostrato, di cui aspirava produrre un'edizione illustrata, come da lui stesso riferito nell'introduzione al suo contributo: «Così anche gli amici weimeriani dell'arte [...] si sono esercitati più volte sulle descrizioni dei Filostrati, e ne avrebbero pubblicato una serie accompagnata da incisioni, se solo i destini degli uomini e dell'arte avessero favorito in qualche misura l'impresa⁵⁰». La composizione del testo era stata a lungo meditata dallo scrittore tedesco, che si era impegnato in una profonda ricerca sin dal 1804⁵¹ e che si dedicò alla composizione del saggio in tre diverse riprese. La pubblicazione delle *Philostrats Gemälde*, almeno inizialmente, rientrava nel progetto politico-culturale in ambito storico-artistico promosso agli albori dell'Ottocento dall'intellettuale tedesco, che, affiancato da Friedrich Schiller e dallo storico dell'arte Johann Heinrich Meyer, intendeva promuovere, attraverso le pagine della rivista da loro fondata e diretta, i *Propilei*, una restaurazione neoclassica che arginasse il diffondersi di inclinazioni romantiche nell'arte contemporanea, per cui assumeva assoluta importanza la discussione circa le possibilità e modalità di descrivere soggetti desunti dalla mitologia classica che diventassero modelli per gli artisti contemporanei. Tuttavia il fallimento del suo programma indirizzò lo scrittore verso interessi di sapore antichistico, abbandonando gli intenti artistico-pedagogici dei primi anni delle sue ricerche⁵². Goethe, che era un fervente sostenitore della reale esistenza della galleria descritta dal retore antico e che suggeriva agli artisti suoi contemporanei di

⁴⁸ In FERRARI S. 2006, p.138.

⁴⁹ J. W. GOETHE, *Philostrats Gemälde*, in «Über Kunst und Altertum», II, 1, 1818, pp. 27-144. Sull'opera, apparsa in traduzione italiana in J. W. GOETHE, *I quadri di Filostrato*, traduzione italiana a fronte di Simone Paiano con una nota di Roberto Venuti, in «La Diana», III-V, 1997-1999 [2002], pp. 137-236, e in J. W. GOETHE, *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, a cura di R. Venturi, 2005, Roma, pp. 93-159, si vedano i contributi di C. MICHEL, *Goethe und Philostrats "Bilder": Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie; mit einem Anhang: Moritz von Schwinds "Philostratische Gemälde" in der Kunsthalle zu Karlsruhe*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1973, pp. 117-156, E. OSTERKAMP, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991, pp. 185-223, I. GUILLOT, *L'ekphrasis dans Les Tableaux de Philostrate de Goethe*, in P. AURAIX-JONCHÈRE (a cura di), *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, Clermont-Ferrand, 2003, pp. 127-138, G. SIEBERT, *Goethe, lecteur de Philostrate*, in «Revue des Études Grecques, CXXIII, 1, 2010, pp. 387-396 e C. TAUBER, *Les peintures de Philostrate*, in A. BEYER, E. OSTERKAMP (a cura di), *Goethe et l'art. Les écrits de Goethe sur les beaux-arts. Répertoire des artistes cités*, Paris, 2014, vol. II, pp. 273-285.

⁵⁰ GOETHE J. W. 1997-1999 [2002], p. 141.

⁵¹ Richard Förster ha ricostruito minuziosamente le fonti utilizzate da Goethe per la composizione di questo testo, si vd. R. FÖRSTER, *Goethes Abhandlung über Philostratische Gemälde*, in «Goethe Jahrbuch», XXIV, 1903, pp. 167-184.

⁵² GOETHE J. W. 2005, pp. 93-95.

utilizzare queste ricostruzioni, fondamentali per la restituzione dei modelli dell'arte antica ormai perduti come punto di partenza per la loro attività, era tuttavia convinto che il modello si dovesse migliorare, e perciò mirava a distruggere completamente l'ordine pensato dal retore, ricreando una raccolta di descrizioni distinta in cicli mitici che mescolasse insieme le *Eikónes* dei due Filostrati e altri elementi eterogenei, arrivando a creare una sorta di *collage* contraddistinto da un'unità ideale. Dopo una presentazione che si proponeva di introdurre le *Images*, rimandando alla loro fortuna e alla loro appartenenza al genere efrastico, Goethe affermava la necessità di una nuova classificazione dei dipinti per soggetto, affinché il lettore non si sentisse spaesato nel confrontarsi con il testo. Egli pertanto suddivideva in nove diverse classi i dipinti descritti dai Filostrati, raggruppati secondo un criterio tematico: I. Di contenuto tragico ed eroico-sublime; II. Corteggiamento, dichiarazione d'amore, successi, insuccessi; III. Nascita ed educazione; IV. Ercole; V. Combattimenti e lotte; VI. Cacciatori e cacce; VII. Poesia, canto e danza; VIII. Paesaggi marini, acquatici e terrestri; IX. Nature morte. In ogni classe è contenuto un numero variabile di opere d'arte, cui seguono una descrizione estremamente concisa del soggetto e la fonte da cui tale soggetto è ripreso. Infatti, all'interno di questa galleria ideale suddivisa in categorie tematiche, le descrizioni di Filostrato Maggiore e Minore sono integrate da altri temi desunti da *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* (Napoli, 1762) e da opere d'arte antiche ma anche e soprattutto di pittori moderni, perché per Goethe il confronto tra le pitture antiche scoperte nei decenni precedenti erano riprova dell'effettiva veridicità delle descrizioni; tuttavia l'autore era convinto che fosse necessario: «effettuare inserimenti e integrazioni, affinché l'idea di un'arte viva (*lebendigen Kunst*) sia sempre più operante. Scopriamo che anche grandi artisti moderni hanno seguito questo modo di intendere, lasciandoci quadri esemplari dello stesso genere⁵³». I pittori moderni che aiutano Goethe nel suo intento di ricomposizione dell'unità della sua raccolta, arrivando così a formulare l'immagine di una pinacoteca antica ideale, sono due: Giulio Romano e Annibale Carracci; il primo menzionato per diverse opere: *Cefalo e Procri*⁵⁴ (I,13^a), *Leda*⁵⁵ (II, 20^e), *Illa sopraffatto dalle ninfe*⁵⁶ (IV,43^b), *Ercole e i Pigmei*⁵⁷ (IV,47^a), *Meleagro e Atalanta*⁵⁸ (VI,

⁵³ GOETHE J. W. 1997-1999 [2002], p. 159.

⁵⁴ Goethe era in possesso di due incisioni di Giorgio Ghisi (1520-1586) da un disegno di Giulio Romano (oggi conservato allo Städelsches Kunstinstitut di Francoforte), che raffiguravano *La morte di Procri*. Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 157, 23n.

⁵⁵ Nelle collezioni di Goethe non risultano stampe di questo soggetto Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 157, 38n.

⁵⁶ Goethe possedeva una stampa di Pietro Santo Bartoli (1635-1700) di questo soggetto. Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 158, 68n.

52^a), *Cattura del delfino*⁵⁹ (VIII, 74^a) di Giulio Romano e *Olimpo suona il flauto*⁶⁰ (VII, 57b) di Annibale Carracci.

Dopo la presentazione dei soggetti contenuti nella sua raccolta Goethe procedeva nella sua opera di traduzione e di elaborazione delle *ekphrâseis*, che però si interrompe alla descrizione IV,45^a; per quel che concerne la traduzione dei brani dai Filostrati, essa si dimostra piuttosto libera rispetto ai testi antichi, non tradendone comunque lo spirito o modificandone il senso, rendendo più snelle e di più facile comprensione le descrizioni antiche⁶¹.

L'invito agli artisti di Goethe affinché fondassero la loro arte sulle descrizioni d'arte antica venne entusiasticamente accolto nel 1842 dal pittore austriaco Moritz von Schwind⁶² (1804-1871), che si occupò della decorazione della Kunsthalle a Karlsruhe⁶³, dove un'intera sala ospita delle raffigurazioni ad affresco all'antica con soggetti desunte dalle *Philostrats Gemälde* di Goethe (figg. 1-7)⁶⁴. La decorazione venne commissionata dall'architetto Heinrich Hübsch tra il 1842 e il 1844 ed è ispirata non tanto alle *ekphrâseis* contenute nelle *Imagines* di Filostrato quanto all'opera di Goethe, il poeta che non mancò di apprezzare l'arte di von Schwind e in particolar modo l'edizione da lui illustrata delle *Mille e una notte*⁶⁵, ma la realizzazione effettiva degli affreschi fu affidata a due giovani artisti su consiglio dello stesso Schwind, Lucian Reich e Anton Geck, che tuttavia si mantennero piuttosto fedeli allo spirito dei disegni di Moritz von Schwind (figg. 4-7). Nonostante gli entusiasmi iniziali dell'artista, l'esecuzione della decorazione fu piuttosto travagliata per problematiche di natura economica che contrapposero il pittore

⁵⁷ Nelle raccolte goethiane non risulta alcuna stampa di questo soggetto (Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 158, 75n.) né tantomeno si conosce opera di Giulio Romano che raffiguri questo episodio.

⁵⁸ Goethe possedeva una stampa del 1772 di François Joseph Lonsing (1739-1799) tratta da Giulio Romano raffigurante tale soggetto. Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 159, 80n.

⁵⁹ Nelle raccolte di Goethe è catalogata un'incisione tratta da Giulio Romano rappresentante *Pescatori su tre barche tirano le reti, in sui sono rimasti impigliati pesci mostruosi*. Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 159, 108n.

⁶⁰ Si riferisce all'opera *Marsia e Olimpo* di Annibale Carracci conservato alla National Gallery di Londra; nella collezione grafica di Goethe si trova un'incisione di Domenico Cunego (1726-1794), datata 1770, raffigurante *Apollo e Sileno*. Cfr. GOETHE J. W. 2005, p. 159, 88n.

⁶¹ Cfr. GUILLOT I. 2003, pp. 130-134.

⁶² Sul pittore si veda la monografia a lui dedicata da S. HOLSTEN, *Moritz von Schwind: Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit, 1996.

⁶³ Sulla sala di Filostrato nella Kunsthalle di Karlsruhe vd. R. FÖRSTER, *Moritz von Schwinds Philostratische Gemälde*, Leipzig, 1903; H. VEY, *Der Schmuck der neuen Kunsthalle*, in *Kunst in der Residenz, Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, cat. della mostra (Karlsruhe 31 marzo-1 luglio 1990) a cura di S. Holsten, Heidelberg, 1990, pp. 14-23; U. HASSLER, *Die Kunsthalle als Kunstwerk, Bilder aus ihre Baugeschichte*, Karlsruhe, 1993; C. BACHMANN, *"Totenbett mit Rüstung": eine ikonografische Spurensuche in einem Fresko Moritz von Schwinds*, in R. HEß (a cura di), *Bauen und Zeigen*, Bielefeld, 2014, pp. 154-174.

⁶⁴ Cfr. *supra*, pp. 17-19.

⁶⁵ Cfr. ABBONDANZA L., in FILOSTRATO 2008a, p. 94.

all'amministrazione⁶⁶, e l'opera fu tra quelle dell'artista meno apprezzate dalla critica⁶⁷. I criteri dettati dalla progettazione dell'architetto esprimevano la necessità di una continuità tematica tra gli oggetti esposti nella galleria e la decorazione delle sale a pianterreno⁶⁸, destinate a ospitare le collezioni antiche, che si sarebbe dovuta ispirare a tematiche classiche; lo stesso stile pittorico si sarebbe dovuto adattare a canoni antichizzanti, con l'utilizzo della tecnica a monocromo per evocare la decorazione ceramica antica. La cosiddetta sala delle *Philostratischen Gemälden*, oggi sede del Kupferstichkabinett, danneggiata durante la guerra ma riportata allo splendore originario grazie ai restauri conclusi nel 1990, presenta una decorazione ad affresco nelle pareti e nel soffitto, scandito in sei volte a vela, ognuna delle quali mostra, attorno a un medaglione centrale, quattro pannelli rettangolari verticali con scene semplici a due personaggi, e orizzontali che sviluppano una narrazione più articolata, fatta eccezione per i fregi sulla parete di fondo, con il *Compianto di Antiloco* e con la *Morte di Arrichione*, che non presentano connessioni tematiche con le volte. Non si tratta di una ripresa assolutamente puntuale delle descrizioni raccolte da Goethe, ma lo stesso pittore elaborò delle invenzioni proprie, come nel caso dei tondi centrali delle volte e le immagini con *Endimione*, *Kephalos*, *Prokris*, *Cibele su leonessa* e il *Tiaso dionisiaco*, mentre altre composizioni partono dalla descrizione verbale per rielaborare in totale indipendenza il soggetto⁶⁹. Förster⁷⁰ individuava all'interno degli affreschi un percorso tematico che intendeva illustrare le età dell'uomo; in realtà questa omogeneità è probabilmente piuttosto dettata dal rispetto dei nuclei tematici pensati da Goethe, come farebbero intuire alcune affermazioni del pittore nelle sue lettere⁷¹.

I.2.1 Querelle

La vera e propria *querelle* circa la veridicità delle parole di Filostrato, che contrappose eminenti studiosi tedeschi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, era frutto degli interessi antiquari e archeologici dell'epoca. Da una parte erano schierati, guidati da Karl

⁶⁶ Vd. ABBONDANZA L., in FILOSTRATO 2008a, pp. 94-95.

⁶⁷ Cfr. FÖRSTER R. 1903b, p. 4.

⁶⁸ Oltre la sala I che ospitava le opere ispirate alle descrizioni di Filostrato, al pianterreno erano la sala II, che doveva contenere fregi ispirati alle scene di gara olimpiche, la sala III con episodi della nascita di Roma e le allegorie di città nella sala IV. Cfr. VEY H. 1990, p. 21; HASSLER U. 1993, pp. 47, 52-54; ABBONDANZA L., in FILOSTRATO 2008a, pp. 94-95.

⁶⁹ Vd. L. ABBONDANZA, in FILOSTRATO 2008a, p. 95.

⁷⁰ FÖRSTER R. 1903b, p. 3.

⁷¹ Cfr. ABBONDANZA L., in FILOSTRATO 2008a, pp. 96-97.

Friedrichs⁷², coloro che sostenevano con ferma convinzione lo statuto assolutamente fantasioso delle immagini, frutto dell'immaginazione del retore antico⁷³, dall'altra, capeggiati da Heinrich Brunn (1822-1894)⁷⁴, i fautori dell'esistenza della galleria di dipinti descritta da Filostrato, cui era tributato un indiscutibile valore di testimonianza archeologica. Questa polemica è evidente frutto dei tempi, vedendo questo periodo il moltiplicarsi degli interessi antiquari e archeologici e il diffondersi del gusto per la ricostruzione filologica di stampo positivista. In una posizione intermedia tra questi due schieramenti si trovava Friedrich Matz, che nel 1867 aveva pubblicato un trattato latino, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*⁷⁵, in cui sosteneva la necessità di comprendere il genere a cui quest'opera apparteneva prima di procedere a una riflessione sulla attendibilità del testo come fonte. Egli, prendendo in esame una serie di autori connessi alla seconda sofistica e studiando la teoria e la pratica dell'ecfrasi, concludeva che, seppur ci potessero essere degli elementi veritieri nelle descrizioni, Filostrato non poteva esimersi dall'usare abbellimenti retorici, rigettando quindi l'idea dell'autenticità "realista" e accogliendo, invece, il concetto di validità "poetica"⁷⁶.

Dalla reazione a questo dibattito dipende anche il vero e proprio distacco delle *ekphrâseis* di dipinti dal più ampio contesto dell'ecfrasi antica⁷⁷; infatti, alcuni scritti degli anni ottanta dell'Ottocento di due accademici francesi, Édouard Bertrand (1859-1911) e Auguste Bougot, in reazione alla corrente positivista tedesca, considerano le *Imagines* opera di critica d'arte piuttosto che testimonianza visiva. Bertrand, che nel suo *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*⁷⁸ presenta un fantastico resoconto dello stato mentale di Filostrato il giorno in cui inventò la critica d'arte, riprendendo l'interesse di Matz per il genere cui apparteneva il testo del retore e lo spirito della sua epoca, andò

⁷² K. FRIEDERICH, *Die Philostratischen Gemälde-Bilder, ein Betrag zur Charakteristik der alten Kunst*, Erlangen, 1860.

⁷³ Il primo studioso che si risolse per l'inattendibilità delle parole del sofista fu il Conte di Caylus che nel 1760 tenne una conferenza all'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, in cui sosteneva che quelle che descriveva Filostrato non erano opere realmente esistenti. A. C. P. DE CAYLUS, *Sur le tableau de Cébès sur l'antré de Coryce, et sur le Tableaux de Philostrate*, in *Histoire de l'Académie des Inscriptions et de Belles Lettres*, XXIX, Paris, 1764, pp. 149-160. Winckelmann (cfr. *supra*, p. 16) cita le *Immagini* come fonte attendibile per la ricostruzione dell'arte antica, così come il filologo Torkil Baden (*De arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus commentatio*, Copenhagen, 1792. C. G. Heine, invece, si schiererà dalla parte di Caylus, portando a sostegno l'osservazione il ripetersi di formule retoriche nelle immagini di Filostrato (C. G. HEINE, *Philostrati Imagines Illustratae*, in «Opuscula Academica», V, 1802, pp. 1-139.)

⁷⁴ H. BRUNN, *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt*, in «Jahrbücher für classische Philologie», IV suppl., 1861-1867, pp. 177-303.

⁷⁵ F. MATZ, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, Bonnae, 1867.

⁷⁶ F. GRAZIANI, *Introduction*, in PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de platte-peintures. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, Paris, 1995, p. XXXV.

⁷⁷ Cfr. WEBB R. H. 1999, pp. 15-17.

⁷⁸ E. BERTRAND, *Un critique d'art dans l'antiquité: Philostrate et son école*, Paris, 1881.

ancora oltre, accostando il nome di Filostrato non solo ad altri esponenti della seconda sofistica ma anche a nomi del calibro di Catullo e Virgilio, definendolo esponente di un genere che ha un nome ben definito, ma specificando solo in nota a quale genere si riferisse: l'*ékphrasis* per l'appunto. Bougot non mostrò riserve invece, e usò largamente il termine nella lunga introduzione al suo testo, *Une galerie antique de 64 Tableaux*⁷⁹, seconda traduzione francese delle *Eikónes*, soffermandosi sulla definizione di questo genere e mettendolo in stretta connessione con la critica d'arte antica. Nonostante fosse critico della lingua adottata da Vigenère nella sua traduzione, aveva letto approfonditamente il suo commento e ne aveva conservato il punto di vista archeologico⁸⁰.

I. 2.2 Divagazioni filostratee

Sicuramente frutto di questa temperie culturale che aveva incanalato parecchia attenzione sul testo di Filostrato è l'interesse di Franz Wickhoff (1853-1909) per le *Immagini*⁸¹. Infatti, nella sua *Die Wiener Genesis*⁸² (1895), dove lo studioso si preoccupava di definire le caratteristiche proprie dell'arte romana, egli si servì abbondantemente non solo dei documenti sopravvissuti di tale arte, fino a quel momento ritenuta sorella minore e sicuramente meno brillante dell'arte greca, ma anche del testo di Filostrato, evidentemente da lui considerato quale fonte attendibile, capace di garantire una ricostruzione filologica di alcune caratteristiche di quell'arte altrimenti perdute, quali la ricerca di illusionismi ottici, l'impiego della soluzione della narrazione continua o l'uso di elementi desunti dalla pittura greca⁸³. Egli riteneva derivate dalle *Eikónes* filostratee alcune scene nilotiche dei mosaici delle absidi delle chiese romane di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, da lui, sulla scia di quanto già sostenuto da Müntz, ritenute splendidi esempi di arte paleocristiana e pertanto fatte risalire al IV secolo, ma che in realtà sono opera del

⁷⁹ A. BOUGOT, *Philostrate l'Ancien. Une galerie antique de 64 Tableaux*, Paris, 1881.

⁸⁰ Cfr. GRAZIANI F. 1995, p. XXXVI, 55n.

⁸¹ M. R. MENNA, *I mosaici torritiani. Franz Wickhoff e le "Immagini" di Filostrato*, in «Studi Romani», XXXIX, 3-4, 1991, pp. 236-251.

⁸² F. WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Wien, 1895; in edizione italiana, F. WICKHOFF, *Arte romana*, Padova, 1947.

⁸³ Le descrizioni di *Arianna* (Im. I,15), *Olimpo* (Im. I,21) e *Narciso* (Im. I,23) vengono prese quali esempi di pittura illusionistica, quella di *Memnone* (Im. I,7), *Penteo* (Im. I,19), *Chirone* (Im. II,2), *Ercole tra i Pigmei* (Im. II,22), *I Cacciatori* (Im. II,28), sono presi a testimonianza dell'impiego della narrazione continua; mentre la *Nascita di Ermes* (Im. II,26) è ricordata quale unico esempio di pittura in cui il medesimo protagonista è ripetuto diverse volte nella stessa raffigurazione; *Palemone* (Im. II, 16), *Tessaglia* (Im. II,14), *Le isole* (Im. II,17), *Glauco* (Im. II,15) e il *Bosforo* (Im. I,12 e I, 13) sono presi a modello dell'ellenizzazione delle rappresentazioni geografiche romane per via dell'uso ricorrente di personificazioni allegoriche di località. WICKHOFF F. 1895, pp. 82-85; cfr. MENNA M. R. 1991, pp. 243-244.

mosaicista Jacopo Torriti e databili agli anni Novanta del Duecento⁸⁴. I mosaici rappresentano scene nilotiche con giochi di putti che Wickhoff associava alle descrizioni degli *Eroti* (*Im.* I,6) e della *Palude* (*Im.* I,9); l'autore quindi, si cimenta in un lungo brano descrittivo dei mosaici, inserito tra virgolette e intitolato *La Peschiera* (*Die Fischhalter*), che pare opportuno citare per intero, per cercare di comprendere quali fossero le intenzioni dell'autore:

Siamo alla sorgente di un fiume e poiché vi sono tre divinità fluviali il pittore vuole indicare con esse il fluire di diverse sorgenti. Quella di mezzo è la più ricca: qui il dio del fiume si appoggia ad un'urna più capace, che sembra galleggiare come una botte sull'acqua che ne sgorga. Egli sta per suonare gioiosamente la sua conchiglia, poiché si rallegra delle acque che si spandono uniformemente fra i prati in fiore. Da destra a sinistra avanzano giovinetti con urne, da cui scorrono ruscelletti più esigui, aumentando ancora l'abbondanza della fonte principale. Ma guarda un po', che allevamento di pesci! Gli Eroti si sono impossessati di tutto il bacino fluviale ed hanno diviso la parte superiore del corso del fiume in vivai, conficcando nell'acqua pali vicino a pali, strettamente allineati. Ma dalla figurazione si può anche desumere come vi hanno portato dentro i pesci. Vi sono disposte delle trappole, perché alcune di quelle chiuse convergono ad angolo al cui vertice sono delle aperture ristrette. Se i pesci che nuotano contro corrente giungono in fondo all'angolo, penetrano facilmente attraverso quelle piccole aperture, che poi non riescono a ritrovare quando si lasciano portare a valle dal fiume. Essi allora scivolano giù lungo i lati delle chiuse e si cedono presi negli angoli adiacenti alle rive. Così gli Eroti sono riusciti a raccogliere l'intera stirpe dei pesci nei loro bacini.

I piccoli amici tengono anche fra le braccia dei palmipedi, con i quali si minacciano scherzosamente. Uno fugge nuotando davanti a tre anitre, un altro ha afferrato un cigno per le ali e si fa trascinare da lui lungo la corrente, un terzo ha rizzato una vela su un'anfora vuota e ora, standoci sopra, trasportato sul fiume dal telo gonfiato dal vento, garaggerà in velocità con gli uccelli acquatici.

Devono aver bevuto gagliardamente i bricconcelli per aver vuotato il grande vaso da vino e per bere hanno certo mangiato del pesce arrosto; infatti il pesce stuzzica la sete. I più grandi fra i fanciulletti non prendono parte a quegli scherzi; essi apprestano nuove gioie per la tavola. Dappertutto li vedi prendere pesci dai bacini. Uno siede su un macigno e pesca con l'amo, altri due sono su una barchetta e, mentre uno rema, l'altro sta a prua e con un rampone colpisce gli abitatori dell'acqua guizzanti sotto di lui. Altri poi gettano delle nasse da una seconda barchetta. Penso che vogliano prendere anguille, una delle quali serpeggia là attraverso le onde. Quando queste, attratte dall'esca, sono scivolote nella nassa, non ne possono più sfuggire perché negli stretti orli delle nasse, che sono a forma di anfora, sporgono le estremità dei giunchi con i quali sono intrecciate. Queste cedono facilmente davanti all'anguilla che entra; mentre chiudono l'uscita a quella che vuole evadere; così infatti dice anche il poeta: gli imbrogli sono come le nasse da pesca, è facile entrarvi, ma non è facile uscirne presto.

Noi peraltro non vogliamo attaccar briga.

Ma gli Eroti allevano anche volatili. Là una chioccia chiama i suoi pulcini sul prato, dei piccioncini amoreggiano e un pavone fa pompa di sé, mentre un altro riceve il becchime da un fanciullo. Delle anitre abbiamo già parlato. Vorrebbero arrostitire anche qualcuno degli uccelletti, che saltellano in giro tra i fiori; già un fanciullo alato si tira dietro una gabbia in cui è un uccello da richiamo che presto li ridurrà prigionieri. Questo sarà un gran banchetto! Se i fanciulli ci invitano a pranzo noi però non chiederemo che cosa significano la città d'oro che è nel mezzo e le sue mura ornate di pietre preziose, o l'uomo vestito di penne che le sta davanti; infatti non sarebbe conveniente parlare di tali cose con degli Eroti⁸⁵.

Nonostante il brano efrastico composto da Wickhoff non si possa considerare una ripresa diretta dalle *Immagini* sono indubbi dei richiami alle atmosfere delle descrizioni filostratee, con alcuni rinvii alle descrizioni degli *Eroti* (*Im.* I,6) e della *Palude* (*Im.* I,9) in *primis*, ma anche alle *ekphraseis* paesaggistiche delle *Eikónes*. Inoltre, Wickhoff riprende le modalità narrative di Filostrato, interrogando e coinvolgendo il lettore della sua

⁸⁴ In realtà il mosaico lateranense è una copia ottocentesca dell'originale medievale, cfr. A. TOMEI, *Jacobus Torriti Pictor, una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, 1990, pp. 81-84.

⁸⁵ WICKHOFF F. 1947, pp. 197-198; trascritta anche in MENNA M. R. 1991, pp. 244-245.

descrizione, facendo inoltre sfoggio della propria erudizione per spiegare qualsiasi dettaglio, anche insignificante, della composizione⁸⁶; l'autore arriva perciò a elaborare un brano alla maniera di Filostrato, seguendo un processo mentale diverso rispetto a quelli che normalmente prendono avvio dalla lettura di un'ecfrasi, che, partendo dall'osservazione di un'opera d'arte che si ritiene creata seguendo una descrizione letteraria, si propone di elaborare una nuova descrizione che conserva dei legami con l'*ékphrasis* antica da cui si ritiene che l'opera sia stata ideata sia con l'opera d'arte stessa, ma che in realtà mantiene una sua autonomia, e si rivela una rielaborazione creativa che trova la sua ragion d'essere nell'interesse generalizzato per il testo di Filostrato nel XIX secolo e nella volontà dello studioso austriaco di trovare nelle descrizioni del retore greco un conforto e sostegno alle sue tesi circa l'arte romana.

I.2.3 Le *Imagines* diventano repertorio iconografico

L'orientamento degli studi relativi al testo di Filostrato cambiò radicalmente a partire dagli inizi del Novecento, grazie all'attività scientifica di uno studioso dai molteplici interessi, che spaziavano dalla filologia all'archeologia e alla storia dell'arte: il tedesco Richard Förster (1843-1922)⁸⁷, che alle *Eikónes* dedicò diversi contributi, di cui sicuramente quello più importante in questo contesto è quello pubblicato nel 1904, *Philostrats Gemälde in der Renaissance*⁸⁸, che indicava una serie di opere rinascimentali e secentesche ispirate alle *Imagines*; tuttavia, lo studioso aveva già espresso interesse per la raccolta di *ekphrásaeis* e per il suo utilizzo da parte degli artisti nel 1903, quando venne pubblicato il suo saggio⁸⁹ sulla decorazione ad affresco di una sala nella Staatliche Kunsthalle a Karlsruhe ad opera del pittore Moritz von Schwindt (1842) con dei soggetti ispirati alle descrizioni letterarie di Filostrato Maggiore e Minore e connesse al saggio di Goethe⁹⁰ pubblicato alcuni decenni prima della loro esecuzione. Non mancò di interessarsi ulteriormente delle fortune del testo, preoccupandosi di studiare anche l'opera di Goethe dedicata alle *Immagini* (1903)⁹¹, associando un disegno di Goya con una testa di gigante assalito da esseri lillipuziani alla descrizione filostratea di *Ercole e i Pigmei* (*Im.* II,22) in

⁸⁶ Cfr. MENNA M. R. 1991 pp. 245-246.

⁸⁷ Le notizie biografiche su Richard Förster sono reperibili in J. GROß, *Richard Foerster (1843-1922)*, in «Schlesische Lebensbilder», XI, 2012, pp. 399-415.

⁸⁸ R. FÖRSTER, *Philostrats Gemälde in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, pp. 15-48.

⁸⁹ FÖRSTER R. 1903b.

⁹⁰ Cfr. *supra*, pp. 19-20.

⁹¹ FÖRSTER R. 1903a, pp. 167-184.

un contributo del 1909⁹², e, infine, pubblicando, nell'anno della sua morte (1922), un articolo sulla ricostruzione di perdute pitture antiche che dedicava ancora ampio spazio alla fortuna delle descrizioni di Filostrato in epoca rinascimentale, occupandosi di alcune opere che erano rimaste escluse dal suo studio di inizio secolo⁹³.

Inizialmente avviatosi agli studi teologici, Förster si dedicò in seguito a indagini sulla classicità, intesa in senso lato, interessandosi di lingua e letteratura latina, greca, metrica, archeologia, sanscrito, e dottorandosi con una tesi in grammatica greca. Avviatosi quindi all'insegnamento di latino e greco a Breslavia, tra il 1868 e il 1870, grazie a una borsa dell'istituto archeologico tedesco, Förster poté soggiornare in Italia, soprattutto a Roma, intrecciando rapporti di amicizia con eminenti studiosi, dedicandosi inoltre alla raccolta di manoscritti rari e fondi per la pubblicazione delle edizioni critiche dei fisiognomici latini e greci e delle opere di Libanio. A questo periodo risale l'inizio dell'amicizia con Heinrich Brunn, che negli stessi anni all'interno del suo saggio *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt* (1861-1867)⁹⁴, aveva difeso a spada tratta l'attendibilità delle descrizioni di Filostrato quali testimonianze di opere pittoriche effettivamente esistenti⁹⁵. Rientrato in Germania proseguì nell'insegnamento ginnasiale, tenendo inoltre conferenze e seminari all'università e pubblicando diversi contributi scientifici sulla rivista «Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur», ottenendo infine una cattedra all'università di Breslavia nel 1873 prima, e a Rostock poi (1875). Tra il 1879 e il 1880 compì un soggiorno di studio in Inghilterra, Spagna e Francia, cercando manoscritti e iniziando il suo lavoro di raccolta delle orazioni di Coricio di Gaza. Poco dopo iniziò a insegnare a Kiel, diventando il rettore dell'istituto universitario nel 1886. Ritornò infine a insegnare filologia e archeologia all'università di Breslavia, ottenendo la carica di direttore del Museo Archeologico della città, seguitando a insegnare e a fare ricerca fino al 1922, anno della sua morte.

Gli studi di storia dell'arte antica e moderna⁹⁶ di Förster furono alimentati dai suoi soggiorni italiani e furono improntati soprattutto a una ricerca delle fonti, di stampo

⁹² R. FÖRSTER, *Goya und Philostrat*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XX, 1909, pp. 45-48.

⁹³ R. FÖRSTER, *Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XLIII, 1922, pp. 126-136.

⁹⁴ Cfr. *supra*, p. 21.

⁹⁵ L'amicizia è testimoniata da un nucleo di lettere, conservate alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, che Förster inviò al suo interlocutore tra il 1867 e il 1890.

⁹⁶ Oltre a quelli già citati si ricordano i contributi di carattere storico-artistico dello studioso: R. FÖRSTER, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp. 27-40; R. FÖRSTER, *Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp.182-207; R. FÖRSTER, *Amor und Psyche von Raffael*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 215-223; R. FÖRSTER, *Noch einmal Raffael's*

filologico e sicuramente memore della formazione accademica dell'erudito, da cui erano ispirate le opere d'arte rinascimentali da lui esaminate, con una particolare predilezione per lo studio della ricomposizione di opere d'arte a partire da descrizioni ecfastiche classiche. I suoi contributi diedero un pionieristico impulso agli studi iconologici successivi; non è un caso infatti che Erwin Panofsky, in una missiva del 23 novembre 1955 inviata al suo collega William Heckscher, scrivesse: «As you know just as well as I, our real 'founders' are such men as Förster, Giehlow and Warburg, and that my name has come to be so closely associated with iconological studies is due only to the fact that when I appeared in this country in 1931, the work of those three men was largely unknown, so that their achievement was more or less credited to one who tried to transmit their point of view and thereby to counteract to some extent the overemphasis on stylistic analysis and preoccupation with attributions⁹⁷». Le ricerche di Förster in ambito storico-artistico furono completamente votate all'indagine del rapporto tra opere d'arte moderna e antichità, come testimoniato da uno dei suoi primissimi studi in quest'ambito, i *Farnesina-Studien: Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike* (1880)⁹⁸, e i suoi studi su Filostrato sono punto di partenza di qualsiasi studio sulla fortuna figurativa delle *Imagines*.

Lo stesso Panofsky si interessò in diversi studi delle *Eikónes* di Filostrato. Nel suo *Early Netherlandish Painting* (1953)⁹⁹ riteneva derivato dalla descrizione di *Semele* di Filostrato (*Im.* I,14) un passaggio delle *Revelationes* di Santa Brigida di Svezia (1303-1373) che si riferisce alla nascita di Cristo, da lei immaginata in una grotta. Nel brano Santa Brigida introduce un nuovo simbolo per rendere l'idea dello splendore della luce divina capace di oscurare qualsiasi altra luce naturale: dopo la nascita del Salvatore, infatti, lo *splendor divinus* che si irradia dal bambino annulla completamente (*totaliter adnihilverat*) la luce materiale (*splendor materialis*) della fiamma del cero posto nella caverna in cui la Santa descriveva il parto celeste¹⁰⁰. Ma è soprattutto negli studi dell'iconologo dedicati a Nicolas

Galatea, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, 1900, pp. 1-11; R. FÖRSTER, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga: 1*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXII, 1901, pp. 78-87; R. FÖRSTER, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga: 2*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXII, 1901, pp. 154-180; R. FÖRSTER, «Die Meergötter» des Mantegna, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, pp. 205-214.

⁹⁷ D. WUTTKE (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz*, vol. III (1950-1956), Wiesbaden, 2006, p. 860.

⁹⁸ R. FÖRSTER, *Farnesina-Studien: Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock, 1880.

⁹⁹ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting Its Origins and Character*, Cambridge, 1953.

¹⁰⁰ Panofsky scrive «The supernatural radiance that filled the cave of Nativity is stressed in the Apocriphe [...] But the specific motif of its obscuring a natural source of illumination seems to be derived, in a manner

Poussin che vengono spesso citate le *Imagines* di Filostrato quale fonte iconografica di alcuni dettagli altrimenti difficilmente spiegabili del pittore francese¹⁰¹.

In parallelo, tuttavia, non si spense il dibattito circa la reale esistenza della pinacoteca napoletana descritta dal retore, come testimonia il contributo di Lehmann-Hartleben, interamente dedicato alla galleria descritta da Filostrato¹⁰²; a riprova della sua inamovibile fiducia nella veridicità delle parole di Filostrato e nella reale esistenza in un portico napoletano dei dipinti da lui descritti, dopo aver tracciato uno schema delle argomentazioni usate dai detrattori e dai sostenitori dell'esistenza della pinacoteca di Filostrato, lo studioso individuava dei gruppi di dipinti accomunati da soggetti analoghi, arrivando a immaginare una galleria divisa in sale, in un percorso guidato da una parete all'altra, con dipinti esposti seguendo un ordinamento basato su criteri tematici. Secondo l'autore, proprio la presenza di questi gruppi di dipinti, che presentano delle analogie nei soggetti ma che non sono organizzati linearmente nel procedere delle descrizioni del testo, infondendo quindi nel lettore un'impressione di "disordine", sarebbe indice della reale esistenza della galleria descritta da Filostrato. Lehmann-Hartleben sosteneva che questa disorganicità, che però presentava delle corrispondenze interne, potesse essere facilmente spiegata ipotizzando una disposizione dei dipinti su due registri; Filostrato procederebbe tralasciando parzialmente questo ordine, partendo dal registro inferiore, per poi procedere con quello superiore della stessa parete e continuando con la parte più bassa della parete contigua, connessa alla sezione più bassa precedente, continuando con i dipinti sopra la seconda sezione più bassa della parete, arrivando così a determinare l'apparente disordine che emerge dal testo del retore. Osservando alcuni "cicli" di descrizioni, inoltre, egli arrivava alla conclusione per cui, immaginando un portico scandito in stanze, alcune sezioni di dipinti dovevano essere disposte sulle pareti di una sala, con lo sguardo dello spettatore che si spostava seguendo un andamento circolare, per andare a finire nel medesimo punto in cui era iniziato. Pertanto Lehmann-Hartleben postulava l'esistenza di una sala di Ercole, che racchiudeva le descrizioni da II,20 a II,25, la sala del mondo primitivo, con le *ekphrásaes* da II,13 a II,19, la sala di Afrodite dalla descrizione II,1 alla II,12, per poi passare a quella di Dioniso (I,14-I,30), andando poi a finire con la sala dei fiumi, dalla descrizione I,1 alla I,13; da questa

still to be explained, from Philostratus' description of the Birth of Dionysus. [...] It would seem that there are connections between the birth of Bacchus and the Nativity of Christ, especially in Bizantine Art; both scenes are staged in or before a cave, and in the midwives attending to the Christ Child may well be the descendants of the Nymphs ministering to the infant Dionysus». PANOFSKY E. 1953, p. 126.

¹⁰¹ Cfr. *infra*, pp. 287-289.

¹⁰² K. LEHMANN-HARTLEBEN, *The Imagines of the Elder Philostratus*, in «The Art Bulletin», XXIII, 2, 1941, pp. 16-44.

ricostruzione sono escluse le due nature morte, ciascuna in un libro diverso delle *Eikónes* (I,31 e II,26), e le ultime otto descrizioni del secondo libro. Le motivazioni e le letture che fornisce lo studioso in realtà appaiono molto forzate e meccaniche, basate su corrispondenze alquanto arbitrarie, e la suddivisione in cicli pittorici, che prevede l'esclusione di alcune opere che non riescono a inserirsi nei gruppi determinati, piuttosto discutibile; è evidente che tra le diverse descrizioni esistano effettivamente delle simmetrie e affinità, che trovano però giustificazione nelle motivazioni che stanno alla base delle *Imagines*.

I.3 Elogio della sapiente pittura: i proemi delle *Eikónes*. Teoria artistica e visione estetica nelle *Imagines* in un confronto con *La vita di Apollonio di Tiana*

Buona parte del fascino esercitato dalle *Imagines*, non solo di Filostrato Maggiore ma anche dell'omonima opera di suo nipote, Filostrato Minore, dimora nei prologhi di questi due testi, veri e propri manifesti della poetica e del pensiero sull'arte dei due autori, che, inaspettatamente per un'epoca in cui le arti figurative erano relegate in un'infima posizione a causa della natura banausica dell'impegno necessario per la realizzazione di qualsiasi opera d'arte e della concezione aristocratica delle attività umane, esaltano le virtù della pittura al di sopra delle altre arti, e le assegnano uno *status* di nobiltà paragonabile a quello della poesia; sono proprio queste argomentazioni che garantirono la fortuna dei testi, specie nel momento in cui si prospettò l'esigenza di affermare la dignità delle arti figurative su basi scientifiche, facendo ricorso anche all'*auctoritas* degli scrittori antichi¹⁰³.

Di seguito si riportano i passi dei due proemi che è necessario tenere presenti da una parte per la comprensione della teoria artistica antica e, dall'altra, per i successivi sviluppi della letteratura artistica moderna, che da essi ricavò problematiche e argomentazioni di carattere filosofico e teorico¹⁰⁴.

¹⁰³ Utile per un confronto tra queste due opere, ma anche per le altre del *corpus* filostrato e le *Descriptiones* di Callistrato è il commento all'edizione PHILOSTRATUS, *Flavii Philostrati quae supersunt. Philostrati Junioris Imagines. Callistrati Descriptiones*, a cura di C. L. Kayser, Turici, 1844.

¹⁰⁴ Per un confronto tra i due proemi si rivela valido il saggio che segue il proemio di Filostrato Minore (M. PUGLIARA, *La Galleria di Filostrato Minore: poetica e pittura*, in FILOSTRATO MINORE, 2004, pp. 8-16) che presenta anche un leggero affondo sul concetto di mimesi nella tradizione filosofica antecedente; per il concetto di mimesi e sofia che si profila nel prologo di Filostrato Maggiore si veda MAFFEI S. 1991.

Il prologo di Filostrato Maggiore si apre con una riflessione teorica di portata non indifferente, che senza dubbio è una ripresa, amplificata, della tradizione oraziana dell'*ut pictura poesis*¹⁰⁵:

Chi non ama la pittura offende la verità e fa torto alla sapienza dei poeti; pittura e poesia infatti, mostrano entrambe la stessa inclinazione per le gesta e le immagini degli eroi. Egli inoltre, non tiene in buon conto nemmeno la simmetria, grazie alla quale l'arte partecipa anche del Logos. Per chi poi desiderasse erudirsi, la pittura è una creazione degli Dei, manifesta nelle immagini della terra, che le Stagioni dipingono sui prati, e nei fenomeni del cielo; per chi invece voglia semplicemente esaminare l'origine dell'arte, l'imitazione è la scoperta più antica e che più si confà alla natura. La inventarono uomini sapienti chiamandola ora pittura ora plastica. [...] La pittura invece si ottiene dai colori e non è solo questo il suo compito, ma con quelli soltanto produce più artifici di un'altra arte che disponga di mezzi numerosi. Fa apparire l'ombra e distinguere lo sguardo furioso, quello sofferente e quello gioioso. La plastica rende nel peggiore dei modi le luci degli occhi, mentre la pittura conosce bene l'occhio focoso, quello chiaro e quello nero, una chioma bionda, una di fuoco e una dello splendore del sole, il colore di un abito e quello delle armature, e alcove, case, boschi, monti e ruscello, e l'aria che tutto in sé contiene. [...] Il discorso però, ora, non riguarda i pittori, né la loro storia, ma proponiamo alcuni aspetti della pittura, raccolti, per i giovani come lezioni, dalle quali essi imparino ad interpretare e a curare il proprio giudizio¹⁰⁶.

Così recita invece il proemio di Filostrato Minore:

Non priviamo le arti della possibilità di avere vita perpetua, pensando che ciò che è più antico sia difficile da emulare; e se siamo stati preceduti da qualcuno, non risparmiamoci [...] dall'imitarlo secondo le nostre forze, anzi sfidiamolo [...] una descrizione di dipinti fu composta da un mio omonimo, mio nonno materno, in pura lingua attica [...]. La pratica della pittura è cosa ottima e non di poco conto: bisogna infatti che colui che intende impadronirsi di quest'arte osservi attentamente la natura umana e sia capace di cogliere i tratti distintivi dei caratteri, anche se non hanno voce: cosa si riveli nell'aspetto delle guance, cosa nell'espressione degli occhi, cosa nell'atteggiarsi delle sopracciglia; per dirla in breve, sia capace di distinguere quanto ha a che fare con la disposizione dell'animo. Se sarà all'altezza di queste cose, otterrà tutto quanto e la sua mano interpreterà nel modo migliore la vicenda personale di ciascuno – pazzo o furioso, assennato o contento, litigioso o innamorato –, e, una volta per tutte, raffigurerà per ciascuno il carattere che gli si adatta. E l'illusione che ne scaturisce è piacevole e non comporta nessun biasimo; accostarsi infatti a cose che non sono, come se fossero, ed essere indotti da queste a credere che esistono, se da ciò non viene danno, non è forse divertente e innocente? Mi pare che gli antichi saggi abbiano scritto molto circa la simmetria nella

¹⁰⁵ Il *topos* dell'*ut pictura poesis* affonda le radici nel detto, attribuito da Plutarco (*Moralia*, 436 f – 347 c, 748 a) a Simonide di Ceo, secondo cui la pittura è poesia muta e la poesia pittura parlante; questo concetto verrà poi ripreso da Orazio (*Ars poetica*, 361, ma anche in *Ep.* II, 1, 248-250) nella celebre formula che informerà le teorie dei secoli successivi. vd. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, 1974.

¹⁰⁶ FILOSTRATO 2008a, I, *Proemio*, pp. 118-119.

pittura, ponendo per esempio le leggi sulla proporzione delle parti: pare non si possa conseguire l'eccellenza nel rappresentare le emozioni dell'animo se le proporzioni non rientrano nella misura data dalla natura. Infatti ciò che è anomalo e fuori dalla misura non può esprimere emozioni se la natura è correttamente costituita. A ben considerare, troviamo che l'arte della pittura ha qualche parentela con la poesia e che una certa capacità di creare immagini è comune a entrambe. Infatti i poeti introducono gli dei nella loro scena e tutto ciò che ha fasto, maestà e incanto, e lo stesso fa l'arte della pittura, che mostra nel disegno ciò che i poeti esprimono a parole [...] ¹⁰⁷.

Entrambi i proemi sono portatori della poetica dei due autori, o perlomeno della loro concezione artistica, espressa più velatamente nelle *ekphrāseis* da loro composte, e si propongono di esaltare la pittura, quell'invenzione divina, che più che finalità si rivela essere *medium*, strumento che permette di andare al di là dell'immediata contingenza del visibile per arrivare a quella verità che offende chi non ama la pittura. L'arte pittorica per entrambi i retori è sapiente illusione, ma essa si rivela quale inganno soave e non più abbaglio mendace come nell'ottica platonica, invenzione antica, nata insieme alla natura stessa e a lei indissolubilmente legata. Ma mentre Filostrato Maggiore è concentrato a elaborare una riflessione di carattere più universale, che vede nella pittura, attraverso una sapiente *mimesi*, il mezzo per accedere alle leggi della natura, il Minore riconduce il discorso sul piano del particolare, sviluppando degli elementi già *in nuce* nel prologo del nonno, facendo dell'arte pittorica strumento privilegiato per interpretare la natura dell'uomo, la sua indole e disposizione caratteriale ¹⁰⁸.

Entrambi i prologhi fanno della sapiente imitazione elemento costituente della pittura, e caratteristica che la contraddistingue dalle altre arti figurative; tuttavia, la definizione di imitazione da loro delineata assume connotazioni diverse tra le posizioni dei due filosofi ed entrambi si diversificano dalla tradizionale teoria mimetica che li aveva preceduti. Quella che si delinea nei quadri di Filostrato Minore è stata definita "una *mimesi* di sentimenti ¹⁰⁹", che si concentra sulla resa dell'evoluzione degli stati d'animo dei protagonisti dei dipinti descritti per fornire una sorta di quadro psicologico degli attori che l'*enargeia* della descrizione mette in scena, facendo del lettore-uditore uno spettatore coinvolto nell'evocativa descrizione grazie alla possibilità di immedesimarsi nelle vicende descritte per mezzo di una resa illusoria della gamma di sentimenti comuni all'intera umanità. Invece la grandezza dell'arte pittorica sta, secondo Filostrato Maggiore, nella sua capacità

¹⁰⁷ F. GHEDINI, I. COLPO, M. NOVELLO (a cura di), *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma, 2004, p. 8.

¹⁰⁸ Cfr. GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004, pp. 8-9.

¹⁰⁹ GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004, p. 11.

di piegare i colori per riprodurre ogni molteplice aspetto della vita umana, emozioni comprese. Da qui anche la diversità dei soggetti delle descrizioni delle due opere: quelle del Minore sono tutte vicende mitologiche, in cui l'uomo e le sue reazioni al mondo che lo circonda sono protagonisti, mentre nel Maggiore oltre a episodi mitologici sono descritti anche paesaggi e nature morte, ma in ogni caso sono inserite digressioni descrittive su oggetti inanimati, effetti coloristici e luministici.

Parola chiave nel proemio di Filostrato Maggiore è σοφία¹¹⁰, termine che va a qualificare l'operato del pittore allo stesso modo di quanto non faccia con quello del poeta. Ovviamente i mezzi a disposizione delle *technai* da loro esercitate sono diversi, ma la finalità è la medesima: la persuasione. Tuttavia non si tratta di un'opera di convincimento forzata, essendo essa ottenibile esclusivamente attraverso l'immedesimazione del fruitore. E non lo nascondono i due Filostrati nei loro proemi, ma nemmeno nelle loro *ecfraseis*, infarcite di riferimenti alla loro concezione artistica. La mimesi è lo strumento principale che poesia e pittura hanno a disposizione per mettere in opera la loro azione di persuasione, attraverso le tecniche proprie di ciascuna arte, ma la mimesi di Filostrato è un qualcosa di diverso rispetto al concetto espresso dalla tradizione precedente, che affonda le radici nel pensiero aristotelico.

L'arte pittorica ha a disposizione, secondo Filostrato, diverse armi per ottenere una resa realistica del dato naturale, della verità, e quindi trarre in inganno l'occhio dell'osservatore. Il primo mezzo è l'ἀναλογία, la distribuzione proporzionale delle figure nello spazio, secondo diversi livelli di profondità a seconda della loro vicinanza all'osservatore, quella che sarà poi definita prospettiva, e che è ben espressa nella descrizione delle schiere dei soldati che circondano le mura di Tebe, alcuni dipinti a figura intera, altri visibili solo a metà busto mentre di alcuni è possibile osservare solo alcuni dettagli (*Im.* I,4)¹¹¹. Altro strumento importante si rivela la σκιαγραφία, l'alternanza di parti in luce e altre poste in ombra, ottenibile grazie alla gradazione dei colori, ovvero la tecnica del chiaroscuro, che permette all'artista di rappresentare soprattutto la figura umana piegata, con la differenza tra parti illuminate e parti in ombra: «quanto alle ombre sul corpo di Eracle, non vale la pena stupirsi, se sono accentuate: infatti nello schema di uno disteso o di uno eretto l'ombreggiatura è semplice, ed essere precisi in questo non è indizio di particolare abilità. Le ombre di Atlante, invece, rivelano una maggiore maestria, giacché è piegato su se

¹¹⁰ Per una disamina circa la valenza del termine nel proemio di Filostrato Maggiore in relazione anche alla tradizione precedente si veda MAFFEI S. 1991.

¹¹¹ Cfr. MANIERI A. 1999, p. 113.

stesso ed esse si sovrappongono l'una sull'altra senza oscurare le parti sporgenti, ma producendo anzi luminosità intorno alle parti cave e in ombra¹¹²».

Tuttavia, ciò che viene espresso in maniera velata nelle *Eikónes* è affermato, piuttosto chiaramente, nella *Vita di Apollonio di Tiana*, la biografia dell'asceta neopitagorico che rientra nel *corpus* delle opere di Filostrato¹¹³. Diversi passaggi del testo, infatti, contengono alcuni riferimenti alla prassi e teoria artistica, che vanno a ridefinire la concezione del processo di creazione: centrale in questa riformulazione è la parola φαντασία¹¹⁴, «artista più sapiente dell'imitazione [*mimesis*]¹¹⁵».

Pare opportuno qui presentare i passi della *Vita di Apollonio* che presentano un dialogo tra Apollonio e il suo discepolo Damis, ricco di implicazioni filosofiche e riflessioni sulla natura della pittura (II, 22)¹¹⁶.

Apollonio chiese: «O Damis, pensi che la pittura sia qualcosa?». «Certo, senza alcun dubbio». «E qual è l'atto proprio di quest'arte? Mescola insieme – rispose – tutti i colori che esistono [...]». «E per quale motivo li mescola?» riprese Apollonio «Non certo per ottenere soltanto un effetto cromatico, come si fa con i belletti». «Lo fa per allo scopo di imitare» rispose Damis [...]». «Dunque la pittura è un'imitazione, Damis?» «E che altro?» rispose «Se non fosse questo il suo oggetto, non sarebbe che un gioco insensato con i colori». «E le figure che si vedono nel cielo quando le nubi si disperdono qua e là [...] cosa dirai che sono? Non sono forse opere d'imitazione». «Direi di sì». «Dunque il dio è un pittore, Damis, e disceso dal carro alato su cui viaggia ordinando le cose divine e umane, in questi momenti si siede a divertirsi e a disegnare queste figure, come fanno i bambini con la sabbia?». [...] «Ma tu certo non vuoi dirmi questo, Damis,» riprese «bensì che tali immagini passano per il cielo senza alcun significato e affatto a caso per quanto riguarda il dio, e che noi vi ricostruiamo e suscitiamo immagini, perché siamo per natura inclini all'imitazione?». «Questa» rispose «mi pare l'opinione più plausibile, o Apollonio, e di gran lunga migliore, e perciò teniamoci ad essa». «Duplice è dunque l'imitazione o Damis; e quella che imita con la mano e con la mente è la pittura, mentre l'altra rappresenta solo con la mente». «Non direi duplice,» ribatté Damis «poiché l'una, ossia la pittura, conviene ritenerla più perfetta, in quanto imita con la mente e con la mano; mentre l'altra è una parte di questa, dato che uno considera e imita la realtà soltanto con la mente, non potendo servirsi anche della mano per raffigurarla, poiché non sa dipingere». «Forse, o Damis, perché ha perduto l'uso della mano in

¹¹² FILOSTRATO 2008a, *Atlante*, Im. 2, 20,2.

¹¹³ Cfr. *supra*, pp. 6-7.

¹¹⁴ Una stretta connessione esiste nella letteratura greca tra l'enargeia e la fantasia. Si vd. MAFFEI S. 1991, p. 593, 15n.; K. THEIN, *Gods and Painter: Philostratus the Elder, Stoic Phantasia and the Strategy of Describing*, in *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, a cura di J. Elsner, «Ramus», XXXI, 2002, pp. 136-145. Per il concetto di *phantasia* nella *Vita di Apollonio* vd. V. PLATT, *Virtual Visions: Phantasia and the Perception of the Divine in The Life of Apollonius of Tyana*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 131-154.

¹¹⁵ FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano, 1978, p. 283.

¹¹⁶ Sulla concezione artistica nella *Vita di Apollonio di Tiana* si veda M. W. MURRAY, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana (Illinois), 1927, pp. 112-116 ed E. BIRMELIN, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, in «Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption», LXXXVIII, 1933, pp. 149-180, 392-414.

seguito a una ferita o a una malattia?». «No, per Zeus», rispose Damis «ma perché non ha mai tenuto in mano un pennello, né un altro strumento di disegno o un colore, ed è affatto inesperto dell'arte». Dunque, o Damis,» riprese Apollonio «siamo entrambi d'accordo che la facoltà mimetica proviene all'uomo dalla natura, la capacità pittorica dall'arte [...] direi che anche quanti contemplan le opere dell'arte figurata abbiano bisogno di facoltà mimetica: non è infatti possibile lodare un cavallo o un toro dipinto, senza avere in mente l'animale che l'autore ha inteso rappresentare [...]»¹¹⁷.

«L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quel che non ha visto, poiché può formarsene un'idea in riferimento alla realtà¹¹⁸». La mimesi non è più riproduzione meccanica, ma, facendo leva sulle conoscenze pregresse dell'artista, così come del fruitore dell'opera, si rivela processo di interpretazione della realtà attraverso la fantasia. Non è tanto il momento esecutivo dell'opera a determinarne l'esito positivo, ma l'istante immediatamente precedente, quello dell'ideazione, della progettazione nella mente dell'artista. L'arte pittorica, che condivide con la poesia la partecipazione attiva della fantasia, che viene ad assumere un ruolo determinante perché l'equazione *ut pictura poesis* possa funzionare¹¹⁹, non è arte manuale, ma processo mentale¹²⁰, ed è questo meccanismo che riesce a riprodurre i molteplici aspetti del reale, e a garantire l'immedesimazione dello spettatore, ormai coinvolto, sempre grazie alla fantasia, nell'opera d'arte, tanto che i suoi sensi sono ormai illusi e quasi incapaci di distinguere il vero dal verosimile. Come scrive Cometa, infatti, «perché si dia un'*ékphrasis* è necessario che il narratore e lo spettatore, qualunque sia la loro collocazione nella finzione o nella realtà, decidano di abbandonarsi all'immaginazione, di lasciarsi coinvolgere in uno sguardo comune¹²¹».

La duplice natura della mimesi è espressa anche nelle descrizioni delle *Imagines*; ad esempio, nella *Palude*, dove Filostrato dice: (*Im.* I,9) «e se noi descrivessimo i flauti e coloro che se ne servono, e come soffiano con le labbra strette, elogeremmo poco del quadro e solo quanto si confà dell'imitazione; non ne metteremmo in risalto la sapienza e il peso dell'opportunità, che sembra siano le cose più importanti dell'arte. Qual è dunque questa sapienza? L'artista ha posto un ponte di palme sul fiume esprimendo in questo

¹¹⁷ FILOSTRATO 1978, pp. 122-124

¹¹⁸ FILOSTRATO 1978, p. 283

¹¹⁹ «The process of conceptual insight in the visual arts is specifically stated in the *proemium* to the *Imagines* to be equivalent to that of poetry: "The art of painting has a certain kinship with the art of poetry... an element of fantasia is common to both". This formulation gives *fantasia* a vital role in the equativo *ut pictura poesis*», M. KEMP, *From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in «Viator», VIII, 1977, pp. 347-398, sp. 367.

¹²⁰ Cfr. MAFFEI S. 1991.

¹²¹ COMETA M. 2012, p. 67.

modo un piacevole pensiero: egli conosce, infatti ciò che si dice delle palme¹²² [...]». La mimesi di cui parla in questo passo il retore è la stessa del dialogo tra Apollonio e Damis: non una banale imitazione del visibile, semplice riproduzione meccanica, ma una mimesi sapiente, che si fonda sulla conoscenza e sulla trasmissione del sapere: è in questa la verità di cui parla nel proemio Filostrato e che accomuna pittura e poesia, e furono queste argomentazioni che servirono a nutrire le riflessioni dei primi teorici dell'arte.

Emblematica della teoria sull'arte che pervade le *Eikónes* di Filostrato Maggiore è la descrizione di Narciso (*Im.* I,23)¹²³. Non a caso nell'*ékphrasis* di Narciso al fonte ritorna il *topos* classico dell'animale illuso dalla pittura; in questo caso però è l'occhio dello spettatore, nonché personaggio del testo, che è tratto in inganno, perché non riesce a comprendere se si tratti di un'ape dipinta o reale. Infatti scrive Filostrato: «poiché il quadro ha cura della verosimiglianza, fa uscire dai fiori una goccia di rugiada, e su di essi si poggia addirittura un'ape, non so se ingannata dal quadro o se siamo noi ad esserlo da lei¹²⁴».

L'intera descrizione è permeata di rimandi allo sguardo e alla visione: «La fonte dipinge [γράφει] Narciso, la pittura [ἡ γραφή] dipinge la fonte e la storia di Narciso. [...] Tu, giovane, non sei stato tratto in inganno da una pittura, né ti sei sciolto nei colori e nella cera; ma non sai che è l'acqua a rappresentarti come tu vedi, né ti rendi conto dell'artificio della fonte¹²⁵ ».

Il fonte che riproduce le fattezze di Narciso altro non è che significativa metafora del gesto pittorico e della «potenzialità centripeta dell'immagine, che dà l'illusione di essere accessibile all'osservatore¹²⁶». È indicativo che questa sia una delle poche *Eikónes* in cui Filostrato si rivolge direttamente al protagonista del dipinto, e non più al giovane suo allievo, cercando di interagire con lui; il retore era consapevole di voler creare una descrizione che rispondesse in ogni dettaglio a quanto affermato nel proemio della sua opera. Nemmeno Filostrato, osservatore del dipinto, è più in grado di distinguere il vero dall'illusorio. La pittura ha perciò molto in comune con lo specchio, perché ha la potenzialità di illudere dell'esistenza di uno spazio fisico che va al di là di quello che è effettivamente riprodotto sulla superficie.

¹²² FILOSTRATO 2008a, I,9,5-6, p. 147.

¹²³ Su questa descrizione e sul suo valore di manifesto della visione poetica di Filostrato di veda, A. L. CARBONE, *La verità e lo specchio*, in FILOSTRATO 2008b, pp. 5-18, sp. 13-16.

¹²⁴ FILOSTRATO 2008a, I,23,2, p. 165.

¹²⁵ FILOSTRATO 2008a, I,23,1, 3, p. 165.

¹²⁶ CARBONE A. L. 2008, p. 15.

Capitolo II. Circolazione e trasmissione del testo

II. 1 Prima del 1503

Lavoro fondamentale per ricostruire la diffusione e circolazione del testo prima della pubblicazione a stampa delle *Eikónes* è la tesi dottorale di Ruth Webb *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from Late Antiquity to the Renaissance*¹²⁷, che descrive ed esamina le modalità di lettura e utilizzo del testo dal momento della loro composizione sino al sedicesimo secolo; in particolar modo il lavoro è importante perché offre una sintesi sulla circolazione dei manoscritti delle *Eikónes* in Oriente e nel mondo occidentale, stilando in appendice un elenco dei manoscritti noti dell'opera.

Quello che permise al testo di non rimanere in oblio fu il suo utilizzo nelle scuole di grammatica bizantine quale esempio di atticismo. La lingua di Filostrato aveva già trovato apprezzamento presso Menandro retore che la elogiava facendone modello di stile¹²⁸. Inoltre, a Costantinopoli l'esercizio ecfrastrico era sopravvissuto nelle scuole retoriche, continuando a essere praticato tra i *progymnasmata*, accostando lo studio degli esempi antichi, di Luciano, Filostrato, Callistrato, a quelli più tardi dei Padri della Chiesa. Gli autori bizantini introducevano inserti ecfrastrici nei loro sermoni o nelle loro prose secolari, e talvolta *ekphrásaes* venivano recitate in occasioni speciali, come ad esempio, la consacrazione di una chiesa, per cui spesso esse sono legate a oggetti effettivamente identificabili, in alcuni casi andati distrutti, per cui assumono valore di testimonianza archeologica¹²⁹. L'*ecfrasi* bizantina ha però molto in comune con quella della tradizione classica, ed essa trovò largo impiego nel mondo cristiano perché poteva essere adoperata per rendere vivide le descrizioni delle vite e delle passioni dei santi, o per ricreare episodi della vita di Cristo o della Vergine. Nonostante ciò, Filostrato era considerato autore minore, non menzionato di fianco ai nomi degli autori da lodare come esempio di erudizione e stile e quando veniva fatto il suo nome non si specificava a quale opera del *corpus philostrataeum* effettivamente ci si riferisse.

I primi manoscritti delle *Eikónes* di Filostrato Maggiore sono piuttosto tardi: non ne esistono anteriori al XIII secolo, mentre il testo di Filostrato Minore presenta una tradizione manoscritta leggermente più antica, poiché il codice della biblioteca laurenziana (Ms. Laur. LVIII, 32, ff. 45r-62v), fonte di tutte le copie più tarde, presenta una datazione

¹²⁷ WEBB R. H. 1992.

¹²⁸ WEBB R. H. 1992, p. 75.

¹²⁹ WEBB R. H. 1996, pp. 129-130.

che oscilla tra il XII e il XIII secolo¹³⁰. L'*Heroikos* è l'unica opera del *corpus philostrataeum* che si trova regolarmente nei manoscritti insieme alle *Eikónes*, mentre piuttosto rari sono i manoscritti che raccolgono l'intera produzione letteraria riunita sotto il nome di Filostrato giunta fino a noi. I manoscritti che contengono le *Eikónes* del XIV sec. che si differenziano da quelli precedenti perché sono per la maggior parte accompagnati da dettagliati commenti e scoli marginali, attribuiti a Massimo Planude (c. 1255- c. 1305) e al suo allievo Manuele Moscopoulo (c. 1265-1316?)¹³¹, che corredarono le prime ventisei descrizioni delle *Imagines* di scoli e commenti e le inserirono in un'antologia di scritti ad uso scolastico, in cui è assente qualsiasi interesse per il contenuto storico-artistico del testo, studiato esclusivamente nei suoi aspetti formali, di lingua e stile; nonostante ciò, l'utilizzo del testo negli studi retorici bizantini ne ha permesso la sopravvivenza e la trasmissione nell'Occidente rinascimentale.

La maggior parte dei manoscritti del testo del retore di Lemno, così come le edizioni a stampa, presentano le descrizioni secondo un medesimo ordine, divise in due libri, rispettivamente di 31 e 34 immagini, precedute da un proemio. Fanno eccezione alcuni manoscritti che, probabilmente per adeguarsi alle indicazioni della *Suda* che parla di quattro libri¹³², scompongono il secondo libro in tre sezioni; invece, altri inseriscono la prima descrizione del primo libro, *Scamandro*, dopo la quarta, il *Nilo*, forse per associazione tematica o per far iniziare la raccolta con la peculiare mitografia di *Como* (*Im. I,2*)¹³³.

Non è chiaro per quali vie le *Imagines* giungessero in Italia; è possibile che il testo fosse prima di tutto noto in Italia meridionale, dove sono attestate strette relazioni con intellettuali di Costantinopoli nel corso del XIII secolo e in cui spesso venivano copiati testi di grammatica. Tra i probabili studiosi che avrebbero potuto portare con loro in Italia una copia delle *Eikónes* da Costantinopoli, è stato proposto il nome di Francesco Filelfo¹³⁴, anche se è specificato da una lettera di Ambrogio Traversari¹³⁵ che il testo di Filostrato da lui posseduto era in realtà la *Vita di Apollonio*, come del resto aveva chiarito nel 1427 lo

¹³⁰ WEBB R. H. 1992, p. 105. Per un elenco dei manoscritti delle *Eikónes* si veda l'appendice della tesi di WEBB R. H. 1992, pp. 206-214.

¹³¹ Per un approfondito studio di questi *scholia* e commentarii si veda WEBB R. H. 1992, pp. 112-141.

¹³² Probabilmente è da accettare quanto affermato a tal proposito da Graziani che suggerisce l'ipotesi che in realtà la *Suda* riunisca in un'unica figura quelle, in realtà ben distinte, di Filostrato Maggiore e Minore, raggruppando non solo i tre libri delle *Eikónes* dei due autori, ma anche le *Ekphràseis* di Callistrato, che si trovano spesso congiunte nei manoscritti. Cfr. GRAZIANI F. 1995, p. XII, 14n.

¹³³ Cfr. GRAZIANI F. 1995, p. XII.

¹³⁴ M. J. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms, 1985, p. 1.

¹³⁵ A. TRAVERSARI, *Epistolae*, II, col. 1024 (XXIV.32).

stesso Filelfo¹³⁶. Sicuramente un ruolo determinante nella trasmissione dell'opera fu rivestito dagli emigrati greci, di cui si trova presenza a Padova già dalla metà del Trecento, quali Manuele Crisolaria, che giunti in Italia per insegnare la loro lingua, si servivano dei metodi con cui erano maggiormente familiari, utilizzando i testi su cui essi stessi si erano formati, compreso l'apparato esegetico delle *Eikónes* approntato da Planude e Moscopulo. In ogni caso le opere del *corpus* filostrato si diffusero presto anche in Italia, se già una nota di Petrarca in *Iliade* I, 341 riporta una versione del mito di Palamede trasmessa unicamente da Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana* e nell'*Eroico*¹³⁷. Ancora l'epistolario di Ambrogio Traversari cita in diversi passaggi opere di Filostrato, riferendosi proprio alle *Imagines* nella missiva da lui scritta a padre Michele l'11 aprile 1438¹³⁸, per chiedergli la restituzione della copia che gli aveva dato in prestito e che ora intendeva passare all'amico Cencio de' Rustici: «*Cincius Romanus a nobis petit imagines Philostrati*». L'interesse per il testo era ancora mosso da motivazioni prettamente linguistiche, come testimonia l'inventario del 1459 dei libri posseduti da Giovanni Aurispa, in cui è menzionata una «grammatica graeca Eritones Filostrati in L[ingua] G[raeca]¹³⁹» in cui è chiaramente presente un errore ortografico nella trascrizione del titolo dell'opera, ancora percepita come testo destinato allo studio della lingua greca.

Gli inventari delle biblioteche e collezioni librerie del XV e XVI secolo sono utili per ricostruire la circolazione del testo, spesso copiato, con o senza commentario grammaticale, da scribi occidentali¹⁴⁰. Tre manoscritti delle *Imagines* sono presenti nella biblioteca del cardinale Bessarione, come attesta l'inventario del 1474, oggi tutti alla

¹³⁶ A. CALDERINI, *Ricerche intorno alla biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo*, in «Studi italiani di filologia classica», XX, 1913, p. 328.

¹³⁷ Cfr. N. ZORZI, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle «Imagines» di Filostrato per Isabella d'Este*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 1997, p. 532, che riprende l'ipotesi di Pertusi, in A. PERTUSI, *Leonio Pilato tra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, 1964, p. 342 n.1, secondo cui questa versione era stata da Petrarca ripresa dal commentario del testo omerico di Leonio Pilato, suo maestro di greco. Se la fonte di questa versione fosse l'*Heroikos*, è probabile che Petrarca conoscesse anche l'*Eikónes*, giacché le due opere sono spesso insieme nei manoscritti. È probabilmente dal retore greco, per il tramite di Leonio Pilato, che il poeta derivò il titolo Filostrato per il suo poema, termine che egli interpreta secondo un'etimologia errata come «vinto d'amore» «Filostrato è il titolo di questo libro; e la cagione è, perché ottimamente si confà cotal nome con l'effetto del libro. Filostrato tanto viene a dire, quanto uomo vinto ed abbattuto da amore, come vedere si può che fu Troilo».

¹³⁸ Pubblicata in F. P. LUISSO, *Riordinamento dell'epistolario di A. Traversari con lettere inedite e note storico-cronologiche*, II, Firenze, Ep. XIII, 18, col. 626, 1899, p. 40.

¹³⁹ A. FRANCESCHINI, *Giovanni Aurispa e la sua biblioteca. Notizie e documenti*, Padova, 1976, p. 112.

¹⁴⁰ Vd. WEBB R. H. 1992, pp. 147-152.

Marciana di Venezia¹⁴¹; una copia dell'*Heroikos* e delle *Eikónes* di Filostrato Minore doveva essere a Firenze prima del 1492, anno della morte di Lorenzo Magnifico, come testimonia l'inventario dei libri a lui appartenuti, redatto nel 1495¹⁴². Webb ha notato che nel registro dei prestiti della biblioteca medicea è segnato che il 9 luglio 1492 Agnolo Poliziano prese in prestito diverse opere di grammatica, retorica e stile greci, tra cui le *Eikónes* di Filostrato Minore; tra le opere prese in prestito da Poliziano in quest'occasione, l'unica non connessa alla grammatica o retorica è una copia di Tucidide, che è probabile sia da identificare nel manoscritto fiorentino Ms. Laur. LXIX, 30, contenente un'insolita associazione tra Tucidide e *Le Vite dei Sofisti*, l'*Heroikos* e le *Eikónes* di Filostrato Maggiore, che effettivamente sembrano avere una maggiore affinità con le restanti opere selezionate dall'umanista¹⁴³. Questo manoscritto, datato al XV secolo¹⁴⁴, si segnala inoltre perché nei margini del testo delle prime quattro *ekphrâseis* (242v.-243r.) delle *Immagini* un lettore particolarmente coinvolto o lo stesso copista, certamente impressionato dall'evidenza visiva che le descrizioni letterarie possedevano, si è cimentato in una ricostruzione fedele delle pitture antiche (fig. 8)¹⁴⁵; infatti, sul margine superiore della carta 242v. è illustrata l'ecfrasi *Scamandro* (*Im.* I,1), la cui immagine non è perfettamente leggibile a causa della rifilatura del manoscritto, ma che probabilmente figurava la personificazione del fiume tra le onde, mentre la figura in piedi, di cui si mantiene solo la parte inferiore del corpo sarebbe da intendere quale Efesto¹⁴⁶, mentre l'architettura nell'angolo superiore sinistro, è la Ilio dalle alte mura merlate che fa da quinta alla descrizione delle *Eikónes*. Nel margine inferiore è invece la rappresentazione della divinità Como (*Im.* I,2), la cui figura, con il capo cinto da una corona¹⁴⁷, ripiegata su stessa e poggiata su un bastone, è una ripresa fedele delle parole del testo; alla sua sinistra un'articolata architettura allude alla stanza nuziale, mentre davanti a lui danza la coppia di sposi descritta da Filostrato, seguita da un gruppo di festeggianti, tra cui spicca una piccola

¹⁴¹ Questi manoscritti (Marc. Gr. 309, 392 e 514) sono piuttosto insoliti; i primi due perché sono associati con testi aritmetici, mentre il terzo è uno dei rari esemplari che riunisce l'intero *corpus* filostrato. Cfr. WEBB R. H. 1992, pp. 144-145.

¹⁴² E. PICCOLOMINI, *Inventario della libreria Medicea privata compilato nel 1495*, in «Archivio storico italiano», 3 ser., XX, 1875, p. 82.

¹⁴³ WEBB R. H. 1992, p. 146. Sulla conoscenza e uso delle *Eikónes* di Filostrato da parte di Poliziano cfr. *infra*, pp. 72-74.

¹⁴⁴ F. GUERRIERI, *Disegni dei manoscritti laurenziani sec. X-XVII*, Firenze, 1979, p. 1959; cfr. Webb R. H. 1992, pp. 165-167; R. A. LE GOFF, *Philostratus Illustrated: the Reception of the Images in Renaissance Art and Culture*, tesi di dottorato, University of Newcastle (NSW), 2012; S. MAFFEI, *I limiti dell'ekphrasis. Quando i testi originano immagini*, in «Memofonte», XV, 2015, p. 125.

¹⁴⁵ Su queste ricostruzioni vd. LE GOFF R. A. 2012, pp. 35-37 e MAFFEI S. 2015, pp. 125-126.

¹⁴⁶ Cfr. MAFFEI S. p. 125.

¹⁴⁷ Questo dettaglio è in realtà un fraintendimento della parola greca *stephanos*, intesa appunto come corona e non quale ghirlanda di rose. Vd. MAFFEI S. p. 125.

figura, probabile primo tentativo mal riuscito di rappresentare il dio¹⁴⁸, mentre nell'angolo superiore della pagina successiva, una figura con le braccia tese in avanti sembra voler alludere al gesto dei partecipanti al convito che nella descrizione cercavano di riprodurre il suono dei cembali con le mani concave¹⁴⁹. Quasi tutto il margine del foglio 243v. è invece occupato dall'illustrazione di Esopo, al di sotto di una tenda¹⁵⁰, circondato dagli animali protagonisti delle sue favole (*Im.* I,3), molti dei quali nominati nel testo, altri invece liberamente aggiunti dall'anonimo disegnatore, come la stessa figura maschile, vestita con una corta tunica, che solleva verso l'autore antico una corona di olivo, che intende simboleggiare l'incoronazione di Esopo per mano delle sue stesse Favole di cui parla Filostrato nel suo testo¹⁵¹. Infine, nella parte inferiore della stessa carta è la rappresentazione di *Meneceo* (*Im.* I,4), rappresentato mentre, circondato da altre figure, si trafigge un fianco, da cui fuoriesce un abbondante fiotto di sangue, entro un'architettura merlata che intende raffigura le sette porte della città di Tebe.

A Roma, invece, le *Images* sono attestate nella biblioteca vaticana già dai tempi di papa Niccolò V (1447-1455), che dimostrò grande attenzione nel recupero di manoscritti greci, commissionando l'acquisto e la copia di testi rari a Costantinopoli; anche a Roma, come documentano i registri di prestito e gli inventari, le *Immagini* erano ancora considerate alla stregua di un repertorio grammaticale.

L'utilizzo delle *Eikónes* nell'insegnamento pubblico della lingua greca è attestato ancora agli inizi del Cinquecento; infatti, un manoscritto oggi alla British Library (MS BL Arundel 550) è testimonianza dell'utilizzo dell'opera presso l'università di Padova¹⁵². Si tratta di un quaderno dello studioso tedesco Johannes Cuno (1462/63-1513) relativo alla sua permanenza patavina, dove seguì le lezioni del cretese Marco Musuro (1470-1517); le sue annotazioni documentano che tra i testi greci oggetto delle lezioni del suo insegnate e da lui studiati era presente anche l'opera di Filostrato.

Prima che il testo ottenesse una più ampia diffusione grazie all'*editio princeps* del 1503¹⁵³, furono eseguite almeno tre traduzioni in latino nel corso del XV secolo, rimaste inedite. La prima, seppur parziale, è una traduzione interlineare ora ad Heidelberg (MS Pal. gr. 341); un'altra è attribuita all'umanista padovano Pietro da Montagnana (?-1478), ora

¹⁴⁸ Cfr. WEBB R. H. 1992, p. 166; MAFFEI S. 2015, p. 125.

¹⁴⁹ Cfr. MAFFEI S. 2015 p. 125.

¹⁵⁰ Si tratta di un ulteriore fraintendimento del testo originale, che parla di σκηνή in senso metaforico, per alludere all'universo letterario messo in scena da Esopo, cfr. MAFFEI S. 2015, p. 125.

¹⁵¹ Cfr. MAFFEI S. 2015, p. 125.

¹⁵² Vd. WEBB R. H. 1992, pp. 162-164.

¹⁵³ Vd. *infra*, p. 40.

alla veneziana biblioteca Marciana (MS Marc. Lat. IX,54), mentre la terza è la traduzione presentata nel 1487 al re ungherese Mattia Corvino, eseguita da Antonio Bonfini, di cui si conservano due copie, una, preziosamente ornata, a Budapest¹⁵⁴ (MS Clmae 417) e l'altra in Vaticano (BAV, Vat. Lat. 3076), che differiscono solo leggermente tra di loro. Mentre le prime due traduzioni si rivelano essere strettamente letterali e rispettose dell'ordine delle parole greche, quella di Bonfini è un vero e proprio adattamento in lingua latina¹⁵⁵, cui curiosamente è anteposta una biografia di Filostrato, la *Vita Philostrati Lemnii ab Antonio Bonfini edita*, deducendo gli elementi biografici dalle *Vite dei Sofisti* dello stesso Filostrato.

Queste traduzioni conobbero, tuttavia, scarsa circolazione, e in generale la conoscenza dell'opera di Filostrato nel XV secolo era riservata a pochi eruditi, esperti di greco.

II. 2 Le edizioni a stampa

L'*editio princeps* delle *Eikónes* di Filostrato fu stampata a Venezia nel 1503 dall'editore Aldo Manuzio¹⁵⁶; essa comprendeva le *Immagini* di entrambi i Filostrati, accompagnate dall'*Heroikos* e dalle *Vite dei Sofisti*, le *Ekphraseis* di Callistrato e i dialoghi di Luciano, mentre in precedenza erano già state stampate le *Lettere* di Filostrato nell'*Epistolarum Graecarum collectio* (Venezia 1499). Invece, la *Vita di Apollonio di Tiana* era stata preparata già nel 1501 ma non fu stampata se non prima del 1504. L'edizione aldina non è preceduta da alcuna prefazione che possa aiutare a stabilire chi possa essere stato il curatore della traduzione: è probabile però che sia stato Musuro, collaboratore di Manuzio già dal 1498.

L'edizione aldina si dimostra importante perché, oltre a garantire una maggiore diffusione del testo, inseriva le *Immagini* in un nuovo contesto: l'associazione con le opere di Callistrato e Luciano allontanava il testo di Filostrato dalla dimensione nella quale era stato fino a quel momento percepito, riavvicinandolo, invece, a quella per cui era stato inizialmente ideato, quella dell'*ekphrasis* e della descrizione di opere d'arte, e determinava

¹⁵⁴ Cfr. *Mattia Corvino e Firenze, arte e umanesimo alla corte del re d'Ungheria*, cat. della mostra (Firenze, Museo di San Marco, ottobre 2013-gennaio 2014) a cura di P. Farbaky, D. Pócs, M. Scudieri, Firenze, 2013, pp. 312-313, 22n.

¹⁵⁵ Cfr. WEBB R. H. 1992, pp. 152-160.

¹⁵⁶ Τάδε ἐνεστιν ἐν τῷδε τῷ βιβλίῳ. Λουκιανοῦ. Φιλοστράτου Εἰκόνες. Τοῦ αὐτοῦ Ἡρωικά. Τοῦ αὐτοῦ βιοῖ σοφιστῶν. Φιλοστράτου νεωτέρου εἰκόνες Καλλιστράτου Ἐκφράσεις, que hoc volumine continentur: Luciani opera, Icones Philostrati, Ejusdem Heroica, Ejusdem vitae sophistarum. Icones juniores Philostrati. Descriptiones Callistrati, Venetiis, in aedibus Aldi, mense iunio, 1503.

uno spostamento dell'interesse nei confronti del testo dagli aspetti prettamente formali al contenuto dell'opera.

La prima traduzione latina a stampa, basata sull'edizione aldina, invece, si deve a Stefano Negri, allievo di Demetrio Calcondila, e fu pubblicata, associata alla traduzione latina di diverse altre opere, a Milano nel 1521.

Si dovrà invece attendere l'epoca neoclassica per la prima edizione a stampa di una redazione in lingua italiana delle *Immagini* di Filostrato. Maria Petrettini si limitò, nel 1825, alla traduzione del proemio e delle prime sei *ekphrásaes*¹⁵⁷, mentre la prima traduzione italiana integrale dell'opera si deve a Filippo Mercuri ed è intitolata *Le pitture dei Filostrati, fatte in volgare la prima volta da Filippo Mercuri con le varianti lezioni tratte da Mss. Vaticani. Le Statue di Callistrato* (Roma, 1828), e si basa sull'edizione latina di Jacobs e Welker (Leipzig 1797-1825).

Invece, Vincenzo Lancetti (1767-1851), erudito dai disparati interessi e traduttore dal latino, realizzò un'altra traduzione in lingua italiana, *Le opere dei due Filostrati volgarizzate* (Milano 1828-1831), edita in due volumi e basata sulla traduzione latina del testo realizzata da Goffredo Oleario e data alle stampe nel 1709, ma avvalendosi dei precedenti volgarizzamenti di Mercuri e Petrettini.

La prima traduzione in una lingua moderna a stampa delle *Eikónes* di Filostrato è, tuttavia, francese: si tratta dell'opera di Blaise de Vigenère (1523-1596) *Images ou Tableaux de platte-peinture*. Il primo scritto consacrato a questa poliedrica personalità di spicco del panorama culturale francese della seconda metà del XVI secolo è lo studio monografico a lui dedicato da Denyse Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art* (1939)¹⁵⁸, che mirava a rivalutare la posizione dell'umanista francese, da lui ritenuta pionieristica per quel che concerne le sue riflessioni sull'arte e l'archeologia, elogiandone le conoscenze tecniche e facendone il capostipite dei critici d'arte francesi. Vigenère¹⁵⁹, nato

¹⁵⁷ M. PETRETTINI, *Alcune immagini di Filostrato tradotte dal greco*, Treviso, 1825.

¹⁵⁸ D. MÉTRAL, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*, Paris, 1939.

¹⁵⁹ Su questa figura di umanista si vedano, oltre alla già citata opera di Métral, P. CHAMPION, *Henri III et les écrivains de son temps*, in «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», I, 1941, pp. 43-172; F. SECRET, *Le Zohar chez les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964; H. BARDON, *Sur les Images ou Tableaux de platte peinture de Blaise de Vigenère*, in «Revue Belge de philologie et d'histoire», LV, 1, 1977, pp. 106-121; M. FUMAROLI, *Blaise de Vigenère et les debuts de la prose d'art française: sa doctrine d'après ses prefaces*, in J. LAFOND, A. STEGMANN (a cura di), *L'autunno de la Renaissance, 1580-1630, XXII^e colloque International d'études humanistes* (Tours, 2-13 Luglio 1979), Paris, 1981, pp. 31-51; M. FUMAROLI, *L'Age de l'Eloquence*, Genève, 1980; S. P. FOX, *Note a "Les Images ou Tableaux de platte peinture*, in «Xenia», X, 1985, pp. 71-105; G. RÉPACI-COURTOIS, *Vasari, source de Blaise de Vigenère?*, in «Revue de l'art», LXXX, 1988, pp. 48-51; *Blaise de Vigenère, mythographe et poète au temps de Henri III*, Paris, 1994; PHILOSTRATE 1578 [1995], sp. GRAZIANI F., *Introduction*, pp. I-LXXXVII; R. CRESCENZO (a cura di), *Le Renaissance du regard, textes sur l'art*, Paris, 1999; CRESCENZO R. 1999.

nel 1523 a Saint-Pourçain, compì studi classici a Parigi, studiando greco ed ebraico, e a partire dal diciassettesimo anno di età si dedicò alla carriera diplomatica, effettuando numerosi soggiorni in diversi paesi europei, compreso un primo viaggio a Roma nel 1549, di cui si sa ben poco: non è nota la durata né tantomeno se egli abbia avuto o meno la possibilità di visitare altre città italiane. Invece è risaputo che tornò a Roma in qualità di segretario del re Carlo IX nel 1566, rimanendoci fino al 1570. Questo soggiorno si rivelò fondamentale per l'arricchimento del bagaglio culturale del diplomatico francese, che poté approfondire le sue conoscenze in ambito letterario, archeologico e artistico. Fu probabilmente in questo periodo, fatto di viaggi tra Roma, Firenze, Venezia, Torino e Mantova, che venne a conoscenza del testo di Filostrato, ancora sconosciuto in Francia. Egli era un dotto umanista, versato in latino e greco, ma prima del suo rientro in Francia si era esclusivamente dedicato alla carriera diplomatica; invece, dopo il ritorno dall'Italia produsse diversi scritti di argomenti che abbracciavano eterogenei interessi, impegnandosi anche in diverse opere di traduzione: spaziava dal latino al greco, dalla lingua ebraica all'italiano, dall'alchimia alla cabala, interessandosi di diverse epoche storiche, dall'antichità al medioevo, fino alla storia dell'impero ottomano¹⁶⁰.

Il volgarizzamento dell'opera di Filostrato venne inizialmente commissionato a Jacques Amyot da Enrico III¹⁶¹, ma l'impresa passò poi nelle mani di Vigenère; la traduzione dell'opera di Filostrato venne pubblicata una prima volta nel 1578 presso l'editore parigino Nicolas Chesneau, in due volumi non illustrati in formato in 4°, venendo poi ristampata in un'edizione postuma corretta ed ampliata nel 1597, e riedita in un unico volume in formato in folio, corredata di preziose illustrazioni, una per ogni descrizione, nel 1614 a Parigi presso la vedova di Abel L'Angelier¹⁶². L'edizione illustrata aggiungeva a quella del 1578

¹⁶⁰ Blaise de Vigenère oltre a Filostrato tradusse, tra gli altri, Tito Livio, Cesare, Strabone, Pausania, Luciano, Cicerone, autori spesso menzionati nel commento alle *Images* di Filostrato. Sulle traduzioni di Vigenère vd. C. BURIDANT, *Les paramètres de la traduction chez Blaise de Vigenère*, in *Blaise de Vigenère, mythographe et poète* 1994, pp. 39-65; P. CHAVY, *Blaise de Vigenère traducteur baroque*, in *Blaise de Vigenère, mythographe et poète* 1994, pp. 67-76; R. GORRIS, *Blaise de Vigenère et Guy Le Fevre de La Boderie traducteurs de l'Italien*, in *Blaise de Vigenère, mythographe et poète* 1994, pp. 77-100.

¹⁶¹ E. FREMY, *L'academie des dernier Valois*, Paris, 1887, cit. in W. MC ALLISTER JOHNSON, *Prolegomena to the Images ou Tableaux de platte peinture with an Excursus on two Drawings of the School of Fontainebleau*, in «Gazette des Beaux-Arts», VI, 73, 1969, p. 288, 3n.

¹⁶² Sull'edizione illustrata del testo, il cui titolo esteso è *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates sopiste grecs et le statues de Callistrate. Mis en François par Blaise de Vigenère Bourbonnois Enrichis d'Arguments et Annotations. Reveus et corrigez sur l'original par une docte personnage de ce temps en la langue grecque et representez en taille douce en cette nouvelle edition avec des Epigrammes sur chacun d'iceux par Artur Thomas, sieur d'Embry. A Paris, chez la Veuve Abel L'Angelier au premier pilier de la grand Salle du Palais. MDCXIII*, si vd. MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, pp. 277-304; FOX S. P. 1985, pp. 71-105; R. CRESCENZO, *La fable, de la mythographie à la littérature. A propos des Images ou Tableaux de platte-*

degli epigrammi di Artus Thomas e le traduzioni di Vigenère, da lui lasciate manoscritte alla sua morte nel 1596, delle *Eikónes* di Filostrato Minore, da lui detta *Suite de Philostrate*, l'*Heroikos* di Filostrato Maggiore e le *Statue* di Callistrato. Sessantasei incisioni accompagnano il testo delle *Images* di Filostrato Maggiore, mentre altre tre sono a corredo degli altrettanti testi che compongono il volume. In realtà il soggetto di queste tre ultime incisioni¹⁶³ rende evidente che anche queste furono concepite per andare a illustrare le *Immagini* di Filostrato Maggiore, mentre in un secondo momento si decise di metterle in relazione agli altri testi dell'opera, probabilmente per mancanza di fondi dovuti alla morte degli editori l'Angelier e Guillemot, tra il 1609 e il 1610¹⁶⁴.

L'intenzione principale di Vigenère era quella di istruire i suoi lettori, facendo conoscere loro sia problematiche inerenti la mitologia e la finzione poetica, sia argomenti di stampo prettamente artistico. E così trova ampio spazio nel commento di Vigenère il dibattito sul paragone; riprendendo la posizione vasariana, egli considerava Michelangelo l'artista per eccellenza e la scultura l'arte più nobile per diverse ragioni: *in primis* perché per la realizzazione di una statua era necessaria una maggior quantità di tempo rispetto a quanto fosse necessario per l'esecuzione di un dipinto. Inoltre, la scultura doveva essere perfettamente compiuta in ogni sua parte perché poteva essere ammirata da molteplici punti di vista; e infine, è la tecnica scultorea che aveva suscitato la nascita del senso di proporzioni e delle misure, proprie dell'architettura¹⁶⁵, che quindi si rivela quale figlia della scultura agli occhi dell'erudito francese. In ogni caso Vigenère era sostenitore dello *status* di nobiltà delle arti figurative, in quanto discipline dello spirito, di fatto portando in Francia il dibattito che in Italia era stato sviluppato a partire dal primo Quattrocento circa le specificità, meriti e limiti di ciascuna arte, ma che in Francia aveva tardato ad affermarsi, nonostante la fioritura dell'École de Fontainebleau¹⁶⁶, relegando lo statuto sociale degli artisti francesi in una posizione decisamente inferiore rispetto ai loro contemporanei in Italia¹⁶⁷. Vigenère era perfettamente consapevole di questa disparità, e la traduzione delle *Immagini* si pone perfettamente nell'ottica di una specifica volontà di riabilitare il prestigio

peinture de Blaise de Vigenère, in «L'information littéraire», 1993, pp. 3-8. Questa redazione venne pubblicata varie volte nel corso del XVII secolo, fino all'ultima edizione del 1637.

¹⁶³ Si tratta delle incisioni *Les Joeurs* (601), *Ajax Locrien* (757), firmata da Thomas de Leu, e *La statue de Cupidon* (872), firmata da Leonard Gaultier e datata 1609.

¹⁶⁴ Cfr. FOX S. P. 1985, p. 102, 6n.

¹⁶⁵ Cfr. CRESCENZO R. (a cura di) 1999, p. 17.

¹⁶⁶ Cfr. G. RÉPACI-COURTOIS, *Art mécanique ou état contemplatif? Les Humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV, 1992, pp. 43-62.

¹⁶⁷ Sul rapporto di Blaise de Vigenère con le arti figurative vd. G. RÉPACI-COURTOIS, *Blaise de Vigenère et l'expérience des arts visuels*, in *Blaise de Vigenère, poète et mythographe au temps de Henri III*, 1994, pp. 101-110.

delle arti figurative, come testimoniano i passaggi in cui Blaise de Vigenère si schiera a favore degli “artisans” e degli uomini che praticano “l’art mécanique” contro i “philosophes” e coloro che si interessano “de la spéculation intellectuelle”¹⁶⁸. Vigenère si fa pertanto portavoce con le parole, di quello che Poussin, gran lettore delle *Immagini*, fece servendosi della pittura¹⁶⁹. Egli rivendicava la supremazia dell’invenzione, ma soprattutto dell’originalità dell’invenzione, che secondo l’erudito si può ottenere grazie all’utilizzo di repertori iconografici, quali, appunto, quello che lui offriva traducendo le *Eikónes*, anticipando le teorie dell’idealismo classico¹⁷⁰. Il testo di Filostrato, tradotto in francese, era corredato da un ricchissimo commentario erudito, carico di sapere mitologico, che si preoccupava di fornire differenti versioni del mito descritto, o di chiarire alcuni passaggi dall’autore ritenuti oscuri, interpretando e decifrando l’enigmaticità de *les fables*, sotto cui si celavano allusioni allegoriche a verità cosmologiche, morali o politiche, recependo il mito come un simbolo, un geroglifico da decrittare, i cui assunti dovevano essere intesi quali istruzioni¹⁷¹. La sua “critica letteraria” non è altro che una derivazione della sua ermeneutica esoterica, «que s’articule en trois registres analogiques: l’alchimie, déchiffrement du monde élémentaire; la magie, déchiffrement de la Nature; la kabbale, déchiffrement du monde intelligible¹⁷²».

Fox¹⁷³ segnala la presenza nella biblioteca corsiniana di Roma di un’interessante traduzione manoscritta in italiano delle *Images* di Vigenère, realizzata da Giovanni Andreozzi intitolata *I 2 libri de quadri de pittura in piano, di Filostrato Lennio, Filosofo greco. Volgarizzato, esposto nel francese per Biagio Sig.re de Vigenere, e da lui arricchito e illustrato d’argumenti et annotazioni, e recato nell’italiano idioma per Giovanni Andreozzi nob. lucchese*¹⁷⁴.

¹⁶⁸ Cfr. CRESCENZO R. (a cura di) 1999, pp. 19-20.

¹⁶⁹ Cfr *infra*, pp. 287-289.

¹⁷⁰ Cfr. RÈPACI-COURTOIS G. 1994, pp. 106-107. Vigenère sviluppa il suo pensiero teorico circa l’esperienza artistica nel commentario che integra la traduzione del proemio delle *Images*.

¹⁷¹ Cfr. CRESCENZO R., 1993.

¹⁷² M. FUMAROLI, *Blaise de Vigenère et les debuts de la prose d’art française: sa doctrine d’apres ses prefaces*, in J. LAFOND, A. STEGMANN (a cura di), *L’automne de la Renaissance, 1580-1630, XXII^e colloque International d’études humanistes* (Tours, 2-13 Luglio 1979), Paris, 1981, p. 34.

¹⁷³ FOX S. P. 1985, p. 94.

¹⁷⁴ Biblioteca Corsiniana di Roma, Cod. 43 G 3 e 4.

II.2.1 Le incisioni delle *Images ou Tableaux de Platte-peinture* (1614)

L'edizione del 1614 è illustrata da sessantanove incisioni (figg. 9-15, 42), dieci delle quali indicano come *inventor* Antoine Caron da Beauvais (1521-1599), cui verosimilmente fu assegnato l'incarico dell'elaborazione dei disegni per le stampe da inserire nell'edizione illustrata, lavoro che non riuscì a portare a termine, probabilmente a causa della sua morte. Ehrmann¹⁷⁵ individua l'invenzione di Caron in altre diciotto incisioni.

Mc Allister Johnson¹⁷⁶ riconosce nelle stampe che corredano l'edizione del 1614 de *Les Images* le mani di cinque differenti artisti: Thomas de Leu (1560?-1612/14), Leonard Gaultier (1561?-1630?), Jaspas Isaac (1580?-1654), un anonimo artista francese e un anonimo artista franco-fiammingo.

Thomas de Leu, genero di Caron, era probabilmente originario di Beauvais, formatosi nella bottega di Jean Rabel, e si occupò soprattutto dell'esecuzione di frontespizi. Pressoché tutte le incisioni da lui eseguite recano quale ideatore Antoine Caron (61, 90, 138, 414, 757), mentre la 31 è ritenuta da Mc Allister Johnson¹⁷⁷, nonostante manchi il riferimento all'*inventor*, esemplata su disegno sempre di Caron.

Leonard Gaultier, affermato illustratore di probabile origine tedesca e attivo a Parigi e a Lione, ebbe un ruolo marginale nell'esecuzione dell'opera¹⁷⁸, eseguendo esclusivamente le tavole che portano la sua firma (1, 18, 132, 872), tutte facenti riferimento a Caron quale responsabile dell'invenzione.

Jaspas Isaac o Isaac, artista forse di Anversa ma di origini olandesi, firma la maggior parte delle tavole de *Les Images* (9, 99, 108, 197, 231, 254, 314, 323, 336, 353, 378, 391, 436, 470, 486, 510, 520, 533, 537, 541, 601), di cui solo tre¹⁷⁹ sono ascrivibili all'invenzione di Caron (378, 510, 533).

All'anonimo incisore francese Mc Allister Johnson¹⁸⁰ attribuisce le incisioni 24, 41, 56, 67, 145, 179, 205, 219, 301, 344, 399, 480, 494, 527, 546, 552, mentre a quello franco-fiammingo¹⁸¹ le tavole 76, 104, 119, 162, 175, 183, 191, 212, 265, 288, 308, 361 nelle

¹⁷⁵ J. EHRMANN, *Caron et ses graveurs*, in «Gazette des Beaux-Arts», LX, 1962, pp. 411-418; *Id.*, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris, 1986, pp. 177-187.

¹⁷⁶ MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, pp. 277-304.

¹⁷⁷ MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, p. 293.

¹⁷⁸ MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, p. 280.

¹⁷⁹ MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, p. 279.

¹⁸⁰ MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, pp. 279 ss.

¹⁸¹ MC ALLISTER JOHNSON, W. 1969, pp. 279 ss.

edizioni anteriori al 1637, 445, 463, 499, 504. Un'unica incisione, la 271, differisce per stile da queste ultime¹⁸².

Legati a queste incisioni sopravvivono sette disegni, che risulta difficile classificare come disegni preparatori per le incisioni o piuttosto disegni derivati da queste, e anche l'attribuzione di alcuni di essi ad Antoine Caron dovrà essere accettata con la dovuta cautela. Si tratta del disegno di *Amphion* (fig. 16), riferibile all'incisione 76 (fig. 15), conservato in collezione privata e attribuito a Caron¹⁸³; in effetti, la testa del protagonista è ridisegnata su un tassello di carta incollata, particolarità che si ritrova spesso in disegni di mano dell'artista francese, e inoltre un confronto con altre opere sicuramente di mano di Caron sembra avvalorare l'ipotesi che effettivamente sia un'opera preparatoria da lui eseguita¹⁸⁴. La Biblioteca Reale di Torino conserva due disegni della serie; quello raffigurante *Dodone* (fig. 17)¹⁸⁵, riferibile all'incisione 546, e quello de *La nassaince de Mercure* (fig. 18)¹⁸⁶, legato alla tavola 212 (fig. 42), entrambi variamente attribuiti a Caron o ad anonimo artista¹⁸⁷. Il disegno di *Antigone* (fig. 19), conservato nel Musée des Beaux-Arts di Besançon¹⁸⁸, riferito all'incisione 527, è stato pure attribuito a Caron¹⁸⁹, mentre quello di *Midas* (fig. 20), connesso all'incisione 184, conservato all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi¹⁹⁰, è stato attribuito da Mc Allister¹⁹¹ a un artista nordico tra Galle e Collaert. Il disegno con *Narcisse*, comparso in un'asta a Parigi nel 1896 ma attualmente di ubicazione sconosciuta, è riferito all'incisione 192¹⁹². Il disegno de *Les fables*, ora al Gabinetto delle Stampe del Museo Reale delle Belle Arti di Copenaghen¹⁹³, riferibile alla tavola 18 delle *Images*, è secondo Mc Allister¹⁹⁴ disegno preparatorio eseguito dalla mano dello stesso Antoine Caron.

Sono state già evidenziate le riprese in alcune di queste tavole da precedenti repertori iconografici e illustrativi¹⁹⁵; così *Les Thyrreniens*, l'incisione 162 dell'anonimo franco-

¹⁸² Vd. MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, pp. 293-304.

¹⁸³ EHRMANN J. 1962, p. 416.

¹⁸⁴ Cfr. FOX S. P. 1985, pp. 86-88.

¹⁸⁵ Inv. 16041, cartella 8, n. 18. Penna, acquarello e china, mm 230 x 186.

¹⁸⁶ Inv. 16042, cartella 8, n. 19, penna e acquarello mm 227 x 177.

¹⁸⁷ Per cui si vd. Fox S. P. 1985, p. 88.

¹⁸⁸ Inv. 1649 mm 235 x 189

¹⁸⁹ Cfr. Fox S. P. 1985, p. 88.

¹⁹⁰ Pennello, bistro e lapis, mm 234 x 190.

¹⁹¹ *L'Ecole de Fontainebleau*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, ottobre 1972-gennaio 1973) a cura di A. Chastel, S. Béguin, J. Thirion, B. Jestaz, Paris, 1972, p. 49, n. 48.

¹⁹² Cfr. Fox S. P. 1985, p. 90.

¹⁹³ Lapis a piombo e pennello, mm 242 x 188.

¹⁹⁴ *L'Ecole de Fontainebleau* 1972, p. 47, n. 47.

¹⁹⁵ Cfr. Fox S. P. 1985, pp. 90-91, che sintetizza i risultati relativi a questo proposito raggiunti dalla bibliografia precedente.

fiammingo, trae ispirazione dall'allegoria della *Religione* di un ciclo decorativo eseguito da Niccolò dell'Abate, su invenzione di Dorat, in occasione del banchetto per le nozze di Carlo IX nel 1571, tenutosi nel Palazzo Episcopale di Parigi. Inoltre è presente un rimando nella stessa immagine dell'illustrazione analoga dell'edizione del 1571 de *Le Immagini dei Dei* di Vincenzo Cartari.

La Venere de *Les Amours* (incisione 41 di anonimo artista), è la ripresa in controparte della figura della dea nel libro anonimo *Thronus Cupidinis sive Emblemata Amatoria* (t. 1, p. 617), inciso da Crispin de Passe, mentre la tavola 108 di Isaac con *Semele* è una citazione parziale dell'incisione di Etienne Delaune con *Rebecca con Giuseppe ed Esau*. Invece, la tavola 470 *Antee*, sempre di Isaac, si serve di una parte dell'incisione di Lukas Kilian del 1610 tratta da Bartolomeo Spranger. Il gesto di Pelope nella tavola 138, invece, sarebbe una ripresa di un analogo movimento nel dipinto di Caron *Abraham et Melchisedech*. Nell'incisione 197, *Hyacinte*, la figura di Apollo sembrerebbe rifarsi all'incisione di Cornelis Cort del 1572, ispirata alla *Calunnia di Apelle* di Federico Zuccari mentre Zefiro ha delle affinità con la personificazione del *Sonno* dell'incisione del 1563 di Cornelis Cort, tratta dell'*Ercole e i Pigmei* di Frans Floris¹⁹⁶. Invece, sarebbero da correlare alla tavola 231, *La chasse des bestes noires*, tre disegni: due della serie de *La Suite d'Arthemise* (nn. 66 e 67) e un disegno della Bibliothèque Nationale di Parigi, attribuito a Caron. Inoltre, la tavola de *Les Andriens* (205), è sensibilmente affine a un dipinto dello stesso soggetto di Girolamo Macchietti, che presenta la stessa scansione spaziale e la medesima distribuzione dei gruppi di figure¹⁹⁷.

II.3 Le *Eikónes* tra Mantova e Ferrara: il volgarizzamento per Isabella d'Este

Una lettera dell'11 agosto 1525 di Giovanni Giacomo Calandra informava Isabella d'Este di aver trovato, tra i libri lasciati dall'ormai defunto Mario Equicola «quelle cose greche che 'l fece tradurre a mes. Demetrio, che sono li morali di Plutarcho et certe cose di Philostrato¹⁹⁸».

Le «certe cose di Philostrato» sono le *Eikónes* dei due Filostrati, per la prima volta tradotte in volgare direttamente dal greco¹⁹⁹ per volontà della marchesa di Mantova,

¹⁹⁶ Cfr. *infra*, scheda XV.

¹⁹⁷ Cfr. *infra*, scheda XVIII.

¹⁹⁸ Trascrizione dell'epistola ripresa da A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII, 1899, p. 22.

¹⁹⁹ Questo volgarizzamento è, insieme al Dione Cassio di Nicolò da Lonigo, unico esempio di traduzione in volgare condotta direttamente su un testo greco. Cfr. ZORZI N. 1997, p. 525.

incaricandone il suo precettore Mario Equicola²⁰⁰ (1470 ca.-1525) che prese accordi con lo spartano Demetrio Mosco²⁰¹ (seconda metà sec. XV-post 1519) per la messa a punto della traduzione. I nomi dei protagonisti di questa vicenda ci sono noti grazie all'epistola dedicatoria²⁰² che apre i due manoscritti che tramandano il volgarizzamento, scritta da Mario Equicola alla sua marchesa, ma anche da un prezioso carteggio che attesta la circolazione di questa redazione manoscritta tra le corti di Mantova e Ferrara. Isabella, infatti, in una lettera indirizzata a Girolamo Ziliolo, datata 12 dicembre 1515, chiede la restituzione del volgarizzamento delle *Eikónes* che aveva prestato alcuni anni prima a suo fratello, il duca di Ferrara Alfonso I d'Este, e pertanto scrive:

[...] Apresso perché già più anni anchora prestassimo al signor Duchà una certa operetta de Philostrato che tracta di pictura, quale noi havevamo facta tradurre dal greco per messer Demetrio habitante qua, et accadendone hora bisogno di vedere alcune cose che gli sono scritte dentro, pregamovi vogliati di vedere di farla ritrovare et mandarcela similmente col consentimento del predicto signor Duca. Mario nostro dice haverla vista nel studio di S. E. et in sue proprie mani [...] ²⁰³.

La lettera evidentemente non sortì l'effetto desiderato, dato che il 9 marzo 1516, Isabella, ormai impaziente, scriveva così a Girolamo Ziliolo: «Havendo ritrovato quella operetta de Philostrato traducta dal greco, quale prestassimo al sig. Duca, come vi scrivessimo già più mesi, ni faresti summo piacere ad mandarcela. Se anche non fusse

²⁰⁰ Mario Caccialupo, detto Equicola, nacque intorno al 1470 ad Alvito (Frosinone) nel Regno di Napoli; egli ebbe una prima educazione presso la casa dei Cantelmo, per poi continuare gli studi di diritto a Napoli, senza tuttavia mai raggiungere la laurea; dopo degli imprecisati periodi di studio a Roma e Firenze e di attività militare al fianco dell'ormai esiliata famiglia Cantelmo, si spostò definitivamente a Ferrara, sempre a seguito del trasferimento nella città estense di alcuni membri dei Cantelmo, in qualità di loro segretario, compiendo per essi diverse imprese diplomatiche, finché non divenne precettore di Isabella d'Este nel 1508, trasferendosi alla corte dei Gonzaga. Per la biografia dell'Equicola si veda S. KOLSKY, *Mario Equicola: the Real Courtier*, Genève, 1991.

²⁰¹ Originario di Sparta, probabilmente giunse in Italia nel 1470, spostandosi tra le città di Venezia, Ferrara e Mantova, dedicandosi all'insegnamento della lingua greca, al lavoro di copista e alla composizione letteraria. Non è ben chiaro quando questi entrò a servizio di Isabella; è possibile che a fare da mediatore sia stato Mario Equicola, dal 1508 precettore personale di Isabella d'Este, la cui amicizia con Mosco è attestata in diverse testimonianze documentarie. Cfr. ZORZI N. 1997, pp. 527-529, 25-28nn.

²⁰² Dall'epistola dedicatoria emerge inoltre l'intenso studio della lingua latina da parte della marchesa, nonché alcune informazioni circa un meticoloso programma di traduzioni dal greco che coinvolgeva sempre Demetrio Mosco, che al tempo della stesura della lettera aveva già realizzato la traduzione di non meglio precisate opere di Luciano, mentre ora si dedicava al volgarizzamento dei *Moralia* di Plutarco, ma di cui non si conserva traccia.

²⁰³ Si riporta la trascrizione di ZORZI N. 1997, p. 528, che riprende quelle contenute in A. BERLOTTI, *Un'operetta di Filostrato fatta tradurre dalla Marchesa di Mantova*, in «Il Bibliofilo», IX, 1888, p. 71, e in A. LUZIO, R. RENIER 1899, p. 22.

ritrovata, vi contentareti di fare ogni possibile diligentia perché la si trovi ad ogni modo, et ce la mandereti subito che sii ritrovata, che ni fareti summo piacere²⁰⁴».

Il volgarizzamento per Isabella sopravvive tràdito in due manoscritti che presentano non poche differenze tra loro; uno è conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Ms. ital. 1091)²⁰⁵, mentre il secondo si trova alla University Library di Cambridge (Add. 6007)²⁰⁶. Tuttavia, i rapporti intercorrenti tra questi due manoscritti sembrano essere ancora piuttosto confusi.

Nell'inventario dei libri della marchesa, redatto nel 1541 dopo che Isabella era venuta a mancare due anni prima, la traduzione di Mosco è, alla voce *item 50*, così elencata: «Item le Image di Filostrato volgari in ottavo, scritte a mano coperte di coramo rosso²⁰⁷». La rilegatura del codice di Cambridge non corrisponde a questa descrizione, poiché esso è ricoperto di pergamena sopra i bordi²⁰⁸; inoltre, in un non meglio precisato momento, il formato delle pagine venne ridotto, facendo perdere alcune aggiunte a margine²⁰⁹; il manoscritto è scritto su carta, con i fogli che misurano 189 x 129 mm. ed è composto di 158 fogli²¹⁰. Il manoscritto conservato a Parigi differisce di poco negli aspetti formali, anch'esso è cartaceo, in quarto e composto di 236 fogli²¹¹.

²⁰⁴ Questo passo della lettera si legge in LUZIO A., RENIER R. 1899, p. 22 e in ZORZI N. 1997, p. 531, n. 42.

²⁰⁵ Il manoscritto è stato per la prima volta correttamente considerato copia della traduzione approntata da Demetrio Mosco in S. BÉGUIN, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, catalogue rédigé sous la direction de S. Béguin*, Paris, 1975, pp. 12-13, nr. 30. Nel XVII secolo il manoscritto, non si sa per quali vie, entrò a far parte della collezione Colbert (Cfr. ZORZI N. 1997, p. 536, 67n.).

²⁰⁶ Di questo manoscritto sono invece meglio note le vicende collezionistiche, riassunte in ZORZI N. 1997, pp. 537-539; esso figura al numero 50 nell'inventario del 1541 dei libri lasciati dalla marchesa, rimase a Mantova fino a che l'ultimo duca, Ferdinando Carlo, vendette le sue collezioni, parte delle quali andarono al patrizio veneziano Zanbattista Recanati (1687-1734); nell'inventario della sua raccolta steso nel 1736 una voce corrisponde nella descrizione al codice ora a Cambridge. In seguito il manoscritto entrò a far parte della collezione di Giacomo Soranzo (1685-1757), alla cui morte seguì la dispersione della raccolta tra gli eredi, da cui l'abate Canonici acquistò diversi volumi. La collezione passò a Girolamo Cardina e Giovanni Perissinotti; quest'ultimo nel 1817 vendette parte della collezione alla Bodleian Library di Oxford, ma tra questi codici non ci doveva essere il manoscritto delle *Images*, perché dovrebbe essere tra i 829 codici che lo stesso Perissinotti nel 1825 cedette all'appassionato bibliofilo inglese, il reverendo Walter Sneyd (1809-1888), la cui collezione i suoi eredi vendettero all'asta, di cui una buona parte fu acquistata da Charles Fairfax Murray (1849-1919), pittore preraffaellita e appassionato bibliofilo, consapevole della provenienza e preziosità del codice di cui era venuto in possesso. Nel 1917 il manoscritto fu donato dallo stesso Murray alla University Library di Cambridge.

²⁰⁷ L'inventario è pubblicato in A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLII, 1903, pp. 75-81.

²⁰⁸ La discrepanza è stata notata in C. FOLIGNO, *Di alcuni codici Gonzagheschi ed Estensi appartenuti all'abate Canonici*, in «Il libro e la stampa. Bulletin ufficiale della società bibliografica italiana», n.s., I, 1907, p. 71 e in M. KOORTBOJIAN, R. H. WEBB, *Isabella d'Este's Philostratos*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVI, 1993, pp. 261-262.

²⁰⁹ Cfr. FOLIGNO C. 1907, p. 71 e KOORTBOJIAN M., WEBB R. H. 1993, p. 262.

²¹⁰ Non 154 come affermato in FOLIGNO C. 1907, p. 71; cfr. KOORTBOJIAN M., WEBB R. H. 1993, p. 262.

²¹¹ Vd. A. MARSAND, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti ed illustrati dal dottore Antonio Marsand*, Paris, 2 voll., 1835-1838, vol. II, n.823, pp. 150-151.

Le vicende collezionistiche del manoscritto di Cambridge sembrerebbero testimoniare che effettivamente questa versione del testo rientrò a Mantova dopo le insistenze della marchesa, in un non meglio precisato momento dopo l'invio di questa missiva; in quegli stessi anni a Ferrara si approntava la decorazione del camerino di pitture per Alfonso I, e proprio il maggio di quello stesso anno fra Bartolomeo era a Ferrara per prendere accordi per un dipinto, il primo, da destinare a quell'ambiente, il cui soggetto sarebbe dovuto essere ispirato alla descrizione più celebre delle *Imagines* di Filostrato, gli *Eroti* (*Im.* I, 6)²¹². Sicuramente era a Ferrara l'invenzione che Equicola aveva elaborato per il signore estense nel 1511, come emerge dalla lettera, datata 9 ottobre di quell'anno, indirizzata da Mario Equicola a Isabella d'Este, nella quale il letterato rende conto del lavoro, svolto in quegli stessi giorni a Ferrara, per «la pittura di una camera nella quale vanno sei favule ovvero hystorie. Io le ho trovate et datele in scritto²¹³». Questa testimonianza epistolare è ormai messa in relazione con l'ideazione, una volta concluso il cantiere dello studio dei marmi, del programma iconografico del cosiddetto “camerino d'alabastro” di Alfonso I²¹⁴, scrigno destinato a raccogliere i più importanti documenti che testimonino la fortuna delle descrizioni di Filostrato nell'arte rinascimentale²¹⁵.

Isabella nutriva una grande passione per gli scrittori dell'antichità, evidentemente ereditata dal padre Ercole I, ma non possedeva alcuna dimestichezza con le lingue classiche: certo non conosceva il greco, mentre probabilmente aveva qualche rudimento di latino²¹⁶. Nella lettera di dedica da parte dell'Equicola alla sua marchesa egli afferma che: «et hora per plubica (sic) utilità de fare interpretare le cose greche²¹⁷ procuri: come di Luciano hai gia facto et li Morali di Plutarcho si fa²¹⁸: et così di Filostrato le Icone, quali per la loro nobilità e per essere di propria mano de lo interprete messer Demetrio Mosco scrite te devono essere carissime, degne di la tua aurea grocte²¹⁹». Di questo programma di traduzioni dal greco non rimane alcuna traccia, eccezion fatta ovviamente per il volgarizzamento delle *Eikónes* e per una menzione nell'inventario del 1541 dei libri

²¹² Cfr. *infra*, scheda IV.

²¹³ LUZIO A., RENIER R. 1889, p. 8 n. 1 (cfr. A. LUZIO, R. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga [1899-1903]*, a cura di S. ALBONICO, introduzione di G. Agosti, Milano, 2005, p. 48 n. 16).

²¹⁴ Cfr. V. FARINELLA, *Alfonso I: le immagini e il potere, da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, 2014, p. 487.

²¹⁵ Cfr. *infra*, scheda IV.

²¹⁶ LUZIO A., RENIER R. 1899, pp. 4, 21.

²¹⁷ Tra le due parole è inserito un segno che potrebbe essere letto come io.

²¹⁸ Di questo programma di traduzioni dal greco non rimane alcuna traccia, eccezion fatta ovviamente per il volgarizzamento delle *Eikónes* e per una menzione nell'inventario del 1541 dei libri lasciati dalla marchesa di una commedia intitolata *Timone*, che probabilmente si riferiva all'omonima opera di Luciano.

²¹⁹ Ms. Cambridge Add. 6007, 2v.

lasciati dalla marchesa di una commedia intitolata *Timone*, che probabilmente si riferiva all'omonima opera di Luciano²²⁰.

Per quel che concerne la datazione della traduzione di Mosco, la lettera di dedica che Mario Equicola scrive a Isabella lascia intendere che egli fosse già al servizio della marchesa («Rengratio li celi che me hanno servo destinato a ti»), di cui divenne precettore personale nel 1508, anno che segna quindi un *terminus post quem* per la commissione del volgarizzamento; l'*ante quem*, invece, è fornito dalla lettera del 12 dicembre 1515, dove Isabella scrive che erano trascorsi «già più anni» da quando aveva dato in prestito la sua copia del volgarizzamento al fratello Alfonso. Quindi la traduzione venne conclusa con certezza alcuni anni prima del 1515: Farinella²²¹ pensa di poter anticipare questa data a un momento di poco successivo alla nomina di Equicola a precettore d'Isabella grazie a un dettaglio iconografico contenuto in uno dei rilievi del camerino dei marmi di Alfonso I: *La fucina di Vulcano* di Antonio Lombardo, probabilmente scolpita nell'inverno 1508-09, dove la figura del divino fabbro non è presentata come un vecchio claudicante ma come un vigoroso giovane, che irrompe di corsa sulla scena da destra, con il mantello gonfiato per dare l'impressione dell'irruenza dell'ingresso del dio nella fucina: questo dettaglio sarebbe da mettere in relazione con la descrizione di Efesto nella prima *eikon* del I libro di Filostrato, perché nel volgare di Mosco si dice che: «né el Vulcano [è dipinto] claudicante per el curre²²²». Non è ben chiaro se nella biblioteca estense fosse presente una traduzione volgare delle *Imagines* di Filostrato: infatti, in un inventario della biblioteca di Borso (1467) ricorda un «Philostratus in membranis forma parva litteris corsivi modernis tristibus in metris vulgaribus²²³». Tuttavia la voce, se effettivamente si riferisse a un'opera del retore, non specificherebbe di quale testo di Filostrato si tratti, e a rendere ancora più precaria tale identificazione è la stessa descrizione dell'oggetto che specifica trattarsi di opera in metrica volgare e non in prosa, rendendo più plausibile che tale oggetto sia in realtà da individuare in una copia del *Filostrato* di Boccaccio. In ogni caso l'interesse della marchesa per le *Imagines* di Filostrato sembrerebbe attestarsi già ai primissimi anni del secolo, dato che alcuni dettagli iconografici della *Lotta tra Amore e Castità*,

²²⁰ LUZIO A., RENIER R. 1903, p. 76. Cfr. M. R. Fehl, *Four Images by the Elder Philostratus in the Translation Prepared by Demetrius Moscus for Isabella d'Este (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Italien 1901)*, in M. J. MAREK, *Ekphrasis und Herrscher Allegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms, 1985, p. 124.

²²¹ V. FARINELLA, *Vulcano e la sua officina, a Ferrara, negli anni di Alfonso I d'Este*, in G. VENTURI, F. CAPPELLETTI (a cura di), *Gli dei a corte*, Firenze, 2009, pp. 135-177, sp. 164-165, 60n.

²²² University Library Cambridge, Ms. Add. 6007

²²³ G. BERTONI, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471 - 1505)*, Torino, 1903, p. 216.

commissionata al Perugino nel gennaio 1503 per lo studiolo di Isabella su invenzione di Paride da Ceresara, sembrano presentare delle affinità con alcune descrizioni di Filostrato²²⁴.

Inoltre l'attenzione nei confronti del testo del retore presso la cerchia estense e la circolazione delle *Imagines* a Ferrara già nel primo decennio del 1500 sembrerebbero essere testimoniate dall'invenzione elaborata da Celio Calcagnini (1479-1511) per la decorazione di una lunetta per la Sala del Tesoro del palazzo di Antonio Costabili a Ferrara, che presenta un dichiarato riferimento alla sesta *eikon* del primo libro di Filostrato, la cui esecuzione è stata circoscritta al 1508-1509²²⁵ ed è confermata dalla lettura dei testi dell'erudito ferrarese, che nei suoi scritti menziona e parafrasa alcuni brani delle *Eikónes*²²⁶.

Il volgarizzamento, o meglio i volgarizzamenti poiché le differenze nelle traduzioni dei due manoscritti si rivelano a un'attenta osservazione piuttosto considerevoli, sono ancora pressoché inediti²²⁷, mentre manca invece ancora del tutto uno studio che presenti un esame analitico tra le due versioni e che ne confronti i testi, mettendone in evidenza analogie e difformità stilistiche e lessicali²²⁸. Mentre Béguin²²⁹, che per prima mise in relazione il manoscritto parigino con la commissione di Isabella della traduzione delle *Imagines*, arrivava alla conclusione che fosse impossibile stabilire se questa redazione si potesse considerare l'originale approntato per Isabella o non piuttosto una copia da esso derivata, Philipp e Maria Raina Fehl hanno avanzato l'ipotesi che in realtà questo manoscritto contenga una copia successiva del testo fatta trarre da Alfonso I negli anni in

²²⁴ Cfr. *infra*, scheda II.

²²⁵ A. PATTANARO, *Gli affreschi della sala del Tesoro: il restauro di un importante affresco rinascimentale apre nuove prospettive storiche*, in «Ferrara», XVI, 2009, 30, p. 42, cfr. *infra*, scheda III.

²²⁶ Cfr. *infra*, scheda III.

²²⁷ Solo alcune parti dei due manoscritti sono state pubblicate, mentre manca ancora uno studio approfondito che confronti le due redazioni; in FOLIGNO C. 1907, pp. 69-74, viene trascritta la lettera dedicatoria estrapolata dal manoscritto di Cambridge. In FEHL M. R. 1985, pp. 123-137 viene invece fornito il volgarizzamento della lettera di Equicola, del *Proemio* e delle descrizioni di *Comus* (*Im.* I,2), degli *Amori* (*Im.* I, 6), degli *Andrii* (*Im.* II,) e di *Hercule tra i Pigmei* (*Im.* II,22), tradite nel manoscritto parigino. In ZORZI N. 1997, pp. 530, 568-572, invece, è proposta una trascrizione dal manoscritto di Cambridge della lettera dedicatoria, del *Proemio*, delle immagini di *Scamandro* (*Im.* I,1), *Como* (*Im.* I, 2) e degli *Amori* (*Im.* I,6).

²²⁸ In appendice II si propone la trascrizione e il confronto di alcuni brani estrapolati dai manoscritti che tramandano il volgarizzamento delle *Imagines* commissionato da Isabella, scelti in base alla fortuna figurativa della descrizione o della loro importanza nell'architettura complessiva del testo, vd. *infra*, appendice II.

²²⁹ BÉGUIN S. 1975, p. 13.

cui il testo fu tenuto in prestito dal duca a Ferrara²³⁰, mentre altri hanno ritenuto di poter rintracciare in esso una copia personale di Mario Equicola²³¹.

Il codice di Cambridge fu descritto per la prima volta nel 1907 da Foligno²³² che, ignorando l'esistenza del manoscritto parigino, riteneva si trattasse della copia personale di Isabella d'Este, lo stesso codice che la marchesa aveva prestato al fratello Alfonso, e che a inizi del marzo 1516 non era ancora rientrato in suo possesso. Invece, Koortbojian e Webb²³³ ritengono che il manoscritto di Cambridge non possa essere la copia di presentazione da offrire a Isabella perché cartaceo e senza alcuna ornamentazione, ma propongono che esso rappresenti una sorta di fase intermedia, la bella copia della traduzione approntata da Mosco, da cui si sarebbe dovuto poi trarre un codice decorato da presentare alla marchesa. Questo manoscritto sarebbe il volume ritrovato tra i beni dell'Equicola di cui parla Calandra nell'epistola del 1525. Secondo gli stessi autori, invece, il manoscritto parigino è da reputarsi una copia fatta eseguire da Alfonso sul codice "ultimo" di Isabella, avuto in prestito alcuni anni prima del 1515. Tuttavia queste ipotesi non poggiano su basi sicure dal momento che non si ha alcuna notizia della presunta preziosa copia di presentazione, come non è affatto certo che Alfonso avesse fatto trarre una copia.

La lettera dedicatoria del codice di Cambridge è ritenuta autografa dell'Equicola²³⁴; mentre le descrizioni dello stesso manoscritto sono state scritte da altre due mani diverse, contraddistinte da un differente grado di capacità grafica, che tuttavia non crea disomogeneità tra le parti vergate dai due copisti. Secondo Zorzi²³⁵ nella prima grafia, che si occupa di copiare solo le prime cinque pagine, con una scrittura più incerta e disordinata, si potrebbe individuare la mano di Demetrio Mosco, come d'altronde parrebbe anche dalla lettera dedicatoria dell'Equicola: «Eccoti mo' di Philostrato le Icone, quali, per la loro nobiltà et per essere di propria mano de l'interprete misser Demetrio Mosco scrite, ti deveno essere carissime digne della tua aurea Grocta», che tuttavia dopo le prime pagine cederà il lavoro a un secondo copista. Nel libro *De Natura de Amore* (1525) di Mario Equicola è presente un brano che mostra delle analogie con l'esordio della lettera

²³⁰ PH. P. FEHL, *Decorum and Wit: the Poetry of the Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Wien, 1992, p. 82; FEHL M. R. 1985, pp. 127-129.

²³¹ FEHL M. R. 1985 proponeva questa in alternativa all'ipotesi precedente e G. SCHIZZEROTTO, *Cultura e vita civile a Mantova tra '300 e '500*, Firenze, 1977, p. 6, n.2, che riteneva il manoscritto di Parigi autografo dell'Equicola. Contro questa ipotesi si schiera nettamente S. KOLSKY, *Further Corrections and Additions to the Bibliography of Mario Equicola*, in «Aevum», LXII, 1988, pp. 310-315, sp. 310, n.3.

²³² FOLIGNO C. 1907, p. 70.

²³³ KOORTBOJIAN M., WEBB R.H. 1993, pp. 260-267.

²³⁴ Cfr. FOLIGNO C. 1907, p. 70 e KOORTBOJIAN M., WEBB R. H. 1993, pp. 262, n. 16.

²³⁵ ZORZI N. 1997, pp. 540-541.

dedicatoria da lui scritta per Isabella d'Este. Dopo aver esaltato la prima Grotta di Isabella e le doti della marchesa, infatti il suo precettore afferma: «Chi questo nega è maligno, chi lo afferma è senza adulatione veridico». Impossibile non associare a queste parole quelle della lettera del volgarizzamento che così recita: «la quale [Isabella] chi non lauda è maligno, chi la lauda non po' essere adulatore reputato²³⁶».

La versione del manoscritto di Cambridge sarebbe stata condotta direttamente sul greco di Filostrato, come attestano la sintassi e l'*ordo verborum*, strettamente aderenti a quelli originali, dimostrandosi pertanto una traduzione piuttosto letterale²³⁷. Invece, il testo trådito nel codice parigino, sicuramente successivo alla traduzione del manoscritto di Cambridge perché in diversi passaggi ne integra le omissioni²³⁸, sarebbe una rielaborazione stilistica del volgare di Mosco nel testo conservato a Cambridge, perché la lingua volgare si è qui allontanata sensibilmente dall'originale greco, andando a semplificarsi, come attesterebbero la sintassi nel suo complesso e le singole espressioni, che dimostrano una tendenza a un grado maggiore di “volgarizzamento”; infatti, le frequenti espressioni latineggianti sono sostituite con espressioni analoghe proprie del volgare e molti dei vocaboli greci traslitterati nel manoscritto di Cambridge sono qui omessi o copiati con corruzioni che tradiscono incomprensioni da parte del copista, elemento che porta a non identificare in un'unica figura revisore e amanuense. Zorzi pertanto ipotizza che il revisore non avesse di fronte a sé il manoscritto di Cambridge e crede che si possa identificare questa figura in Mario Equicola, come parrebbe suggerire un fenomeno di assimilazione tipico dei dialetti centro-meridionali, con le grafie ipercorrette (ad esempio –nd per –nn, o –mb per -mb), che avrebbe migliorato la veste linguistica del volgarizzamento, senza ricorrere al greco, e preparato di suo pugno una copia, perduta, da cui un anonimo copista, commettendo una serie di errori meccanici, avrebbe tratto il codice parigino.

Una volta stabilita la dipendenza del codice parigino dal manoscritto di Cambridge, ci si dovrà domandare se in uno di questi codici si possa riconoscere il manoscritto posseduto da Isabella; l'inventario del 1541 specifica che il volume era in ottavo, mentre entrambi i

²³⁶ Cfr. S. KOLSKY, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LII, 1988, pp. 232-235, sp. 234 e ZORZI N. 1997, p. 530, 37n.; invece sembra piuttosto forzata l'interpretazione di FEHL M. R. 1985, p. 130 che vede in questo passaggio una parafrasi dell'apertura del proemio volgarizzato delle *Eikónes*.

²³⁷ ZORZI N. 1997, pp. 542-543.

²³⁸ A differenza invece da quanto affermato da Luskin che sostiene, sulla base di non meglio specificate correzioni contenute nel manoscritto cantabrigense di errori commessi nel codice di Parigi, che la traduzione originale di Mosco sia in realtà da ritenersi trådita nel manoscritto di Parigi. Vd. F. LUSKIN, *Unchaste Veneration in Titian's Worship of Venus*, in J. GARTON, D. WOLFFHAL, *New Studies on Old Masters*, Toronto, 2011, pp. 363-381, sp. 363, 2 n. In realtà questa teoria è decisamente smentita da un confronto tra i due manoscritti, da cui emergono, ben evidenti, le osservazioni già compiute da Zorzi.

manoscritti sopravvissuti sono in quarto: questa discrepanza, finora non notata, potrebbe spiegarsi con un errore del redattore dell'inventario dei beni di Isabella, mentre in caso contrario sarebbe impensabile riconoscere in uno dei due codici sopravvissuti il manoscritto in possesso della marchesa. Il codice di Cambridge conserva la lettera autografa di Equicola²³⁹, quindi si potrebbe effettivamente considerare quale copia di presentazione alla marchesa, da cui ipoteticamente fu tratto un codice più pregiato, in formato ottavo, che andò ad arricchire le collezioni librerie di Isabella, mentre non è da escludersi che il manoscritto parigino possa considerarsi, invece, come già aveva proposto Fehl²⁴⁰, la copia personale del volgarizzamento di proprietà dell'Equicola, citata nella lettera dell'agosto 1525 di Giovanni Giacomo Calandra che, tra i beni lasciati dall'ormai defunto erudito, menzionava appunto una copia del volgarizzamento di Demetrio Mosco²⁴¹.

²³⁹ FOLIGNO C. 1907, p. 70; cfr. KOORTBOJIAN M., WEBB R. H. 1993, p. 262, 216n e ZORZI N. 1997, p. 540.

²⁴⁰ FEHL M. R. 1985, p. 129.

²⁴¹ Koortbojian e Webb, invece, ritengono plausibile che il manoscritto citato nella lettera di Calandra sia da identificarsi con il codice di Cambridge, e che costituisca la prima redazione del volgarizzamento, che, dopo che ne fu tratta una nuova copia per Isabella, venne conservato dall'Equicola nella sua biblioteca personale. Vd. KOORTBOJIAN M., WEBB R.H. 1993, p. 267.

Capitolo III. Interpretazioni

III.1 La fortuna rinascimentale dell'*ékphrasis*

La letteratura artistica comparsa a partire dal Cinquecento fino alla metà del Settecento richiama con frequenza la stretta connessione esistente tra pittura e poesia, che le rendeva arti sorelle, rievocando il principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, che a sua volta riprendeva il pensiero attribuito da Plutarco a Simonide, secondo cui la pittura altro non è che poesia muta, mentre la poesia pittura parlante, innescando così quella stretta interconnessione tra parola e immagine che andrà a informare gli sviluppi delle teorie artistiche dei secoli successivi. Tuttavia, mentre gli scrittori antichi elaborarono il paragone tra pittura e poesia sostanzialmente per esaltare le doti evocative della *ars dicendi*, i critici italiani del Cinquecento si servirono di questo confronto essenzialmente per esaltare i pregi dell'arte della pittura²⁴². Secondo David Rosand²⁴³, inoltre, le opere d'arte rinascimentali basate su descrizioni efrastiche, e in particolar modo i dipinti di Tiziano per il camerino di pittura di Alfonso I che traggono ispirazione dal testo di Filostrato, non solo sono partecipi della tradizione efrastica del Rinascimento, ma la trasformano, invertendo il ruolo tra letterario e pittorico; il ribaltamento, secondo l'autore, sarà poi portato a compimento dal pensiero di Peter Paul Rubens che, in una missiva inviata a Franciscus Junius nel 1637, esprimeva alcune riflessioni circa il rapporto tra arte e descrizione artistica. Nel ringraziare l'autore di una copia del suo *De pictura veterum*, l'artista lodava il testo sui pittori antichi per la sua erudizione e stile, ma, dal momento che gli esempi degli antichi pittori si potevano ricostruire solo attraverso l'immaginazione, egli sostituiva al paradigma antico i dipinti degli artisti moderni che quel modello aveva ispirato. Questo perché, l'esperienza e le impressioni che derivano dai sensi, secondo il pittore fiammingo, sono molto più influenti rispetto a quelle che produce l'immaginazione, e propongono una quantità di studio maggiore rispetto a quanto non faccia una descrizione verbale. Pertanto, il duello efrastico della parola veniva sostituito dalla sfida con l'opera concreta. Non ci si doveva più riferire al modello, ma a chi, con quel modello, si era già confrontato, facendo da mediatore, dando una propria lettura dell'antichità: ed è con questa interpretazione che secondo Rubens si deve gareggiare²⁴⁴.

²⁴² Vd. LEE R. W. 1974.

²⁴³ D. ROSAND, *An Arc of Flame. On the Transmission of Pictorial Knowledge, in Bacchanals by Titian and Rubens: Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18 – 19, 1987*, Stockholm, 1987, p. 81.

²⁴⁴ Vd. ROSAND, D. 1987a, p. 88, e cfr. J. CRANSTON, *Longing for the Lost: Ekphrasis, Rivalry, and the Figuration of Notional Artworks in Italian Renaissance Painting*, in «Word&Image», XXVI, 2, 2011, p. 214.

Il ruolo della descrizione ecfrastrica negli sviluppi dell'arte rinascimentale è già stato ampiamente sottolineato²⁴⁵ ma non sufficientemente dibattuto²⁴⁶, soprattutto per quel che concerne le modalità con cui gli artisti cercavano di tradurre a livello visivo le caratteristiche proprie di un'*ékphrasis*, arrivando a riproporre nella loro opera un originale di fatto assente. Sicuramente il ruolo decisivo per l'avvio di questo fenomeno di avvicinamento ai modelli antichi tramite la restituzione di opere d'arte andate ormai perdute, ma che sopravvivevano sotto forma di descrizioni verbali, fu determinato dalle preziose parole di Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura*, dove è prospettata un'ardua sfida per l'artista che si proponesse di avvicinarsi alla grandezza della pittura antica, il cui splendore riluceva nelle fonti che ne avevano tramandato la memoria: il confrontarsi con delle opere d'arte che erano note solo tramite descrizioni scritte. Alberti, quindi, indirizzava l'attenzione dei suoi lettori su alcune *ekphrásaes*, che i pittori avrebbero dovuto prendere a modello per la loro dotta attività; la stessa applicazione all'arte pittorica dei termini che la tradizione classica aveva fissato per la pratica retorica è piuttosto eloquente del ruolo tenuto dalla descrizione ecfrastrica nell'elaborazione dei principi della pratica artistica del primo Rinascimento, e le stesse categorie utilizzate dall'Alberti per classificare le parti della pittura, che applicano il *medium* linguistico-retorico in funzione del visivo²⁴⁷, trovano facili paralleli con le categorie dell'*ars dicendi*²⁴⁸. Nel terzo libro del suo trattato, inoltre, Alberti offriva quali esempi paradigmatici per gli artisti due descrizioni ecfrastriche che sarebbero dovute essere d'aiuto al *doctus artifex* nelle invenzioni delle sue *historiae*²⁴⁹, la *Calunnia di Apelle* di Luciano²⁵⁰, il cui soggetto poneva al centro dell'attenzione

²⁴⁵ Vd. J. R. SPENCER, *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1-2, 1957, pp. 26-44; LEE R. W. 1974; MAREK M. J. 1985; D. ROSAND, *Ekphrasis and the Generation of Images*, in «Arion», s. 3, l. 1, 1990, pp. 61-105; BAXANDALL M., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, 1994; L. GIULIANI, *Bilder nach Homer: vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg, 1998; L. FAEDO, *L'impronta delle parole. Due monumenti della pittura di ricostruzione*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Torino, 1985, pp. 5-42.; L. FAEDO, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci, Storia Cultura Arte Società III, I Greci oltre la Grecia*, Torino, 2001, pp. 1117-1153.

²⁴⁶ Cfr. MAFFEI S. 2015, p. 128.

²⁴⁷ Cfr. S. S. SCATIZZI, *La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «Camenaes», 2012, pp. 1-23, consultabile on-line all'indirizzo http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf.

²⁴⁸ Vd. A. CHASTEL, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo Platonico*, Torino [ed. or. Paris 1959], 1979, pp. 103-112, S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010, pp. 32-51 e A. PINELLI, *Postfazione*, in SETTIS S. 2010, pp. 215-234.

²⁴⁹ Sull'importanza dell'*ékphrasis* nella teoria artistica del *De pictura* albertiano vd. D. ROSAND, *Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book*, in K.-L. SELIG, R. SOMERVILLE (a cura di), *Florilegium Columbianum, Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York, 1987, pp. 147-165.

²⁵⁰ Sulla fortuna iconografica di questa descrizione luciana vd. J. M. MASSING, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, 1990.

l'onore del pittore²⁵¹, e quella delle *Tre Grazie*, non basata su alcuna descrizione poetica ma evocazione letteraria della resa pittorica di queste divinità in antichità, vera e proprio sfida per il pittore, specie per quel che concerne la rappresentazione delle vesti trasparenti delle dee²⁵². Per Alberti, quindi, l'ecfrasi si rivelava strumento fondamentale per il confronto con una pittura antica di cui si erano perse le tracce, ma la cui grandezza era riecheggiata nelle parole di chi quell'arte l'aveva descritta, e la cui ricostruzione era uno dei passi fondamentali per dare alla pittura contemporanea un più ampio respiro, quelle nobiltà e dignità scientifica da questi tanto ambite.

Sulla scia tracciata dal *De pictura*, diverse furono le opere d'arte che si basarono su descrizioni antiche; si pensi alle traduzioni figurative delle descrizioni lucianee della *Calunnia di Apelle* riproposta, tra gli altri, da Mantegna e Botticelli, e delle *Nozze di Alessandro e Rossane* di Aezione ricostruite nei disegni di Raffaello poi realizzate in affresco dal Sodoma alla Farnesina, e in alcuni casi, per ricostruire l'antico, alla testimonianza archeologica si preferì la descrizione letteraria²⁵³, correndo il rischio di travalicare quelli che sono i limiti dell'ecfrasi, perché: «se i testi funzionano da uniche fonti ispiratrici le integrazioni proposte saranno via via più aberranti quanto più lontane culturalmente, geograficamente, cronologicamente dagli originali. La parola e il suo potere di fascinazione descrittiva funziona solo all'interno di un sistema in cui lettori e scrittori condividono pienamente lo stesso orizzonte culturale degli oggetti che descrivono²⁵⁴».

Per capire la portata che le modalità di descrizione mutuata dalla retorica e letteratura antiche non si può non menzionare l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia 1499)²⁵⁵, dove un ruolo determinante assumono le strategie ecfrastiche; infatti, nonostante il testo non si riferisca mai direttamente alle *Immagini* di Filostrato, fa della fantasia, intesa nel senso che la tradizione retorica le aveva assegnato, strumento

²⁵¹ Cfr. ROSAND D. 1987b, p. 159.

²⁵² Cfr. ROSAND D. 1987b, p. 161.

²⁵³ Cfr. A. GIULIANO, *La famiglia dei Centauri, ricerca su un tema iconografico*, in A. GIULIANO, *Scritti minori*, Roma, 2001, p. 105.

²⁵⁴ MAFFEI S. 2015, p. 133.

²⁵⁵ Si rimanda a F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione aldina del 1499, con introduzione, traduzione e commento di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Milano, 1999. Sulla centralità dell'*ékphrasis* nell'opera di Francesco Colonna si veda M. ARIANI, *Descriptio in Somniis: racconto e ékphrasis nella Hypnerotomachia Poliphili*, in V. CASALE, P. D'ACHILLE (a cura di), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, 2004, pp. 153-160 e per il legame tra il testo e l'immaginazione, nella sua connessione con la valenza simbolica assegnata alla luce nell'opera, vd. M. GABRIELE, *Festina Tarde: sognare nella temperata luce dell'immaginazione*, in V. CASALE, P. D'ACHILLE 2004, *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetrie e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, 2004, pp. 161-174.

privilegiato per le descrizioni di monumenti e paesaggi incontrati nell'onirico viaggio di Polifilo.

L'*ékphrasis* antica aveva come caratteristica qualificante l'*enargheia*, la vividezza, mezzo che permetteva di rendere quasi tangibili gli oggetti e le situazioni descritte, poiché in essa era insita la potenzialità di coinvolgere il fruitore, rendendolo partecipante attivo attraverso la propria immaginazione²⁵⁶. La buona riuscita dell'esercizio ecfrastrico si fondava su una sorta di patto tra il retore e il suo pubblico: non è da meno l'esempio delle *Images* di Filostrato, le cui descrizioni, dettagliate fino alla minuzia, contengono dei *topoi* ben familiari al pubblico del retore nonché frequenti richiami a elementi che rimandavano alla sfera sensoriale, assicurandosi così la ricomposizione delle immagini nella mente del suo uditorio. Non sembra perciò un caso che l'attenzione dell'arte rinascimentale alla descrizione ecfrastrica e i costanti richiami alla pittura sorella della poesia siano non solo basati sui mezzi utilizzati dalle due arti, ma anche sulla finalità di queste, il coinvolgimento dello spettatore grazie alla vividezza di quanto gli viene offerto dall'artefice. Pertanto, la pittura, così come già si riconosceva alla poesia, facendo leva sui mezzi e le proprietà che la contraddistinguevano, era capace di coinvolgere lo spettatore, abbattendo le barriere imposte dalla materialità dell'oggetto d'arte, cosa impossibile per ciò che concerneva la scultura dove la fisicità del *medium* aveva una presenza più ingombrante rispetto a quanto potesse avere la pittura, dove la tecnica era in grado di passare in secondo piano a favore dell'universo imitato nel dipinto. Proprio negli stessi anni in cui l'attenzione per l'ecfrasi e i paralleli tra pittura e poesia si moltiplicavano nella letteratura artistica, si assiste a un fenomeno nuovo nell'arte moderna: la scoperta, o meglio riscoperta, del ruolo dello spettatore, che inizia a essere considerato già a partire dall'elaborazione dell'opera d'arte, che può definirsi completa solo grazie al coinvolgimento del fruitore nella vicenda narrativa; relazione tra opera d'arte e spettatore che Shearman definirà modalità transitiva²⁵⁷, che «viene adottata quando, e proprio perché, essa permette la più completa e vivida presentazione del soggetto allo spettatore²⁵⁸». Il coinvolgimento dello spettatore era reso possibile grazie a un «presupposto della rappresentazione, stabilito prima dall'artista e poi dallo spettatore – immaginare che esista un *continuum* fra lo spazio dipinto e quello reale, o più specificamente liminale –, poiché da questo presupposto dipende la riuscita dell'investimento psicologico e del

²⁵⁶ Cfr. *supra*, pp. 28-34.

²⁵⁷ J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: «Only connect...»*, Milano (I ed. ita. Milano 1995), 2008.

²⁵⁸ SHEARMAN J. 2008, p. 33.

coinvolgimento²⁵⁹». Questo meccanismo ricorda da vicino quello che si innescava nella descrizione ecfrastica, secondo la definizione che i retori antichi tramandano, e che prevedeva un contributo fondamentale da parte dell'immaginazione dell'uditore o lettore, che diventava complice dell'autore per l'effettiva riuscita della descrizione come lo spettatore diviene corresponsabile per il funzionamento estetico dell'opera d'arte.

Una delle cose che distinguono gli artisti del Rinascimento da quelli del Medioevo è l'intenzione di collocare il soggetto più vividamente davanti agli occhi. [...] Leonardo, che se la prende coi poeti, spezzando una lancia a favore della pittura, in una nota stesa intorno al 1500: « E se 'l poeta dice di far accendere gli homini ad amare ... il pittore a potentia di fare il medesimo, e tanto più, che lui mette inanzi all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella bacciandola e parlandole con quella quello, che non farebe con le medesime bellezze, posteli inanzi dal scrittore». [...] In un altro passo [...] dice:« Se tu [poeta] dirai: io ti descriverò l'inferno, o 'l paradiso od altre delizie, o ti spaventeranno e ti moveranno l'animo à fugire. Move più presto i sensi la pittura de la poesia...». Ora, quell'idea di collocare l'immagine davanti agli occhi viene a Leonardo, come lui stesso sa bene, dagli scritti teorici, fra loro strettamente collegati, sulla retorica, la poetica e la tragedia. È difficile dire se egli stesse allora leggendo Cicerone, Quintiliano o Aristotele. La vivida capacità d'illustrazione delle immagini è una qualità molto ammirata nella poesia epica di Omero e ancor più in quella di Virgilio, e questa qualità ha un nome: enargeia, in greco, che nella teoria del Cinquecento è definita come un'accentuata chiarezza o vividezza d'espressione nel collocare l'evento o l'immagine davanti agli occhi²⁶⁰.

Questo espediente deriva alla pittura dalla retorica: infatti, l'*ékphrasis* con la sua vividezza, capace di coinvolgere i suoi uditori con gli strumenti della parola, e in particolare quella di Filostrato con i suoi ricorrenti richiami extratestuali, possedeva in sé tutti gli elementi che avrebbero permesso una buona riuscita del dipinto, e per questo motivo, tale genere letterario aveva per i pittori un fascino tutto particolare, anche perché per sua stessa natura, essa poneva di fronte all'artista diverse sfide, tipiche dell'agone tra pittura e poesia, già in parte anticipate sempre nel trattato *Della pittura* di Alberti; *in primis* la restituzione della plurisensorialità²⁶¹ e della resa dello sviluppo temporale della narrazione in pittura, e infine l'intento ultimo della stessa descrizione, il coinvolgimento del fruitore attraverso la partecipazione attiva della sua immaginazione.

²⁵⁹ SHEARMAN J. 2008, p. 59.

²⁶⁰ SHEARMANN J. 2008, pp. 207-208.

²⁶¹ Cfr. V. STOICHITA, *Come assaporare un dipinto*, in A. VALTOLINA (a cura di), *L'immagine rubata*, Torino, 2007, p. 27

Stoichita²⁶² ha visto nel dipinto di Tiziano per il camerino di Alfonso con la *Festa di Venere* un primo passo della riflessione critica circa le possibilità della pittura di produrre un vero e proprio “transfert sensoriale”, creando nell’opera una sorta di sinestesia visiva, capace di alludere a tutti i sensi solo attraverso l’atto della visione, trasferendo la vividezza della descrizione poetica sul piano visivo. Quest’operazione è, di fatti, ben esemplificata dalle opere di Tiziano derivate da Filostrato, che, tra tutti i dipinti che sulle descrizioni delle *Imagines* sono basati, si rivelano quelle che si avvicinano in maniera più fedele al testo, seppur in maniera originale, non solo nella scelta dei momenti dell’*ékphrasis* da inserire nell’immagine dipinta, ma anche nella ricerca delle possibilità dell’arte pittorica di tradurre sul piano figurativo l’*evidentia* della parola; nella *Festa di Venere*²⁶³, infatti, il pittore, con il putto che morde avido un pomo e che interagisce direttamente con l’osservatore del dipinto tramite uno sguardo, quasi colpevole, indirizzato al di là della tela, riesce a trasmettere all’immaginazione dello spettatore l’idea del profumo che si sparge nel giardino e della dolcezza dei frutti che gli amorini stanno vendemmiando, proprio come traspare dal testo di Filostrato.

Se nel primo dipinto eseguito per il camerino del duca di Ferrara, Tiziano cercava di restituire l’immagine del gusto, nell’altra opera di matrice filostratea per il signore ferrarese, gli *Andrii*²⁶⁴, si poneva un’ulteriore sfida, di nuovo delineata nel testo originale: quella del riprodurre il suono del canto degli abitanti festosi dell’isola di Andros, che celebrano la metamorfosi in vino delle acque del loro fiume. Tiziano riesce egregiamente anche in questo caso a far giungere il suono all’orecchio dell’osservatore del dipinto, trasferendo l’*enargeia* dell’*ékphrasis* alla sua restituzione pittorica, non solo ponendo ai lati del gruppo centrale di figure, da una parte un duo di cantori, e dall’altra una coppia di danzatori, ma soprattutto mettendo in primo piano al centro della composizione un cartiglio con il canone musicale, le cui note evidentemente risuonavano nella restituzione pensata dal cadorino.

Per quel che concerne, invece, la resa della dimensione temporale delle *ekphrásaes* che i pittori si cimentavano a tradurre nelle loro opere, in genere aggiravano il problema selezionando un unico momento della narrazione, abbastanza “pregnante” da alludere ai momenti precedenti e successivi dell’episodio rappresentato, proprio come aveva prospettato Pomponio Gaurico nel suo *De Sculptura* (1504) dove, nella cosiddetta prospettiva di composizione, il cui fine ultimo era la facilità di lettura della

²⁶² STOICHITA V. 2007, pp. 31-33

²⁶³ Cfr. *infra*, scheda IV.b.

²⁶⁴ Cfr. *infra*, scheda IV.c.

raffigurazione²⁶⁵, erano ammessi degli elementi che alludessero a ciò che era avvenuto e ciò che sarebbe accaduto, arrivando in questo modo a elaborare delle opere che trovassero nell'ecfrasi un punto di partenza, che però lasciava ampio spazio alla loro inventiva, ricostruendo l'opera antica secondo una maniera del tutto originale; tuttavia, non mancano esempi di opere d'arte basate su *ekphrásaes* che si servirono per la riproposizione della pittura antica della soluzione della narrazione continua, inserendo nei dipinti analesi e prolessi figurative capaci di dare alla loro trasposizione della descrizione letteraria una resa filologicamente accurata. È questo il caso dell'invenzione di Frans Floris tradotta in incisione da Cornelis Cort, raffigurante *Ercole e i Pigmei*²⁶⁶, basata sull'*ékphrasis* di Filostrato (*Im.* II,22), che si rivela quella che, tra le altre ispirate a questa descrizione, quali quelle di Lucas Cranach il giovane²⁶⁷ e dei fratelli Dossi²⁶⁸, aderisce più strettamente al testo. Sulla destra della composizione è steso il semidio addormentato, estenuato dalla lotta con il gigante Anteo, che giace, ormai esanime, sul lato sinistro dell'opera, con la testa reclinata, fino a sporgere dalla cornice, con i capelli che vanno quasi a coprire parte dell'iscrizione nel margine inferiore dell'immagine. La personificazione del Sonno, come nella descrizione antica, si compiace di essere riuscita ad atterrare il potente eroe, e gli svolazza sopra infilandogli un bastoncino nell'orecchio. Intanto, una fitta folla di inferociti Pigmei, completamente nudi, con i muscoli ben in evidenza, volenterosi di vendicare la morte del loro fratello Anteo, come loro figlio della Terra, circonda Ercole. Il loro esercito, con tanto di vessilli e armato di bastoncini da usare come arma, procede dal secondo piano infilandosi in una cavità della roccia, per poi sbucare dalla fessura della terra in primo piano perché, come il testo antico ricorda, essi vivevano sotto terra, come le formiche. L'epilogo della vicenda è invece riassunto in lontananza da una figura maschile che avanza, posta in controluce, verso il primo piano; questa sezione del dipinto si pone quasi come una prolessi visualizzata: infatti, grazie alla leonté che l'uomo indossa e alla mazza che tiene nella mano destra, questi è facilmente riconoscibile in Ercole che, evidentemente risvegliatosi, ha reagito all'attacco dei piccoli nemici, racchiudendone alcuni nella sua pelle leonina, che tiene stretta a sé e da cui si vedono spuntare le sagome di alcuni Pigmei. In alto a sinistra, invece, un consesso di divinità assiste alla vicenda su una nuvola, che se fosse stata rappresentata seguendo le parole del retore di Lemno, sarebbe stata dipinta del

²⁶⁵ Vd. R. KLEIN, *Pomponio Gaurico ed il suo capitolo De Perspectiva*, in R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, 1975, pp. 251-297; cfr. SCATIZZI S. S. 2012, p. 6.

²⁶⁶ Cfr. *infra*, scheda XV.

²⁶⁷ Cfr. *infra*, scheda XIII.

²⁶⁸ Cfr. *infra*, scheda X.c.

colore dell'oro. Tuttavia, questo elemento non è tratteggiato da Filostrato nella descrizione con *Ercole tra i Pigmei*, ma nell'*ékphrasis* che la precede, quella di *Anteo* (*Im.* II,21). Risulta difficile comprendere invece le due figure che, sempre sulla nuvola olimpica, sembra stiano lottando, dettaglio non presente nella descrizione di Filostrato. Esse potrebbero forse essere un riferimento alla precedente lotta tra Ercole e Anteo, cui assistono gli dei; tuttavia, nelle due figure di lottatori è difficile rintracciare gli stessi tratti somatici dei due rivali, ora distesi in primo piano: mancano infatti i classici attributi erculei, e i due avversari sembrano avere barbe più lunghe ed essere più anziani dei protagonisti. Uno di essi potrebbe essere Ermes, che secondo le parole dell'autore delle *Eikónes*, era sceso dalle nubi per incoronare Eracle per avergli offerto uno spettacolo di una lotta così bella, e l'altra figura un dio che sembra voler impedire questa discesa, forse Poseidone, nella mitologia considerato padre di Anteo. Pertanto, nella rappresentazione pittorica realizzata da Frans Floris, a differenza delle analoghe opere di Cranach che suddivide l'episodio mitologico in due diverse tele, e dei Dossi, che invece scelgono di selezionare nella loro rappresentazione un unico, conclusivo, momento, vengono condensati tutti i tempi della narrazione filostrata, dalle premesse alla conclusione, addirittura inserendo elementi di un'altra descrizione per facilitare la lettura della vicenda raffigurata. Anche negli stucchi di San Martino a Montughi²⁶⁹, a Firenze, si tiene conto della leggibilità da parte dell'osservatore, dato che nello stucco la rappresentazione di *Nettuno [che] si scaglia contro Aiace Oileo*, viene inserita, in alto tra le nubi, la figura della dea Atena, responsabile del naufragio della nave su cui viaggiava l'empio eroe, ma non menzionata nella descrizione antica (*Im.* II,13) su cui si basa la raffigurazione.

In altri casi, invece, gli artisti si servirono dell'organizzazione spaziale dei loro dipinti per alludere a tutti i momenti temporali della descrizione letteraria, come nel caso della raffigurazione degli *Andrii*, sia di Tiziano che di Girolamo Macchietti²⁷⁰, dato che in entrambi i dipinti, oltre ai gruppi principali degli abitanti dell'isola che celebrano la metamorfosi dell'acqua del fiume in vino, in secondo piano, è rappresentata in mare la nave di Dioniso che si avvicina – o allontana, come sembrerebbe nel dipinto di Tiziano – per approdare al porto dell'isola.

Ciascun artista, quindi, nel confrontarsi con la ricostruzione di una pittura antica, utilizzava gli espedienti che più riteneva opportuni per trasmettere la stessa vivida carica contenuta nelle parole dell'ecfrasi cui si ispirava; tuttavia, quel che appare quale

²⁶⁹ Cfr. *infra*, scheda XII.

²⁷⁰ Cfr. *infra*, scheda XVIII.

caratteristica dominante della cosiddetta “pittura di ricostruzione” è una presentazione quasi teatrale della vicenda proposta, di cui evidentemente si coglieva l’impressione di *performance* trasmesso dalla descrizione, con le figure caricate di forte espressività, quasi seguendo i precetti del proemio delle *Immagini* di Filostrato Minore, riproposti poi dall’Alberti, che riprendeva le istruzioni di retorica trasmesse da Cicerone e Quintiliano²⁷¹.

III.2 Una duplice lettura delle *Imagines*: divergente ma complementare

François Graziani, nella sua introduzione alle *Images ou Tableaux de platte peinture* di Vigenere²⁷², ha evidenziato, senza però approfondire, l’esistenza nel XVI secolo di due interpretazioni divergenti ma ciononostante complementari delle *Eikónes*; da una parte, infatti, dal testo si attingevano problematiche e questioni di carattere filosofico e teorico, dall’altra, invece, le *Imagines* erano viste come un repertorio da cui i mitografi del tempo potevano ricavare motivi e soggetti desueti. In particolare, la prima di queste letture acquista un’importanza non indifferente, perché, basandosi soprattutto sul proemio delle *Imagines*, in cui vengono esaltate le doti mimetiche dell’arte pittorica e la sapienza del pittore, andò a inserirsi nel generale dibattito circa il confronto comparativo tra pittura e poesia e fornì argomenti utili a illustrare la superiorità della pittura nel cinquecentesco dibattito sul paragone²⁷³.

Nella prima metà del Cinquecento ci si interessava soprattutto delle invenzioni che sembravano proprie di Filostrato o che presso di lui avevano trovato una trattazione originale, e i mitografi moderni, in primis Giraldi e Cartari, fecero largo uso delle figure rare che si trovavano nel testo. Pertanto per i filologi rinascimentali la raccolta di Filostrato era una selezione di favole alla stregua delle *Metamorfosi* di Ovidio e vi si cercava lo stesso insegnamento sulla sapienza degli interpreti dei miti antichi. Tuttavia, in parallelo, il testo di Filostrato ben rispondeva alle esigenze dello spirito umanista, in particolare di quegli eruditi, ma anche dei pittori, che volevano fondare la dignità teorica della pittura. E infatti, almeno inizialmente, le prefazioni delle *Eikónes* dei due Filostrati trovarono ben più

²⁷¹ Cfr. SPENCER J. R. 1957.

²⁷² GRAZIANI F. 1995, pp. XXVII-XXXVIII.

²⁷³ In parallelo all’utilizzo della prefazione da parte dei teorici dell’arte, alcune descrizioni, isolate dal loro contesto, furono usate dagli editori su un piano di uguaglianza con gli antichi mitografi per arricchire le raccolte di favole dei loro commentari. Perciò, ad esempio, la descrizione delle *Favole* (*Im.* 1,3) fu separata dalle altre *ekphrásaes* da Aldo Manuzio per essere inserita come prefazione alla prima edizione delle favole di Esopo (1505) poi ripubblicata nel 1518 in un’antologia. La medesima descrizione si ritrova, insieme a quella di *Como* (*Im.* 1,2), riprodotta in appendice al *Libellus de natura deorum* di Cornutus in una raccolta mitografica pubblicata a Basilea nel 1543. Cfr. GRAZIANI F. 1995, p. XXXII.

ampia eco rispetto alle descrizioni stesse. Le prime riflessioni teoriche sull'arte, quali quelle di Bartolomeo Facio e Guarino Veronese, trovarono nella prefazione di Filostrato Minore argomentazioni utili a supporto delle loro tesi. Il nome di Filostrato Maggiore sarà per la prima volta esplicitamente menzionato in un'opera interamente dedicata all'arte nel *De sculptura* di Pomponio Gaurico (Firenze 1504), dedicato a Ercole d'Este; Gaurico traduce liberamente le sentenze iniziali del proemio delle *Eikónes*, attribuendole a Filostrato e associando all'immagine un privilegiato ruolo nella trasmissione della conoscenza. Tuttavia, già nel XV secolo alcuni scritti, dimostrano, anche se più velatamente, una conoscenza delle *Imagines*; infatti, ad esempio, nel *De pictura* di Leon Battista Alberti e negli scritti di Leonardo da Vinci sono presenti dei passaggi che difficilmente si possono spiegare se non postulando la conoscenza, almeno indiretta, dell'opera di Filostrato.

III.2.1 Le *Imagines* nella letteratura artistica del Cinquecento

Il caso di Bartolomeo Facio (1405/1410-1457) che fa largo uso del proemio di Filostrato Minore è stato ampiamente analizzato da Baxandall²⁷⁴; Facio, allievo di Guarino Veronese, scrisse nel 1456 un breve libro, il *De viris illustribus*, in cui scelse di associare alle più comuni categorie di uomini illustri la classe di pittori e scultori. Nel capitolo *De pictoribus*, una breve introduzione sulla pittura precede le notizie dei quattro che egli considerava i migliori pittori del suo tempo: Gentile da Fabriano, Jan van Eyck, Pisanello e Rogier van der Weyden. Nella sua premessa al capitolo egli parte da due luoghi comuni generici circa il rapporto tra pittura e poesia «c'è come sai una certa grande affinità (*quadam affinitas*) tra pittori e poeti; un dipinto non è nient'altro che un poema senza parole». Ovviamente c'è un riferimento piuttosto esplicito al detto proverbiale attribuito a Simonide e tramandato da Plutarco, ma la *quadam affinitas* cui si riferisce Facio non è altro che la *ξυγγένεια τις* del proemio di Filostrato Minore. Pittura e poesia, secondo lo storico, sono dominate da identiche pretese e finalità che vengono però raggiunte attraverso strumenti diversi e con modalità di mimesi differenti. Un dipinto o una narrazione saranno riconosciuti validi nel momento in cui saranno rappresentati con vividezza il carattere e l'emozione. Dopo *inventio* e *compositio*, categorie che contraddistinguono sia la pittura sia la poesia, si trova una terza componente, che Baxandall a ragion veduta propone di chiamare *expressio* dato

²⁷⁴ M. BAXANDALL 1994 pp. 139-154; sulla sezione dedicata a pittori e scultori nell'opera di Facio si veda anche G. ALBANESE, P. PONTARI, "De Pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt". *Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'umanesimo*, in «Letteratura & Arte», I, 2003, pp. 59-110.

il frequente ricorso di Facio in questo contesto del verbo *exprimere*. Nell'elaborazione di questa teoria, ancora una volta Facio utilizza alcuni elementi estrapolati dalla prefazione di Filostrato Minore che puntano a mettere in evidenza la comune necessità, insita in pittura e poesia, di saper rappresentare i diversi stati d'animo e caratteri dei soggetti da loro illustrati e quindi di avere una profonda conoscenza dei recessi dell'animo umano.

Negli studi su Filostrato sempre si accenna appena alla conoscenza del testo da parte di Leon Battista Alberti, sostenendo che questi non conosceva il testo perché, a differenza di quanto egli fa con diversi autori classici²⁷⁵, non nomina mai direttamente il retore. Tuttavia, non sembra che l'Alberti avesse particolarmente a cuore gli sfoggi di erudizione, dal momento che il suo stesso atteggiamento nei confronti del patrimonio antico differiva sensibilmente rispetto agli umanisti suoi contemporanei: egli non aveva alcun interesse filologico che lo portasse a un lavoro critico sui testi antichi, attirando su di essi nuova attenzione grazie a dotti commentari, ma cercava di trarre dalle fonti classiche le lezioni che potessero essere utili a sé o agli uomini del suo tempo²⁷⁶. Infatti, alcuni passaggi del II libro del *De Pictura* (1435-36) difficilmente si possono spiegare se non ipotizzando una conoscenza, almeno indiretta, magari mediata da qualche umanista profondo conoscitore della lingua greca, delle *Eikónes* di Filostrato, o almeno del proemio di queste. All'epoca in cui il *De pictura* venne composto, il testo di Filostrato circolava ancora in forma manoscritta, e a quanto è noto solo in greco; ciò ovviamente riporta all'annosa e mai risolta questione del grado di conoscenza dell'Alberti della lingua greca. Un riferimento allo studio del greco da parte di Leon Battista, che vi ci sarebbe applicato fin dall'età giovanile insieme a Lapo di Castiglionchio, si trae dalla dedica della traduzione del *De sacrificiis* luciano ad opera dello stesso Lapo²⁷⁷, secondo cui parrebbe che il giovane Battista studiò il greco, probabilmente sotto la guida di Filelfo (1398-1481). L'ipotesi risulta alquanto suggestiva, anche perché è stata avanzata la supposizione che lo stesso Filelfo sia stato il

²⁷⁵ Sulle fonti del *De pictura* si veda L. BERTOLINI, *Fonti e sistema delle fonti nel De Pictura*, in R. CARDINI, M. REGOLIOSI (a cura di), *Leon Battista umanista e scrittore. Filologia, esegesi e tradizione*, atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 24/26 giugno 2004), vol. 2, Firenze, 2007, pp. 541-560.

²⁷⁶ Cfr. C. GRAYSON, *Alberti e l'antichità*, in «Albertiana», I, 1998, pp. 31-41.

²⁷⁷ F. P. LUISO, *Studi su l'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglionchio*, in «Studi italiani di filologia classica», 7, 1899, pp. 205-299, I, «Nam ab initio cum graeca litteras natu iam grandiores nec vacui animo attigissemus, ob rei magnitudinem ac difficultatem omne illud tempus nobis, quod reliquum erat a negotiis, in audiendi legendoque, scribendi otium non rerat». Sul grado di conoscenza della lingua greca di Leon Battista Alberti vd. R. CARDINI, *Onomastica Albertiana*, in «Moderni e Antichi», I, 2003, pp. 143-175, sp. 144-145 e 160-161. Il ricorso di Alberti a versioni latine di opere greche in alcuni luoghi della sua opera è dimostrato in L. BERTOLINI, *Graecus sapor, Tramiti di presenze greche*, in *Leon Battista Alberti*, Roma, 1998 e in L. BERTOLINI, *Una fonte umanistica dell'Alberti*, in F. FURLAN (a cura di), *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris* (Sorbonne, Institut de France, Institut Culturel Italien, Collège de France, 10 - 15 avril 1995), Paris, 2000, pp. 213-234.

primo a portare con sé una copia delle *Eikónes* da Costantinopoli; tuttavia, come sostiene Ruth Webb²⁷⁸, un passaggio delle lettere di Ambrogio Traversari afferma che il testo in questione fosse in realtà *La vita di Apollonio di Tiana* e, poiché i manoscritti contenenti l'intero corpus filostrato sono estremamente rari, è difficile che il manoscritto di Filelfo contenesse anche le *Eikónes*. Rimane comunque affascinante l'immagine di un giovane Alberti impegnato ad apprendere i rudimenti del greco grazie alle *ekphrásaes* del retore antico. Tuttavia, come sostiene Grayson, gli incontri di Alberti con gli autori antichi non erano mai casuali, perché: «era Alberti ad andare incontro a loro; ed è impensabile credere che aspettasse l'occasione di una particolare traduzione di altri per impegnarsi in un'opera sua, che rivelasse la conoscenza di quella traduzione²⁷⁹».

La stessa idea di individuare nella figura di Narciso l'inventore della pittura²⁸⁰ potrebbe essere da attribuire a una reminiscenza della descrizione dedicata a questo personaggio del mito nell'opera del retore greco, dove numerose sono le riflessioni circa l'essenza stessa della pittura e della resa mimetica del dato naturale. A tal proposito, Gerhard Wolf ha visto nel passaggio di Alberti «una inequivocabile allusione alle *Eikónes* di Filostrato, il quale comincia la sua *ékphrasis* di un quadro con tale iconografia in questo modo: la fonte dipinge (*graphie*) Narciso, e il quadro dipinge Narciso e tutta la storia di Narciso²⁸¹». Il passaggio del *De pictura* non è isolato dal contesto, ma ben si lega alla concezione della creazione artistica di Alberti, implicato come è di riflessioni teoriche sul problema della visione e dello sguardo. La ripresa filostrato sembra suggerita anche dalle scelte lessicali

²⁷⁸ WEBB R. H. 1992, p. 142.

²⁷⁹ GRAYSON C. 1998, p. 36.

²⁸⁰ Per il Narciso inventore della pittura albertiano si vedano P. BAROLSKY, *A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*, in «The Classical Journal», XC, 3, 1995, pp. 255-259; C. NORDHOFF, *Narziss an der Quelle: Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster, 1992, pp. 154-155.; N. E. LAND, *Narcissus Pictor*, in «Notes in the History of Art», XVI, 2, 1997, pp. 10-15, sp. 11, dove tra i possibili testi da cui deriva il celebre passaggio del *De Pictura* sono menzionate le *Imagines* filostratoe; G. BARBIERI, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, 2000; E. DI STEFANO, *Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio, fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico*, in R. CARDINI, M. REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la tradizione*, atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 23/25 settembre 2004), Firenze, 2007, pp. 487-504; H. DAMISCH, *The Inventor of Painting*, in «Oxford Art Journal», XXXIII, 3, 2010, pp. 301-316; C. Z. LASKARIS, *Percezione e creazione artistica nel Narciso albertiano*, in M. ROSSI, A. ROVETTA, F. TEDESCHI (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano, 2013, pp. 51-54.

²⁸¹ G. WOLF, *Le fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull'uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti*, in A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI, C. VASOLI (a cura di), *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova 17-19 ottobre 2002, Mantova 23-25 ottobre 2003), Firenze, 2007, pp. 270-271.

dell'Alberti²⁸², che nella versione latina del suo testo dedicato alla pittura enuncia «*tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit*» e nella sua redazione in volgare «ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito», con l'espressione «tutta la storia» che parrebbe una ripresa delle parole «*ta tou Narkissou panta*» dell'*eikon* delle *Immagini*.

Sin dall'esordio del suo testo, e in particolare nella dedica a Filippo Brunelleschi della redazione in volgare, Alberti insiste sulla natura divina delle arti e delle scienze, e sulla Natura quale forza creatrice, capace di plasmare alti intelletti; infatti così apre il suo *prologus*: «Io solea meravigliarmi insieme e dolermi che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que' vertuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tutto perdute [...] onde stimai fusse, quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, fatta antica e stracca, più non producea come né giuganti né ingegni, quali in que' suoi quasi giovanili e più gloriosi tempi produsse, amplissimi e meravigliosi²⁸³».

Di seguito si propongono i celebri passi del secondo libro del *De Pictura* che sembrano avere un certa assonanza con il proemio delle *Imagines* di Filostrato, in particolar modo nel riferimento all'essenza divina dell'arte pittorica; tuttavia, Alberti si spinge anche oltre, assimilando il pittore stesso, cui sia riconosciuto il merito della sua arte, a un «altro iddio». Inoltre, nello stesso libro sembrerebbe esserci anche alcuni riferimenti al proemio delle *Immagini* di Filostrato Minore quando Battista parla dei movimenti dello spirito che i pittori rendono con movimenti delle membra:

Il libro. 25. Ma perché forse questo imparare ad i giovani può parere cosa faticosa, parmi qui da dimostrare quanto la pittura non sia indegna da consumarvi ogni nostra opera e studio. Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale da gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono²⁸⁴. 26 Adunque in sé tiene questa lode la pittura, che qual maestro vedrà le sue opere adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio [...] però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa simile abbracciare con arte quella superficie del fonte²⁸⁵? 28. Anzi la natura medesima pare si diletta di dipignere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbate e crinite²⁸⁶. 41. Poi moverà

²⁸² G. BARBIERI 2000, pp. 84-85, nonostante l'autore infine neghi una diretta dipendenza della nomina di Narciso a inventore della pittura dalla descrizione di Filostrato, perché l'inganno ai danni di Narciso non è perpetrato da parte della pittura ma dalla Natura stessa.

²⁸³ L. B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, 1980, p. 7.

²⁸⁴ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], p. 44.

²⁸⁵ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], p. 46.

²⁸⁶ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], p. 50.

l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piangiamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e doglianci con chi si duole. E veggiamo quanto uno atristito, perché la cura estrigne e il pensiero l'assedia, stanno con sue forze e sentimenti quasi balordi, tenendo se stessi lenti e pigri in sue membra palide e malsostenute. Vedrai a chi sia malinconico il fronte premuto, la cervice languida, al tutto ogni suo membro quasi stracco e negletto cade. Vero, a chi sia irato, perché l'ira incita l'animo, però gonfia di stizza negli occhi e nel viso, e indendosi di colore, e ogni suo membro, quanto il furore, tanto ardito si getta. Agli uomini lieti e gioiosi sono i movimenti liberi e con certe inflessioni grati²⁸⁷. 42. Così adunque conviene che sieno ai pittori notissimi tutti i movimenti del corpo, quali bene impareranno dalla natura, bene che sia cosa difficile imitare i molti movimenti dello animo. E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipignere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? E ancora chi mai potesse senza grandissimo studio esprimere visi nei quali la bocca, il mento, gli occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli dalla natura, e sempre seguire cose molto pronte e quali lassino da pensare a chi le guarda molto più che egli non vede²⁸⁸.

In un passaggio del *De politia literaria* di Angelo Decembrio²⁸⁹ (1415?-post 1467)²⁹⁰, un trattato in forma di dialogo in sette libri del 1450 ca., strutturato immaginando diverse conversazioni di argomento disparato all'interno della cerchia di Leonello d'Este, marchese di Ferrara tra il 1441 e il 1450, attivo partecipante alla discussione, e del suo precettore Guarino Veronese, è contenuto un riferimento all'opera di Filostrato, anticipando di diversi decenni rispetto a quanto generalmente ritenuto, di fatti, l'interesse per il testo del retore greco all'interno della corte ferrarese. Infatti, la parte LXVIII è dedicata a delle riflessioni teoriche circa la letteratura e le arti, e in essa viene descritta una gemma in possesso del re Pirro, in cui la disposizione delle figure delle muse, in fila una dietro l'altra, sembra rimandare alla descrizione dei soldati nei combattimenti di Tebe della descrizione intitolata Meneceo (*Im.* I,4). Decembrio, infatti, scrive:

Dico quel Pirgotele che secondo le fonti ottenne da Alessandro il permesso di ritrarlo su una gemma, dopo essersi applicato in precedenza all'intaglio di miniatura con tanto impegno da riprodurre su una

²⁸⁷ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], pp. 70, 72.

²⁸⁸ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], p. 72.

²⁸⁹ Sul testo si vd. l'edizione critica A. C. DECEMBRIO, *De politia litteraria*, a cura di N. Witten, München-Leipzig, 2002; C. S. CELENZA, *Creating Canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's "De politia litteraria"*, in «Renaissance Quarterly», LVII, 1, 2004, pp. 43-98. M. BAXANDALL, *Il De politia litteraria di Angelo Decembrio*, in M. BAXANDALL, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Torino [ed. or. New Haven-London 2003], 2009, pp. 54-85.

²⁹⁰ Angelo Decembrio (1415?-) era fratello minore del più celebre Pier Candido, segretario e biografo di Filippo Maria Visconti. Dopo essersi formato a Milano presso Gasparino Barzizza, arrivò a Ferrara in giovanissima età, negli anni Trenta, entrando nel circolo di Guarino Veronese presso la corte estense. Vd. P. VITI, *Angelo Camillo Decembrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 33, 1987, pp. 483-488.

sardoniche non più larga di un'unghia, grazie al suo talento naturale, una scena che a quanto dicono si vedeva un tempo sull'anello di re Pirro: Apollo con la lira e la corona d'alloro nell'atto di suonare e cantare, circondato dal corteggio delle nove Muse, alcune a figura intera, altre a mezza figura, altre visibili solo per la testa²⁹¹.

Mentre la descrizione di Filostrato così recita:

È piacevole da guardare la perizia del pittore, che ha posto intorno alle mura uomini armati mostrandone alcuni per intero, altri fino alle ginocchia, altri solo per metà; di alcuni solo il petto e le teste e i soli elmi, e infine solo le lance. Questa è proporzione, fanciullo: bisogna ingannare gli occhi in modo che si allontanino insieme ai corrispondenti piani del quadro²⁹².

Tuttavia, a una più attenta analisi i riferimenti alle *Eikónes* all'interno del *De Politia* sono diversi, e mirano soprattutto a ridimensionare il contenuto teorico dell'opera che esaltava la superiorità della pittura a discapito delle altre arti. Poiché è noto che suo fratello, Pier Candido Decembrio, studioso di greco, il cui dizionario fu prestato da Traversari con una copia delle *Eikones*, conosceva le *Immagini*²⁹³, Angelo avrebbe potuto avere facile accesso al testo. La descrizione della gemma di Pirro è inserita all'interno una lunga discussione circa i rispettivi meriti di pittura e poesia, in cui viene menzionato Orazio e si loda la capacità del poeta di rappresentare in parole suoni ed effetti di luce che vanno oltre la capacità dell'artista; nonostante ciò Filostrato non è citato tra gli autori greci da includere nelle biblioteca ideale descritta all'inizio del dialogo, e il nome dell'autore appare solo alla fine del testo durante una lezione di Guarino sull'etimologia greca (Filostrato, amante dell'esercito). Tuttavia, alcuni passaggi del *De politia literaria* richiamano il proemio di Filostrato, anche attraverso la mediazione del *De pictura* albertiano, nel riferimento a una Natura che si diletta a dipingere, e che supera i limiti di poesia e soprattutto pittura: «I poeti, e in particolare Omero e Virgilio, descrivono spesso l'aspetto delle cose che si trovano in natura: porti, isole, pascoli, alberi, fiere, uomini e corpi di ogni tipo. Oltre a queste, però, raffigurano anche quelle cose che non si possono vedere in un quadro, ma solo percepire con la mente, cose che soltanto la natura stessa capace di dipingere, e tanta è la loro accuratezza che ciò che l'arte dei poeti descrive si può vedere come se l'avessimo sotto gli occhi, esattamente come l'opera dei pittori quando dipingono o degli scultori quando maneggiano lo scalpello» – prosegue poi in quello che

²⁹¹ Si utilizza la traduzione della parte LXVIII di BAXANDALL M. 2009, pp. 54-85, sp. 81.

²⁹² FILOSTRATO 2008a, I,4,2, p. 125.

²⁹³ WEBB R. H. 1992, pp. 169-170.

parrebbe quasi un tentativo di confutare le asserzioni dell'*incipit* delle *Imagines*, indicando la supremazia della poesia nei confronti della pittura – «e anzi in modo di gran lunga più perspicuo e preciso. Quale pittore è mai stato capace di raffigurare i tuoni, i lampi, le piogge, i venti e gli altri fenomeni atmosferici come un poeta sa descriverli? E il sibilo dei serpenti, il cinguettio degli uccelli, il fragore delle battaglie e i gemiti dei moribondi? E l'immensa varietà di suoni prodotti dagli oggetti inanimati? E i colori dell'alba, prima rossa, poi gialla? O il sorgere e il tramontare del sole? A volte i pittori provano a dipingere tutte queste cose, ma invano. Chi riuscirà a mostrare con i mezzi della pittura il buio della notte, lo splendore della luna, gli svariati movimenti delle stelle, l'avvicinarsi delle ore e delle stagioni? Ora basta, lasciamo da parte l'*ingenium* degli scrittori, cosa divina e al di là della comprensione dei pittori²⁹⁴». Non è più la pittura invenzione divina del proemio delle *Imagines*, ma lo status celeste è da lui concesso esclusivamente all'*ingenium* dei poeti, andando a demolire l'assunto di Leon Battista Alberti («io sempre preposi l'ingegno del pittore, perché s'opera in cosa più difficile²⁹⁵»); proprio l'insistere sulla natura divina dell'arte scrittoria, l'unica capace di cogliere la contingenza e varietà del mondo naturale, a discapito invece della pittura, i cui mezzi non sono all'altezza di infondere la mutevolezza della vita su un supporto bidimensionale, è indice dell'effettiva conoscenza delle *Imagines* da parte dell'autore che continua, proseguendo nell'intento dissacratorio nei confronti dei precetti filostratei circa i meriti dell'arte della pittura, affermando che: «né la pittura ci mostra le cose come sono realmente in natura: quale pittore saprebbe dipingere la minuscola cavità del rostro di una pulce o di una zanzara, come fa Plinio quando ci parla della straordinaria meticolosità di cui la natura ha dato prova negli insetti?». Non sembra pensarla così Filostrato che invece si prodiga a lodare l'abilità del pittore nel dipingere le api in *Pindaro* (*Im.* II,12), vera e propria epifania della sapienza della pittura, facendo di questo esempio uno dei capisaldi della sua concezione estetica: «Penso che per te siano una meraviglia le api dipinte con tale precisione; non sono trascurate neppure la proboscide, le zampe, le ali e il colore del pelo, poiché la pittura, con varie sfumature, le rende tali quali sono in natura²⁹⁶». È anche nella minuziosa resa dei particolari che si misura la capacità di un pittore nella resa mimetica del reale, nonché la natura divina di quest'arte; e così nella descrizione delle vesti delle fanciulle che onorano la dea Venere con canti (*Im.* II,1) Filostrato afferma: «il prato fiorito rappresentato sugli abiti, i suoi colori e come una cosa

²⁹⁴ BAXANDALL M. 2009, p. 77.

²⁹⁵ ALBERTI L. B. 1435/1436 [1980], p. 50.

²⁹⁶ FILOSTRATO 2008a, II,12.1, p. 213.

si adatta all'altra, tutto ciò è riprodotto divinamente: chi non dipinge cose in accordo l'una con l'altra non persegue la verità nei quadri²⁹⁷».

Angelo Decembrio, nonostante fosse consapevole del comune intento di pittura e poesia, ovvero la resa della nudità, intesa come la mimesi dell'opera della natura²⁹⁸, riteneva perciò la pittura notevolmente inferiore all'arte della parola poiché incapace di dimostrarsi estremamente attenta ai dettagli più piccoli della realtà e di riprodurre i multiformi aspetti della natura, inadeguata a ricreare quel succedersi delle Stagioni, la mutevolezza di quelle stesse *Horai* che dipingono la natura e che Filostrato cantava, in apertura e in chiusura della sua opera, quali oggetto principale della pittura, così capace di coglierne i movimenti e le diverse sfumature.

Nella produzione letteraria di Agnolo Poliziano (1454-1494) un ruolo fondamentale è attribuito all'*ékphrasis*, una delle principali strategie poetiche da lui adottate per mettere in relazione tradizione e innovazione²⁹⁹, inserendo nei suoi brani descrittivi dei riferimenti all'autorità degli antichi scrittori, contaminati da altri elementi, tanto da rendere i modelli praticamente irriconoscibili³⁰⁰. L'umanista della cerchia medicea doveva avere una profonda conoscenza delle *Imagines* di Filostrato, come testimoniano i suoi commenti ai *Fasti* di Ovidio³⁰¹ e alle *Selve* di Stazio³⁰², compilati dallo studioso negli anni Ottanta per le sue lezioni allo Studio fiorentino, dove, in diversi passaggi, sono forniti dei paralleli con alcuni passi delle *Eikónes*, talvolta riportati in lingua originale, altre volte in traduzione latina, a corredo del suo commentario erudito. Anche le stesse *Stanze cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* sono infarcite di rimandi ad autori antichi, sempre rielaborati in quella sorta di combinazione "a mosaico", cifra del suo stile, che mescola riferimenti eruditi ad altri originali e che rende l'individuazione delle fonti a cui egli attinge non sempre agevole. In particolar modo nella celebre descrizione del regno di Venere sono numerose le *auctoritates* cui l'umanista si rifà nei suoi versi. Tra di esse non mancano i riferimenti alle *Imagines* di Filostrato, come emerge chiaramente nella lunga digressione ecfraistica dei bassorilievi che ornano la porta della reggia di Venere, e in

²⁹⁷ FILOSTRATO 2008a, II,1.2, p. 187.

²⁹⁸ Cfr. BAXANDALL M. 2009, p. 79.

²⁹⁹ P. GALAND-HALLYN, *De la rhétorique des affects à une métapoétique: évolution du concept d'enargeia*, in H. PLETT (a cura di), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin-New York, 1993, pp. 265-343.

³⁰⁰ F. MARIANI ZINI, *Poliziano, allievo degli antichi, maestro dei moderni*, in L. SECCHI TARUGI (a cura di), *Poliziano nel suo tempo*, Atti del VI convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994), Firenze, 1996, pp. 165-193.

³⁰¹ A. POLIZIANO, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze, 1991; cfr. anche A. DANELONI, *Le uve di Alcino e le viti di Venere (Poliziano, Stanze I 84)*, in «Interpres», 2 ser., XXII, 2003, pp. 292-294.

³⁰² A. POLIZIANO, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura L. Cesarini Martinelli, Firenze, 1978.

particolar modo da quelli che presentano l'episodio mitologico di Polifemo e Galatea (*Stanze per la giostra*, I, 115-118), i cui protagonisti sono molto vicini a quelli descritti da Filostrato nell'*ékphrasis* il *Ciclope*³⁰³ (*Im.* II,18). Infatti, i versi delle *Stanze* di Poliziano recitano:

Gli omer' setosi a Polifemo ingombrano
L'orribl chiome e nel gran petto cascono,
e fresche ghiande l'aspre tempe adombrano:
d'intorno a lui le sue pecore pascono,
né a costui dal cor già mai di sgombrano
le dolce acerbe cur' che d'amor nascono,
anzi, tutto di pianto e dolor macero,
siede in un freddo sasso a pie' di un acero.

Dall'uno all'altro orecchio un arco face
Il ciglio irsuto lungo ben sei spanne;
largo sotto la fronte il naso giace,
paion di schiuma biancheggiar le zanne;
tra' piedi ha 'l cane, e sotto il braccio tace
una zampogna ben di cento canne;
lui guata il mar che ondeggia, e alpestre note
per canti, e muova le lanose gote,

e dica ch'ella è bianca più che il latte,
ma più superba assai ch'una vitella,
e che molte ghirlande gli ha già fatte,
e serbali una cervia molto bella,
un orsacchin che già col cane combatte;
e che per lei si macera e si sfragella,
e che ha gran voglia di saper notare
per andare a trovarla insin nel mar.

Due formosi delfini un carro tirono:
sovr'esso è Galatea che 'l fren corregge,

³⁰³ Cfr. A. BALLARIN, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. BALLARIN, t. 1, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, Cittadella (Pd), 2002, pp. 241-244; P. SABBATINO, *Il "Trionfo della Galatea" di Raffaello e "Il libro del Cortegiano" di Castiglione: il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, in «Studi rinascimentali», 2, 2004 (2005), pp. 28-29.

e quei, notando parimente, spirono;
ruotasi attorno più lasciva gregge:
qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano,
qual par che per amor giuochi e vanegge;
la bella ninfa colle suore fide
di sì rozo cantor vezzosa ride³⁰⁴.

Mentre in Filostrato la scena è così dipinta:

Polifemo figlio di Poseidone, il più rude di tutti, abita qui; sul suo unico occhio si tende un solo sopracciglio e il suo grande naso giunge fino alle labbra; si nutre di uomini come i feroci leoni. Ora si tiene lontano da quel cibo per non sembrare vorace e rude, poiché ama Galatea che gioca in questo mare, e la osserva dalla montagna. La siringa, ancora sotto l'ascella, rimane silenziosa; ma egli ha composto un carne pastorale su quanto Galatea sia bianca e vivace e più dolce dell'uva acerba e su come egli allevi cerbiatti e orse per lei. Canta queste cose seduto sotto un leccio, non sapendo né dove pascolano le sue pecore, né quante sono né dove è la terra. È dipinto con un aspetto selvatico e terribile, scuote la chioma ispida e folta come quella di un pino, mostra i denti affilati della vorace mascella, ed è completamente coperto di peli sul petto e sulla pancia fino alle unghie dei piedi: mostra uno sguardo dolce, poiché è innamorato, ma guarda con un'espressione rude e sta in agguato come le belve in cattività. E quella invece gioca nel mare tranquillo, e conduce un gruppo di quattro delfini uniti e mansueti. Li guidano i Tritoni, le ancelle di Galatea, e li frenano se diventano insolenti e non ubbidiscono alle redini. Ella solleva sul capo un mantello purpureo, verso Zefiro, perché le faccia ombra, e questo produce sul volto e sul capo una certa luce, bella quanto lo splendore delle gote; e le sue chiome non vengono sollevate da Zefiro perché sono umide e troppo pesanti per il vento. Il gomito destro è sporgente, giacché il bianco avambraccio si piega per poggiare le dita sulla bella spalla; le braccia fluttuano leggermente, il seno è ben dritto e la bellezza non ha abbandonato neppure le gambe. Il piede e la graziosa gamba che in esso termina, sono dipinti, fanciullo, nel mare, e ne sfiorano la superficie come se facessero da timone per il carro. Meravigliosi sono gli occhi: guardano oltre orizzonte, e si perdono nel mare in lontananza³⁰⁵.

Ovviamente le *Eikónes* di Filostrato non sono l'unica fonte antica che ispira questi versi delle *Stanze*, ma in esse il Poliziano innesta la conoscenza dell'idillio *Il ciclope* di Teocrito, reminiscenze omeriche e virgiliane, nonché ovviamente le *Metamorfosi* di Ovidio, per creare dei versi che sono frutto originale delle sue conoscenze erudite, e che si incarnarono, ancora una volta in una commistione con le *Immagini* di Filostrato, nella *Galatea* farnesina di Raffaello³⁰⁶.

³⁰⁴ A. POLIZIANO, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di V. Pernicone, Torino, 1954, pp. 54-56.

³⁰⁵ FILOSTRATO 2008a, *Im.* II,18.2-4, pp. 231,233.

³⁰⁶ Cfr. *infra*, scheda VI.

Giovanni Santi (1433-1494), pittore e umanista alla corte di Urbino e padre di Raffaello, compose tra il 1478 e 1487, integrandola con modifiche fino al 1494, una cortigiana biografia di Federico da Montefeltro³⁰⁷, nella quale, al libro XXII, capitolo XCI, è inserita, a partire dal verso 217 fino al 426, una digressione sull'arte del Quattrocento, la cosiddetta *Disputa della pittura*, anteriore al 1488, sicuramente la parte più celebre dell'intero componimento. Nel momento in cui il padre di Raffaello si cimenta nella difesa della nobiltà dell'arte pittorica afferma: «E 'l secul nostro tanto la divora,/ che una tal dote, infusa da li idej,/ fra le mechaniche arte voglion porre, ingrati, iniqui, sconoscenti e rei³⁰⁸». Quella pittura *infusa da li dei* sembra essere molto vicina alla pittura invenzione degli dei³⁰⁹ del proemio di Filostrato, magari mediata attraverso le formule del *De pictura* albertiano³¹⁰, e si riallaccia alle discussioni contemporanee circa la riabilitazione dell'arte pittorica inserita nel novero delle arti liberali e non più concepita quale arte meccanica.

Sicuramente alla corte di Federico da Montefeltro il nome di Filostrato non era sconosciuto, dato che l'umanista fiorentino Alamanno Rinuccini (1426-1499) aveva nel 1473 tradotto in latino la *Vita di Apollonio di Tiana* del retore, con un'ampia dedica al duca d'Urbino che componeva un elenco di uomini illustri che avevano contribuito a rendere l'età contemporanea non inferiore a quella antica e tesseva le lodi del principe Federico e del suo governo³¹¹, ma non è pervenuta alcun'altra traccia della conoscenza delle *Eikónes* in area umbra in questo periodo, per cui risulta difficile stabilire se Santi

³⁰⁷ G. SANTI, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. Lat. 1305)*, a cura di L. Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano, 1985; contributo importante per la ricostruzione della fortuna critica della biografia è R. VARESE, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi: proposte di lettura*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 2, 1988, pp. 26-48; K. E. BUTLER, *La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi e Raffaello*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino, la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Milano, 2009, pp. 38-43.

³⁰⁸ G. SANTI 1985, vol. II, p. 671.

³⁰⁹ Sul *topos* del Dio pittore si veda E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Fi) [ed. or. Bern, 1948], 1992, pp. 627-628; questo concetto verrà ripreso da Paolo Pino nel suo *Dialogo di Pittura* (Venezia 1548), che incarica Fabio di definire la pittura quale invenzione divina: «Perché la pittura non è meccanica, ma è arte liberale, unita con le quattro matematiche, e siate certo che nella terza delle tre prime cause, cioè Iddio, natura e arte, la pittura, come parte, è con numerata, e unita, e celebrata, qual membro nobile dell'arte propria [...] questa è la più alta invenzione, che s'opri tra gli uomini [...] questa è quella divina invenzione [...]» (P. PINO, *Dialogo di Pittura*, edizione critica a cura di S. Falabella, presentazione di Bianca Tavassi La Greca, Roma, 2000, p. 98).

³¹⁰ Sulla possibile dipendenza di alcuni passaggi della digressione sull'arte contenuta nella *Cronaca rimata* di Giovanni Santi dal *De pictura* di Leon Battista Alberti vd. L. BEK, *Giovanni Santi's "Disputa de la Pictura"*, in «Analecta Romana Instituti Danici», V, 1969, pp. 75-102.

³¹¹ La lettera dedicatoria è pubblicata in A. RINUCCINI, *Lettere ed orazioni*, a cura di V. R. Giustiniani, Firenze, 1953, pp. 104-116.

conoscesse effettivamente questa fonte, ai tempi ancora oscura, anche se gli scambi culturali con ambienti culturali eterogenei, specie fiorentini, non erano infrequenti³¹².

È ben noto e già ampiamente dibattuto, come anche Leonardo abbia sostenuto, nei suoi scritti oggi comunemente raggruppati sotto la definizione di *Paragone*³¹³, la parte più compiuta e organicamente strutturata delle riflessioni dell'artista sull'arte, trasmessa nel Codice Vaticano (Urbinate) 1270, la superiorità della pittura rispetto alla poesia e alle altre arti figurative. In questa sezione Leonardo si sforzava di elaborare una vera e propria teoria dell'arte pittorica, da lui intesa come scienza e strumento di comprensione oggettiva della realtà, confrontandola con le restanti arti, di fatto rifacendosi alle premesse poste dalla teoria artistica degli scrittori che avevano già dibattuto circa i meriti delle arti, ma che di fatto si limitavano a ribadire sostanzialmente la parità tra pittura e poesia; Leonardo, invece, partendo dalle istanze poste dalla letteratura artistica a lui precedente, si spinge ancora oltre e proclama: «senza mezzi termini la priorità dell'immagine rispetto alla scrittura, alla parola alla descrizione, al racconto poetico e letterario³¹⁴», ribaltando l'assunto alla base del principio dell'*ut pictura poesis*, secondo cui la poesia sarebbe pittura parlante, mentre la pittura poesia muta, perché: «si tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire del poeta orba pittura³¹⁵»; nonostante la pittura si possa considerare muta, la poesia soffre di una mancanza ancora maggiore, quella di essere cieca, visto il primato assegnato dall'artista al senso della vista e al meccanismo della visione, la cui assenza determina l'impossibilità di accedere a quella comprensione della natura, di cui la pittura è strumento³¹⁶. Tra le argomentazioni da lui addotte per giustificare l'innata superiorità dell'arte della pittura utilizza anche alcuni passaggi delle *Imagines*. In particolare un capitolo (il 12 della prima parte del *Trattato*)³¹⁷, databile al 1492 circa³¹⁸, è

³¹² Cfr. P. CASTELLI, *Il mito della città ideale nel governo federiciano*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, Venezia, 1992, pp. 207-214.

³¹³ Nella vastità della bibliografia sugli scritti di Leonardo si segnalano, in relazione al *Libro di Pittura* e alla prima parte di questo, gli scritti dedicati al cosiddetto *Paragone*, il contributo di C. J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone: a Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden, 1992, con un'ampia e ragionata analisi delle fonti e della fortuna del testo; C. SCARPATI, *Introduzione*, in L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, 1993, pp. 3-80; R. PAPA, *La "scienza della pittura" di Leonardo. Analisi del "Libro di pittura"*, Milano, 2005.

³¹⁴ SCARPATI C. 1993, p. 34.

³¹⁵ SCARPATI C. 1993, pp. 69-70.

³¹⁶ Su questo argomento si veda C. SCARPATI, *Leonardo e i suoi linguaggi*, in C. SCARPATI, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, 1982, pp. 3-26.

³¹⁷ La dipendenza di questo scritto di Leonardo dalle *Imagines* di Filostrato era già stato notato in L. DA VINCI, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, a cura di J. P. Richter, Oxford, 1977, vol. I, pp. 38, 48, 57, 58, 81, in A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1954, p. 9 e in SCARPATI C. 1982, pp. 6-8.

³¹⁸ L. DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano, 2002, p. 191. Inoltre, sulla cronologia degli scritti di Leonardo si vedano anche G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico*,

già stato indicato come una ripresa, quasi una vera e propria parafrasi, dell'*incipit* del proemio delle *Eikónes*, con la celebre asserzione di quanto si faccia danno alla verità nel momento in cui si disprezzi la pittura, invenzione divina³¹⁹:

Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia, né la natura

Se tu sprezzerei la pittura, la quale è solo imitatrice de tutte le opere evidenti de natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme, mare, siti, piante, animali, herbe, fiori, le quali sonno cinte d'ombra e lume. Et veramente questa è scientia et legitima figlia de natura, perché la pittura è partorita da essa natura, ma per dir più corretto, diremo nipota de natura perché tutte le cose evidenti sonno state partorite dalla natura delle quali cose è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipote d'essa natura e parente d'Iddio³²⁰.

Altrove, nei suoi scritti, Leonardo ritorna sulla natura divina della pittura, come nel frammento databile al 1490-1492³²¹ intitolato *Piacere del pittore*:

La deità ch'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina³²².

Indubbiamente è presente in questi passaggi degli scritti leonardeschi un'eco delle parole del *De pictura* di Alberti³²³ nell'idea della compartecipazione dell'ingegno del pittore alla mente divina, anche se, tuttavia, l'*incipit* del capitolo dodici della parte I del *Trattato di pittura* si rivela quasi un libero volgarizzamento dell'apertura del proemio di Filostrato nel riferimento allo spregio compiuto nei confronti della natura e, pertanto della divinità, da chiunque osi sminuire l'arte pittorica.

La datazione di questi brani riporta al periodo milanese di Leonardo (1482-1500), e in particolare agli anni al servizio presso la corte di Ludovico il Moro, che costituiscono una fase di profonde riflessioni per Leonardo a proposito della manifestazione e percezione dei fenomeni naturali. Gli anni Novanta, inoltre, rappresentano un periodo delicato della

storico e biografico, Bologna, 1925; C. PEDRETTI, *Note sulla cronologia del "Trattato della pittura" di Leonardo*, in «L' arte», N.S. XXV=LIX, 1960, pp. 16-89; A. MARINONI, *Gerolamo Calvi e gli studi di cronologia vinciana*, in G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Milano, 1982, pp. 7-18.

³¹⁹ FARAGO C. J. 1992, p. 314; GRAZIANI F. 1995, pp. XXVII-XXIX, SCARPATI C. 1982, pp. 6-8; C. SCARPATI, *Leonardo scrittore*, Milano, 2001, p. 67.

³²⁰ L. DA VINCI *Libro di pittura*, edizione in facsimile del codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, C. Vecce, Firenze, 1995, p. 191.

³²¹ DA VINCI L. 2002, pp. 282-283.

³²² DA VINCI L. 1995, p. 59

³²³ Per le relazioni intrattenute dagli scritti di pittura di Leonardo con il pensiero di Leon Battista Alberti vd. A. LUGLI, *Echi Albertian nel Libro di pittura di Leonardo da Vinci*, in «Schifanoia», XXXIV/XXXV, 2008 [2010], pp. 115-119.

permanenza nella città lombarda di Leonardo, data la crescente diffidenza nei suoi confronti, dovuta alla lunghissima gestazione del monumento equestre di Francesco Sforza, destinata a rimanere in forma di progetto; sull'artista probabilmente avevano pesato le parole dell'epistola dedicatoria scritta da Francesco Puteolano del *De gestis Francisci Sphortiae* di Giovanni Simonetta, volgarizzato dal fiorentino Cristoforo Landino e stampato a Milano nel 1490 per volere dello stesso Ludovico il Moro, in cui è esplicitamente affermato che la fama dei grandi uomini è perpetuata dalle lettere e non da pitture o sculture³²⁴; è anche questo il momento in cui Leonardo si preoccupa di elaborare una "lingua letteraria", assicurandosi anche per questo l'appoggio di scrittori di professione³²⁵, dato che «egli si fece scrittore per difendere e rivendicare l'arte sua contro la privilegiata arte dello scrivere [...] perché la coincidenza cronologica, della commissione data al Landino di volgarizzare l'opera del Simonetta e dell'inchiesta che anche a Firenze lo stesso Ludovico il Moro fece, disperato evidentemente della lentezza e inconcludenza di Leonardo, per trovar qualcuno che gli terminasse quella benedetta statua, è così precisa da non lasciar dubbi³²⁶».

Ovviamente, se si accettasse la dipendenza dei passi di Leonardo dal proemio delle *Imagines*, ci si dovrà domandare in che periodo della sua vita e in che modo l'artista possa essere venuto a conoscenza di questa fonte, che negli anni Novanta del Quattrocento circolava nelle biblioteche delle corti e degli eruditi in forma manoscritta e in greco; inoltre, Solmi³²⁷ non menziona Filostrato tra le fonti utilizzate dall'artista nei suoi scritti. Se si cercasse un collegamento tra Leonardo e Filostrato, sarebbe immediato rintracciarlo nei suoi rapporti con Isabella d'Este, che per il testo del retore greco nutriva una profonda passione; tuttavia i contatti tra i due furono personali e diretti solo a partire dal 1500, mentre la cronologia dei manoscritti vinciani rimonta a circa un decennio prima; difficile dire se Isabella abbia trasmesso il suo interesse per le descrizioni ecfrastiche di Filostrato alla sorella Beatrice, moglie di Ludovico il Moro a partire dal 1491. In ogni caso erano in quel momento attivi presso la corte sforzesca diversi grecisti quali Giorgio Merula (1430-1494), allievo del Filelfo, e, a partire dal 1491, l'ateniese Demetrio Calcondila (1423-1511) che potevano benissimo avere accesso ai manoscritti greci di Filostrato utilizzati in

³²⁴ Vd. C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, pp. 183-216.

³²⁵ Cfr. DIONISOTTI C. 1962 e E. VILLATA, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in V. ARRIGHI, A. BELLINAZZI, E. VILLATA (a cura di), *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze, 2005, pp. 72-82, sp. 74.

³²⁶ DIONISOTTI C. 1962, pp. 208, 211; contro questa ipotesi si è fermamente schierato A. MARINONI, *La biblioteca di Leonardo*, in «Raccolta vinciana», 2002, XXII, pp. 291-342.

³²⁷ E. SOLMI, *Scritti vinciani: le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, 1976.

funzione di compendi grammaticali³²⁸; ma Leonardo avrebbe potuto anche esser venuto a conoscenza delle argomentazioni espresse nel proemio delle *Imagines* già durante i suoi anni fiorentini. Di diverso parere è invece Scarpati³²⁹ che ha avanzato l'ipotesi che la conoscenza di Leonardo del proemio delle *Imagines* sia legata, anche se non direttamente, alla traduzione latina del testo, insieme ad altre opere del *corpus* di Filostrato, presentata a Mattia Corvino nel 1487 da Antonio Bonfini (1427-1505), e miniata da Boccardino il Vecchio³³⁰, visti anche i buoni rapporti instauratisi tra la corte milanese e quella ungherese grazie al fidanzamento, in quegli stessi anni, tra Bianca Sforza e il figlio di Mattia Corvino.

Subito dopo la pubblicazione dell'edizione aldina delle *Eikónes* il numero dei trattati di storia dell'arte e delle opere letterarie che si riferivano al testo del retore si incrementò in maniera considerevole e il trattato *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1482 ca.-1530), pubblicato a Firenze nel 1504 con dedica a Ercole d'Este, si rivela essere la prima opera interamente dedicata all'arte ove compaia il nome di Filostrato associato a dei passaggi delle *Eikónes*. Gaurico, infatti, si cimenta in una libera traduzione dell'*incipit* del proemio dell'opera; nel paragrafo 3 dell'introduzione del testo di Gaurico, infatti, si legge «*Sed qua potius deorumque hominumque, ac totius naturae sapientissima imitatrix, Quam qui non amat, Quam qui non complectitur, ut Philostrati verbis utar, Veritatem non amat, Sapientiam quantacunque in Poetas cadere solet, omnem propulsat*³³¹». L'umanista avrebbe potuto conoscere le *Imagines* attraverso l'*editio princeps* aldina o magari, vista la sua presenza a Padova tra 1501-02 e 1505, grazie a Markos Mousoros, cui Gaurico dedicò la sua seconda ecloga, l'*Erotikè àplos*. Questi era un insegnante originario di Creta che in quegli anni teneva lezioni di grammatica greca all'Università di Padova, nelle quali si serviva anche delle *Eikónes* di Filostrato³³², come attesta un manoscritto conservato alla British Library di Londra³³³.

All'interno del *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione (1478-1529) sono contenute alcune riflessioni teoriche circa la natura dell'arte; infatti, nel suo trattato in forma di dialogo, l'autore paragona lo scrittore al pittore, e intrecciando un dialogo con

³²⁸ Per una panoramica sulla cultura nella Milano sforzesca vd. E. GARIN, *La cultura a Milano alla fine del Quattrocento*, in G. BOLOGNA (a cura di), *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, 1983, vol. I, pp. 21-28; G. RESTA, *La cultura umanistica a Milano alla fine del Quattrocento*, in G. BOLOGNA (a cura di), *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, 1983, vol. I, pp. 201-214.

³²⁹ SCARPATI C. 1982, pp. 6-7.

³³⁰ Cfr. *Mattia Corvino e Firenze* 2013, pp. 312-313, 22n.

³³¹ P. GAURICO, *De Sculptura (1504)*, ed. a cura di A. Chastel, R. Klein, Genève, 1969, p. 47.

³³² Potrebbe essere stato sempre l'umanista cretese ad aver curato l'edizione aldina delle *Eikónes*. Cfr. WEBB R. H. 1992, p. 164.

³³³ WEBB R. H. 1992, p. 162.

l'epistola sul *Trionfo di Galatea* e sul tema dell'imitazione che Raffaello gli aveva inviato nel 1514 circa, coglie l'occasione per replicare e misurare la differenza della loro concezione estetica³³⁴. Nei passaggi del dialogo relativi alla discussione sui meriti di pittura e scultura, per provare la superiorità della pittura, il conte Ludovico di Canossa utilizza argomenti molto affini a quelli esposti da Filostrato, ormai disponibile in edizione a stampa e in traduzione latina, ma anche strettamente aderenti alle parole degli scritti di pittura leonardeschi³³⁵:

E veramente chi non estima questa arte [la pittura] parmi che molto sia dalla ragione alieno; ché la machina del mondo, che noi veggiamo coll'ampio cielo di chiare stelle tanto splendido e nel mezzo la terra dai mari cinta, di monti, valli e fiumi variata e di sì diversi alberi e vaghi fiori e d'erbe ornata, dir si po che una nobile e gran pittura sia, per man della natura e di Dio composta; la qual chi po imitar parmi esser di gran laude degno; né a questo pervenir si po senza cognizion di molte cose, come ben sa chi lo prova. Però gli antichi e l'arte e gli artefici aveano in grandissimo pregio, onde pervenne in colmo di summa eccellenza; e di ciò assai certo argomento pigliar si po dalle statue antiche di marmo e di bronzo, che ancor si veggono. E benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur luna e l'altra da un medesimo fonte, che è il bon disegno, nasce. Però, come le statue sono divine, così ancor creder si po che le pitture fossero; e tanto più, quanto che di maggior artificio capaci sono³³⁶.

Infine, per concludere la panoramica sull'utilizzo negli scritti sull'arte delle *Imagines* di Filostrato, non si possono non menzionare due trattati, che, sul finire del secolo, rifacendosi alla ormai ben affermata tradizione della letteratura artistica dei decenni precedenti, menzionano il nome di Filostrato, sicuramente ora autore ben noto, quale fonte autorevole sulla pittura dell'antichità. Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (Milano 1584)³³⁷ cita diverse volte nei libri VI e VII, dedicati alla pratica e alla storia della pittura, il nome del retore antico, da lui impiegato soprattutto quale fonte su cui indirizzare gli artisti per le rappresentazioni iconografiche di determinate divinità o esseri mitologici, riallacciandosi così alla produzione letteraria mitografica che dal testo di Filostrato aveva derivato diversi suggerimenti e dettagli sulle rappresentazioni degli antichi dèi o episodi mitologici³³⁸.

Romano Alberti, invece, riprendendo l'atteggiamento iniziale degli scrittori d'arte nei confronti delle *Imagines*, nel suo *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad*

³³⁴ Il confronto tra le due concezioni estetiche è alla base del contributo di SABBATINO P. 2004, pp. 23-48.

³³⁵ Cfr. SCARPATI C. 1982, pp. 8-9; U. MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, 2003, pp. 454-455.

³³⁶ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino, 1998, pp. 104-105.

³³⁷ G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Firenze, 1973-1974.

³³⁸ Cfr. *infra*, pp. 81-84.

istanza della venerabil Compagnia di San Luca et nobil Academia (Roma 1585)³³⁹, che sviluppa ampie discussioni teoriche circa l'essenza e la natura della pittura, indica Filostrato tra gli uomini illustri che si dedicarono all'attività pittorica, introducendolo inoltre quale voce autorevole del fatto che nessuna altra arte imiti così tanto bene la natura come la pittura:

solo differenza vi è, come dice Platone, che la poesia è imitazione di quelle cose che posson esser udite, la pittura poi di quelle che si posson vedere; anzi son talmente congiunte queste due scienze, che Filostrato, non mediocre filosofo, si compiacque di dire che «quicumque picturam minime, amplectitur, non modo veritatem, verum et eam, quae ad poetas pertinet, iniuria afficit sapientiam. Eadem enim est utriusque ad heroum tam species quam gesta intentio», cioè «qualunque non riceve la pittura, non solo alla verità fa ingiuria, ma ancora a quella maniera di sapienza che appartiene ai poeti, perciocché ambedue hanno una istessa intenzione in rappresentare le effigie e fatti degli eroi»³⁴⁰.

III.2.2 Le *Imagines* nella trattatistica del Cinquecento

Il XVI secolo vede il fiorire e diffondersi di un gran numero di trattati mitografici che facevano largo uso e sfoggio di citazioni erudite, meglio se di autori antichi oscuri o fonti misconosciute, non tanto basando le loro ricostruzioni mitografiche su testimonianze archeologiche quanto piuttosto su descrizioni letterarie³⁴¹, per cui anche alle *Eikónes* di Filostrato questo tipo di produzione letteraria attinse diffusamente.

Nei suoi studi di genealogia, mitologia e iconografia degli dei raccolti entro la sua *De deis gentium varia et multiplex historia* (Basilea 1548)³⁴², il ferrarese Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552) fa riferimento in diversi passaggi del suo testo alle *Eikónes* di Filostrato, parafrasando l'*eikon* degli *Eroti* (*Im.* I,6), aggiungendo il dettaglio dei putti che cavalcano i cigni desunta dalla descrizione della *Palude* (*Im.* I,9)³⁴³.

Vincenzo Cartari (1531-post 1569), ne *Le Imagini de i dei de gli antichi* (Venezia, 1556)³⁴⁴, utilizza in numerosi brani elementi desunti non solo dalle *Imagines*, ma da

³³⁹ R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad istanza della venerabil compagnia di San Luca e Nobil Academia*, in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962, vol. III, pp. 195-235, sp. 204, 215.

³⁴⁰ ALBERTI R. 1585 [1960-1962], p. 212.

³⁴¹ J. SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, 1990, pp. 275-289.

³⁴² L. G. GIRALDI, *De deis gentium*, Basel 1548, New York, 1976.

³⁴³ GIRALDI L. G. 1548 [1976], p. 559. Cfr. Webb R. H. 1992, pp. 175-176.

³⁴⁴ Pubblicata per la prima volta nel 1556, l'opera di Cartari ebbe sin da subito un grande successo, venendo ristampata, nell'arco di soli sessant'anni, ben sedici volte; due edizioni sono accompagnate da illustrazioni: quella del 1571, corredata di 98 tavole realizzate da Bolognino Zaltieri, e quella del 1615, corredata di prefazione, nuove illustrazioni e apparato scientifico, edita da Lorenzo Pignoria, erudito antiquario padovano, e ampliata nel 1647, passando da essere un manuale di mitografia a carattere divulgativo a strumento di ricerca filologica per i lettori eruditi. Mentre la prima serie di illustrazioni dimostra una

diverse opere del corpus di Filostrato, arrivando perfino a compiere una vera e propria parafrasi della sesta *eikon* del primo libro, gli *Erotos* (XIV, da *Im.* I,6³⁴⁵), memore anche del dipinto di Tiziano per il camerino di Alfonso I con lo stesso soggetto³⁴⁶: d'altronde è grazie alle fonti letterarie e non alle testimonianze archeologiche che egli estrapola gli elementi del suo compendio mitografico, come egli stesso afferma nell'avviso al lettore, «definendo così la natura non iconica ma tutta testuale e letteraria dell'opera³⁴⁷». Dettagli attinti dall'opera di Filostrato, che viene citato esplicitamente nel testo quale fonte³⁴⁸, si ritrovano a proposito delle descrizioni dei satiri (da *Im.* I,20³⁴⁹), di Nettuno (da *Im.* II,15³⁵⁰), di Glauco (da *Im.* II,16³⁵¹), di Zefiro (da *Im.* I,9 e I,24³⁵²), della Tessaglia e delle divinità fluviali (da *Im.* II, 14³⁵³), di Galatea (da *Im.* II,18³⁵⁴), di Plutone (da *Im.* II,27³⁵⁵), Palestra (da *Im.* II,32³⁵⁶), del Sonno (da *Im.* I,27³⁵⁷), della Verità (da *Im.* I, 27³⁵⁸), di Dioniso e della sua nave (da *Im.* I,2, I,14 e I,18³⁵⁹), di Como (da *Im.* I,2³⁶⁰), degli Amori e di Venere (da *Im.* I,6³⁶¹) e delle Grazie (da *Im.* II,34³⁶²).

maggiore aderenza alle descrizioni del testo, e quindi alle fonti usate dal Cartari per illustrare i suoi dei antichi, ma anche ai precedenti repertori illustrati editi tra la fine del XV secolo e gli inizi del successivo, le illustrazioni del 1615, eseguite da Filippo Feroverde, si discostano dalle parole del testo per riprendere frequenti spunti iconografici da opere d'arte realmente esistenti, specie desunti cammei e piccoli oggetti, cui Pignoria poteva agevolmente avere accesso, e da repertori antiquari illustrati, ricercando l'esattezza storica e filologica. Sulle differenze tra le due edizioni illustrate si vedano R. L. McGRATH, *The "Old" and "New" Illustrations for Cartari's Immagini dei Dei degli antichi. A Study of "Paper Archaeology" in the Italian Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts», LIX, 1962, pp. 213-226 e C. VOLPI, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)*, in «Storia dell'Arte», 74, 1992, pp. 48-80. Si rimanda alle seguenti edizioni del testo: V. CARTARI, *Le Immagini de i de de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, 1996 e C. VOLPI, *Le Immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, 1996.

³⁴⁵ VOLPI C. 1996, pp. 553-556

³⁴⁶ Cfr. VOLPI C. 1996, p. 553

³⁴⁷ G. PASINI, *Continuità, distanza, conoscenza*, in M. CENTANNI (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, 2005, p. 103.

³⁴⁸ Sulle fonti utilizzate dal Cartari nella sua opera si veda C. VOLPI, *Le fonti delle "Immagini degli dei degli antichi" di Vincenzo Cartari*, in F. CAPPELLETTI, G. HYBER-REBENICH (a cura di), *Der antike Mythos und Europa*, Berlin, 1997, pp. 58-73.

³⁴⁹ CARTARI V. 1556 [1996], IV, p. 125; VOLPI C. 1996, V, p. 156.

³⁵⁰ CARTARI V. 1556 [1996], VII, pp. 214, 226; VOLPI C. 1996, VIII, p. 264.

³⁵¹ CARTARI V. 1556 [1996], VII, p. 214; VOLPI C. 1996, VIII, p. 263.

³⁵² CARTARI V. 1556 [1996], VII, pp. 233-234; VOLPI C. 1996, VIII, p. 288.

³⁵³ CARTARI V. 1556 [1996], VII, p. 234; VOLPI C. 1996, VIII, p. 289.

³⁵⁴ CARTARI V. 1556 [1996], VII, p. 216; VOLPI C. 1996, VIII, p. 266.

³⁵⁵ CARTARI V. 1556 [1996], VIII, pp. 252-253; VOLPI C. 1996, IX, p. 312.

³⁵⁶ CARTARI V. 1556 [1996], IX, p. 288; VOLPI C. 1996, X, pp. 358-359.

³⁵⁷ CARTARI V. 1556 [1996], IX, p. 296; VOLPI C. 1996, X, pp. 368-369.

³⁵⁸ CARTARI V. 1556 [1996], X, p. 328; VOLPI C. 1996, XI, p. 408.

³⁵⁹ CARTARI V. 1556 [1996], XI, pp. 365, 367-369, 382; VOLPI C. 1996, XII, pp. 474, 482, 483.

³⁶⁰ CARTARI V. 1556 [1996], XI, p. 367; VOLPI C. 1996, XII, p. 460.

³⁶¹ CARTARI V. 1556 [1996], XIII-XIV, pp. 434, 442-444, 477-478; VOLPI C. 1996, XIV-XV, pp. 553-556, 591.

³⁶² CARTARI V. 1556 [1996], XV, p. 489; VOLPI C. 1996, XVI, p. 603.

Anche gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (Basilea 1556) utilizzano un'ampissima gamma di fonti, tra cui le *Eikónes* e altre opere di Filostrato, ma il contenuto artistico del testo aveva per l'autore scarsa importanza. Valeriano riprende diversi dettagli da Filostrato³⁶³: la fertilità delle lepri (*Im.* I,6) è ripresa nella discussione circa il simbolismo di questo animale³⁶⁴; il dettaglio delle palme unite (*Im.* I,9) è presentato quale simbolo di unione matrimoniale³⁶⁵. Menziona anche la volpe (*Im.* I,3) in riferimento ad Esopo³⁶⁶. Egli inoltre tratta la figura del Nilo come un'allegoria dell'agricoltura (*Im.* I,5), riferendosi in maniera diretta a Filostrato³⁶⁷. Anche nella descrizione di Venere riprende numerosi dettagli desunti dalla sesta *eikon* del primo libro delle *Imagines*.

Anche Andrea Alciato (1492-1550) si servì di alcuni elementi desunti dalle *Eikónes* nella stesura dei suoi *Emblemata* (1531)³⁶⁸; in particolare, egli riassume in uno dei suoi epigrammi la descrizione di *Ercole assalito dai Pigmei* (*Im.* II,22) nel suo XX emblema, IN EOS QUI SUPRA VIRES QUICQUAM AUDENT³⁶⁹. L'epigramma dell'Alciato così recita:

Dum dormit, dulci recreat dum corpora somno
 Sub picea, et clavam caeteraque arma tenet,
 Alciden pygmaea manus prosternere laetho
 Posse putat, vires non bene docta suas.
 Excitus ipse velut pulice, sic proterir hostem,
 Et saevi implicitum pelle leonis agit³⁷⁰.

Quest'immagine di Ercole che sbaraglia i minuscoli nemici avvolgendoli nella sua pelle leonina si era diffusa, attraverso la descrizione di Filostrato, per indicare proverbialmente il ridicolo comportamento dei presuntuosi: al mitologico episodio si era riferito Ammiano Marcellino, che aveva paragonato l'animo nobile e strenuo dell'imperatore Flavio Claudio

³⁶³ Cfr. WEBB R. H. 1992, p. 174.

³⁶⁴ G. P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii, mit einem Nachwort von Dietmar Peil*, Hildesheim, Zürich, New York, 2005, XIII, pp. 96-97

³⁶⁵ VALERIANO G. P. 1556 [2005], L, pp. 370-371.

³⁶⁶ VALERIANO G. P. 1556 [2005], XIII, p. 97.

³⁶⁷ VALERIANO G. P. 1556 [2005], XLVI, p. 339.

³⁶⁸ A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemata. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, 2015.

³⁶⁹ P. VACCARI, *Andrea Alciato*, in *Scritti in memoria di Antonino Giuffrè*, Milano, 1967, p. 839.

³⁷⁰ *Emblema XX*, tradotto da M. Gabriele, in A. ALCIATO 1531 e 1534 [2015], p. 132. Per quanti osano al di sopra delle loro forze/ Non ben consapevole delle proprie forze, una frotta di pigmei/ crede di poter sbattere all'inferno l'Alcide addormentato,/ mentre sotto un pino ristora il corpo col dolce sonno,/ e tiene ferma la clava e le altre armi./ Svegliato, schiaccia il nemico come pulci, e li ramazza avvolgendoli con la pelle di leone.

Giuliano a Ercole, mentre associava i suoi vili oppositori ai ridicoli e vanagloriosi pigmei³⁷¹, lo stesso Alciato aveva utilizzato quest'immagine nel *De quinque pedum praescriptione* per lanciare una sfida ai propri, modesti, avversari, mentre Poliziano in una lettera a Bartolomeo Scala datata 1493 circa, aveva paragonato se stesso agli audaci pigmei, citando anche Filostrato, seguendo un precetto che ammoniva a non rendersi ridicoli sfidando con presunzione forze al di sopra delle proprie possibilità, concetto già espresso da Andronikos Kallistos, che a Poliziano aveva insegnato a Firenze tra 1471 e il 1475³⁷².

Invece, Cesare Ripa con la sua *Iconologia*³⁷³, edita, non illustrata, per la prima volta a Roma nel 1593, seguita esattamente dieci anni dopo dall'edizione corredata dalle illustrazioni del Cavalier d'Arpino, inaspettatamente non sembra riferirsi mai direttamente al testo di Filostrato, ma piuttosto egli si serve del materiale già rielaborato dei mitografi che l'hanno preceduto per formulare le iconografie ma non direttamente delle *Eikónes*, dato che anche gli elementi che affondano le radici nelle *Imagines* in realtà sono state mediate dagli scrittori precedenti³⁷⁴.

III.3 Tradizioni mitologiche si incontrano: il Regno di Venere come emblema politico dell'età dell'oro

L'immagine delle *Eikónes* di Filostrato Maggiore che tra tutte quante godette di maggior fortuna, sia nella letteratura mitografica rinascimentale, sia come repertorio per l'elaborazione di invenzioni di opere d'arte, fu senza alcun dubbio la sesta *eikon* del primo libro, quella degli *Erotes*, in cui una frotta di amori è immaginata tra gli ordinati filari di un frutteto consacrato alla dea Venere, mentre le loro madri, le ninfe, offrono doni al simulacro della dea. I putti sono dipinti impegnati in molteplici attività, numerose delle quali, come affermato dallo stesso autore, metaforiche dei diversi stadi dell'innamoramento; la descrizione, con il suo carattere lieto e giocoso, si prestava bene a figurare un vero e proprio regno di Venere, idilliaco e pacifico, e si adattava a incarnare

³⁷¹ Cfr. GABRIELE M., Emblema XX, in ALCIATO A. 1531 e 1534 [2015], p. 132.

³⁷² «Vincere autem non magis te potui, quam Herculem ridiculi apud Philostratum Pigmaei, quos ille omnes correptos leonis pelle involvit» in A. POLIZIANO, *Epistularum liber V*, in *Omnia opera Angeli Politiani, et alia quaedam lectu digna, quorum nomina in sequenti indice videre licet*, Roma, 1968, f. 8v.

³⁷³ C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, 2012.

³⁷⁴ È questo il caso della descrizione di Nettuno nell'allegoria dei carri de i sette pianeti e degli elementi (46.3c. carro dell'acqua, vd. RIPA C. 1593 [2012], p. 82, e 56n. p. 647,) che richiama alcuni elementi delle *Imagines* di Filostrato ma che in realtà sono derivati da Cartari, come nel caso dell'iconografia del *Convito* (72 vd. RIPA C. 1593 [2012], pp. 119,665).

l'immagine di un'ideale *aetas aurea*. Fu infatti in questa accezione che l'*ékphrasis* di Filostrato venne interpretata a partire dagli inizi del XVI secolo e, unendosi ad altre tradizioni secolari, si rivestiva di significati allegorici che rimandavano a intenti politici e propagandistici, venendo pertanto inserita in diversi programmi iconografici, accomunati da intenti encomiastici nei confronti dei committenti, salutati come i principali responsabili della rinascita della rinnovata età dell'oro: lo dimostrano i disegni di scuola raffaellesca utilizzati in committenze medicee a Roma³⁷⁵, per poi passare alla *Festa di Venere* per Alfonso I a Ferrara³⁷⁶, infine ritornare a Mantova con gli arazzi gonzagheschi³⁷⁷.

La tradizione della leggendaria *aurea aetas* ha radici antichissime³⁷⁸: apparve per la prima volta nelle *Opere e i giorni* di Esiodo, che descriveva la stirpe d'oro vissuta sotto il regno di Crono, che conduceva una vita in pace senza alcun dolore o fatiche, godendo dei frutti che la terra spontaneamente produceva, dopo l'estinzione della quale si susseguirono altre quattro età di progressiva decadenza, dominate da guerre e discordia. Questi elementi costituirono una base su cui i filosofi e gli autori successivi andarono a costruire una secolare tradizione, elaborando una teoria della ciclicità della storia umana, che si andava ad arricchire di sfumature e interpretazioni sempre nuove. Nota è la prospettiva encomiastica in cui Virgilio aveva inserito il mito dell'età dell'oro e la connotazione celebrativa che gli aveva attribuito nella quarta ecloga, in cui preannunciava il ritorno dell'età aurea in concomitanza con la nascita un bambino, probabilmente da identificarsi nel figlio di Asinio Pollione, suo protettore, e nell'*Eneide*, in cui l'imperatore Augusto veniva acclamato quale artefice di una nuova età di Saturno; «questa interpretazione dell'età dell'oro in termini politici, in cui confluiscono tanto la tradizione greca del salvatore (σωτήρ) quanto quella latina del padre della patria (*parens patriae*), diventerà uno strumento di propaganda del regime imperiale, ed avrà numerose applicazioni nel Medioevo, nel Rinascimento e nell'età moderna³⁷⁹».

Inoltre, già nel III secolo a.C. questa leggenda aveva assunto anche una connotazione erotica in un idillio di Teocrito, in cui l'amore corrisposto del poeta per un ragazzo diventava emblema della felicità del secolo d'oro: «Il legame che li univa era lo stesso. Gli

³⁷⁵ Cfr. *infra*, schede V, VII, IX.

³⁷⁶ Cfr. *infra*, scheda IV.

³⁷⁷ Cfr. *infra*, scheda XI.

³⁷⁸ Sulla tradizione della leggenda dell'età dell'oro si vedano G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, 1972; H. LEVIN, *The Myth of The Golden Age in the Renaissance*, Oxford, 1972; C. VASOLI, *Il mito dell'età dell'oro nel Rinascimento*, in R. PALLUCCHINI (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, I, Firenze, 1981, pp. 51-69.

³⁷⁹ COSTA G. 1972, p. XV

uomini tornavano dell'età dell'oro, quando con amore si ricambiava amore³⁸⁰». Questa connotazione si ritrova poi, amplificata e connessa direttamente alla dea Venere, anche in un'elegia del poeta latino Tibullo: «La ghianda nutrì gli antichi, che sempre e dappertutto hanno amato; quale danno ne ebbero per non aver gettato sementi nei solchi? Allora Venere compiacente offriva a cielo aperto in una valle ombrosa l'orgasmo a quali Amore spirava. Non c'erano guardiani, non porte che tenessero fuori i dolenti; se m'è concesso, voi costumi di un tempo vi prego tornate³⁸¹».

Nel corso dei secoli successivi l'interpretazione si arricchirà di interpretazioni sempre nuove, andando a rispecchiare lo spirito del tempo, passando da simbolo del nobile ideale politico-religioso di Dante³⁸² a specchio di una nuova concezione del potere, e in particolar modo della figura del governante. Esemplicative in tal senso sono le parole indirizzate nel 1447 da Poggio Bracciolini a Tommaso Parenticelli, salito al soglio pontificio con il nome di Niccolò V: «[...] fra le altre tue cure, ti prego di non trascurare quella di tenere a mente i vecchi amici, al cui novero professo di appartenere per aiutarli e non permettere che versino nell'indigenza, nonché per favorire gli ingegni. Devi inoltre desiderare che molti diventino simili a te a cagione del tuo esempio, sicché tu possa istituire una sorta di vivaio di virtù in questo tuo pontificato, affinché le arti liberali, che quasi del tutto cadute e morte per colpa dei tempi avversi, in questa età come in quella di Saturno³⁸³».

Si affacciava così un ideale di età dell'oro di stampo umanista, di un'era in cui fiorivano ed erano promosse le arti liberali, capaci di garantire prosperità e pace, che sarà poi ripresa dagli intellettuali successivi; *in primis* Marsilio Ficino che, considerando gli ingegni cui si deve la rinascita delle arti l'eletta stirpe dell'età dell'oro, arrivava a identificare i *Saturnia regna* nelle conquiste intellettuali del proprio tempo, come testimonia la lettera scritta all'astronomo Paolo di Middelburg nel 1492: «[...] se pertanto si chiamerà aureo un secolo, dovrà essere senza dubbio quello che produrrà dappertutto ingegni aurei. Che tale sia appunto questo nostro secolo, non si può certo dubitare, se si vogliono prendere in considerazione i suoi famosi ritrovati. Questo secolo pressoché aureo, infatti, ha riportato alla luce le arti liberali, già quasi morte, la grammatica, la poesia, l'eloquenza, la pittura, la scultura, l'architettura, la musica [...]. E ciò si è verificato a Firenze³⁸⁴».

³⁸⁰ Idillio XII, *L'amato*, in TEOCRITO, *Idilli*, introduzione, traduzione e note di V. Gigante Lanzara, Milano, 1992, pp. 144-145.

³⁸¹ TIBULLO, *Le elegie*, a cura di F. della Corte, Milano, 1990, II, 3, 69-74, pp. 96-99.

³⁸² COSTA G. 1972, pp. 4-15.

³⁸³ Pubblicato in COSTA G. 1972, p. 36.

³⁸⁴ Pubblicato in COSTA G. 1972, pp. 47-48.

Nelle *Stanze* (1475-1478) di Agnolo Poliziano vengono introdotti degli elementi nuovi che vanno a rimodellare la tradizionale immagine dell'età dell'oro secondo una nuova prospettiva; nella concezione dell'umanista, infatti, esisteva una stretta analogia tra la Firenze del suo tempo e la Roma augustea, nella quale erano rinati, celebrati da Virgilio, i *Saturnia regna*, e, seguendo i calcoli matematici e astrologici già messi a punto da Landino, egli riteneva che una rinnovata età dell'oro fosse rinata nella Firenze medicea³⁸⁵.

In particolare è degno di nota un passo delle stanze in cui la terra dell'età dell'oro è ricoperta di pomi e ogni albero è praticamente nascosto dai suoi stessi frutti, tanto ne è carico: dettaglio che potrebbe essere un richiamo al frutteto della descrizione di Filostrato, dove i filari degli alberi sono ricoperti di pomi (*Im.* I,6):

Quanto giova a mirar pender da un'erta
le capre, e pascer questo e quel virgulto;
e 'l montanaro all'ombra più conserta
destar la sua zampogna e 'l verso inculto;
veder la terra di pomi coperta,
ogni arbor da' suoi frutti quasi occulto³⁸⁶;
[...]
In cotal guisa già l'antiche genti
Si crede esser godute al secol d'oro;
né fatte ancor la madre eron dolenti
de' morti figli al marzial lavoro;
né si credeva ancor la vita a' venti,
né del giogo doleasi ancora il toro³⁸⁷;

Progressivamente si assiste nella letteratura rinascimentale alla mondanizzazione del mito dell'età dell'oro, in cui l'immagine di quest'epoca felice si confonde con il desiderio dell'appagamento amoroso; è la donna amata che genera l'età dell'oro, facendo pertanto assumere a questa tradizione una connotazione erotica, che va a contaminarsi con la tradizione letteraria del giardino d'amore³⁸⁸; l'assimilazione era già presente nel *Parthenopeus* di Giovanni Pontano (1429-1503), venendo poi definitivamente consacrata

³⁸⁵ Sulla Firenze medicea specchio di una rinnovata età dell'oro vd. E. H. GOMBRICH, *Renaissance and Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIV, 3-4 pp. 306-309; J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, 1984; H. MUND, *Das Goldene Zeitalter. Ein Topos in der Herrscherpanegirik der Medici und der französischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert*, München, 2015.

³⁸⁶ POLIZIANO A. 1954, I, 18, p. 9

³⁸⁷ POLIZIANO A. 1954, I, 20, pp. 9-10.

³⁸⁸ COSTA G. 1972, p. 65.

dall'*Arcadia* di Sannazaro. Così infatti i versi dove Iacopo ricorda il passato mitico e beato:

I lieti amanti e le fanciulle tenere
givan di prato in prato ramentandosi
il foco e l'arco del figliuol di Venere.
Non era gelosia, ma sollacciandosi
movean i dolci balli a suon di cetera,
e 'n guisa di colombi ognor basciandosi³⁸⁹.

Sempre in alcune delle *Stanze* di Poliziano si può ravvisare uno dei primi momenti letterari in cui la leggenda del secolo d'oro è associata al regno di Venere; non si tratta di una connessione diretta, ma alcune caratteristiche del regno della dea rimandano ad elementi che la tradizione accostava all'età aurea, come l'eterna primavera:

Né mai le chiome del giardino eterno
tenera brina o fresca neve imbianca;
ivi non osa entrar ghiacciato verno,
non vento o l'erbe o li arboscelli stanca;
ivi non volgon gli anni il lor quaderno,
ma lieta Primavera mai non manca,
ch'è suoi crin biondi e crespi all'aura spiega,
e mille fiori in ghirlandetta lega³⁹⁰.

Si assiste quindi a una progressiva associazione tra l'immagine dell'età dell'oro quale regno di Venere e l'interpretazione encomiastica dello stesso mito, di eco virgiliana, cara all'immagine medicea sin dai tempi di Lorenzo il Magnifico³⁹¹, che, dopo il rientro a Firenze dei Medici dall'esilio nel 1512, andò ad impreziosirsi di nuovi significati e ad arricchirsi in particolar modo sotto il pontificato del figlio di quest'ultimo, Giovanni, futuro papa Leone X. Durante il carnevale del marzo 1513, di poco anteriore alla salita al soglio pontificio del cardinale Medici, gli apparati effimeri approntati per le celebrazioni trasmettevano i proclami di una ristabilita *aurea aetas*, analoga a quella instaurata sotto il governo laurenziano. Vasari riporta un'attenta descrizione dei trionfi organizzati in quest'occasione, il primo dei quali «rappresentava l'età di Saturno e di Iano, chiamata

³⁸⁹ I. SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, 2013, VIe, 103-108, p. 150.

³⁹⁰ POLIZIANO A. 1954, I, 72, pp. 34-35.

³⁹¹ A questo proposito si veda COX-REARICK J. 1984, pp. 15-40.

dell'oro, ed aveva in cima del carro Saturno e di Iano, chiamata dell'oro, ed aveva in cima del carro Saturno con la falce ed Iano con le due teste e con la chiave del tempio della Pace in mano», cui seguivano altri cinque carri, e infine «veniva il carro ovvero trionfo dell'Età e Secol d'oro, fatto con bellissimo e ricchissimo artificio, e con molte figure di rilievo fatte da Baccio Bandinelli, e con bellissime pitture di mano di Pontormo, fra le quali di rilievo furono molto lodate le quattro Virtù cardinali³⁹²». Su questo carro era collocato un enorme mappamondo, su cui era disteso, sconfitto, il secolo di ferro, dalla cui schiena usciva un fanciullo nudo e dorato, il quale incarnava la rinnovata età dell'oro, grazie evidentemente all'operato del futuro papa Medici. Jacopo Nardi, organizzatore dell'evento spettacolare, dice che in tale occasione i Medici prepararono «grandi e belle mascherate col trionfo del secolo d'oro, come per buono augurio della felicità de' futuri tempi³⁹³» e per l'occasione egli aveva composto un canto pure incentrato sul ritorno del regno di Saturno:

Dell'oro il primo stato è più giocondo
nelle seconde età men ben si mostra;
e poi nell'età vostra
al ferro e alla ruggin vien il mondo:
torna il secol felice;
e come la fenice,
rinasce dal broncon del verde alloro:
così nasce del ferro un secol d'oro³⁹⁴.

L'immagine della ripristinata età dell'oro ritornerà poi nelle committenze romane dell'ormai pontefice Leone X; intorno al 1520 questi, infatti, commissionò la realizzazione di una serie di venti arazzi con giochi di putti³⁹⁵; i cartoni furono eseguiti a Bruxelles da Tommaso Vincidor probabilmente sviluppando la concezione iniziale del progetto di Giovanni da Udine che si basò su degli schemi già elaborati in disegni da Raffaello³⁹⁶, presumibilmente eseguiti per la decorazione di palazzo Madama, e furono poi tessuti nella manifattura di Pieter van Aelst. Gli arazzi, ormai perduti e noti da copie secentesche e dai disegni preparatori della serie conservati in diverse collezioni europee, mostrano “bigarie

³⁹² VASARI G., *Vita di Jacopo da Pontormo*, in ID., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini. Commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1997, vol. V, p. 311.

³⁹³ J. NARDI, *Istoria della città di Firenze di Jacopo Nardi*, Firenze, 1838-1841, II, p. 19.

³⁹⁴ Trascritto in COSTA G. 1974, pp. 78-79.

³⁹⁵ Sugli arazzi con giochi di putti leonini cfr. *infra*, scheda VII.

³⁹⁶ Sui disegni di scuola raffaellesca ispirati alla sesta descrizione del primo libro di Filostrato cfr. *infra*, scheda V.

di putini³⁹⁷” che giocano con le imprese del pontefice o che a lui e al suo buon governo alludono. Punto di partenza per l’elaborazione del progetto furono alcuni disegni di Raffaello ispirati alla descrizione degli *Eroti* delle *Imagines* (*Im.* I,6), ma a differenza dell’*ékphrasis* originale e dei disegni raffaelleschi, ciascun arazzo presentava dei singoli episodi narrativi, con gli Amori, dinanzi a lussureggianti festoni di fiori e frutta, presentati impegnati in diversi giochi e zuffe, alcuni elaborati seguendo la descrizione delle attività degli eroti tra i filari del frutteto della dea Venere delle *Imagines*, altri invece immaginati impegnati in altre attività ludiche, rielaborate secondo un’invenzione originale ma sempre “alla maniera di Filostrato”. L’insieme degli arazzi auspicava una serena età dell’oro, che si sarebbe attuata sotto il pontificato del papa Medici se nelle sue mani si fossero concentrati il potere spirituale e quello temporale. Non a caso, infatti, gli arazzi erano destinati a ornare, in determinate occasioni, la Sala di Costantino in Vaticano che in quegli stessi anni veniva affrescata; è perciò probabile che i due programmi siano stati concepiti di pari passo, e che anche il contenuto ideologico che erano incaricati di comunicare trovasse, tra di essi, delle mutue corrispondenze, andando a comporre un complesso ornamentale armonico e ben strutturato. Infatti, sia le decorazione pittorica, dal tono più ufficiale e solenne, sia quella tessuta, di impostazione più smaliziata e spiritosa, erano incaricate di celebrare la figura del pontefice e le sue origini fiorentine, attraverso l’onnipresenza di imprese leonine ed emblemi medicei, e di salutare la rinnovata età dell’oro da lui riportata nel mondo dei Cristiani. Negli affreschi della Sala di Costantino, infatti, è costante il richiamo alla figura del pontefice quale vicario di Cristo, e quindi la sua elevazione tra i sovrani secolari, ben esemplificato dall’affresco della *Donazione di Costantino*, documento che di tale potere temporale sanciva la legittimità, e che da decenni, dopo che Lorenzo Valla ne aveva dimostrato l’infondatezza, continuava a nutrire dibattiti teologici e intellettuali, rinvigoriti dalla controversia luterana e dagli scritti polemici pubblicati da Ulrich von Hutten nel 1519/20³⁹⁸; l’allusione al ruolo di intermediazione del pontefice è pure riecheggiata nell’arazzo con la *Danza dei putti* (fig. VII.4), che richiama l’episodio narrativo della sesta *eikon* descritto da Filostrato degli Amori che danzano in cerchio, pregando affinché il loro frutteto rimanga altrettanto rigoglioso per sempre. La supplica degli amorini ha negli arazzi, però, per oggetto il regno di Leone X, e dal 1523 quello di suo nipote Clemente VII, l’intero mondo cristiano, qui

³⁹⁷ Così Tommaso Vincidor definisce il soggetto dei cartoni da lui realizzati nella missiva inviata da Bruxelles nel 1521 al pontefice, cfr. *infra*, scheda VII.

³⁹⁸ Cfr. J. L. DE JONG, *Universals and Particulars. History Painting in the “Sala di Costantino” in the Vatican Palace*, in K. ENENKEL, J. L. DE JONG, J. DE LANDTSHEER (a cura di), *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden, 2001, pp. 27-56.

rappresentato da una palma che si erge da un globo, attorno a cui danzano in cerchio gli amorini, mentre al di sopra del carico festone, svolazzano delle pacifiche colombe. L'apparente superficie giocosa e scanzonata degli arazzi era in realtà incaricata di trasmettere un articolato messaggio politico, atto a giustificare il potere secolare del pontefice, perché solo nel momento in cui a questi fosse riconosciuto il ruolo di principale autorità terrena, espresso negli affreschi della Sala, ci sarebbe stato l'avvento di una rinnovata e pacifica età dell'oro di cui gli arazzi erano manifesto proclama, che si intrecciava al ricorrente elogio della figura del pontefice mediceo e delle sue origini fiorentine.

Elemento che ricorre spesso negli arazzi sono i pomi che i pargoli si scambiano, allusivi delle palle dello stemma mediceo, nella letteratura encomiastica spesso interpretate come *mala medica*, designazione latina per una varietà di arancia, che per assonanza diventava pomo mediceo³⁹⁹ e per questo motivo la coltivazione di agrumi aveva trovato posto speciale nei giardini medicei a Firenze, almeno dalla metà del Quattrocento⁴⁰⁰. La sovrapposizione del mito del secol d'oro e quella del giardino di Venere potrebbe essere stata favorita dall'associazione, già presente nelle fonti antiche, tra il mitico giardino dei pomi d'oro, guardato dalle Esperidi, legato all'erculeo fatica e al gareggiare in bellezza delle tre dee giudicate da Paride, e l'età aurea. La stessa ultima fatica di Ercole, che avrebbe dovuto cogliere i frutti del giardino per riuscire nell'impresa di scendere negli inferi e risalirne vivo, gli avrebbe assicurato l'immortalità, è allusiva del superamento dei limiti della condizione umana per arrivare a luogo di pace e beatitudine. Il giardino non era solo luogo di delizie, ma luogo di confine della natura umana, al di là del quale si trova la speranza di immortalità, incarnata dai frutti del giardino, che non è possibile attraversare senza superare la morte⁴⁰¹.

³⁹⁹ M. DI VITO, "Mala Medica", *appunti di iconologia profana degli agrumi e ipotesi interpretative del "Ritratto di Giovanni di Bicci"*, in «Medicea», III, 2009, pp. 8-19.

⁴⁰⁰ G. GALLETI, *Agrumi in casa medici*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), Firenze, 1996, pp. 197-215; H.-E. PAULUS, *Das Goldene Zeitalter im Garten. Orangerie als inszenierte Allegorese*, in «Gartenkunst», XXIII, 2011, pp. 195-204.

⁴⁰¹ Il mito del giardino delle Esperidi ha origini antichissime, affondando le radici addirittura nella sumerica Epopea di Gilgamesh; le fonti, da Omero ai tragici, passando per Esiodo, dicono che le Esperidi, il cui numero varia da una sola sino a undici, ma nella maggior parte dei casi tre, sono figlie della Notte, sorelle della Morte, del Sonno e della Sventura, e il giardino da loro custodito era metafora del regno dell'oltretomba in cui era custodito l'albero della vita, da cui Eracle avrebbe dovuto cogliere i pomi d'oro, ultima fatica che gli avrebbe assicurato la beatitudine. Cfr. M. VENTURI FERRIOLO, *Le Esperidi dal canto soave*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di) 1996, pp. 11-18.

La parola greca che designa il frutto custodito nel leggendario giardino è *melon*, termine molto generico, lo stesso impiegato da Filostrato per definire i frutti che vendemmiano i putti nel giardino di Venere nella sua sesta descrizione, cui risulta difficile attribuire una valenza botanica specifica, perché indica qualsiasi «frutto rotondo o genericamente ogni frutto di albero⁴⁰²». Di solito un epiteto chiarisce il significato da assegnare al termine, che poteva andare a identificare la mela; tuttavia la mancanza di aggettivo non esclude che si potesse trattare di altri frutti, quali l'albicocca, mela cotogna, limone e pesca⁴⁰³.

Tuttavia progressivamente nel corso del Rinascimento prese avvio una graduale assimilazione dei giardini di agrumi al frutteto delle Esperidi. Nel *Decameron* di Boccaccio sono presenti spalliere di aranci e cedri, evidentemente elementi comuni nei giardini toscani; cedri, limoni e aranci sono pure presenti in numerosi passi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1499), dove però ancora manca l'identificazione con i pomi delle Esperidi, ancora ritenuti frutti del melo. L'assimilazione agrumi-pomi d'oro, invece, si ritrova per la prima volta nell'opera *De Hortis Hesperidum, sive de Cultu Citri* di Pontano, scritta prima del 1503 e pubblicata postuma; l'autore probabilmente l'aveva mutuata da Ateneo (c. 195 d.C.) che aveva identificato i pomi delle esperidi con il cedro⁴⁰⁴.

Firenze, ovviamente, non era l'unica città considerata culla di una rinnovata età dell'oro, ma altri intellettuali si prodigarono a elaborare encomiastici componimenti che andavano a celebrare il ritorno del secol d'oro in diverse città. Così a Ferrara, in diversi componimenti di Matteo Maria Boiardo (1441-1494), e soprattutto nei *De laudibus Estensium carmina*⁴⁰⁵ dedicati ad Ercole I d'Este, è ben marcata la connotazione encomiastica del ritorno dei *Saturnia regna*, come nel caso del carne X⁴⁰⁶, costruito sullo schema ciclico delle età del mondo che culminava con una rinnovata età dell'oro, ovviamente identificata nella signoria estense. Anche in questo componimento ritorna l'immagine di alberi da frutto carichi di dolcissimi pomi, e ne compare un'altra, quella di fiumi di vino, ripresa virgiliana, cui potrebbero alludere i due dipinti di Tiziano eseguiti per il camerino di pitture di Alfonso I ed ispirati a due diverse *eikónes* filostratee: «[...] ma a quei tempi la terra, sui rigidi alberi offriva frutti dolcissimi, nei limpidi fiumi, produceva

⁴⁰² VENTURI FERRIOLO M. 1996, p. 15.

⁴⁰³ VENTURI FERRIOLO M. 1996, p. 15.

⁴⁰⁴ Sulla progressiva assimilazione dei frutti del giardino delle Esperidi e gli agrumi si veda A. SEGRE, *Alla ricerca dell'orto delle Esperidi: un mito per i giardini d'agrumi*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di) 1996, pp. 19-40.

⁴⁰⁵ M. M. BOIARDO, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di S. Carrai, F. Tissoni, Novara, 2010, pp. 181-261.

⁴⁰⁶ BOIARDO M. M. 2010, pp. 257-261.

latte, dolce miele e vino. [...] Ma ora dalle sedi celesti tutte le dee sono di nuovo discese, infatti di nuovo sotto la protezione di Ercole Estense l'alma Fede ha potuto dimorare sicura; la decorosa Giustizia e insieme l'immacolata Religione l'hanno seguita, e di nuovo sotto il principe Estense l'età dell'oro è stata restituita alle genti»⁴⁰⁷.

Più tardi anche nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, la cui *editio princeps* apparve nel 1516 e che ebbe nel 1532 l'edizione definitiva, sarà costante il richiamo all'immagine di una rinnovata età dell'oro, questa volta sotto il governo estense del figlio di Ercole, Alfonso I; nelle ottave dell'episodio di Ruggiero nell'isola di Alcina, in una commistione di diverse fonti antiche e moderne, nell'edizione del 1532 è descritta una fiorita primavera, ricca di frutti, come quella della mitica età dell'oro, che risplende in un giardino d'Amore:

Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean frutti e fiori

Più avanti Melissa afferma la restaurazione dei *Saturnia regna* per mano di Alfonso:

Alfonso è quel che col sapere accoppia
sì la bontà, ch'el secolo futuro
la gente crederà che sia dal cielo
tornata Astrea dove può il caldo e il gielo⁴⁰⁸.

Mentre qualche ottava più avanti, già nel 1516, Ariosto farà entrare Ruggero, accompagnato da due bellissime dame che cavalcano unicorni, all'interno delle mura dorate di Alcina, ove tutto è un'amorosa festa, tanto da poter far supporre che sia il luogo di nascita di Amore, dove:

Per le cime de i Pini e de li Allori,
de l'alti Faggi e de l'hirsuti Abeti,

⁴⁰⁷ Traduzione in BOIARDO M. M. 2010, p. 258. I fiumi di vino sono pure collegati all'immagine dell'età dell'oro; Virgilio nelle *Georgiche*, parlando del passaggio dal regno di Saturno a quello di Giove dice: «Già prima di Giove nessuno mai arava la terra né si poteva segnare il confine del campo; era in comune il guadagno e la terra inarata dava più generosa. Egli infuse il tremendo veleno nei foschi serpenti, ed impose che il lupo predasse e il mare ingrossasse; ed il miele strappò dalle foglie e il fuoco nascose ed il vino corrente a ruscelli rattenne ovunque, e che l'arti diverse il bisogno, provando, trovasse, e trovasse il frumento nei solchi e il fuoco nascosto cavasse dal cuor della pietra », in P. VERGILI MARONIS, *Georgicon*, traduzione di E. Natali, Pescia (Pt), 2000, I, vv. 125-135, pp. 18-19. L'immagine dell'età dell'oro confluirà più tardi in quella delle descrizioni medievali del paese della Cuccagna o Bengodi, che rappresenta quasi «una versione plebea dell'aristocratica età dell'oro». Cfr. P. CAMPORESI, *Il paese della fame*, Milano, 1978, p. 77

⁴⁰⁸ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, 2006, 2 voll., I, VI, 21, p. 110.

volan scherzando i pargoletti Amori,
de lor vittorie altri godendo lieti,
altri pigliando, a saettare i cori,
la mira quindi, altri tendendo reti;
chi temprà i strali ad un ruscel più basso
e chi li aguzza ad un volubil sasso⁴⁰⁹.

L'immagine degli eroti che svolazzano tra gli alberi sembrerebbe quasi anticipare la descrizione poetica che verrà ricostruita nella *Festa di Venere* di Tiziano per il camerino di Alfonso, proprio nel 1516 commissionata a Fra Bartolomeo, e di cui sicuramente si parlava alla corte estense; ed è nello stesso anno che Isabella pregava Alfonso della restituzione del volgarizzamento delle *Immagini* di Filostrato che anni addietro gli aveva prestato⁴¹⁰, ed è difficile immaginare che Ariosto non ne fosse a conoscenza.

Il programma per il camerino del duca era stato messo a punto da Mario Equicola nel 1511; la prima opera destinata a questo ambiente doveva essere la ricostruzione della sesta immagine filostratea, prima pensata da Fra Bartolomeo e infine realizzata secondo una rielaborazione originale da Tiziano⁴¹¹, che mantiene un certo grado di vicinanza con il testo antico, ma allo stesso tempo lo reinventa in maniera creativa. Anche nel dipinto ferrarese con la *Festa di Venere* è evidente l'intento di elogio cortigiano della Ferrara estense retta dal duca Alfonso quale nuova incarnazione dell'arcadica età dell'oro, posta sotto la protezione della dea dell'amore. I putti, accalcati nella radura cui fanno da quinta laterale alcuni alberi, sono impegnati nella vendemmia dei pomi, e nelle varie attività di cui parla Filostrato nella sua *ékphrasis*. Anche nel dipinto di Tiziano, come lo sarà poi negli arazzi leonini, sullo sfondo, è presente un gruppo di putti che danza in cerchio, per implorare che il loro frutteto sia sempre benedetto da tale abbondanza. Il frutteto per cui essi pregano è stavolta il ducato ferrarese, cui è evidente l'allusione nel ripetersi insistente dei colori della casata estense, il bianco, il rosso ed il blu, non solo nei tre panni adagiati al centro del primo piano, attorno cui si dispongono gli altri gruppi di figure, ma anche nelle ali degli Amori e nelle vesti delle Ninfe che porgono omaggi alla dea Venere.

Nel corso del Rinascimento l'analogia tra la forza dell'amore e l'energia generatrice della Natura nell'età aurea si viene a rafforzare, riprendendo la lettura lucreziana che vede nella *voluptas* la condizione necessaria per la felicità terrena, ossia l'unica variabile

⁴⁰⁹ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso, secondo la princeps del 1516*, edizione critica di M. Dorigatti con la collaborazione di G. Stimato, Firenze, 2006, VI, 75, p. 127

⁴¹⁰ Cfr. *supra*, pp. 47-49.

⁴¹¹ Sulle opere del camerino di Alfonso I ispirate da Filostrato vd. *infra*, scheda IV.

necessaria per la riattuazione della leggendaria *aetas*, concezione ben espressa in un'incisione di Agostino Carracci facente parte di una serie di quattro incisioni sulle altrettante epoche dell'umanità, l'età dell'oro è assimilata al giardino di Venere, dove domina l'amore reciproco⁴¹².

Infine, la sesta descrizione di Filostrato sarà nuovamente riproposta quale simbolo di una riattualizzata età dell'oro a Mantova, là dove l'interesse per il testo di Filostrato era rinato grazie a Isabella d'Este, in due serie di arazzi commissionati dai figli della marchesa che presentano giochi di putti, non più esibiti in una composizione a fregio come gli arazzi leonini, ma calati in una dimensione maggiormente narrativa che sviluppa le scene con i divertimenti degli amori all'ombra di frondosi frutteti, mentre sullo sfondo si aprono ampi scorci paesaggistici⁴¹³. La prima serie fu commissionata da Federico II Gonzaga al tessitore Nicolas Karcher, su cartoni eseguiti da Giulio Romano, intorno al 1539 quando il tessitore arrivò a Mantova; l'impresa si interruppe probabilmente alla morte di Federico nel 1540 per riprendere poi su commissione del cardinale Ercole Gonzaga, per essere poi terminati nel 1545. Invece, la seconda serie fu commissionata da Ferrante Gonzaga a Bruxelles, probabilmente alla bottega di Willem de Pannemaker, tra il 1552 e il 1557, ed è evidentemente ispirata alla serie del fratello Ercole⁴¹⁴. Entrambe le serie di arazzi si proponevano di esaltare il regime gonzaghesco quale incarnazione di un rinnovato aureo secolo, un tempo di pace e prosperità iniziato sotto Federico II e proseguito durante la reggenza di Ercole e Ferrante; tuttavia, a differenza degli arazzi leonini in quelli Gonzaga è presente un velato riferimento alle insidiose minacce che possono turbare l'armonia dello Stato, come sembrerebbe sottintendere il ferimento di un putto nell'arazzo con *La Danza dei putti* (fig. XI.6) ora a Lisbona, colpito da una freccia caduta da una faretra tenuta da un suo compagno che volazza tra le fronde degli alberi attorno cui i suoi fratelli danzano ringraziando e pregando per la bellezza del loro frutteto, che potrebbe alludere alla precoce morte di Federico II, e comunque alla precarietà del vagheggiato secol d'oro⁴¹⁵.

La stessa immagine dei putti che cercano di catturare la lepre, motivo che Filostrato spiega associando l'animale capace di generare numerosa prole alla dea dell'Amore, e che

⁴¹² Vd. T. PUTTFARKEN, *Mutual Love and Golden Age: Matisse and 'Gli Amori de' Carracci'*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 949, 1982, pp. 203-208, e E. M. KELIF, *Bomarzo e l'Età dell'Oro: i mutamenti di un mito nel Rinascimento*, in S. FROMMEL (a cura di), *Bomarzo*, Milano, 2009, pp. 126-135.

⁴¹³ Per la prima serie di arazzi vd. *infra*, scheda XI.

⁴¹⁴ Per la seconda serie di arazzi vd. *infra*, scheda XI.

⁴¹⁵ Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi*, in *Giulio Romano*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 Novembre 1989) a cura di E. H. Gombrich, Milano, 1989, pp. 475-479.

è presente in tutte le opere fin qui trattate, desunto dalla sesta *eikon* delle *Images*, era allusiva della prosperità garantita dal buon governo del sovrano.

L'immagine ecfrastica degli Amori che vendemmiano pomi e giocavano tra i filari del loro frutteto, offrendo doni e preghiere alla dea Venere affinché il loro giardino restasse sempre così lieto, pertanto, incarnava perfettamente l'idea di questa contaminazione tra tradizioni classiche, e andava a diventare simbolo di un'arcadica età dell'oro, posta sotto la protezione della dea Venere, intesa come lucreziana forza creatrice, positiva e benefica, il cui regno è manifestazione perfetta dei dolci frutti di cui godevano i sudditi grazie al buon governo del loro regnante, portatore di concordia e prosperità.

Tavole



Figura 1: M. von Schwind, la sala delle *Philostratische Gemälde*, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett; sulla parete di fondo i riquadri con *Diana e Atteone* e *Dioniso e i pirati Tirreni* (Im. I, 19).



Figura 2: M. von Schwind, la sala delle *Philostratische Gemälde*, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett; illustrazioni in fotopia da FÖRSTER R. 1903, tav. VI; nel fregio *Diana e Atteone*; nei riquadri orizzontali *Meleagro e Atalanta* (Filostrato il Giovane, *Im. I,15*), *Cefalo e Procri*; nei riquadri verticali *Narciso* (Filostrato Maggiore *Im. I,23*); nel tondo centrale *Artemide*.



Figura 3: M. von Schwind, la sala delle *Philostratische Gemälde*, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett; illustrazioni in fototopia da FÖRSTER R. 1903, tav. IV; nel fregio *Eracle a banchetto*; nei riquadri verticali *Eracle e Atlante* (Filostrato Maggiore *Im. II, 20*) ed *Eracle e Anteo* (Filostrato Maggiore, *Im. II, 21*); nei riquadri orizzontali *Eracle e i suoi figli* ed *Eracle in fasce che strozza i serpenti* (Filostrato Minore, *Im. I, 2*); nel tondo centrale *Eracle ed Ebe nell'Olimpo*.



Figura 4: M. von Schwind, *Eracle e Atlante*, disegno acquerellato, ca. 1842, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.



Figura 5: M. von Schwind, *Andrii*, disegno acquerellato, ca. 1842, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.



Figura 6: M. von Schwind, *Orfeo*, ca. 1842, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.



Figura 7: M. von Schwind, *Orfeo*, ca. 1842, Karlsruhe, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

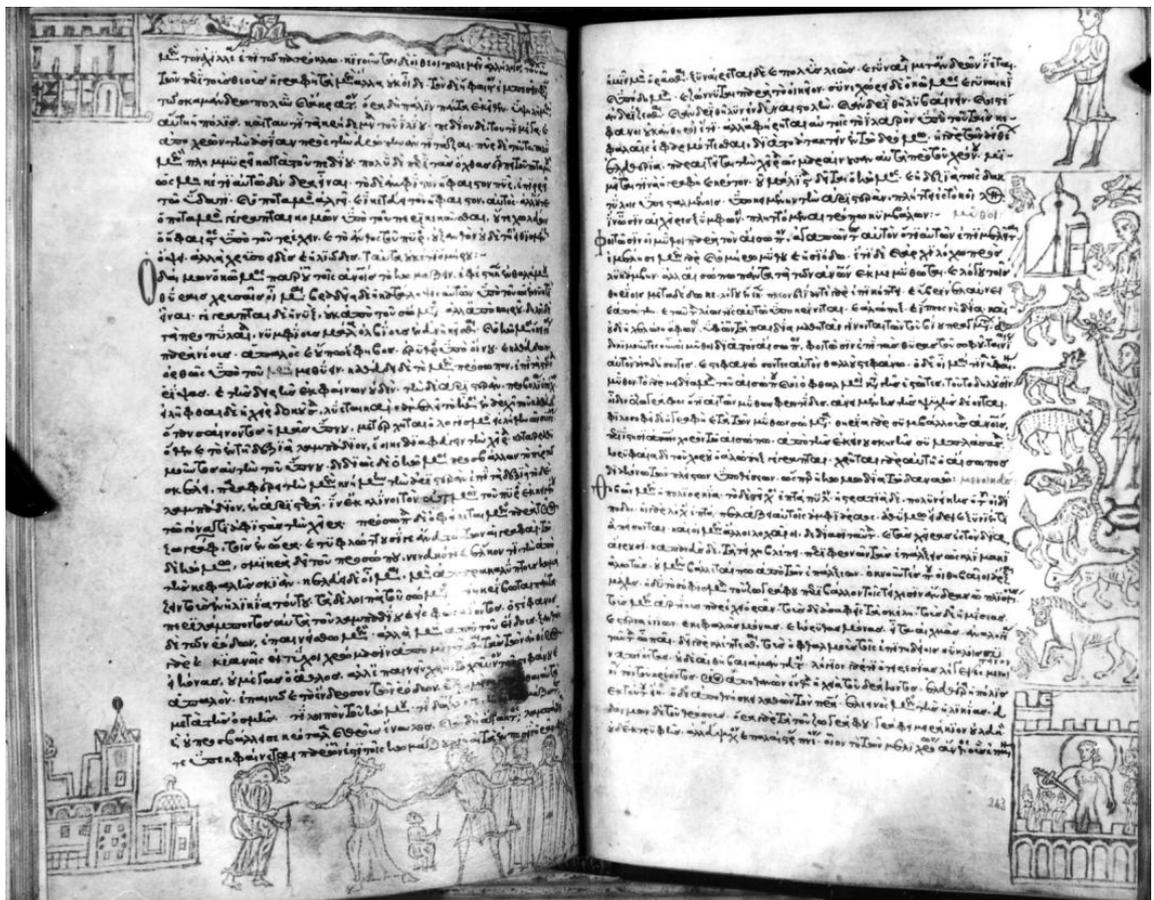
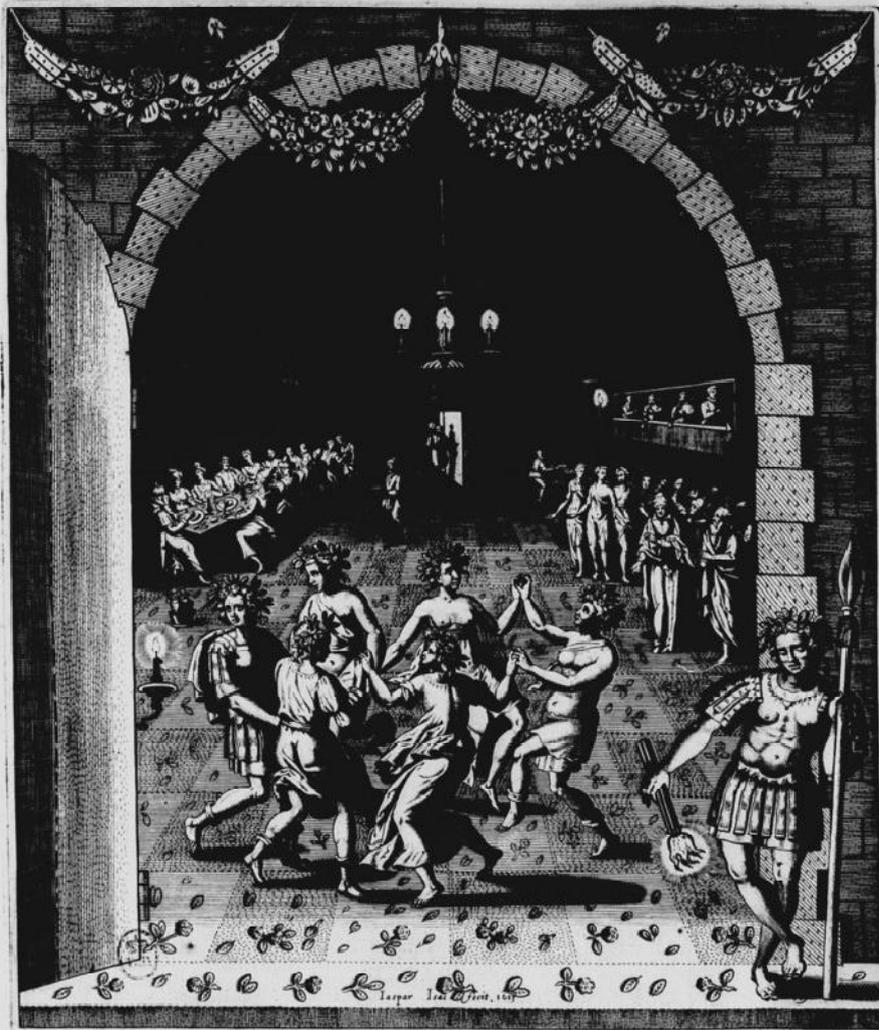


Figura 8: Glosse figurate a Filostrato, in *Filostrato*, *Eikones*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. LXIX, 30.



Le masque est bien seant à l'ame desguisée,
 Et la dance & le bal conuient à l'inconstant,
 L'vn cache son dessein & voisle sa pensée,
 Et l'autre nous fait voir qu'il n'est iamais contant:

Côme on void ce flambeau se cōsommer soy-mesme,
 Et ces chappeaux de fleurs deçà delà tettez;
 Tout ainsi fait COMVS à celly là qu'il ayme,
 Car il se perd en fin dedans les voluptez.

Figura 9: Jaspas Isac, *Comus*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 9.



DIALOGVE.

- | | |
|---|--|
| D. D'où viennent tant d'Amours? | D. Pourquoi font ils enies? |
| R. Des passions humaines. | R. Pour montrer d'imprudence. |
| D. Pourquoi se battoient ils? | D. Qui leur a fait choisir ces lieux delirieux? |
| R. Pour se faire voir, privés. | R. D'autant qu'ils ayent mieux la Terre que les Cieux. |
| D. D'où vient qu'ils ont quitté leur ars & leur carquois? | D. Mais pourquoy prennent ils des pommes pour leurs armes? |
| R. D'autant qu'ils ont mangé nos ames sous leurs bois. | R. Dansant que ce fruit là représente leurs charmes. |
| D. Pourquoi font ils assex? | D. Et ce lierre qui fait & qui a tant de peur? |
| R. Pour représenter l'insouciance. | R. C'est qu'un homme sçavoir ne peut avoir de cour. |

D ij

Figura 10: Anonimo incisore francese, *Les Amours*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 41.



Ces petits Cupidons nageans dessus les eaux,
 Montez sur des oyseaux,
 Enseignent que l'Amour est volage & flottant,
 Et toujours inconstant.
 Que si les voluptez d'un lieu delicieux

Font oublier les cieux:
 On vous apprend icy par tous ces hauts Cypres
 Que la mort suit de pres,
 Et que les vents mignards des douces voluptez
 Sont des mortalitez.

F iiij

Figura 11: Anonimo incisore francese, *Les Marescages*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 67.



Le seul mauvais usage,
Est cause du dommage,
Qu'on reçoit tous les iours:
Jamais la creature,
N'eut mauvaise nature,
Que par quelque concours.

Le vin est salutaire,
Le vin est necessaire,
S'il est sobrement pris:
Ce n'est pas sa substance,
Mais c'est l'intemperance,
Qui trouble les esprits.

S

Figura 12: Anonimo incisore francese, *Les Andriens*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 205.

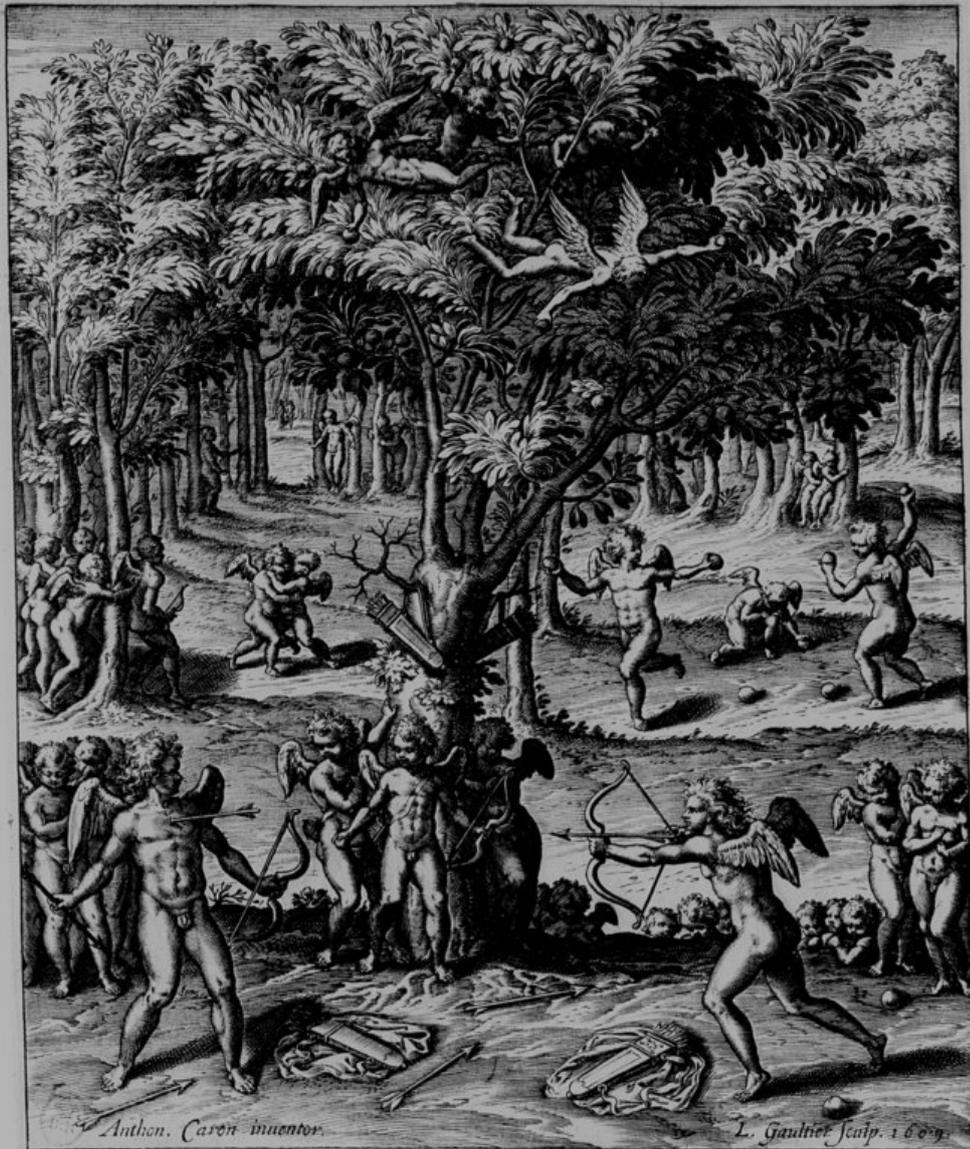


C'est vn mal-heur extreme
De s'ignorer soy-mesme,
Vn Geant triomphant
Est braué d'un enfant.
Le plus chef esclau
S'estime le plus braue,

Lors que son iugement
A cet aueuglement:
Car si tost qu'on ouure la porte
A quelque bonne opinion,
La vanité se rend si forte,
Qu'elle pert de presumption.

HERCVLES

Figura 13: Anonimo incisore francese, *Hercules parmy les Pygmees*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 480.



Les Amours se battent entr'eux,
 Ne vous arrestez à leurs pommes,
 Car si vous n'estes vrayement hommes,
 Ils vous brusleront de leurs feux.
 Ce fruit vray symbole d'Amour,
 Communique au cœur sa puissance,

Et sa plus secrette influence,
 Luy ternit peu à peu son iour :
 C'est pourquoy sa palle couleur,
 Tesmoigne des Amans la crainte,
 Et par le rouge ceste ardeur,
 Dont ils ont tousiours l'Ame atteinte.

DDd iiiij

Figura 14: Léonard Gaultier (da un disegno di A. Caron), *La Statue [de Cupidon de Praxitèle, en bronze]*, 1609, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 873.



Figura 15: Anonimo incisore franco-fiammingo, *Amphion*. in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 76.



Figura 16: Antoine Caron, *Amphion*, collezione privata.



Figura 17: Cerchia di Antoine Caron, *Dodone*, cfr. n. 546, Biblioteca Reale di Torino.



Figura 18: Cerchia di Antoine Caron, *La Naissance de Mercure*, cfr. n. 212, Biblioteca Reale di Torino.



Figura 19: Cerchia di Antoine Caron, *Antigone*, cfr. n. 527, Besançon, Musée des Beaux-Arts.



Figura 20: Cerchia di Antoine Caron, *Midas*, cfr. n. 184, Parigi, Ecole Supérieure des Beaux-Arts.



Figura 21: Alessandro Varotari detto il Padovanino (da Tiziano), *La Festa di Venere*, ca. 1616-23, Bergamo, Accademia Carrara.



Figura 22: Alessandro Varotari detto il Padovanino (da Tiziano), *Gli Andrii*, ca. 1616-23, Bergamo, Accademia Carrara.



Figura 23: G. B Podestà (da Tiziano), *Gli Andrii*, 1636.



Figura 26: F. Albani, *Danza degli Amorini*, 1623-1625, Milano, Pinacoteca di Brera.



Figura 27: F. Albani, *Danza degli Amorini*, ca. 1630, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



Figura 28: F. Albani, *La toeletta di Venere*, ca. 1617, Roma, Galleria Borghese.



Figura 29: G. Carpioni, *Festa di Venere*, collezione privata.



Figura 30: G. Carpioni, *Amori cercano di catturare una lepre*, Firenze, collezione Donzelli.



Figura 31: G. Carpioni, *Festa di Venere*, Oderzo, collezione privata.



Figura 32: P. P. Rubens (da Tiziano), *Andrii*, ca. 1635, Stoccolma, Nationalmuseum.



Figura 33: P. P. Rubens (da Tiziano), *La festa di Venere*, ca. 1635, Stoccolma, Nationalmuseum.



Figura 34: A. van Dyck (da Tiziano), *Gli Andrii*, Taccuino italiano, 1622-1623, Londra, British Museum.



Figura 35: A. Caron, *La discendenza di Enrico II*, disegno per la *Storia dei re di Francia*, ca. 1562-72, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 36: A. Caron, *Artemisia con i suoi architetti*, 1562, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.



Figura 29: J. Fornazeri, *Il matrimonio di Enrico IV e Maria de Medici*, 1600.



Figura 38: N. Poussin, *Mercurio affida Bacco alle ninfe*, 1657, Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts).



Figura 39: N. Poussin, *Mercurio affida Bacco alle ninfe*, 1657, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.



Figura 40: N. Poussin, *Venere alla fontana*, 1657, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 30: N. Poussin, *Apollo e Dafne*, 1665, Parigi, Musée du Louvre.



Figura 31: Anonimo incisore francese, *La Naissance de Mercure*, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 41. p. 212.



Figura 43: N. Poussin, *Venere e Adone*, 1625, Providence, Rhode Island School of Design.



Figura 44: J. Jordaens, *La punizione di Pan*, Mauritshuis, L'Aia.



Figura 45: J. Jordaens, Studio per *La punizione di Pan*, Washington, National Gallery.



Figura 46: Anonimo, *Pindaro*, Musselburgh, Pinkie House.



Figura 47: Jaspar Isac, Pindare, in *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate mis en François par Blaise de Vigenère*, Parigi, 1615 (ed. or. Parigi 1614), p. 378.

Catalogo delle opere

Introduzione al capitolo

La seconda parte del lavoro è costituita dalla raccolta sistematica delle opere d'arte del XVI e di inizi XVII secolo, ordinate cronologicamente, il cui soggetto sia stato influenzato dalle *Eikónes* di Filostrato Maggiore, con qualche digressione circa la minore fortuna iconografica dell'omonima opera di Filostrato Minore, in modo tale che al testo si possa riassegnare il ruolo ispiratore che effettivamente esso tenne presso gli ambienti di cultura umanistica, di fianco a opere decisamente più celebri utilizzate quali repertori iconografici. L'esigenza di uno studio sistematico delle opere d'arte ispirate alle *Eikónes* è stata già avanzata in diversi contributi, ad esempio da Sonia Maffei nella sua edizione delle *Descrizioni di opere d'arte* di Luciano di Samosata⁴¹⁶ da Fanizza nell'introduzione di un'edizione delle *Immagini* di Filostrato⁴¹⁷, da Acanfora⁴¹⁸, e da ultimo da Farinella⁴¹⁹.

Lo studio ha utilizzato come punto di partenza gli studi ormai datati di Richard Förster⁴²⁰, ed è iniziato considerando le opere d'arte prodotte negli ambienti in cui è noto da fonti certe il testo circolava; tuttavia, la natura stessa del lavoro comporterà l'impossibilità di creare un catalogo che possa dirsi esaustivo in maniera assoluta. Il lavoro senza alcun dubbio potrà essere arricchito da altri esempi e intende piuttosto configurarsi quale strumento per studi futuri connessi all'argomento. La ricerca ha di fatti portato alla luce, accanto agli esempi più celebri di opere di matrice filostratea, alcuni casi di opere non ancora associate al testo o decisamente poco note.

Nel catalogo saranno inserite esclusivamente le opere che presentano delle sicure tangenze con il testo del retore antico, mentre sono state eliminate alcune proposte avanzate dalla critica circa opere associate alle *Imagines* sulla base di dettagli troppo generici e approssimativi per essere considerati con sicurezza dipendenti dalle *ekphraseis* filostratee o perché i particolari iconografici su cui basano tali identificazioni sono

⁴¹⁶ DI SAMOSATA L., 1994, pp. XV-XVIII.

⁴¹⁷ FILOSTRATO, *Immagini*, traduzione e note di F. Fanizza e G. Schilardi, Lecce, 1997, p. 8.

⁴¹⁸ E. ACANFORA, *Myths and Gods: New Subjects and Classical Literary Sources*, in *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, cat. della mostra (Athens, National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, dicembre 2003-marzo 2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, vol. I, .2003, pp. 320-321

⁴¹⁹ FARINELLA V. 2014, p. 595, 339n.

⁴²⁰ Cfr. *supra*, pp. 24-26.

piuttosto diffusi e comuni ad altre fonti da renderne difficilmente individuabile una certa dipendenza dal testo del retore antico; è questo, ad esempio, il caso della tavola con *Ercole e Anteo* del Pollaiuolo agli Uffizi⁴²¹, del *Narciso* di Caravaggio⁴²² o il *Bagno* di Castel Sant'Angelo di Dosso Dossi, associato da Del Bravo alla descrizione delle *Isole* di Filostrato (*Im.* II,17)⁴²³.

⁴²¹ Associato alla descrizione di Filostrato (*Im.* II,21) in ACANFORA E. pp. 319-323.

⁴²² L'opera di Caravaggio è accostata al *Narciso* di Filostrato (*Im.* I,23) in S. BANN, *Philostratus and the Narcissus of Caravaggio*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 343-355.

⁴²³ C. DEL BRAVO, L'Equicola e il Dosso, in «Artibus et historiae», XV, 30, 1994, p. 75.

I. Dürer. Vita della Vergine

I.a Sacra Famiglia

Xilografia. Foglio mm. 391 x 252. Dall'edizione con il testo di Norimberga, 1511. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 4954 st. sc.

I.b Vergine adorata da Angeli e Santi

Xilografia. Foglio mm. 393 x 249. Dall'edizione con il testo di Norimberga, 1511. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 4959 st. sc.

Data alle stampe nel 1511, contemporaneamente all'uscita in volume dell'*Apocalisse* e della *Piccola e Grande Passione*, la serie completa della *Vita della Vergine* di Dürer contiene ben due xilografie in cui sono inseriti dei motivi ispirati ad altrettante descrizioni delle *Eikónes* di Filostrato. La serie presenta le illustrazioni sul recto della carta, accompagnate sul verso da un testo poetico in distici elegiaci approntato da Benedictus Chelidoniumus, un benedettino del monastero di Egidienkirche a Norimberga, autore dei versi che corredano anche l'edizione del 1511 della *Grande Passione*. Il testo sul verso del foglio si riferiva all'immagine sul recto della carta successiva, di modo che il lettore, a libro aperto, potesse muovere con lo sguardo dalla lettura esplicativa di un avvenimento alla sua rappresentazione. Tuttavia, immagini e testi non furono concepiti in contemporanea, ma Dürer e Chelidoniumus lavorarono separatamente e a distanza di tempo; il primo infatti aveva già disegnato e fatto intagliare, più o meno tra il 1502 e il 1505, diciassette scene della *Vita della Vergine*, che, distribuite come fogli sciolti, avevano goduto di immediato successo, come testimoniano le copie di Marcantonio Raimondi a Venezia entro il primo decennio del XVI secolo (sulla fortuna delle stampe si veda FEULNER K. 2013). Per completare la serie, tra il 1510 e il 1511 il pittore di Norimberga predispose la *Morte e Incoronazione della Vergine*, nonché il frontespizio figurato, mentre i versi del monaco furono composti in vista della stampa in volume dell'opera.

Nonostante Förster (1904, p. 17) abbia respinto l'ipotesi già formulata da Grimm (1874) della dipendenza delle stampe dal testo del retore greco, suggerendo che gli elementi che sembrano ispirati a Filostrato non implicassero una tale dotta reminiscenza, l'ipotesi è rafforzata da un confronto tra la xilografia di Dürer e il testo scritto da Chelidoniumus per il *Riposo durante la fuga in Egitto*, la prima incisione ispirata alle *Imagines* di Filostrato, dove l'industriosità di Giuseppe è assimilata a quella del mitico carpentiere Dedalo, descritto dal retore (*Im.* I,16) occupato a costruire la vacca per Pasiphae, aiutato nel lavoro di bottega da operosi putti. Nella stampa (fig. I.1), Giuseppe tiene in mano una sorta di

piccola ascia, con cui intaglia quella che ha le sembianze di una mangiatoia, mentre davanti a lui un gruppo di angeli-putti è intento a raccogliere dei legnetti, residui di lavorazione, e li riversa in una cesta al centro della composizione in primo piano o ci gioca, come nel caso del putto che si atteggia ad angelo dell'Apocalisse, soffiando su un lungo bastone, quasi fosse una tromba. Al fianco di Giuseppe altri due pargoli, uno in armatura, corrono tenendosi per mano; intanto sulla destra, Maria, mentre veglia sulla culla del bambino facendola dondolare con un piede, è occupata a filare, circondata da angeli adoranti. Alla scena, di spiccato sapore intimista, fanno da quinta degli edifici in rovina, mentre sullo sfondo un paesello è arroccato sulla collina. In alto a destra, tra le nubi, in asse con il gruppo di Vergine, Bambino e Angeli, fa capolino la figura di Dio Padre, accompagnato dalla colomba dello Spirito Santo.

Non è pertanto un caso che la descrizione letteraria di Chelidonium si riferisca all'eroe artigiano mitologico per glorificare l'attività di Giuseppe in Egitto: egli descrive il marito della Vergine come un novello Dedalo, perché praticò e insegnò arti meravigliose laddove nulla di simile era mai stato conosciuto prima. Si deve ricordare che questi versi furono composti dieci anni dopo che furono incise le illustrazioni e che esse furono scritte da un uomo probabilmente a conoscenza delle fonti letterarie di Dürer.

La seconda xilografia con un motivo derivato da Filostrato è quella inserita come ultima nell'edizione data alle stampe nel 1511. Si tratta della cosiddetta *Glorificazione della Vergine* o *Conversazione*. Infatti, si richiama una *Sacra Conversazione*, con la Vergine in trono con Bambino, circondati da angeli e santi (Caterina, Paolo, Girolamo, Agostino, Antonio, Giovanni Battista e Giuseppe); in primo piano sulla destra un putto insegue una lepre, motivo di certo ispirato alla sesta descrizione del primo libro di Filostrato. La scena è ambientata all'interno di una stanza chiusa, delimitata da due agili colonne; in primo piano sono presenti dei putti intenti a divertirsi: oltre al pargolo che cerca di catturare il coniglio, se ne trova un altro che suona un flauto, e infine altri due, agli angoli della composizione, supportano scudi vuoti.

Generalmente riconosciuta dalla critica come leggermente anteriore alle altre incisioni della *Vita della Vergine* poiché firmata con un semplice monogramma non iscritto in un cartellino o inciso su una pietra e per argomentazioni di carattere stilistico e compositivo, questa incisione raffigura quella che sembra una normale *Sacra Conversazione* (fig. I.2), con la Madonna e il Bambino adorati da Angeli e Santi. Tuttavia Panofsky (1948, p. 97) nota che la scena è ambientata in quello che si configura come *Thalamus Virginis*; infatti si vede un letto e un grande candelabro e attraverso un'apertura nel muro, sopra cui è la

figura di Mosè, si può vedere quel che sembra la tavola della vecchia legge. Gli scudi vuoti sorretti dai putti agli angoli in primo piano erano evidentemente stati pensati per contenere le armi dei committenti, a destra quello del marito e a sinistra quello della moglie; questo è anche più piccolo ed è sorretto da un putto che ha delle chiavi, simbolo della sovranità femminile nelle faccende domestiche. Questi elementi, uniti al coniglio inteso quale simbolo di fertilità⁴²⁴ (come lo stesso Filostrato ricorda negli *Erotos*), alle peonie contenute nel vaso, che erano ritenute possedere il potere di scacciare gli spiriti maligni e curare la malattia e a Santa Caterina, nota per essere patrona di vergini e spose, secondo Panofsky suggeriscono che la scena potesse essere inizialmente concepita come una stampa devozionale indipendente, per poter essere donata a una coppia per il loro matrimonio.

È interessante notare che proprio queste due incisioni sono state da Panofsky, che aveva notato la dipendenza dell'illustrazione con la *Sacra Famiglia* dalla descrizione di Filostrato ma non il legame della *Conversazione* con la sesta *eikon*, isolate dal resto della serie per via di alcuni elementi stilistici e iconografici, e ritenute essere inizialmente concepite quali fogli sciolti e solo successivamente inserite nella serie. In particolar modo la xilografia che chiude l'edizione a stampa del 1511, quella che lui chiama la *Glorificazione della Vergine*, contiene elementi che la identificano come foglio inizialmente concepito slegato dalla serie. Nonostante mostri il monogramma inserito in un cartellino, anche l'incisione con il *Riposo della Sacra Famiglia in Egitto* presenta elementi compositivi e stilistici che sembrano suggerire un'anticipazione rispetto al resto della serie e che la assimilano alla *Conversazione*. In realtà né i Vangeli né gli apocrifi si soffermano sulle gesta dedaliche nella terra dei faraoni e non c'è alcunché nell'incisione che indichi che la scena sia ambientata nell'usuale contesto in cui è rappresentata l'immagine della *Sacra Famiglia in Egitto*. L'ambientazione, che consiste di edifici romani in rovina, con capanne di legno, non è quella tradizionale in cui viene inserito il *Riposo durante la fuga in Egitto* e un elemento che rende certi che l'incisione era stata ideata quale una scena dell'infanzia di Cristo e che essa non era stata concepita per essere inserita all'interno della serie è l'apparizione di Dio Padre e della colomba (PANOFSKY E. 1948, pp. 98-99), un motivo riservato alle scene che permettevano una lettura trinitaria o che veniva inserito in

⁴²⁴ Il motivo della caccia alla lepre si ritrova anche in un celeberrimo disegno di Dürer, il cui soggetto, alquanto enigmatico, non è stato completamente decifrato; si tratta del disegno della Pupila Augusta, molto probabilmente pensato per essere tradotto in un'incisione mai realizzata e datato al 1498 circa. Nell'angolo inferiore a destra un putto insegue un coniglio che si rifugia nella sua tana, da cui sbucano solo le zampe posteriori.

immagini di carattere universale e dottrinale. Sembra pertanto strano che Dürer l'abbia inclusa in un episodio secondario nella *Vita della Vergine*, un anomalo *Riposo durante la fuga in Egitto*, che, come la *Glorificazione*, sembrano essere state concepite come incisioni isolate prima del progetto di una serie coerente che le comprendesse.

Ovviamente il primo nome che viene in mente quale possibile consigliere dei motivi tratti da descrizioni di Filostrato a Dürer è il suo amico umanista Pirckheimer. Pressoché coetanei, i due strinsero un'amicizia che sicuramente era già salda nel 1503 quando l'artista eseguì un ritratto dell'amico alla punta d'argento ora al Kupferstichkabinett di Berlino, che rivela un'intonazione intima; probabilmente il loro legame coincide con il contemporaneo ritorno dei due dall'Italia nel 1495, o poco dopo (FARA G. M. 2007b, pp. 9-10), ma comunque in un periodo antecedente alla realizzazione delle xilografie per la vita della Vergine. Pirckheimer assicurò a Dürer un notevole sostegno, anche economico, prodigandosi inoltre a fornire all'amico un adeguato bagaglio culturale, aprendogli le porte della sua straordinaria biblioteca ereditata dal padre e da lui costantemente accresciuta. In una lettera del 1504 Pirckheimer si vantava di possedere tutte le edizioni aldine fino a quel momento stampate, ed evidentemente possedeva l'*editio princeps* delle *Eikónes*. Tuttavia, se la cronologia delle incisioni che contengono elementi ispirati alle descrizioni di Filostrato è corretta, si deve ipotizzare che Pirckheimer possedesse anche una redazione manoscritta del testo. L'elenco dei libri della biblioteca di Pirckheimer redatto da Offenbacher (1938) non registra alcuna menzione delle *Imagines*, tuttavia il catalogo non risulta essere completo e andrebbe integrato con le notizie sui testi posseduti dall'umanista di cui egli fa menzione nelle sue epistole (cfr. FARA G. M. 2007b, p. 20-21, n. 10). È possibile anche che Dürer fosse venuto a conoscenza del testo di Filostrato durante il suo primo soggiorno in Italia; sicuramente a Padova e Venezia il testo di Filostrato circolava negli ambienti eruditi e diversi studiosi greci possedevano il testo di Filostrato, accompagnato dal commentario grammaticale.

Bibliografia:

GRIMM H. 1874, pp. 34-66; FÖRSTER R. 1904, pp. 15-48; TIETZE-CONRAT E. 1928-1938, Vol. I, pp. 295-296, 448; vol. II, n. 286; OFFENBACHER E. 1938, pp. 241-263; *Incisioni di Albrecht Dürer* 1969, catt. 49-67; *Albrecht Dürer* 1971, pp. 329-330; *Deutsche Kunst* 1971, nr. 261; *Dürer in America* 1971, catt. 149, 154, pp. 182-183; *Omaggio a Dürer* 1971, pp. 57-58; STRAUSS W. L. 1980, n. 69; *Albrecht Dürer* 1996, n. 84; SCHOCH R., MENDE M., SCHERBAUM A. 2001-2004, n. 180; BARTRUM 2002; SCHERBAUM A. 2004, pp. 161-164; PANOFKY E. 1948, pp. 96-99; *Dürer e l'Italia* 2007, catt. II.39, II.40, pp. 184-185; FAEDO L. 2007, pp. 141-186; FARA G. M. 2007a, catt. 96q, 96v; FARA G. M.

2007b; SCHOCH R., SCHERBAUM A., WIENER C. 2009; BELLINI P. 2011, p. 121; HERRMANN
FIORE K. 2011, pp. 123-151; *Der Frühe Dürer* 2012, cat. 141; FEULNER K. 2013, pp. 235-
247.



Figura I.1: Albrecht Dürer, *La sacra Famiglia*, xilografia, 1511, Firenze, GDSU.



Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem. Anno christiano Millesimo quingentesimo undecimo.

Heus tu infidiator ac alieni laboris et ingenij arreptor ne manus temerarias
 his nostris operibus injicias. caue. Scias enim a gloriosissimo Romano
 rum imperatore. Maximiliano nobis concessam esse me quis
 suppositicijs formis has imagines imprimere sca
 impressas per imperij limites vendere aude
 atq. si per contemptum sca auaricie cri
 mendos feceris post honoru co
 fuscandem tibi maximum pe
 riculu subeundum
 esse certissime
 scias.

Figura I.2: Albrecht Dürer, *Vergine e Bambino adorati da angeli e santi*, xilografia, 1511. Firenze, GDSU.

II. Studiolo di Isabella d'Este

II.a Pietro Vannucci detto il Perugino, *Lotta tra Amore e Castità*, 1503-1505.

Tempera su tela, cm. 160 x 191. Parigi, Musée du Louvre – Departement des Peintures (inv. 722).

II.b Lorenzo Costa, *Il regno del dio Como*, 1509-1510.

Olio su tela, cm. 152,5 x 238,5, Parigi, Musée du Louvre – Departement des Peintures (Inv. 256)

Lo studiolo di Isabella d'Este nel Castello di San Giorgio a Mantova era ubicato sopra la sua «aurea grocta⁴²⁵», destinata a conservare ed esporre le collezioni della marchesa. I restauri del XX secolo hanno messo in evidenza come l'originario camerino avesse dimensioni maggiori rispetto a quelle attuali; i lavori di sistemazione dell'ambiente vennero realizzati tra il 1491 e il 1494 circa, e una volta ultimati, Isabella si impegnò a commissionare ad alcuni dei più famosi artisti del suo tempo i dipinti per decorare il suo celeberrimo studiolo: Mantegna realizzò il *Parnaso* (1496-1497) e la *Minerva che scaccia i vizi dal giardino della Virtù* (1498-1502 ca.); a partire dal 1496 Isabella cercò inutilmente di ottenere i servigi di Giovanni Bellini; a Pietro Perugino commissionò nel 1503 la tela raffigurante la *Lotta tra Amore e Castità*, ultimata nel 1505; al ferrarese Lorenzo Costa chiese poi la cosiddetta *Incoronazione di una dama* (1504-1505), e di ultimare la commissione, lasciata incompiuta dal Mantegna alla sua morte nel 1506, del dipinto raffigurante il *Regno del dio Como*. Intorno al 1515 la marchesa decise però di abbandonare le stanze al piano nobile del Castello di San Giorgio per trasferirsi al piano terreno della zona di Corte Vecchia della residenza dei Gonzaga, dove per lei vennero riadattati degli ambienti; i lavori si protrassero fino al 1522, quando è testimoniato l'avvio dei lavori di decorazione. Isabella probabilmente si trasferì nei nuovi ambienti dopo la morte del marito Francesco II nel 1519, comunque tra il 1520 e il 1522 ella fece trasferire qui le sue collezioni; verso il 1530 per completare lo studiolo di Corte Vecchia Isabella commissionò al Correggio l'*Allegoria del vizio* e l'*Allegoria della Virtù*. Gli studioli di Isabella non erano solo destinati alla ricreazione spirituale, ma avevano soprattutto funzione di rappresentanza e di autocelebrazione: qui, infatti, la marchesa riceveva i suoi illustri ospiti.

⁴²⁵ Così la definirà anche Mario Equicola nella sua lettera dedicatoria alla marchesa del volgarizzamento da lei commissionato delle *Immagine* di Filostrato, ed eseguito dallo spartano Demetrio Mosco (cfr. *infra*, pp. 293-294).

Il dipinto della *Lotta tra Amore e Castità* (fig. II.1), destinato allo Studiolo di Isabella d'Este nel Castello di San Giorgio a Mantova, venne affidato a Pietro Perugino il 19 gennaio 1503, quando fu siglato il contratto della commissione a Firenze (SCARPELLINI P. 1984, p. 109), contenente anche l'invenzione di Paride da Ceresara, ma le trattative, testimoniate da un nucleo di più di settanta lettere tra i vari interlocutori (CANUTI F., II, 1931, pp. 208-237), furono condotte già a partire dal 1497 (BROWN C. M. 2004, pp. 286-287, n. 3); l'istruzione per il pittore è estremamente preziosa per ricostruire il soggetto dipinto; essa infatti, recita:

La poetica nostra inventione, la quale grandemente desiderio da voi essere depinta, è una battaglia di Castità contro di Lascivia, cioè Pallade e Diana combattere virilmente contro Venere et Amore [...] dopo queste quattro deità, le castissime seguace ninphe di Pallade e Diana habbino con vari modi e atti, come a voi più piacerà, a combattere aspramente con una turba lascivia di fauni, satire et mille varii Amori: et questi amori a rispetto di quel primo debbono essere più picholi con archi non d'argento, né cum strali d'oro, ma di più vil materia come di legno o ferro o d'altra cosa che vi parrà [...] Ma per maggior vaghezza li vorebbe uno acomodato lontano, cioè una fiume overo mare, dove si vedesero passare in sochorso d'Amore fauni, satiri e altri amori, e chi da loro notando passare el fiume, e chi volando e chi sopra bianchi cigni cavalcando, se ne venissero a tanta amorosa impresa, e sopra il lito del detto fiume o mare Iove con altri Iddei, come nemico di castità, trasmutato in tauro portasse via la bella Europa, e Mercurio, qual aquila sopra preda girando, volasse intorno ad una nympha di Pallada chiamata Glaucera, la qual nel braccio tiene uno cistello ove sono li sacri della detta Iddea: e Polifemo ciclope con uno solo occhio corresse dietro a Galatea, et Phebo a Daphne già converso in lauro, et Pluton, rapita Proserpina, la portassa allo infernale suo regno, et Neptuno pigliasse una nimpha e conversa quasi tutta in cornice [...] Ma parendo forse a voi che queste figure fussero troppe per uno quadro, a voi stia di diminuire quanto vi parerà, purché poi non li sia rimosso al fondamento principale [...] a sminuirli sia libertà vostra, ma non agiugnerli cosa alcuna altra (CANUTI F. 1931, pp. 211-212; ROMANO G. 1981, p. 39; CERESARA P. 2004, pp. 24-25, 46n.).

L'artista non riuscì a mantenere gli impegni contrattuali, dilatando notevolmente i tempi della consegna; una volta arrivato a Mantova il 9 giugno 1505, il dipinto, visto da Isabella alla fine dello stesso mese, non soddisfece le sue aspettative, reputandolo carente nel disegno rispetto alle altre opere di Mantegna per lo studiolo, non apprezzando inoltre la tecnica a tempera su tela con cui era stato eseguito.

Il Perugino si attenne piuttosto scrupolosamente all'invenzione di Paride da Ceresara, la cui istruzione è talmente precisa da lasciare decisamente poco margine a interpretazioni iconologiche (cfr. ROMANO G. 1981, p. 31): in primo piano l'artista colloca il soggetto principale, la lotta tra Minerva e Diana con le sue ninfe e Venere e Amore, accompagnati

da una moltitudine di amorini e centauri. Sullo sfondo, sono rappresentate le storie, tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, indicate dall'*inventor*. L'immagine della moltitudine degli eroti, fratelli di Amore, potrebbe essere un'eco della sesta descrizione delle *Immagini* di Filostrato; la conoscenza del testo da parte dell'autore dell'invenzione sembrerebbe confermata da un altro dettaglio del dipinto, che vede gli Amori nello stagno dipinto in secondo piano da Perugino cavalcare dei cigni, proprio come nella descrizione della *Palude* delle *Eikónes* di Filostrato (*Im.* I,9). Se il dipinto fosse stato commissionato in un altro contesto, effettivamente, questi particolari potrebbero essere ritenuti occasionali e non direttamente dipendenti dalla raccolta di *ekphrásaes*: tuttavia, che nella cerchia di Isabella il testo di Filostrato fosse noto prima che ella affidasse il volgarizzamento del testo a Mario Equicola e Demetrio Mosco è testimoniato dall'ultimo dipinto commissionato da Isabella per lo studiolo nel Castello di San Giorgio, raffigurante il *Regno del dio Como* (fig. II.2). L'incarico passò a Lorenzo Costa (1460-1535) in un'imprecisata data dopo il 1506, alla morte di Andrea Mantegna (1431-1506), primo destinatario dell'impresa, come si evince da una missiva del pittore padovano a Isabella a cui scrive nel 13 luglio 1506 dicendole che aveva quasi ultimato la sua composizione per la «instoria di *Como*» (BROWN C. M. 1969 p. 38, 35n., che apporta delle correzioni a KRISTELLER O. 1902, p. 577, n. 174). Il segretario di Isabella, Giacomo Calandra, il 15 luglio 1506 fece visita allo studio dell'artista in cui egli poté ammirare «la tabula in quale sono designate queste figure. El Dio Como, doi Veneri una vestita l'altra nuda, doi amori, Jano cum la invidia in brazo subspengendola fora, Mercurio et tre altere messe in fuga da esso Mercurio; ge ne manchano anchora altre ma el desegno de queste è bellissimo» (KRISTELLER O. 1902, p. 580, n. 180). Dato che le indagini riflettografiche eseguite nel 1975 (FAILLANT L., DELBOURGO S., in *Le Studiolo* 1975, p. 59) non hanno evidenziato tracce che testimonino la mano del maestro padovano, è ben probabile che, data l'aderenza degli elementi del dipinto descritti nella lettera di Calandra agli elementi presenti nell'opera di Costa conservato al Louvre, Isabella abbia fornito a Lorenzo Costa il progetto elaborato da Mantegna, vista la dipendenza da idee e temi del maestro padovano (LIGHTBROWN R. 1986, pp. 208-209; cfr. *Mantegna 1431-1506*, n. 151, p. 360).

Il primo a collegare il dipinto con la descrizione filostratea di Como (*Im.* I,2), la divinità dei conviti, che nell'*ékphrasis* antica presiede un banchetto matrimoniale, in piedi, con una torcia in mano e sopraffatto dal sonno, all'ingresso del talamo nuziale, fu Wind (1948); infatti, già a partire dal 1542 il soggetto dell'opera era stato frainteso, venendo definito come un quadro: «fatto per messer Lorenzo Costa, nel quale è dipinto uno arco

triumphale, et molte figure che fano musicha, con una fabula de Leda» (FERRARI D. 2003, p. 349, n. 7325, Cfr. *Mantegna 1431-1506*, n. 151, p. 360).

Il dipinto mostra sulla destra Giano bifronte e Mercurio intenti a cacciare l'Invidia e gli altri Vizi dal regno del dio Como, al cui varco è posta una porta che richiama la struttura degli archi trionfali, decorata con sculture classiche e iscrizioni che recitano COMES. Oltre l'arco di ingresso è posta una coppia: la donna addormentata è stata variamente identificata come Nicea, ninfa di Diana, che dopo aver bevuto a una fonte tramutata in vino da Dioniso, riprendendo quindi un episodio delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (*Le Studiolo* 1975, p. 45), o Arianna (cfr. CAMPBELL S. 2004, p. 211), mentre l'uomo coronato d'edera che le tiene il capo è facilmente identificabile come Bacco, date le piccole corna sulla fronte e la corona d'edera. Effettivamente questa ipotesi sembra più probabile, se si considera l'oscurità delle *Dionisiache*, la cui *princeps* sarà data alle stampe solo nel 1569 (Anversa), e tenuto conto, inoltre, della stretta aderenza della raffigurazione del dio alla descrizione letteraria che Filostrato fa del mitico incontro sull'isola di Nasso (*Im.* I,15), che spogliatosi di tutte le sue vesti, coronato solo di rose, nel dipinto di Costa convertite in edera probabilmente per facilitare l'identificazione del dio, ammira in silenzio la nuda bellezza, mollemente adagiata, di Arianna. Il tipo di amore descritto nell'episodio di Bacco e la fanciulla abbandonata da Teseo, inoltre, meglio si adatta al contesto raffigurato nel dipinto per Isabella, una sorta di regno d'amore, nella sua connotazione matrimoniale; infatti, mentre nell'episodio raccontato da Nonno di Panopoli il dio seduce Nicea tramite l'inganno, facendola ubriacare dopo aver tramutato l'acqua della fonte a cui si abbeverava la ninfa in vino, l'amore sincero che legherà Arianna a Dioniso, che si uniranno poi in matrimonio, meglio risponde alle esigenze della raffigurazione. Proseguendo sulla sinistra, un gruppo di figure si riunisce attorno ad un uomo seduto che tiene in mano due fiaccole accese; si tratta del dio Como, posto tra la Venere celeste, nuda, accompagnata da Anteros, e la Venere terrestre vestita, accompagnata da Eros, e con una siringa in mano, che si rivolge a una figura con la lira, probabilmente Apollo, mentre la figura femminile che accovacciata abbraccia un uccello bianco non è da leggersi come Leda; infatti, l'uccello bianco non è un cigno, come erroneamente ritenuto già nell'inventario del 1542, ma un airone, animale generalmente associato ad Atena, che in diversi episodi lo rese suo messaggero, e che pertanto diventava simbolo di sapienza. A sinistra un uomo anziano con la barba, ai cui piedi è una folgore, si rivolge a un giovane: si tratta probabilmente di Giove e Ganimede. In secondo piano è raffigurato un gruppo di musicisti, mentre nel mare sullo sfondo delle figure che cavalcano delfini, interpretati variamente come Arione

accompagnato da un tiaso marino musicante (cfr. *Mantegna 1431-1506*, p. 361) o i pirati tirreni, desunti alla descrizione di Filostrato (*Im.* I,19, CAMPBELL S. 2004, p. 211); i pirati che, dopo aver cercato inutilmente di depredare la nave di Dioniso, furono da lui tramutati in docili delfini. Invece, la figura che apre quest'originale tiaso sarebbe Palamone, che «cavalcherà su un delfino, non da sveglia, ma addormentato e disteso sull'animale⁴²⁶».

Nella figura di Como si rintraccia anche un ricordo della figura di Imeneo, divinità nuziale, (CAMPBELL S. 2004, p. 212), tanto che lo stesso Wind (1948, pp. 45-55), che erroneamente interpretava la figura di Dioniso in primo piano come Comus, identificava nella figura seduta con le fiaccola Imeneo; questa ipotesi ha portato Ballarin a rimarcare la valenza matrimoniale del dipinto, in relazione al matrimonio deciso nel 1505 tra Eleonora Gonzaga e Francesco Maria della Rovere (BALLARIN A. 2007, cfr. *Mantegna 1431-1506*, p. 361).

Bibliografia

GAYE G. 1839-1840, p. 48; CROWE G. A., CAVALCASELLE G. B. 1864-1866, vol. 2, pp. 228-229; BRAGHIROLI W. 1873, pp. 73-80, 137-142, 159-166, 209-217, 241-250, 273-291; LUZIO A., RENIER R. 1890; LUZIO A., RENIER R. 1893; LUZIO A., RENIER R. 1899; WILLIAMSON G. C. 1900, p. 130; CAVALCASELLE G. B., CROWE G. A. 1902, p. 251; LUZIO A. 1906; KNAPP F. 1907, pp. 107-108; LUZIO A. 1907-1909; LUZIO A. 1908a; LUZIO A. 1908b; LUZIO A. 1910; BOMBE W. 1912, pp. 191-192; LUZIO A. 1912a; LUZIO A. 1912b; LUZIO A. 1913; VENTURI A. 1913, VII, 2, pp. 561-563; BOMBE W. 1914, pp. XXXVI, pp. 246-247; LUZIO A. 1914-1915; GNOLI U. 1923, pp. 37, 59; CANUTI F. 1931, I, pp. 175-179; II, pp. 208-237; BERENSON B. 1932, p. 438; VAN MARLE R. 1933, p. 378; WIND E. 1948, pp. 45-55; GAMBA C. 1949, pp. XXXVI; CAMESASCA E. 1959; BROWN C. M. 1966; VARESE R. 1967, cat. 71, pp. 74-75; BROWN C. M. 1969, pp. 31-38; CASTELLANETA C., CAMESASCA E. 1969, p. 167; VERHEYEN E. 1971, pp. 41-44; BÉGUIN S. (a cura di) 1975, 41-42; THIÉBAUT D., DEBOUT M. A. 1979; ROMANO G. 1981, vol. II, t. 1, (pp. 5-85), pp. 24-31; BROWN C. M. 1982, pp. 42-43, 59, 68-69; SCARPELLINI P. 1984, cat. 132, pp. 109-110; LIGHTBROWN R. 1986; PERINO-PAGDEN S. 1994, cat. 83, pp. 221-227; BROWN C. M. 1997, pp. 53-71; GARIBALDI V. 1999, cat. 69, p. 137. PATZ K. 2000, pp. 43-57; BINI D. (a cura di) 2001; NEGRO E., ROIO N. 2001, cat. 60, pp. 129-130; BROWN C. M. 2002; PIZZAGALLI D. 2002; D. FERRARI 2003; BROWN C. M. 2004; CAMPBELL S. J. 2004; CERESARA P. 2004; AGOSTI G. 2005, pp. VII-XXXVII; LUZIO A., RENIER R. 2005; FLETCHER J. 2006, pp. 27-35; AGOSTI G. 2008, pp. 29-51; *Mantegna* 2008, pp. 352-354, 356-357; ROMANO G. 2008, pp. 327-365; *Le Pérugin* 2014, Cat. 37, pp. 150-151.

⁴²⁶ FILOSTRATO 2008a, *Tirreni*, I, 19,6.



Figura II.1: Pietro Perugino, *Lotta tra Amore e Castità*, 1503-1505, Parigi, Musée du Louvre.



Figura II.2: Lorenzo Costa, *Il regno del dio Como*, ca. 1509-10, Parigi, Musée du Louvre.

III. Lunetta della sala del tesoro in Palazzo Costabili a Ferrara

A Ferrara, nel palazzo un tempo detto di Ludovico il Moro, si trova un'opera che testimonia la precoce fortuna nella città estense della descrizione degli *Erotes* (Im. I,6) di Filostrato, almeno un decennio prima della miliare ricostruzione pittorica del tema offerta da Tiziano. Si tratta della decorazione di una lunetta della Sala del Tesoro in Palazzo Costabili a Ferrara, edificio ubicato nell'attuale via XX settembre e che oggi ospita le collezioni del Museo Archeologico Nazionale di Spina. Nella sala a pianta quasi quadrata posta a pianterreno, diciotto voltini, le cui lunette sono affrescate, sorreggono la volta centrale anch'essa dipinta (figg. III.1, III.2): una balconata da cui pendono tappeti orientali si staglia illusionisticamente contro un limpido cielo e da essa si affacciano verso gli occupanti della stanza diverse figure che, elegantemente abbigliate e accompagnate da alcuni animali da compagnia, reggono strumenti musicali e cantano. Sotto la finta cupola dodecagona, cinta da un fregio decorato a grottesche con medaglioni che imitano bassorilievi marmorei contenenti scene di storia romana e di mitologia, si snoda quindi il fregio costituito da diciotto lunette decorate ad affresco monocromo, raffiguranti il mito di Eros e Anteros (SCHWARZENBERG E. 1967).

La documentazione relativa all'edificio e alla sua decorazione non è particolarmente abbondante, ma la critica è pressoché concorde nel ritenere che il palazzo fu eretto da Biagio Rossetti nel 1502 per volere del conte Antonio Costabili (cfr. PATTANARO A. 2009, pp. 39-40).

Per quanto riguarda l'esecuzione dei lavori di decorazione nella cosiddetta sala del Tesoro, Alessandra Pattanaro (2009) ha individuato come termine *post quem* il 1508, per via della presenza in una delle lunette affrescate a monocromo di un preciso rimando al rilievo con la *Fucina di Vulcano* di Antonio Lombardo per il camerino di Alfonso I e quale *ante quem* il 1512, anno in cui nei documenti iniziano i riferimenti alla *camera aurata et picta*, identificabile con la sala del Tesoro, restringendo ulteriormente l'arco cronologico al 1508-09 sulla base di un confronto stilistico tra la decorazione del soffitto e le opere giovanili di Garofalo. Infatti, buona parte dell'esecuzione del soffitto è a lui attribuita, anche se non mancano altre mani, tra le quali è stato suggerito di individuare quelle di Cesare Cesariano e di Girolamo Bonaccioli, detto il Gabriletto (PATTANARO A. 2009, p. 42), mentre ancora non esiste uno studio approfondito circa la responsabilità artistica nelle lunette sottostanti lo sfondato illusionistico del soffitto della sala; invece, Schulz (2007, pp. 328-329, 341, 42n) ritiene, in maniera non particolarmente convincente, che un gruppo di lunette sia da datarsi alla metà del secondo decennio del Cinquecento.

Il committente Antonio Costabili, di nobile famiglia ferrarese, fu figura di spicco alla corte estense tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, avviatosi inizialmente alla carriera militare, dimostrandosi poi abile diplomatico presso il duca Ercole I e Alfonso I, rimanendo in vesti di ambasciatore di Ferrara presso la corte di Ludovico il Moro per dieci anni e infine eletto Giudice dei Savi (1506). Costabili fu anche importante mecenate, impegnandosi, una volta rientrato da Milano, alla costruzione del suo palazzo in via della Ghiara (PETRUCCI F. 1984, p. 258), rivestendo un ruolo determinante sia nella selezione degli artisti sia nella scelta del soggetto per la decorazione, come ricorda il suo amico letterato e cortigiano Celio Calcagnini, nominato storiografo ufficiale nel 1517 dallo stesso Costabili (MARCHETTI V. 1973), nell'elogio funebre a lui dedicato alla sua morte nel 1527, che si può leggere nell'*Opera aliquot* dell'erudito insieme agli altri suoi scritti (*In Funere Antonii Costabilis oratio*, in Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici, *Opera Aliquot*, 1544, Basilea, pp. 512-515). Nell'orazione le doti di onestà e nobiltà del Costabili sono interpretate in chiave ciceroniana come virtù dell'uomo politico messe al servizio dell'utilità e del bene pubblico. I concetti di onestà e benevolenza propri del Costabili sono riassunti nel motto «Me diligentes diligo (amo chi mi ama)» leggibile, secondo quanto affermato dal Calcagnini, in ogni sala del suo palazzo. Probabilmente proprio in virtù di queste idee Costabili chiese al Calcagnini di descrivergli il mito dell'*Amor mutuus* (già trattato nella sua poesia *De Anterote*) come si legge nella dedica a Costabili che precede il componimento e di elaborare un programma iconografico che si adattasse alle diciotto lunette che decoravano la fascia sottostante all'illusionistico soffitto della Sala del Tesoro, pregandolo inoltre di offrire suggerimenti agli artisti cui era affidata la decorazione. Per adempiere al desiderio del committente, Celio Calcagnini scrisse quindi l'*Anteros sive de mutuo amore*, adattando il tema alle superfici disponibili nella camera, componendo per le diciotto lunette altrettanti distici, ciascuno composto da un esametro e un pentametro, cospargendo il mito di allegorie e riferimenti eruditi. Preziosa per la comprensione del programma decorativo è la lunga spiegazione, disseminata di numerosi riferimenti eruditi, che precede il componimento poetico vero e proprio (CALCAGNINI C. 1544, pp. 437-441). Il fregio che si snoda sulle pareti della sala del Tesoro, proprio sotto la finta cupola, narra per immagini la vicenda di Eros e Anteros: la leggenda, basata su un dialogo di Temistio, narra che Afrodite, su consiglio della dea della Natura Temi, diede al proprio figlio Eros, che si rifiutava di crescere, un fratello, Anteros, affinché giocasse con lui; da quel momento anche Amore riprese a crescere. Il mito quindi allegorizzava il concetto dell'amore reciproco, con Eros che si poneva quale incarnazione dell'amare, mentre

Anteros dell'essere amato. La lunetta di nostro interesse è la sedicesima (fig. III.3), seguendo il ciclo in senso orario partendo dall'angolo a sud-ovest, che raffigura i due fratelli, finalmente felici, che giocano insieme. La lunetta, se si presta fede a quanto dice il Calcagnini nell'orazione funebre in onore di Antonio Costabili (CALCAGNINI C. 1544, pp. 512-515, sp. 515), doveva essere quella più cara all'animo del committente e ad essa il poeta dedicò maggior cura: i due fanciulli siedono su quelli che l'erudito nel componimento chiama uccelli della Pietà, e che dall'orazione sappiamo essere cicogne (CALCAGNINI C. 1544, p. 515).

I distici che si riferiscono alla sedicesima lunetta recitano:

Atque adludentes Pietatis in alite sidunt

Pomaque per numeros hic rapit, ille jacit

(Giocando assieme siedono sull'uccello della Pietà. Uno getta a tempo le mele, l'altro le afferra)

I due piccoli dei si lanciano reciprocamente mele e questo mutuo scambio era illustrazione dell'amore reciproco che si accresce grazie all'emulazione; questo motivo era stato desunto dalle *Eikónes* di Filostrato, come esplicitamente affermato dallo stesso Calcagnini (*Opera aliquot*, p. 440): «Ad hanc Cupidinis atque Anterotis contentionem in amando pulcherrime Philostratus in Iconibus allusit, quom se minime desultorios, aut sopitos, aut pomorum voraces amores dicturum profitetur, sed eos tantum qui optimi sunt amorum. Ii vero quatuor sunt longe praestantes: quorum duo poma faciunt, duo sagittas torquent ac retorquent: neque fronte minas praesenserunt sed vicissim praebent pectora quibus spicula inhaereant. Philostrati verba haec sunt que subscripsi (e qui Calcagnini prosegue a trascrivere in greco un passo di Filostrato relativo a *Im.* I,6)».

Anche la cicogna era un'allusione al mutuo amore, ma in particolare a quello che legava genitori e figli; infatti gli antichi scrittori ritenevano che tali uccelli nutrissero i loro vecchi genitori (cfr. HALL J. 1974, p. 292). Le mele raffigurate, a un più attento esame si rivelano granate a mano e quelle che a una prima occhiata sembrerebbero foglie si rivelano delle fiamme (fig. III.4), che sembrerebbero essere un rimando cortigiano alla granata svampante, impresa personale del duca Alfonso.

La sedicesima lunetta, pertanto, era programmatica espressione dei principi etici che guidavano il Costabili nella sua vita privata così come nel suo impegno civile, ma anche una dichiarazione della fedeltà che nutriva nei confronti del suo duca, nonché dell'amore e del rispetto reciproco che a lui lo legava.

Bibliografia

CALCAGNINI C. 1544; BARUFFALDI G. 1844-1846, Vol. I, p. 322; AGNELLI G. 1902a; AGNELLI G. 1902b, p. 52; BERENSON B. 1907, p. 212; CALZECCHI ONESTI C. 1936, pp. 243-280; PADOVANI G. 1954, pp. 557-568; NEPPI A. 1959, pp. 14-17; MAZZARIOL G. 1960, pp. 12-14; SCHWARZENBERG E. 1967, pp. 45-96; APRATO G. 1972, pp. 19-34; MARCHETTI V. 1973, pp.; LONGHI R. 1975, p. 105; SAMBO E. 1983, pp. 19-34; PETRUCCI F. 1984, pp. 257-260; MATTALIANO E. 1988/1989, pp. 69-88; FIORAVANTI BARALDI A. M. 1993, pp. cat. 13, pp. 80-87; PATTANARO A. 1994, pp. 139-149, DE PISIS F. 1997, pp. 19-22; BARETTA S. 1998, pp. 6-21; FIORENZA G. 2000, pp. 51-53; TOSCHI CAVALIERE C. 2000, pp. 375-390; FEDOZZI I., GHELFI B. 2007, pp. 65-76; PATTANARO A. 2007b, 77-101; *Garofalo* 2009, pp.; PATTANARO A. 2009, pp. 38-43; PERTEGATO F. 2013, pp. 47-55. SCHULZ A. M. 2007, pp. 328-39, 341, 42n.



Figura III.1: soffitto Sala del Tesoro, Palazzo Costabili, Ferrara.



Figura III.2: Garofalo e aiuti, soffitto Sala del Tesoro, Palazzo Costabili, Ferrara.



Figura III.3: Garofalo e aiuti, XVI lunetta del soffitto, *Eros e Anteros si lanciano mele*, Sala del Tesoro, Palazzo Costabili, Ferrara



Figura III.4: Garofalo e aiuti, particolare XVI lunetta del soffitto, *Eros e Anteros si lanciano mele*, Sala del Tesoro, Palazzo Constabili, Ferrara.

IV. Camerino di pitture di Alfonso I

IV.a Fra Bartolomeo, *Studio per la Festa di Venere*, ca. 1516-17, Firenze, Galleria degli Uffizi, GDSU, inv.1269 E.

Matita nera, carta tinta grigio-marrone, mm. 205 x 288.

IV.b Tiziano Vecellio, *Festa di Venere*, ca. 1518-1520, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 419.

Olio su tela, cm. 172 x 175.

IV.c Tiziano Vecellio, *Gli Andrii*, ca. 1523-1525, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 418.

Olio su tela, cm. 175 x 193

Da quello che le fonti tramandano come il camerino di alabastro del duca Alfonso I, definito oggi più comunemente camerino di pitture per evitare confusioni con il camerino dei marmi, ubicato lungo la cosiddetta via Coperta, che collega il palazzo ducale al castello estense a Ferrara, ove erano gli appartamenti privati del duca (*I camerini del principe* 2006, pp. 46, 76; cfr. FARINELLA V. 2014, p. 580), provengono le più importanti opere d'arte che testimoniano la fortuna delle *ekphrāseis* di Filostrato: si tratta di due di quelli che ormai sono noti quali *Baccanali* di Tiziano, la *Festa di Venere* e gli *Andrii*, entrambi ispirati alle *ekphrāseis* filostratee, sicuramente frutto dello scambio del volgarizzamento del testo da Isabella d'Este che circolava tra le corti mantovana e ferrarese (cfr. supra pp. 47-55), e oggi conservati al Museo del Prado a Madrid. Delle opere contenute nel camerino di Alfonso I non è certo nemmeno il numero; esse sicuramente comprendevano: la *Festa di Venere* di Tiziano, inizialmente commissionata a Fra Bartolomeo che però non poté portare a compimento l'impresa perché morì poco dopo che gli era stata affidata l'opera, il cosiddetto *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, gli *Andrii*, e *Bacco e Arianna* di Tiziano, un *Baccanale* di Dosso Dossi, che è stato riconosciuto da Ballarin (2002b) nella *Partenza di Bacco per l'India*, oggi a Bombay, di cui ancora si discute l'autografia, e dieci storie di Enea di Dosso Dossi, che andavano a comporre un fregio nella parte superiore delle pareti del camerino. Il primo documento riferibile con sicurezza alla messa a punto di un programma narrativo per lo «stanzino ovvero studio» di Alfonso I consiste nella lettera, inviata da Ferrara il 9 ottobre 1511 da Mario Equicola ad Isabella d'Este, marchesa di Mantova, nella quale il letterato rende conto del lavoro, svolto in quegli stessi giorni a Ferrara per il fratello di questa, per «la pittura di una camera nella quale vanno sei fabule ovvero hystorie. Io le ho trovate et datele in scritto» (LUZIO A, RENIER R. 1899, p. 8, n. 1;

cf. LUZIO A, RENIER R. 2005, p. 48, n. 16; BALLARIN A. 2002c, p. 115; MENEGATTI M. 2002b, p. 96; AGOSTI G. 2009, p. 82; FARINELLA V. 2014, p. 487).

È noto da una missiva inviata da Isabella a Girolamo Ziliolo, datata 12 dicembre 1515, che la marchesa alcuni anni prima aveva prestato a suo fratello il volgarizzamento delle *Immagini* di Filostrato prodotto per lei da Demetrio Mosco e pertanto ne sollecitava la restituzione: il manoscritto rimase ancora qualche tempo a Ferrara, come suggerisce la reiterata insistenza di Isabella per riottenere il suo manoscritto in una missiva datata 9 marzo 1516 (sulla vicenda vd. *supra*, pp. 47-49).

Il programma del camerino è stato letto di volta in volta alla luce di diverse intenzioni: si va da una lettura di carattere moraleggiante volta a celebrare un'epicurea morigeratezza (vd. MOREL PH. 2015, pp. 187-294, 821-830) a una indirizzata in chiave politica che vede nelle opere pensate per il camerino un compendio delle virtù del giusto principe e una celebrazione del ducato estense (vd. FARINELLA V. 2014), fino a improbabili letture che fanno del camerino un luogo di formazione per il duca e soprattutto per il suo erede sui misteri della procreazione (vd. COLANTUONO A. 2010).

Nel 1598, con la devoluzione del ducato estense al papato, alcune opere furono requisite dal Cardinale Pietro Aldobrandini e portate a Roma, come testimoniano le indispettite parole di Annibale Roncaglia in una memoria datata 1 dicembre 1598, inviata a Cesare d'Este a Mantova, che elencano le opere trafugate dal camerino (pubblicata in VENTURI A. 1882, p. 112). Il fregio di Enea, invece, non arrivò a Roma in quell'occasione ma fu donato, un decennio dopo, da Cesare d'Este al Cardinale Scipione Borghese

Alle opere effettivamente realizzate se ne intrecciano delle altre, come la commissione, mai andata oltre la fase progettuale, del *Trionfo indiano di Bacco* di Raffaello, la cui idea è tramandata in disegni originali e copie, e di un'altra opera, che probabilmente intendeva raffigurare la *Caccia di Meleagro*, soggetto proposto direttamente da Raffaello per sostituire la mancata consegna della tela a soggetto bacchico (cfr. MENEGATTI M. 2002a, p. 429; FARINELLA V. 2014, p. 588), che pure doveva conservare echi della descrizione che dell'episodio mitico aveva trasmesso Filostrato Minore (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 590).

La Festa di Venere di Fra Bartolomeo e Tiziano

Nel marzo 1516 Fra Bartolomeo aveva ricevuto a Ferrara la commissione di una grande tela mitologica che doveva essere collocata nel camerino del duca Alfonso (BALLARIN A. 2002a, p. 390), sulle cui pareti già si trovava il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini e

probabilmente anche il *Baccanale* di Dosso Dossi (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 592). Tuttavia, la scomparsa del pittore impedì alla sua *Festa di Venere* di vedere la luce. Della composizione da lui pensata per mettere in pittura il soggetto degli *Amori* di Filostrato (*Im. I,6*) comunque sopravvive un disegno conservato agli Uffizi di Firenze (GDSU inv. 1269 E.; fig. IV.1), messo in relazione con l'*ékphrasis* delle *Immagini*, ma non con la commissione alfonsina, per la prima volta da Jacobsen (1908, p. 139, n. 1). Dallo schizzo preparatorio è possibile intuire che il pittore aveva pensato di dare risalto a un elemento di fatto marginale della descrizione del retore: il culto del simulacro della dea Venere da parte delle Ninfe, che a lei offrono preziosi doni, e dei loro figli, gli Amori, che in realtà dell'*ékphrasis* sono i protagonisti assoluti e alle cui diverse attività menzionate nella descrizione il pittore fiorentino aveva assegnato un ruolo di fatto secondario. Gli equilibri tra il dipinto e la descrizione poetica vennero di fatto poi ristabiliti nell'opera portata a compimento da Tiziano (fig. IV.2), probabilmente assecondando anche un cambio della posizione che il dipinto avrebbe occupato nelle pareti del camerino (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 605) che il 9 marzo del 1518 ottenne di continuare la commissione: le notizie sull'esecuzione di quest'opera sono numerose e derivano in special modo dagli scambi epistolari tra Tiziano, il duca Alfonso e l'ambasciatore ferrarese a Venezia Jacopo Tebaldi. Dopo aver ricevuto la tela, il telaio e le missive con le istruzioni per il dipinto, il pittore cadorino inviò una epistola al signore ferrarese per complimentarsi dell'invenzione per il dipinto, probabilmente quella elaborata dall'Equicola, definendola «tanto bella et ingenua, che non so che si potesse trovare» (BALLARIN A. 2002a, p. 391; MENEGATTI M. 2002a, pp. 445, FARINELLA V. 2014, p. 593).

Dopo una serie di dilazioni, il 17 ottobre 1519, Tiziano si imbarcò per Ferrara, volendo portare egli stesso il dipinto a Ferrara, apportando su di esso le ultime modifiche necessarie una volta collocata l'opera nel camerino (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 594).

Il dipinto finalmente ultimato si pone quale un'originale lettura della descrizione di Filostrato, che mantiene con il testo una certa affinità, discostandosene in alcuni punti, tenendo inoltre presente la composizione inizialmente pensata da Fra Bartolomeo nel gruppo delle Ninfe che porgono i loro omaggi al simulacro della dea Venere. Mentre nel testo del retore di Lemno il frutteto è scandito in filari ordinati, nel dipinto di Tiziano gli alberi fanno capolino sulla sinistra, lasciando spazio all'aprirsi sulla destra di una verdeggiante radura, punteggiata di fiori, su cui una fitta moltitudine di putti è impegnata nelle diverse occupazioni che il retore di Lemno assegna loro nella sua descrizione: alcuni svolazzano sulla cima degli alberi, da cui pendono le farette che contengono le frecce

dorate, capaci di instillare ardori amorosi negli animi umani, altri vi si arrampicano per arrivare ai succosi frutti rossi e dorati e lanciarli ai compagni ai piedi degli alberi, che tendono le braccia e sollevano le ceste, intrecciate con pietre preziose, per accogliere i dolci frutti da offrire a Venere. Non manca chi si scambia tenere effusioni, chi lancia una freccia a un compagno, che fiducioso gli offre il petto, chi mangia in maniera furtiva un irresistibile pomo, chi lotta avvinghiandosi a un compagno per mordergli un orecchio, chi dorme e chi si scambia, quasi giocassero a palla, dei pomi. Strettamente aderente al testo di Filostrato è la resa delle coppie di amori, quella che si scambia i pomi e quella dell'arciere e del compagno che riceve il dardo, che, secondo le parole del retore, sono portatori del significato più intimo del dipinto antico, ma anche del moderno: non a caso ciascun membro delle due coppie è posto ai lati dei panni che richiamano i colori degli Este. La coppia che si lancia mele è metafora dell'improvviso sbocciare del sentimento amoroso, mentre quella del tiro con l'arco è il radicamento nell'intimo del sentimento, attraverso le ferite che gli innamorati ricevono nel petto. Al centro, in secondo piano, un putto sta a cavalcioni di una lepre, appena catturata, mentre altri suoi compagni gli danno man forte arrivando con un panno in cui imprigionare l'animale consacrato alla dea dell'amore, mentre sullo sfondo, proprio prima che si apra il paesaggio in cui si scorgono alcuni edifici, il cui profilo si staglia sull'azzurro del cielo, velato di nubi, alcuni putti danzano in cerchio e «pregano che il giardino rimanga bello⁴²⁷» .

Sul margine destro, contrapposta agli alberi di mele, si trova la statua di Venere, posta sopra un'alta base, entro una roccia che si fa nicchia per accoglierla, mentre ai suoi piedi un oggetto dorato, forse si riferisce alla tavoletta per le iscrizioni dedicatorie ricordata da Filostrato (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 605); due ninfe accorrono per porgerle gli omaggi menzionati nella descrizione antica, uno specchio d'argento, dei sandali e delle fibule dorati, mentre i putti la onorano portandole i cesti ricolmi di frutti. In primo piano, al centro della composizione tre panni abbandonati rimandano agli stessi colori dell'araldica estense, il blu, il bianco e il rosso, così come altri elementi del dipinto, quali gli abiti delle ninfe che risplendono negli stessi colori. Il regno di Venere, un tempo di pace e prosperità, incarnazione della mitica età dell'oro, è ora attualizzato e trova compimento nella Ferrara di Alfonso I, posta sotto l'egida della dea dell'amore, forza benefica e creatrice.

⁴²⁷ FILOSTRATO 2008a, I,6,7, p. 131.

Gli Andrii

Realizzato nei primi anni Venti del Cinquecento, il dipinto degli *Andrii* di Tiziano (fig. IV.3) è l'interpretazione della venticinquesima descrizione del primo libro delle *Eikónes*, basata sulla traduzione volgare messa in opera da Demetrio Mosco per Isabella d'Este (per il cui testo si rimanda alla appendice II, pp. 286-287) intorno agli anni dieci del Cinquecento. Tiziano, tuttavia, nell'ideare la composizione del dipinto utilizza la descrizione poetica dei mitici abitanti dell'isola greca come punto di partenza per poi elaborare una ricostruzione del tutto autonoma: come nell'*ékphrasis* la personificazione del dio fluviale dell'isola, le cui acque sono già mutate in vino, è disteso, ormai ebbro, su un letto di pampini in lontananza, sul margine destro della composizione, mentre Dioniso sembra allontanarsi sulla nave a vele bianche spiegate, che si intravede nel tratto di mare in secondo piano. Mancano della descrizione letteraria invece i tritoni che alla foce del fiume attingono il vino, e lo fanno zampillare da conchiglie, si ubriacano e danzano. Veri protagonisti del dipinto sono invece gli abitanti dell'isola che gioiscono dei benefici del dono divino, quel vino che «qui boyt et ne reboyt / il ne scet que boyre soit», come recita la scritta francese che campeggia sul nitore del foglio in primo piano al centro della composizione, un canone musicale composto dal fiammingo Adrian Willaert, musicista al servizio di Alfonso I (SMITH G. P. 1953, pp. 52-46; SHINNEMAN D. 1974, pp. 93-95; LOWINSKY E. E. 1982; FEHL PH. P., p. 124; FARINELLA V. 2014, p. 566). La posizione centrale assegnata a questo elemento si rivela essere una chiave di lettura dell'intera composizione, indicando nel vino il protagonista del dipinto. Gli abitanti godono sì dei benefici del vino, ma in maniera assolutamente decorosa: anche quando un ebbro sonno pervade l'animo come nella figura femminile nuda in primo piano, non manca comunque la memoria di certa classica compostezza che risponde bene alle parole di Filostrato: «questo fiume invece li rende ricchi e capaci nelle questioni di Mercato, pieni di attenzioni per gli amici e belli, e da piccoli che sono li fa crescere di quattro cubiti». È probabilmente proprio per insistere sui benefici della bevanda, se assunta con moderazione, che Tiziano o il consigliere iconografico, in questo caso Equicola, decise di omettere i tritoni, che con i loro giochi di fiotti avrebbero alterato il contegno dell'insieme; invece il dipinto insiste sulle danze e i canti intonati dai protagonisti del dipinto, e sull'esaltazione del rosso fiume che scorre in primo piano, attinto e versato con preziose coppe e brocche, la cui ostensione è affidata a un giovane che solleva un'anfora trasparente al cielo, incantato ad ammirare, quasi in adorazione, il vermiglio liquido. Unico elemento che si discosta da questa gioia

temperata è un bimbo, che sollevata la candida veste che lo avvolge, è colto nell'atto di urinare proprio sul fiume di vino. Questo motivo, completamente assente nella venticinquesima *eikon* di Filostrato, era tuttavia particolarmente diffuso nell'arte antica e moderna, e ad esso erano connessi significati che alludevano alla sfera sessuale, e spesso era usato in occasione di dipinti nuziali con un metaforico augurio di fecondità e prosperità (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 569).

Il dipinto si poneva quindi in contraltare con l'opera già realizzata da Bellini con il *Festino degli dei* sempre per il camerino del duca Alfonso, pensato come manifesto degli effetti negativi degli eccessi del dono di Bacco, divinità di cui già le fonti letterarie antiche mettevano in evidenza la duplice e in apparenza inconciliabile natura (vd. FARINELLA V. 2014, pp. 570-573), il secondo ne esaltava le proprietà positive che derivano dalla sua assunzione misurata, con Alfonso che veniva a identificarsi con la figura di Bacco, nella sua accezione positiva in quanto saggio giudice, apportatore di rinnovamento e civiltà, anche grazie all'aiuto di Komos e Riso, divinità della convivialità facenti parte del seguito del dio menzionato da Filostrato, ma scansando gli eccessi distruttivi, rappresentati dal Bacco bambino del dipinto belliniano, in un'epicurea esaltazione del giusto mezzo quale via attraverso cui raggiungere la virtù e la felicità (cfr. MOREL PH. 2015). In quest'ottica risulta comprensibile per quale motivo i protagonisti assoluti del dipinto siano gli abitanti della mitica isola: essi sono rappresentazione, nemmeno tanto velata, dei sudditi di Alfonso, i ferraresi, cui evidentemente allude la presenza costante dei colori della casata estense, il bianco, il rosso e il blu, gli unici colori delle loro vesti, e che si ritrovano nell'onnipresente vino, nell'azzurro del cielo e del mare, nonché nel candore delle nuvole, inframmezzati solo dal verde della vegetazione rigogliosa dell'isola. Il dipinto quindi si poneva quale rappresentazione allegorica del regno di Ferrara, e degli effetti positivi che sul regno aveva il buon governo del duca estense, così come del resto era già stato pensato anche l'altro dipinto ispirato a un'*ékphrasis* di Filostrato, la *Festa di Venere*.

Tiziano deve pure avere avuto modo di leggere, oltre all'istruzione dell'Equicola, anche il testo di Filostrato nella veste volgarizzata da Demetrio Mosco, come già ha ritenuto Marek (1987, p. 68), perché nei suoi dipinti ispirati alle *ekphrásaes* di Filostrato sembra voler ingaggiare una vera e propria sfida con la descrizione letteraria, che poneva forte risalto a sfumature e dettagli attenti alla sfera sensoriale non proprio agilmente riproducibili attraverso gli strumenti del *medium* pittorico. Così nella *Festa di Venere*, con il putto che morde avido un pomo e che interagisce direttamente con l'osservatore del dipinto tramite uno sguardo, quasi colpevole, indirizzato al di là della tela, il pittore cerca di trasmettere

all'immaginazione dello spettatore l'idea del profumo che si sparge nel giardino e della dolcezza dei frutti che gli amorini stanno vendemmiando, proprio come traspare dal testo di Filostrato, mentre nella restituzione pittorica degli *Andrii* si prospettava una diversa sfida, pure posta dal testo originale: quella del riprodurre il suono del canto degli abitanti festosi dell'isola di Andros, che celebrano la metamorfosi in vino delle acque del loro fiume. Tiziano riesce egregiamente anche in questo caso a far giungere il suono all'orecchio dell'osservatore del dipinto, tanto che il suo dipinto è stato definito il più musicale dei dipinti dello studiolo di Alfonso (cfr. SHEPHARD T. 2010, p. 91), poiché nella sua restituzione pittorica riesce con successo a tradurre l'*enargeia* dell'*ékphrasis*, non solo ponendo ai lati del gruppo centrale di figure da una parte un duo di cantori, e dall'altra una coppia di danzatori, ma soprattutto mettendo in primo piano al centro della composizione un cartiglio con il canone musicale, le cui note evidentemente risuonavano nella restituzione pensata dal cadorino.

Bibliografia

CAMPORI G. 1874; JUSTI C. 1894; FÖRSTER R. 1904; JACOBSEN E. 1908; GRONAU G. 1928; LONGHI R. 1934-1955; MAYER A. L. 1938; SMITH G. P. 1953; WALKER J. 1956; GOULD C. 1969; HOPE CH. 1971; MURUTES H. 1973; FEHL PH. P. 1974; SHINNEMAN D. 1974; WETHEY H. E. 1975; GOODGAL D. 1978; HOPE CH. 1980; HOPE CH. 1981; LOWINSKY E. E. 1982; MAREK M. J. 1983; *Disegni di Fra Bartolommeo* 1986, pp. 146-148; BROWN B. L. 1987; CAVALLI-BJÖRKMAN G. 1987; FEHL PH. P. 1987; GRUYER G. 1987; HOLBERTON P. 1987; HOPE CH. 1987; MAREK M. J. 1987; ROSAND D. 1987; HOPE CH. 1990; HUMFREY P. 1990; PATTANARO A. 1994-1995; FRANCESCHINI A. 1995; HOPE CH. 1996; FRANCESCHINI A. 1997; MENEGATTI M. 1998-1999; ZOLLA E. 1998; ROSEN V. VON 2001; BALLARIN A. 2002a; BALLARIN A. 2002b; BALLARIN A. 2002c; BALLARIN A., MENEGATTI M. 2002; MENEGATTI M. 2002a; MENEGATTI M. 2002b; *Il camerino delle pitture* 2002-2007; JAFFÉ D. 2003, pp. 101-102; *Titian* 2003; HUMFREY P. 2004; BALLARIN A. 2007; GUNDERSHEIMER W. L. 2004; HOPE CH. 2004, pp. 82-95; CHECA CREMADES F. 2005a; CHECA CREMADES F. 2005b; COLANTUONO A. 2005; WILLIAMS A. B. 2005; *I camerini del principe* 2006; RICCI G. 2007; HUMFREY P. 2007, pp. 102-103, catt. 59A, 59B; MENEGATTI M. 2007; ROSEN V. VON 2008; CATONI M. L. 2010.; COLANTUONO A. 2010; MOREL PH. 2010; SHEPHARD T. 2010 ; BIFERALI F. 2011; LUSKIN F. 2011; GENTILI A. 2012; HOPE CH. 2012a; FARINELLA V. 2014; KLINGEBEIL J. 2014; MOREL PH. 2014; MOREL PH. 2015, pp. 187-294, 821-830.



Figura IV.1: Fra Bartolomeo, Studio per la *Festa di Venere*, ca. 1516-1517, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Figura IV.2: Tiziano, *Festa di Venere*, ca. 1518-1520, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Figura IV.3: Tiziano, *Gli Andrii*, 1523-1525, Madrid, Museo Nacional del Prado.

V. I disegni e le incisioni di scuola raffaellesca dagli *Erotes*

Indissolubilmente legato alla prima fortuna di Filostrato è il nome di Raffaello; è infatti grazie a dei suoi disegni, ora perduti, che si affermò la fortuna della sesta *eikon* filostratea. Tuttavia, è possibile ricostruire l'eco di queste opere attraverso una serie di disegni riconducibili alla sua bottega e ad alcune incisioni che traducevano probabilmente le idee del maestro e da tutta una serie di opere, cui Förster riservò buona parte del suo contributo relativo alla fortuna rinascimentale delle *Eikónes* di Filostrato, derivate da queste composizioni realizzate dai suoi allievi prima a Roma e poi a Mantova. È probabile che l'invenzione raffaellesca originaria fosse stata inizialmente concepita per la decorazione di Villa Madama; infatti, una lettera del 1519 di Francesco Sperulo (cfr. *infra*, scheda IX), cappellano del papa, in relazione ai lavori nell'edificio fatto erigere per volere di papa Leone X, fa riferimento al fatto che Raffaello avesse già elaborato un'iniziale idea per la decorazione della villa che, tuttavia, non riuscì a realizzare; alla sua morte, però, i suoi allievi evidentemente avevano a disposizione la concezione originaria del maestro, visto il frequente ricorso a dettagli estrapolati da queste composizioni nelle opere romane della bottega di Raffaello (cfr. *infra*, schede VI, VII, IX), e che più tardi troveranno eco anche negli arazzi mantovani basati su invenzioni di Giulio Romano (cfr. *infra*, scheda XI).

Di quella che doveva essere la composizione originale si conservano diverse copie: tutte raffigurano gruppi di amorini, con alcuni che si arrampicano al fusto di alberi, altri che si scambiano pomi, altri che si azzuffano, mentre un gruppo cattura una lepore; un disegno a penna su carta marrone e ritoccato con seppia e biacca è conservato all'Albertina di Vienna (fig. V.1; inv. 525, WICKHOFF F. 1892, S. R. 621; RULAND K. 1876, p. 142, B/IV, n. 1; FÖRSTER R. 1904, p. 21, fig. 2, p. 22; BIRKE V. 1992-1997, vol. 1 [1992], p. 291). Un altro disegno si trova a Düsseldorf (fig. V.2; Staatliche Kunstakademie, Kupferstichkabinett, inv. D.208; PASSAVANT J. D. 1860, II, n. 288; FÖRSTER R. 1904, fig. 3, pp. 22-23; BUDDE I. 1930, n. 13), anch'esso a penna su carta marrone, ritoccato a biacca, riprodotto in Förster (1904) tramite copia su gelatina chiara. I contorni dell'amorino in primo piano sono stati ripassati da una mano più tarda; il disegno risulta tagliato, con la conseguente perdita di parte della composizione sia sul margine destro, sia sul margine sinistro. Anche la linea scura di contorno è stata aggiunta in un secondo momento. Passavant individuava in questo disegno il modello originale, tuttavia Förster riteneva che questo risultasse di qualità inferiore rispetto a quello viennese. Un disegno del Louvre (fig. V.3; inv. 4334;

CORDELLIER D., PY B. 1992, p. 336), eseguito nella stessa tecnica dei primi due, ma inferiore a entrambi per valore artistico, sulla sinistra termina con le stesse linee di quello di Düsseldorf, pertanto Förster ipotizzava che potesse essere servito da modello; tuttavia, questo disegno è ritenuto essere in realtà una copia dell'incisione del monogrammista NDB che porta l'*invenit* di Raffaello (fig. V.7; CORDELLIER D., PY B. 1992, p. 336). Un altro disegno a gesso con sfumature azzurre fa parte della collezione del duca di Devonshire a Chatsworth (fig. V.4; inv. 106; riprodotto in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 357). Inoltre, esistono un disegno conservato a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. 5139; *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 357), uno al British Museum a Londra (fig. V.6; inv. 1895-9-15-670; POUNCEY PH., GERE J. A. 1962, n. 155, p. 88, tav. 121) e due a Parigi (fig. V.5; Musée du Louvre, inv. 3887; École des Beaux-Arts, inv. 2313; CORDELLIER D., PY B. 1992, p. 335).

Un secondo disegno che si trova all'Accademia Reale di Düsseldorf (fig. V.15), a penna e ritoccato a biacca, chiaramente ispirato al disegno originale, è però attribuito alla mano di un artista vicino alla scuola di Fontainebleau.

Due sono i chiaroscuri tradotti dal monogrammista NDB (figg. V.7, V.8; KARPINSKI C. 1976, pp. 23-27) a partire dai disegni di scuola raffaellesca; uno raffigura dieciannove putti e amori che lottano con pomi e cacciano una lepre (BARTSCH XII, pp. 108-109, n. 4; TROTTER W. H. 1974 [1976], pp. 125-128; KARPINSKI C. p. 26, n.6) e l'altro ventidue putti e amori che danzano, tirano con l'arco, dormono, colgono e mangiano frutti (Bartsch XII, pp. 109-110, n. 5; TROTTER W. H. 1974 [1976], pp. 129-130; KARPINSKI C. 1976, p. 26, n. 7; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 231). Queste due stampe portano il monogramma dell'incisore e sul secondo è presente la data 1544 e l'iscrizione RA[PHAEL].VRB[INAS].INVEN[IT]. La prima stampa è riprodotta in un'incisione della scuola di Fontainebleau (fig. V.9; BARTSCH XVI, p. 403, n. 70); questa stampa secondo Förster non dipenderebbe dal chiaroscuro ma dal disegno originale, anche se in controparte. Infatti, non solo tutte le figure sono complete, manca solo il piede sinistro del putto all'estrema sinistra (probabile che fosse così anche nel disegno originale secondo Förster), ma anche perché come nella descrizione di Filostrato abbiamo i filari di meli, risultando poco probabile che l'incisore li abbia aggiunti di sua sponte.

Förster riteneva che pure nulla avesse a che fare con Raffaello il disegno alla base dell'incisione del Maestro del Dado (fig. V.10; BARTSCH A. XV, p. 206); il putto che accorre verso destra è la sfortunata trasformazione del penultimo putto che corre da destra nella caccia alla lepre del disegno "raffaellesco". I motivi derivati da Filostrato nel disegno originale sono qui travisati e modificati, e ne risulta un insieme confuso. Inoltre non manca

l'influenza del putto che mangia la mela nel dipinto di Tiziano de *La festa di Venere* nel bambino accovacciato in primo piano.

La composizione originaria fu largamente utilizzata nelle opere degli allievi di Raffaello; echi della composizione si ritrovano nell'apparato di arazzi con *Giochi di putti* realizzati su cartoni di Tommaso Vincidor per Leone X (cfr. *infra*, scheda VII); in essi è ripreso il motivo della caccia alla lepre dei tre amorini in primo piano, come testimoniano i disegni, perfettamente simili, ritoccati a biacca e seppia nel museo di Rennes e di Monaco (fig. VII.5), che restituiscono la composizione pensata da Vincidor per l'arazzo con questo episodio, nota anche tramite la copia secentesca tessuta nell'atelier Barberini. Il gruppo dei lottatori è ripreso in un altro disegno preparatorio per lo stesso apparato che si trova a Monaco (fig. V.11) e l'incisione del Maestro del Dado, derivata dal disegno per gli arazzi leonini, che ci presenta la composizione in senso contrario. Il gruppo è identico a quello del disegno "originale", eccezion fatta per i due amorini che stanno dietro i due stretti nell'abbraccio giocoso, cui non sono poste in mano delle mele, ma quello di destra regge un arco mentre il putto a sinistra una freccia. La coppia di lottatori ritorna, analoga, anche tra i gruppi del fregio della cosiddetta sala di Giulio Romano a Villa Madama, eseguito da Giovanni da Udine (cfr. *infra*, scheda IX).

Tuttavia, anche se slegati dalla descrizione di Filostrato, vengono ripresi dal perduto disegno originale anche degli altri amorini negli arazzi di Vincidor per la sala di Costantino; ecco quindi che il putto che si piega a raccogliere la mela, all'estrema sinistra della composizione, nell'arazzo leonino raccoglie il soave giogo dell'impresa del papa Medici; l'amorino che invece si trova dietro quello in piedi, che getta la mela, si trasforma in quello a sinistra in un altro disegno a Monaco (fig. V.14), ma anche quello che accorre da destra nello stesso disegno, tenendo in mano un pipistrello, è copiato dal primo dei due eroti del disegno che giungono da destra. L'amorino spaventato che regge la maschera è desunto dal putto caduto sulla schiena nel gruppo che caccia la lepre nel disegno. In un altro disegno a Monaco (fig. V.12), in cui un cupido è legato a un palo, mentre un altro lo pungola con dei cardi e un altro gli taglia i lacci che gli tengono fermi i piedi, il putto che regge i cardi rimanda all'amore posto all'estrema sinistra della composizione. Anche il putto che si libra nell'aria con la mela è passato pressoché identico nell'arazzo con il gioco della *Gatta cieca*.

Dal chiaroscuro che reca la data 1544 dipende il putto centrale nel disegno che si trova al Louvre (fig. V.13), che, con lo sguardo rivolto allo spettatore, tiene in mano un bastoncino con cui infastidisce un altro putto addormentato sulla sinistra: infatti, la sua

figura richiama nella posa e nello sguardo complice che rivolge allo spettatore il putto al centro dell'incisione del maestro NDB, che cerca di acchiappare una farfalla, insetto che si ritrova anche nello stesso disegno per gli arazzi, mentre volazza sulla testa di un terzo putto addormentato, sulla destra della composizione.

Le *Eikónes* di Filostrato potrebbero aver ispirato l'immaginazione di Raffaello sin dal periodo fiorentino del 1507, anche se risulta difficile stabilire per quale tramite, (cfr. CORDELLIER D., PY B., 1992, p. 335), come sembrerebbe testimoniare in particolare un disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. V.16; P II 528 recto; KNAB E., MITSCH E., OBERHUBER K. (a cura di) 1983, n. 178, p. 598), dove alcuni putti sono impegnati nella raccolta dei pomi, come è evidente dalle ceste che alcuni di essi trasportano, mentre sul lato sinistro un gruppo è impegnato in una sorta di zuffa, che attira l'attenzione di tutti i bambini: uno di essi afferra un piccolo animale, forse la lepre della descrizione filostratea, in direzione del bambino sdraiato, che non degna di attenzione il compagno che gli afferra il piede per indirizzare, invece, il suo sguardo verso il cucciolo tenuto dall'altro putto. In piedi, sul margine destro, una donna tiene in braccio un bambino, ed entrambi rivolgono lo sguardo in direzione del gruppo che si accapiglia.

Bibliografia:

BARTSCH A. 1803-1821, XII, pp. 108-110, n. 4, XV, p. 206, XVI, p. 403, n. 70; PASSAVANT J. D. 1860, II, n. 288; TROTTER W. H. 1974 [1976], pp. 125-130; RULAND K. 1876, p. 142, B/IV, n. 1; WICKHOFF F. 1892; FÖRSTER R. 1904; BUDDE I. 1930, n. 13; CSERNYÁNSZKY M. 1948; POUNCEY PH., GERE J. A. 1962, n. 155, p. 88, tav. 12; KARPINSKI C. 1976, pp. 23-27; KNAB E., MITSCH E., OBERHUBER K. (a cura di) 1983, n. 178, p. 598; GERE J. A., TURNER N. 1983; BERNINI PEZZINI G. 1985; *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 357-358; CORDELLIER D., PY B., 1992, pp. 334-336; BIRKE V. 1992-1997, vol. 1 [1992], p. 291; *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 231.

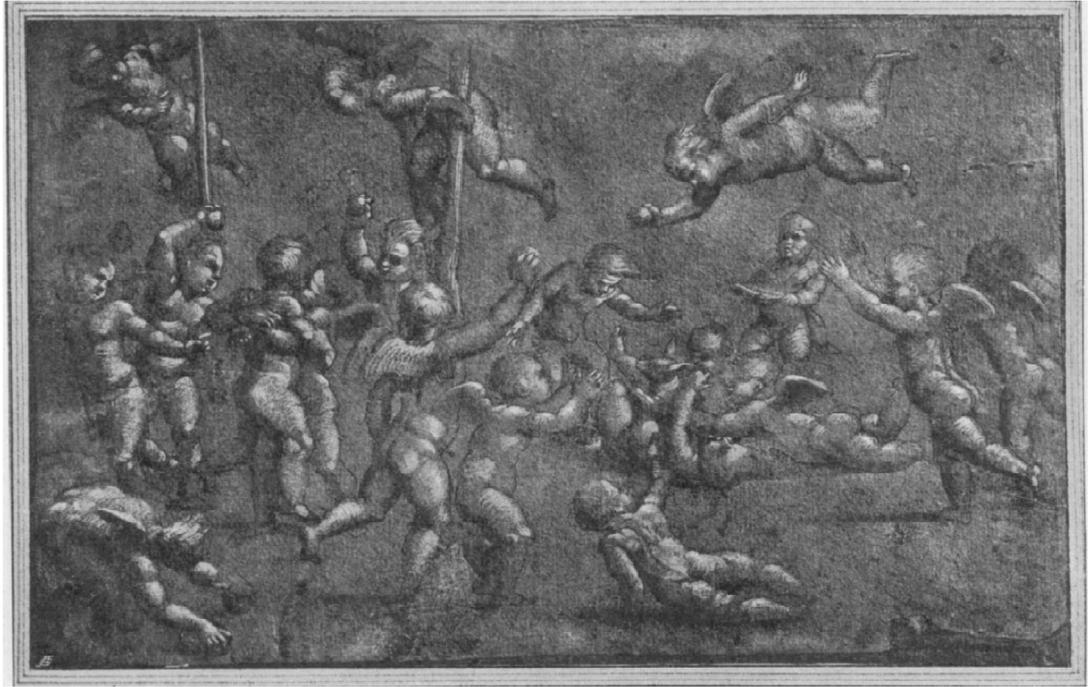


Figura V.1: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Vienna, Albertina.

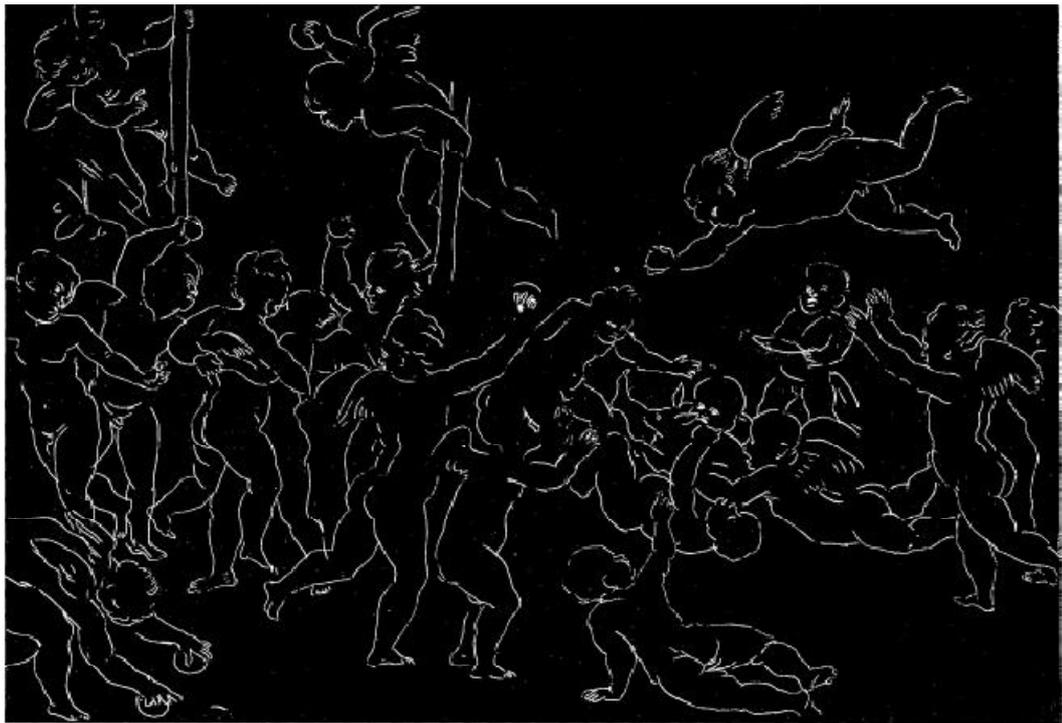


Figura V.2: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie, Kupferstichkabinett.



Figura V.3: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Parigi, Musée du Louvre.



Figura V.4: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Chatsworth, Devonshire collection.



Figura V.5: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Musée du Louvre.



Figura V.6: Cerchia di Raffaello, *Gli Amori*, Londra, British Museum.



Figura V.7: Monogrammista NDB da Raffaello, *Gli Amori*, Vienna, Albertina.



Figura V.8: Monogrammista NDB, *Gli Amori*, Vienna, Albertina.



Figura V.9: Scuola di Fontainebleau, *Gli Amori*,



Figura V.10: Maestro del Dado, *Giochi di putti*.



Figura V.11: Tommaso Vincidor, *Giochi di putti*, 1521, Monaco, Graphische Sammlung.



Figura V.12: Tommaso Vincidor, *Giochi di putti*, Monaco, Graphische Sammlung.



Figura V.13: Tommaso Vincidor, *Giochi di putti*, particolare, Parigi, Musée du Louvre.



Figura V.14: Tommaso Vincidor, *Giochi di putti*, 1521, Monaco, Graphische Sammlung.



Figura V.15: Scuola di Fontainebleau (?), *Giocchi di putti*, Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie, Kupferstichkabinett.



Figura V.16: Raffaello, *Giocchi di putti*, 1507, Oxford, Ashmolean Museum.

VI. Villa Farnesina

Per la decorazione della villa del facoltoso banchiere senese Agostino Chigi, detta poi Farnesina dal momento in cui l'edificio passò in proprietà ai Farnese, si fece ampio uso di fonti disparate e spesso oscure, e non mancarono dei precisi riferimenti al testo delle *Eikónes* di Filostrato, che sicuramente dovevano conoscere gli intellettuali che orbitavano attorno alla figura di Chigi, quali Fedra Inghirami, Cornelio Benigni o Blosio Palladio (cfr. FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 94). La villa fu progettata da Baldassarre Peruzzi a partire dal 1505 (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 15) e decorata da artisti del calibro di Raffaello, Sebastiano del Piombo, Sodoma e dello stesso Peruzzi.

I lavori di edificazione probabilmente iniziarono il 22 aprile 1506 (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 23); essi, grazie anche alla florida disponibilità economica del banchiere, poterono progredire speditamente e già nel 1508 Peruzzi fu in grado di iniziare la decorazione della Stanza del Fregio, e nella tarda estate del 1511 Agostino si trasferì nella sua nuova dimora.

La Farnesina era stata concepita come una sorta di paradiso primigenio, uno scrigno colmo di prodigiose ricchezze, in un progetto che si richiamava ai modelli delle ville antiche e al *topos* letterario dell'età dell'oro (cfr. RIJSER D. 2012), come sembrerebbe confermare il componimento di Egidio Gallo, il *De viridario Augustini Chigii*, stampato nel 1511, che, puntando piuttosto alla mitizzazione della villa che a una sua descrizione accurata, assimilava il palazzo di Agostino Chigi a quello di Venere, che, partita da Cipro per visitare tutto il mondo e, arrivata a Roma, aveva eletto la villa Chigi come sua nuova dimora, facendo dono di un'eterna primavera ai suoi giardini e frutteti. Nel panegirico in cinque libri, pertanto, ancora una volta si reiterava l'identificazione del regno di Venere con la mitica immagine dell'età dell'oro, età di pace, delle muse, dell'amore e del risveglio della natura. La villa, posta sotto la protezione di Afrodite, sarebbe stata quindi perfetta dimora per accogliere la poi mai celebrata unione matrimoniale tra il facoltoso banchiere senese e Margherita Gonzaga, figlia del marchese di Mantova, la cui mano era stata richiesta dal Chigi ufficialmente nell'agosto del 1511.

La Stanza del Fregio

Probabilmente già verso il 1508, poco dopo il completamento dei muri grezzi del pianterreno, Baldassarre Peruzzi iniziò la decorazione della cosiddetta Stanza del Fregio, ambiente situato sul lato ovest della villa, di fianco alla loggia di Amore e Psiche, e destinato prevalentemente a servire da anticamera, presso cui attendevano gli ospiti in attesa di essere ricevuti da Agostino Chigi (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, pp. 70-71). Il fregio, alto trenta centimetri, sviluppava una narrazione senza soluzione di continuità scandita in numerosi episodi mitologici, in cui, a differenza di quanto cantavano i panegirici dedicati alla villa del Chigi, non dominava l'immagine di una natura arcadica e di un'età di pace, ma prevalevano episodi del mito, in diversi casi drammatici e violenti. Già Faticcioni (2007) ha messo in relazione la sezione del fregio nella parete meridionale con la rappresentazione del *Supplizio di Marsia* (fig. VI.1) con la descrizione che di questo episodio ha trasmesso Filostrato il Giovane nelle sue *Immagini*, con Apollo, ormai vinto il suo avversario, che attende placido che lo scorticamento abbia inizio:

Il frigio è stato annientato, in effetti ha lo sguardo di un uomo ormai distrutti dato che conosce ciò che deve patire [...] egli sta accanto al pino da cui sa che penzolerà condannandosi da solo a questa pena, di essere scorticato. Ed egli volge giù lo sguardo verso questo Barbaro che sta affilando per lui la punta del coltello [...] Apollo è invece dipinto mentre si riposa su una roccia; la lira appoggiata sulla sinistra è ancora toccata dalla mano sinistra che scivola in maniera delicata e come stesse suonando una melodia [...] guarda anche lo stuolo dei satiri rappresentati mentre piangono Marsia, come se, insieme al dolore, manifestassero la loro insolenza e la loro indole a saltellare qua e là⁴²⁸.

La descrizione è servita al pittore come punto di partenza per la sua raffigurazione, che tuttavia elabora in maniera originale alcuni dettagli: Marsia è dipinto ormai appeso all'albero, mentre lo scorticatore non è raffigurato intento ad affilare la sua lama ma già si accinge ad avvicinare l'arma verso la sua vittima; ciononostante è curioso che si sia scelto di raffigurare il barbaro proprio nella posa di una celebre statua che effigiava un uomo intento ad affilare un coltello, il cosiddetto *Arrotino*, oggi alla Galleria degli Uffizi, e che era ospitato nelle collezioni antiquarie del Chigi nella Sala delle Prospettive (cfr. FATTICIONI L. 2007, p. 128). Apollo, con la lira in braccio, non è seduto come nella descrizione letteraria, ma è in piedi, con un braccio allungato a dirigere l'azione, mentre al suo fianco due giovani sembrano discutere il verdetto, e accanto a Marsia un'altra figura,

⁴²⁸ GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004, pp. 33-34.

forse Olimpo, allievo del sileno (cfr. FATTICIONI L. 2007, p. 128), in un atteggiamento pensieroso e rammaricato, tende un braccio verso la spalla dell'uomo in attesa del supplizio.

Un decennio dopo, tra il 1518 e il 1519 (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 121), la bottega di Baldassare Peruzzi dipinse una grisaille dello stesso soggetto (fig. VI.2) nel soffitto della cosiddetta camera delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, molto simile all'opera dipinta nella sala al pianterreno, ma che apportava delle modifiche alla composizione, spostando la figura di Marsia appeso al pino verso la destra, mentre ai suoi piedi è accovacciato il suo torturatore, stavolta in una posa ancora più vicina al modello antico, e sulla sinistra Apollo che si diletta a suonare la lira, dettaglio che sembra riecheggiare la descrizione di Filostrato Minore, mentre alle sue spalle una coppia di astanti osserva la scena.

Altro episodio dello stesso fregio (fig. VI.3) che richiama la descrizione di Filostrato Minore è l'episodio di *Orfeo (Im. 6)*, dove la fauna ammalata dal cantore corrisponde perfettamente alle specie elencate da Filostrato nella sua descrizione (cfr. FATTICIONI L. 2007, p. 142). Filostrato Minore così, infatti, imposta la sua *ékphrasis*:

[...] vicino ad Orfeo, ad ascoltarlo, sono un leone, un cinghiale, inoltre un cervo e una lepre che non cercano di evitare l'assalto del leone [...] ti prego di osservare con attenzione gli uccelli; non solo quelli canori [...] ma anche la cornacchia che gracida e l'aquila di Zeus [...] lupi e agnelli stanno vicini [...] così pino, cipresso, ontano, pioppo e tutti gli altri alberi intrecciano i loro rami come mani e stanno attorno a Orfeo e lo contengono in un teatro che non ha bisogno d'arte, affinché gli uccelli siedano sui rami e lui possa suonare all'ombra. Orfeo è seduto: mostra sulle guance la prima barba, una tiara dai riflessi dorati ritta sopra il capo⁴²⁹.

Anche in questo contesto la descrizione letteraria serve come punto di partenza per la composizione, che raffigura Orfeo seduto mentre suona la sua lira circondato dagli alberi che fanno da quinta vegetale alla raffigurazione e dalle specie animali, che deposte le loro naturali avversità, sono incantate dalla melodia del suonatore, aggiungendo, tuttavia, alcuni dettagli, come ad esempio l'unicorno non presente nell'ecfrasi antica.

La loggia di Galatea

⁴²⁹ GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004, pp. 75-76.

Nella parete occidentale della cosiddetta Sala di Galatea campeggiano, affiancati, gli affreschi della *Galatea* di Raffaello e del *Ciclope* di Sebastiano del Piombo, opere presumibilmente concepite verso l'inverno del 1511-1512, che potrebbero essere state pensate in strettissima relazione sin dalle prime fasi di progettazione (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 93). Nel settembre 1511 Agostino aveva ufficialmente richiesto la mano di Margherita Gonzaga e forse nello stesso autunno era stata commissionata la *Galatea* a Raffaello (fig. VI.4), all'incirca contemporaneamente alla pubblicazione della poesia di Gallo sul palazzo di Venere. Le trattativa con i Gonzaga non andarono a buon fine e da una lettera del novembre 1512 apprendiamo che Chigi si era rassegnato e da questo sentimento probabilmente dipende l'interruzione dei lavori dopo il completamento della *Galatea* (THOENES CH. 1986, p. 219).

Anche la splendida raffigurazione della ninfa *Galatea* di Raffaello e il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo (fig. VI.5) non sono esenti da riflessi delle descrizione delle *Immagini* di Filostrato; il primo autore a suggerire un possibile legame tra la *Galatea* raffaellesca della Farnesina e la descrizione del dipinto antico del medesimo soggetto da parte di Filostrato fu Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (1973-1975, p. 512).

Sia la *Galatea* che il *Polifemo* riecheggiano la descrizione che Filostrato fa dell'amore impossibile del ciclope per la bella ninfa marina (*Im.* II,18), ma mentre l'opera di Raffaello si rivela essere meno testuale, l'affresco di Sebastiano del Piombo si attiene con particolare dovizia alla descrizione fornita dal retore antico.

Raffaello cominciò a dipingere la *Galatea* probabilmente nella primavera 1511; tra gli affreschi romani di Raffaello questo è uno dei peggio documentati (THOENES CH. 1986), mancando completamente documenti d'archivio e disegni preparatori. Il *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino* di Lodovico Dolce (1557) individua in alcuni versi della *Giostra* del Poliziano, dove è descritto il passaggio di Galatea con il suo seguito di ninfe di fronte a Polifemo, la fonte della Farnesina, e ricorda della gara di creatività intrapresa dall'artista con il poeta, mentre registra un atteggiamento più fedele nei confronti delle fonti da parte di Raffaello (cfr. SABBATINO P. 2004, pp. 29-30).

La bella Nereide è ritratta da Raffaello mentre guida il suo carro, composto da una valva di conchiglia con le ruote ispirate a quelle dei mulini, trainato da due delfini, circondata da un tiaso marino e da amorini, avvolta da un manto purpureo che ne esalta la candida carnagione, con il busto ruotato per guardare un punto verso l'alto, forse verso la roccia su

cui siede Polifemo, magari richiamata dalle note della siringa che il ciclope suonava per celebrarne la bellezza.

Così Poliziano, nelle sue *Stanze*, descrive l'impossibile amore di Polifemo per la bella ninfa:

115

Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
l'orribil chiome e nel gran petto cascono,
e fresche ghiande l'aspre tempie adombrano:
d'intorno a lui le sue pecore pascono,
né a costui dal cor già mai disgombrano
le dolce acerbe cur che d'amor nascono,
anzi, tutto di pianto e dolor macero,
siede in un freddo sasso a piè d'un acero.

116

Dall'uno all'altro orecchio un arco face
il ciglio irsuto lungo ben sei spanne;
largo sotto la fronte il naso giace,
paion di schiuma biancheggiar le zanne;
tra' piedi ha 'l cane, e sotto il braccio tace
una zampogna ben di cento canne:
lui guata il mar che ondeggia, e alpestre note
par canti, e muova le lanose gote,

117

e dica ch'ella è bianca più che il latte,
ma più superba assai ch'una vitella,
e che molte ghirlande gli ha già fatte,
e serbali una cervia molto bella,
un orsacchin che già col can combatte;
e che per lei si macera e sfragella,
e che ha gran voglia di saper notare
per andare a trovarla insin nel mare.

118

Duo formosi delfini un carro tirono:
sovresso è Galatea che 'l fren corregge,
e quei notando parimente spirono;
ruotasi attorno più lasciva gregge:
qual le salse onde sputa, e quai s'aggirano,
qual par che per amor giuochi e vanegge;

la bella ninfa colle suore fide
di sì rozo cantor vezzosa ride⁴³⁰.

In effetti, molti elementi dell'opera di Raffaello coincidono con la descrizione del mito presentata da Agnolo Poliziano, che si servì della descrizione di Galatea contenuta nelle *Eikónes* di Filostrato (*Im.* II,18; cfr FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 94; SABBATINO P., p. 28 e BALLARIN A. 2007, p. 242): tuttavia, nell'affresco ci sono alcuni elementi che rimandano a passaggi della descrizione del retore greco che invece mancano nelle stanze del Poliziano, come il purpureo mantello che la ninfa solleva sopra il capo contro Zefiro, magistralmente reso, nello stesso colore descritto da Filostrato, dal pennello di Raffaello, o anche i meravigliosi occhi «che guardano oltre l'orizzonte e si perdono nel mare in lontananza⁴³¹».

Il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo, nelle cui fattezze è probabilmente celato un ritratto del committente (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 94), invece, ricalca perfettamente quell'aspetto «selvatico e terribile» descritto da Filostrato, la cui mostruosità è tuttavia trattenuta per non turbare l'animo dell'oggetto del suo amore; il ciclope è descritto mentre canta un carne pastorale in onore dell'indifferente bellezza di Galatea, convertendo il suo sguardo imbronciato in uno languido e colmo d'amore, che Sebastiano riesce egregiamente a tradurre a livello pittorico attribuendogli un'espressione goffa mentre segue con lo sguardo l'oggetto del suo impossibile amore. Il gigante siede su una roccia vicino al mare, sotto un albero probabilmente da intendersi come la quercia sotto cui lo descrive Filostrato, come farebbero presupporre gli altri alberi di quercia presenti nell'affresco e la corona del ciclope, ornata di foglie di quercia; tuttavia, l'albero non è sempreverde come nella descrizione antica, ma è segato: forse indizio del fatto che l'affresco è stato concluso nel momento in cui le aspettative matrimoniali di Chigi erano già state spezzate (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 94). In un disegno preparatorio dell'artista conservato al Musée Wicar di Lille la vicinanza alla descrizione di Filostrato è ancora maggiore rispetto all'affresco poi effettivamente realizzato: in esso Polifemo appare con il viso in contemplazione, a torso nudo, mentre con una mano tiene ancora stretta al petto villosa la siringa, quasi avesse appena finito di intonare il suo canto d'amore, interrotto dalla visione dell'amata.

⁴³⁰ A. POLIZIANO, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di V. Pernicone, Torino, 1954, pp. 54-56.

⁴³¹ FILOSTRATO 2008a, *Im.* II, 18, p. 233.

Sala delle prospettive

Al più tardi dalla primavera 1518, quando dovrebbero essere iniziati i lavori di ristrutturazione, Peruzzi si iniziò a occupare anche della decorazione della Sala delle Prospettive (FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003, I, p. 126) che doveva ospitare la cerimonia nuziale di Chigi con Francesca Odearschi. Si tratta di una vasta aula al primo piano della villa, in cui il Peruzzi affrescò vedute prospettiche urbane e campestri che si aprono attraverso finte colonne, mentre nelle nicchie sopra le porte e le finestre l'artista realizzò delle figure di divinità. Sulla parete nord si trova un grande camino, affrescato con la *Fucina di Vulcano*. Invece, sotto il soffitto a cassettoni, il Peruzzi e la sua bottega realizzarono un fregio con episodi mitologici, in cui spicca un episodio che ancora una volta è testimonianza della disinvoltura con cui si attingeva alla descrizione degli *Erotes* (*Im. I,6*) di Filostrato. Infatti, nell'immagine del fregio con la *Toeletta di Venere* (fig. VI.6), mentre la dea è assistita dalle ninfe che l'aiutano ad agghindarsi, sulla destra certi eroti alati si arrampicano sui tronchi di alcuni alberi per raccogliere dei pomi che vengono poi sistemati in ceste da altri loro compagni. Di fronte a questo gruppo, in primo piano, tre Amori inseguono una lepre che però riesce a scappare. Il lato della composizione con i putti è sicuramente vicino ai disegni e incisioni noti di scuola raffaellesca che si riferiscono alla medesima descrizione filostratea; tuttavia, non c'è alcuna citazione fedele, come nemmeno si ha un'assoluta analogia con il medaglione della campata occidentale di villa Madama (cfr. *infra*, scheda IX), di qualche tempo successivo, che raffigura il medesimo motivo, anche se è innegabile una certa affinità tra le due composizioni. La differenza maggiore tra le due ricostruzioni dell'ecfrasi antica sta proprio in uno degli elementi chiave della descrizione di Filostrato: il momento della caccia alla lepre. Se infatti nelle altre opere di ambito raffaellesco note, i putti riescono ad acciuffare la lepre, nell'affresco della Sala delle Prospettive, invece, l'animale sfugge ai suoi inseguitori, riuscendo a distanziarli con un agile balzo in avanti: questa differenza non è di poco conto, perché essendo una ripresa diretta dall'opera di Filostrato, testimonia un'effettiva derivazione dal testo della composizione della Farnesina.

Anche le alquanto inusitate storie di *Arione* (*Im. I,19*; fig. VI.7) e di *Pelope ed Enomao* (*Im. I,30*; fig. VI.8) con la presenza dell'auriga Mirtilo, si potrebbero spiegare con il ricorso al testo di Filostrato quale fonte di ispirazione per parte del progetto iconografico alla base della decorazione della Sala delle Prospettive della Farnesina (cfr. FATTICIONI L. 2007, p. 142).

La familiarità del Chigi, o per lo meno degli eruditi che attorno lui gravitano, con il testo di Filostrato, ha fatto supporre Ballarin (2002b, pp. 244-245) che in occasione di un probabile viaggio del banchiere senese a Mantova nel 1511 egli avesse avuto modo di consultare il volgarizzamento commissionato da Isabella d'Este a Equicola e Mosco, realizzato qualche tempo prima.

L'intero complesso decorativo della villa di Agostino Chigi, con il suo frequente ricorso a un vastissimo repertorio di fonti, nonché a soggetti desunti da *ecfraseis* antiche, come negli esempi qui citati derivati dalle *Immagini* dei due Filostrati, ma anche nel caso nel grande affresco delle *Nozze di Alessandro e Rossane* eseguito dal Sodoma sulla base di un'invenzione raffaellesca derivata da una descrizione di Luciano di un dipinto di Aezione, porta ad avanzare l'ipotesi, già suggerita da Rijser (2012 p. 402), ma esclusivamente a proposito delle lunette e delle pareti della Sala di Galatea, che le scelte di Chigi fossero dettate dalla programmatica volontà di ricreare una villa capace di rivaleggiare nello splendore con una galleria all'antica, proprio come quella la cui pinacoteca è oggetto delle descrizioni di Filostrato, creando un superbo connubio tra l'evocazione letteraria dell'arte antica tramandata dalle fonti, la pittura degli artisti moderni, posti tra loro in un serrato confronto, che con essa gareggiavano, e l'arte antica stessa, di cui la scultura dell'*Arrotino* esposta nella Sala delle Prospettive era perfetta incarnazione.

Bibliografia

FÖRSTER 1880; DÖRRIE H. 1968; VAROLI PIAZZA R. 1981 pp. 363-398.; *I luoghi di Raffaello* 1983, pp. 25-73; THOENES CH. 1986, pp. 59-73; MAURO F. 1987; BARTALINI R. 1992; EWERING U. 1993; LUCHTERHANDT M. 1996, pp. 207-244; GERLINI E. 1999; THOENES CH. 2002, pp. 51-116; FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003; MALAFARINA G. (a cura di) 2003; SABBATINO P. 2004, pp. 23-48; FATTICIONI L. 2007, pp. 128-148; BALLARIN A. 2002b, pp. 241-245; RIJSER D. 2012, pp. 271-423; SANTOPADRE P. 2012, pp. 15-25, 139; BARBIERI C. 2013, pp. 90-99; BARTALINI R. 2013; FROMMEL C. L. 2014; BARTALINI R. 2015.



Figura VI.1: Baldassarre Peruzzi, *Apollo e Marsia*, 1508 ca., Roma, Villa Farnesina, Sala del fregio.



Figura VI.2: Bottega di Baldassarre Peruzzi, *Apollo e Marsia*, 1518-1519, Roma, Villa Farnesina, Stanza delle Nozze di Alessandro e Rossane.



Figura VI.3: Baldassarre Peruzzi, *Orfeo*, 1508 ca., Roma, Villa Farnesina, Sala del fregio.



Figura VI.4: Raffaello, *Galatea*, ca. 1511-1512, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Galatea.



Figura VI.5: Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, 1511-1512, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Galatea.



Figura VI.6: Baldassare Peruzzi e bottega, *La toeletta di Venere*, 1518 ca., Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.



Figura VI.7: Baldassare Peruzzi e bottega, *Arione*, 1518 ca., Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.



Figura VI.8: Baldassare Peruzzi e bottega, *Pelope ed Enomao*, 1518 ca., Roma, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive.

VII. Gli arazzi dei *Giocchi dei putti* di Leone X

La serie di venti arazzi con *Giocchi di putti* commissionati intorno al 1520 da papa Leone X a Tommaso Vincidor, cui è stata riportata la paternità della realizzazione dei cartoni (DACOS N. 1980) sulla base di una missiva, non firmata, ma che è stata ricondotta al pittore bolognese⁴³², contraddicendo quanto invece affermato da Vasari⁴³³, che attribuisce la responsabilità dell'impresa a Giovanni da Udine, ben esemplifica la fama che ebbe la descrizione degli *Erotes* (*Im.* I,6) di Filostrato. È anche probabile che l'ideatore dell'impresa fosse Giovanni da Udine⁴³⁴, che mise a punto la formula ornamentale con i putti che giocano davanti a festoni, sulla base di alcune idee di Raffaello tramandate da diverse copie e incisioni, in cui sono presenti, identici, dettagli di pose e atteggiamenti dei putti; d'altronde nel marzo 1519 Francesco Sperulo, cappellano del papa, lascia intendere in un poema latino (cfr. FROMMEL C. L. 1975, p. 62; ID. 1984, pp. 319-320) che Raffaello avesse in mente un'ampia decorazione per Villa Madama, dove numerosi sono i richiami alle descrizioni di Filostrato (vd. *infra*, scheda IX); pertanto, non sarebbe assurdo pensare che per gli arazzi leonini si usassero dei modelli già elaborati nella bottega raffaellesca per un'altra commissione medicea. Molte figure che si ritrovano nei modelli per gli arazzi leonini compaiono, infatti, pressoché identiche in due chiaroscuri del maestro NDB, evidentemente basati su disegni di scuola raffaellesca, che raffigurano giochi di putti in un frutteto (vd. *supra*, scheda V, figg. V.7, V.8), di cui una versione datata 1544 porta l'*invent* di Raffaello; questo fa presupporre che entrambe derivino da disegni elaborati dallo stesso urbinato. Le incisioni del maestro NDB potrebbero quindi registrare un'iniziale idea, poi abbandonata in favore della composizione a fregio, ispirata a sarcofaghi antichi, ma che comunque fornì i modelli per diverse figure nella composizione di Giovanni da

⁴³² «Io o fato vinti chartoni per vinti peci che vano intorno ala sala quali dipinge li mei compagni che Zulo lo lan Frantiecho padre santo quella pensa di veder li piu bele spalere che mai sian state viste le piu alegre et rico dore. Io ho variati tucte le invintione del meglio bigarie de putini cose alegre acomodate per tute le vostre imprese riche a lo pusibile. Vere che non porne eser tute lavorate de mia mani. Io disegno lo tuto lo ordenatia lavore la piu parte sulicito per l'onor de V.S.». La lettera, datata 20 luglio 1521, è pubblicata in DACOS N. 1980, pp. 94-95.

⁴³³ «Dipinse Giovanni i cartoni di quelle spalliere e panni da camere che poi furono tessuti di seta e d'oro in Fiandra, ne i quali sono certi putti che scherzano intorno varii festoni adorni dell'imprese di Papa Leone e di diversi animali ritratti dal naturale, i quali panni, che sono cosa rarissima, sono ancora oggi in palazzo». VASARI G., *Vita di Giovanni da Udine*, 1550 e 1568 [1966-1997], vol. V, p. 451.

⁴³⁴ Questa ipotesi è rafforzata dal fatto che alcuni dettagli degli arazzi ritornano, identici, nel fregio affrescato attribuito a Giovanni da Udine nella cosiddetta sala di Giulio Romano in Villa Madama, dove ugualmente si ha una sostanziale ripresa della sesta descrizione del primo libro delle *Eikónes* con gli Amori impegnati in diverse attività, tra cui la lotta e la caccia alla lepre, sicuri riferimenti all'*ékphrasis* di Filostrato (vd. *infra*, scheda IX.; POUNCEY PH., GERE J. 1962, I, pp. 87-90; CORDELLIER D., PY B. 1992, pp. 606-607; cfr. *Tapstry in the Renaissance* 2002, p. 230).

Udine e Tommaso Vincidor (cfr. *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 230). Infine, la formula proposta da Giovanni potrebbe essere stata elaborata nei modelli eseguiti da Tommaso a Bruxelles e infine tessuti da Pieter van Aelst.

La breve descrizione dell'opera avviata dal Vincidor consente di identificarla con la serie di arazzi elencati in un inventario pontificio del 1544 come venti pannelli di oro e seta con putti che giocano; da questo momento in poi gli arazzi compariranno regolarmente negli inventari, la cui invenzione, a partire da un elenco stilato nel 1644, ricadrà su Raffaello (*Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 230). L'insieme degli arazzi, andati perduti alla fine del XVIII secolo, forse distrutti dopo essere stati razziati dalle truppe napoleoniche per la preziosità dei loro filati metallici (*Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 230), può però essere ricostruito attraverso otto copie secentesche tessute dall'atelier Barberini, almeno dodici tra modelli e disegni preparatori sparsi in diverse collezioni europee e quattro incisioni del sedicesimo secolo del Maestro del Dado, che in una seconda edizione vennero pubblicate come invenzioni raffaellesche.

Dieci disegni recano la data 1521 e sei portano la cifra di Tommaso Vincidor (FTB). I disegni si possono dividere in due gruppi sulla base della preparazione della carta (cfr. *Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 230); esempi di entrambi i gruppi recano la cifra di Tommaso, mentre nessuno sembra di mano di Giovanni da Udine. Difficile stabilire lo scopo di questi due gruppi di disegni, ma è probabile che essi rappresentino due diversi stadi di elaborazione del programma per gli arazzi.

Sempre dalla lettera di Vincidor, in cui il pittore affermava di aver ultimato venti cartoni per arazzi con “bigarie de putini” e le imprese del papa, si evince che l'artista aveva rielaborato in maniera creativa il concetto iniziale per gli arazzi e che l'insieme era destinato alla Sala di Costantino in Vaticano, che proprio in quegli stessi anni veniva affrescata. È quindi possibile che i due apparati decorativi, permanente quello realizzato ad affresco, mobile quello tessuto, fossero concepiti in contemporanea e che anche i loro contenuti trovassero precise e reciproche corrispondenze. Al contrario della decorazione pittorica della sala, dal solenne contenuto storico, gli arazzi, appesi allo zoccolo delle pareti esclusivamente in determinate occasioni, presentano giochi di putti dal tono scanzonato, in un'atmosfera serena e divertente, ma che a un più attento esame si prestano a una lettura politica intesa come celebrazione del committente e delle sue origini fiorentine, attraverso la ricorrente presenza di emblemi medicei e di imprese leonine (QUEDNAU R. 1981).

L'episodio narrato da Filostrato da cui prende spunto il ciclo (*Im.* I,6) vede protagonisti degli amorini che in un frutteto consacrato ad Afrodite si rincorrono, danzano in cerchio,

dormono, si arrampicano sugli alberi, mordono e baciano i frutti, si lanciano mele e frecce, lottano, cacciano una lepre; nella serie degli arazzi, tuttavia, la narrazione di Filostrato è stata frantumata e divisa in episodi separati, alcuni ricostruiti seguendo il testo antico, altri liberamente concepiti alla maniera del retore. I momenti scelti dalla narrazione efrastica dell'autore greco sono: la caccia alla lepre (fig. VII.5), la lotta tra amorini (fig. VII.1), putti che si lanciano mele e le mordono (fig. VII.2), e la danza degli Amori in cerchio (fig. VII.4). Sicuramente elemento ricorrente negli arazzi, anche in quelli non direttamente derivati da un passaggio dell'ecfrasi antica, sono le mele, qui intese come un ovvio riferimento alle palle dello stemma Medici, la cui interpretazione allegorica era argomento popolare nei panegirici medicei ed erano spesso interpretate come *Mala Medica* (letteralmente mela che proviene dalla Media), designazione latina per una varietà di arancia, che per assonanza diventava mela medicea (cfr. *supra*, pp. 81-84). L'insieme degli arazzi auspicava e prospettava un'età dell'oro che si sarebbe attuata sotto il pontificato del papa Medici solo se a quest'ultimo fossero concessi il potere religioso e temporale, come sembrano voler alludere gli altri arazzi della serie dove simboli del potere secolare si trovano accostati ad altri che invece rimandano al governo della Chiesa (QUEDNAU R. 1981; *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 357-363). Non a caso gli arazzi erano destinati alla Sala di Costantino, in cui è presente un costante rimando alla figura del pontefice quale Vicario di Cristo, e quindi la sua elevazione tra i sovrani secolari, che trova una riassuntiva conclusione nell'affresco con la *Donazione di Costantino*. A rafforzare questa lettura politica (su cui vd. *supra* p. 83) sta l'arazzo che raffigura la danza attorno ad un globo sormontato da una palma; in Filostrato i putti danzano in cerchio, pregando affinché il loro frutteto rimanga sempre così bello. La preghiera degli amorini ha nell'arazzo per oggetto il regno di Leone X; il frutteto, qui rappresentato da una palma che sovrasta il globo terrestre, diventava perciò metafora del governo del pontefice capace di restituire una rinnovata e pacifica età dell'oro sulla terra, incaricando l'apparente superficie giocosa e divertente degli arazzi di trasmettere un articolato programma e messaggio politico, volto inoltre alla celebrazione della famiglia del pontefice, ricongiungendosi con il sempreverde auspicio di una rinnovata *aurea aetas* sotto l'egida medicea.

Bibliografia

ROSCOE G. 1816-1817; MÜNTZ E. 1878-1884; MÜNTZ E. 1897; FISCHER O. 1934, pp. 89-96; CSERNYÁNSZKY M. 1948; POUNCEY P., GERE J. A. 1962, I, pp. 87-90, II, tav. 121, n. 155; JARRY M. 1971, pp. 2-9, 52; QUEDNAU R. 1979; DACOS N. 1980, pp. 61-99; LÁSZLÓ E. 1981; QUEDNAU R. 1981, pp. 349-358; *Il palazzo vaticano* 1984, pp. 118-134; *Raffaello*

in *Vaticano* 1984, pp. 357-363; QUEDNAU R. 1984, pp. 83-128; CORDELLIER D., PY B., 1992, pp. 606-611; *Raffaello e i suoi* 1992, pp. 326-331; SHEARMAN J. 1995; DELMARCEL G. 1996, pp. 133-140; PELLEGRINI M. 2000, pp. 42-64; *Tapestry in the Renaissance* 2002, pp. 229-233, cat. 27; PELLEGRINI M. 2005, pp. 513-523; RUBELLO N. 2013, pp. 171-181.



Figura VII.1: Maestro B del Dado (da Tommaso Vincidor), *Giochi di putti*.



Figura VII.2: Tommaso Vincidor, *Giochi di Putti*, 1521, Budapest, Iparművészeti Múzeum.



Figura VII.3: Tommaso Vincidor, *Giochi di Putti*, 1521, Londra, British Museum.



Figura VII.4: Tommaso Vincidor, *Giochi di Putti*, 1521, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.



Figura VII.5: Tommaso Vincidor, *Giochi di putti*, 1521, Monaco, Graphische Sammlung.

VIII. Incisione de *Il supplizio di Marsia* del Maestro del dado da Raffaello

Bulino, Parigi, Musée du Louvre, mm. 184 x 384, inv. 4313 L.R.

L'incisione del Maestro del dado (fig. VIII), incisore attivo tra il 1532 e il 1550, che raffigura la scena del supplizio di Marsia, si ispira pressoché completamente alla descrizione che del mito era stata offerta dalle *Immagini* di Filostrato Minore (*Im.* 2). Nella stampa, che porta nella terza tiratura l'*invenit* di Raffaello, infatti, è raffigurato il momento iniziale dello scorticamento, con Marsia che, seguendo la canonica iconografia trasmessa dalla statuaria antica, è già legato all'albero, mentre il suo carnefice si preoccupa di arrotare il coltello con cui procederà al supplizio, attendendo le istruzioni di Apollo, raffigurato seduto su una roccia con la lira poggiata alla coscia, con il braccio sinistro teso a impartire le istruzioni, mentre una figura femminile, seduta tra gli alberi sul margine destro della composizione, osserva con curiosa preoccupazione la scena.

Il testo di Filostrato Minore così infatti descrive l'episodio:

Il frigio è stato annientato, in effetti ha lo sguardo di un uomo ormai distrutti dato che conosce ciò che deve patire [...] egli sta accanto al pino da cui sa che penzolerà condannandosi da solo a questa pena, di essere scorticato. Ed egli volge giù lo sguardo verso questo Barbaro che sta affilando per lui la punta del coltello [...] Apollo è invece dipinto mentre si riposa su una roccia; la lira appoggiata sulla sinistra è ancora toccata dalla mano sinistra che scivola in maniera delicata e come stesse suonando una melodia [...] guarda anche lo stuolo dei satiri rappresentati mentre piangono Marsia, come se, insieme al dolore, manifestassero la loro insolenza e la loro indole a saltellare qua e là⁴³⁵.

Mentre il gruppo principale dell'episodio è rappresentato seguendo precisamente quanto trasmesso dall'*ékphrasis* antica, manca invece lo stuolo dei satiri che seguono con dispiaciuta apprensione l'evolversi della vicenda, sostituiti dalla figura femminile sulla destra.

La stampa porta al primo stato solo il monogramma dell'incisore, il secondo aggiunge la scritta *Romae Claudij Duchetti sequani q Antonij Lafreri nepotis formis*; terzo stato con *Romae apud Philippum Thomassinu(m)* RAPHAEL URB. INV. (pubblicati in SOPHER M. S. 1978), mentre il quarto stato ritoccato è edito dal De Rossi.

⁴³⁵ GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004, pp. 33-34.

La stampa è stata posta in relazione al momento creativo della loggetta Bibbiena, probabilmente derivata da una scena dispersa decorata su sfondo scuro accanto ad *Apollo supplicato da Olimpo e Apollo e Marsia* su un'idea di Raffaello ultimata dalla bottega sotto la sua direzione nel 1516 (cfr. *Raphael dans le collections françaises*, 1983-1984, p. 371, n. 60; *Raphael invenit*, p. 64, n. 2).

Bibliografia

BARTSCH A. 1813, XV, p. 206, n. 31; SOPHER M. S. 1978, p. 22, n. 23; PASSAVANT J. D. 1899, III, p. 285, n. 55; *The illustrated Bartsch* 1982, 29, p. 188; *Hommage à Raphael* 1983, p. 371, n. 60; BERNINI PEZZINI G. 1985, p. 64, n. 2.



Figura VIII: Maestro del Dado (da Raffaello), *Apollo e Marsia*, ca. 1532-50, Parigi, Musée du Louvre.

IX. Villa Madama

La decorazione di alcune parti di Villa Madama è emblematica del ruolo attribuito al motivo dei putti che si lanciano mele desunto dalla sesta descrizione del primo libro delle *Eikónes* nella produzione artistica legata a committenza medicea, poiché il motivo degli Amori che si scambiavano pomi ben si prestava a mascherare un'allegoria politica che prospettava un'età aurea sotto l'egida medicea, insistendo sul gioco di parole *poma/pilae* che alludeva alle palle araldiche dello stemma Medici, con il motivo scherzoso dei putti giocosi che diventava *leitmotiv* dell'intera decorazione della villa; questo è evidente in particolare nel fregio della cosiddetta sala di Giulio Romano attribuito a Giovanni da Udine e nella volta della campata sinistra della Loggia che prospetta sul giardino, dove i quattro medaglioni ovali affrescati sono tutti ispirati a descrizioni di Filostrato aventi come protagonisti putti.

Nonostante Vasari nelle *Vite* assegni la volontà di edificare l'edificio al cardinale Giulio de' Medici, in realtà la villa fu fatta costruire a monte Mario a Roma da Leone X, che effettivamente rese il cugino cardinale attivamente partecipe nei lavori di edificazione della villa, concepita quale residenza privata della famiglia dei Medici (cfr. CIERI VIA C. 2004, p. 349). Probabilmente l'inizio dei lavori di costruzione è da far risalire al 1517, mentre da una lettera di Castiglione a Isabella d'Este è noto che i lavori erano ancora in corso nel 1519 (CIERI VIA C. 2004, p. 349). Inizialmente la commissione venne assegnata a Raffaello, il quale concepì l'idea della villa, ispirata a modelli letterari dell'antichità; per la messa a punto del progetto, invece, fu chiamata la bottega dei Sangallo, per poi passare all'esecutore materiale, Giulio Romano, che fu il direttore del cantiere almeno dal 1519. Dopo una battuta d'arresto nei lavori dovuta alla salita al soglio pontificio di Adriano VI, le attività di costruzione ripresero sotto Clemente VII, come documentano i pagamenti ad Antonio da Sangallo nel 1524/25, relativi però alle opere nella vigna, dove si lavorava ancora nel 1526.

Per quanto riguarda la decorazione, nel marzo 1519 Francesco Sperulo, cappellano del papa, lascia intendere in un poema latino (FROMMEL C. L. 1975, p. 62; ID. 1984, pp. 319-320) che Raffaello avesse in mente un'ampia decorazione della Villa; a questo progetto iniziale dell'urbinate sono probabilmente legati i disegni da cui derivano le incisioni con i giochi di putti, ispirati alla sesta *eikon* filostratea, noti tramite incisioni (vd. *supra*, scheda V); tuttavia, alla morte del maestro nell'aprile 1520 la decorazione ancora non era iniziata. Importanti per conoscere alcuni elementi legati alla decorazione della villa sono due lettere

del cardinale Giulio de' Medici (*Raffaello e i suoi* 1992, pp. 332-333; REISS S. E. 2001), vice cancelliere della Chiesa, che al momento si trovava a Firenze, inviate nel giugno del 1520 al vescovo di Aquino, Mario Maffei, che sorvegliava i lavori; nella prima lettera il cardinale pregava Maffei di ricomporre gli screzi tra Giulio Romano e Giovanni da Udine, definendoli pazzi, chiedendogli di concordare i termini della loro collaborazione come egli preferisse, suggerendo la possibilità che Giovanni eseguisse la decorazione in stucco e Giulio la parte pittorica, o che Giulio creasse i disegni e Giovanni realizzasse i dipinti. La seconda lettera, inviata da Firenze il 17 giugno in risposta a un'altra lettera, perduta, del Maffei del 12 dello stesso mese, esprime la soddisfazione del cardinale per il raggiunto accordo tra i pittori. Particolarmente interessante risulta questa lettera: specifica infatti che i soggetti dell'apparato decorativo potevano essere cose varie, non necessariamente legate in una sequenza continua, ma insiste che dovessero essere storie ben note e agevolmente identificabili senza l'aiuto di iscrizioni. In questo senso la scelta di Ovidio proposta dal Maffei gli era gradita, a patto che fossero scelti i brani più belli e meno oscuri, facilmente comprensibili agli ospiti della villa. Questa istruzione è indice del fatto che all'epoca le *Imagines* dovesse essere una fonte non considerata oscura, ma facilmente identificabile a un osservatore colto. Infatti, le scene all'interno degli ovali della volta della campata occidentale (figg. IX.1, IX.2, IX.4, IX.7), generalmente attribuite dalla critica alla mano di Giulio Romano, più omogenee da un punto di vista tematico rispetto al resto della decorazione, sono interamente ispirate alle descrizioni di Filostrato; la scelta ricadde non su un unico episodio, ma su ben tre, tutti incentrati sulle figure giocose di putti; la predominanza di questa iconografia a villa Madama non costituisce un *unicum* ma piuttosto si pone nell'ambito di un'ampia produzione su questa tematica che ebbe particolare diffusione proprio nell'ambiente mediceo di inizio secolo. Agli stessi anni della decorazione di villa Madama risale infatti la commissione di Leone X a Tommaso Vincidor per una serie di arazzi con giochi di putti (vd. *supra*, scheda VII); tuttavia, mentre negli arazzi i giochi dei putti sono evidentemente finalizzati a comporre motivi emblematici celebrativi delle origini fiorentine del pontefice attraverso i simboli araldici della famiglia, il cui insieme auspicava e prospettava un'età dell'oro che si sarebbe attuata sotto il pontificato del papa Medici solo se a quest'ultimo fossero concessi il potere religioso e temporale, i giochi di putti a villa Madama hanno un tono più scanzonato, probabilmente legato anche alla funzione meno ufficiale della villa rispetto al palazzo vaticano. Di tutti gli ovali della volta della campata occidentale derivati dalle descrizioni delle *Eikónes* esistono dei disegni preparatori (*Sette amorini che giocano con cigni* (fig.

IX.5), Musée du Louvre, inv. 614; *I putti che giocano a palla* (fig. IX.8), Musée du Louvre, inv. 615; *Dedalo che costruisce la vacca per Pasiphae* (fig. IX.6), Uffizi, GDSU, inv. 569 E, *Venere che gioca con gli Amori* (fig. IX.3), collezione privata), generalmente assegnati alla bottega di Raffaello, talvolta con una propensione verso l'attribuzione a Giovanni da Udine (FROMMEL C. L. 1968, n. 58a/1-4), talora individuando la mano di Giulio Romano (*Raffaello e i suoi* 1992, pp. 334-335).

Le raffigurazioni che si riferiscono al testo di Filostrato si rintracciano quindi nei quattro ovali che decorano la volta a crociera della campata occidentale della Loggia che si apre sul giardino. Qui si trovano *Sette amorini che giocano con cigni* (*La palude*, Im. I,9), *Venere che gioca con gli Amori* (Im. I,6), *Dedalo che costruisce la vacca per Pasiphae* (Im. I,16) e una variazione della descrizione degli *Amori* con *I putti che giocano a palla*, immagine che rende ancora più tangibile il riferimento alla casata medicea della descrizione filostratea. Negli affreschi di villa Madama il gioco della racchetta e le lotte coi cigni sono privi di elementi araldici e invece sottolineano la dinamica del gioco in un puntuale riferimento al testo di Filostrato. Tuttavia, l'affresco è arricchito da altri particolari derivati dalla descrizione di Filostrato, come quello del gioco dell'arco o la caccia alla lepre, soffermandosi sul momento conclusivo del racconto di Filostrato. Ancora una puntuale ripresa di una descrizione delle *Imagines* di Filostrato si ha nella scena dei putti con i cigni del secondo ovale della medesima volta; la descrizione dettagliata del retore è qui figurativamente semplificata e sintetizzata; invece, un'attenta ricostruzione filologica del testo si ritrova nell'altro ovale con la costruzione della vacca per Pasiphae ad opera di Dedalo, dove numerosi amorini sono raffigurati intenti ad aiutare il carpentiere nel suo lavoro.

La scelta degli altri soggetti mitologici risulta invece abbastanza complessa ad una lettura attuale. Forse non era così al tempo di Giulio de' Medici, vista la sua specifica richiesta di soggetti noti e facilmente comprensibili, ma anche vari, da cui deriva la frammentarietà e la difficoltà di rintracciare un programma iconografico omogeneo alla base della decorazione, dove il tema dell'inganno si lega a quello dell'amore in tutti i suoi aspetti.

Sempre agli arazzi leonini si lega anche il fregio attribuito a Giovanni da Udine, che più tardi se ne ricorderà nel fregio del castello di Spilimbergo (DACOS N., FURLAN C. 1987, p.118), dove però manca qualsiasi riferimento alla descrizione di Filostrato, che corre lungo le quattro pareti della cosiddetta sala di Giulio Romano nella villa medicea (figg. IX.9; IX.10), dove, numerosi putti, accompagnati da vari animali, sono intenti a intrecciare

ghirlande e a svolgere diverse attività, tra cui ancora una volta spiccano i motivi della caccia alla lepre e della lotta tra putti, evidenti riprese dalla descrizione di Filostrato. I motivi decorativi a ghirlande con putti e animali vari presentano delle strette affinità con l'invenzione degli arazzi di Vincidor, tanto da far supporre dei modelli comuni, probabilmente riconducibili alla mano stessa di Raffaello, da cui sarebbero poi derivate le incisioni da cui sostanzialmente dipende la fortuna iconografica della descrizione degli *Erotes* presso gli artisti che gravitavano attorno la figura dell'urbinate.

Bibliografia

GREENWOOD W. E. 1928; FROMMEL C. L. 1969, pp. 47-64; LEFEVRE R. 1973; FROMMEL C. L. 1969; FROMMEL C. L. 1975; COFFIN D. R. 1979, pp. 245-257 ; FROMMEL C. L., RAY S., TAFURI M. (a cura di) 1984, pp. 311-356; BIERMANN H. 1986; DACOS N., FURLAN C. 1987, pp. 111-179; FROMMEL C. L. 1987, pp. 311-356; DEWEZ G. 1990; *Raffaello e i suoi* 1992, pp. 332-339; LOSKOUTOFF Y. 2001, pp. 351-391; REISS S. E. 2001, pp. 281-288; CIERI VIA C. 2004, pp. 349-374; NAPOLEONE C. 2007.



Figura IX.1: Roma, Villa Madama, volta della campata sinistra della Loggia.

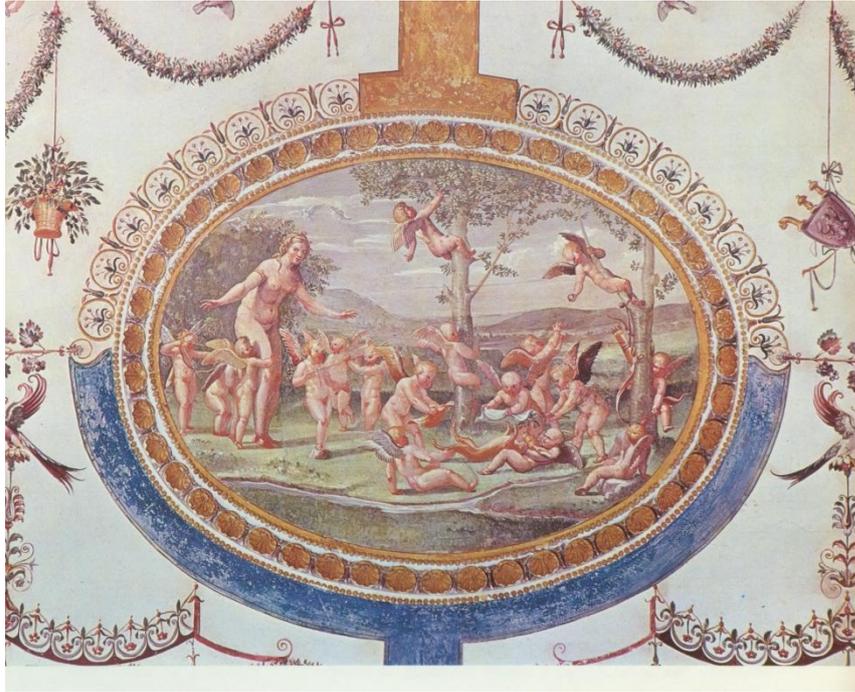


Figura IX.2: Giulio Romano, *Venere e Amori*, 1520 ca., Roma, Villa Madama.



Figura IX.3: Bottega di Raffaello, *Venere e Amori*, coll. Privata.



Fig. IX.4: Giulio Romano, *Amori che giocano con i cigni*, 1520 ca., Roma, Villa Madama.

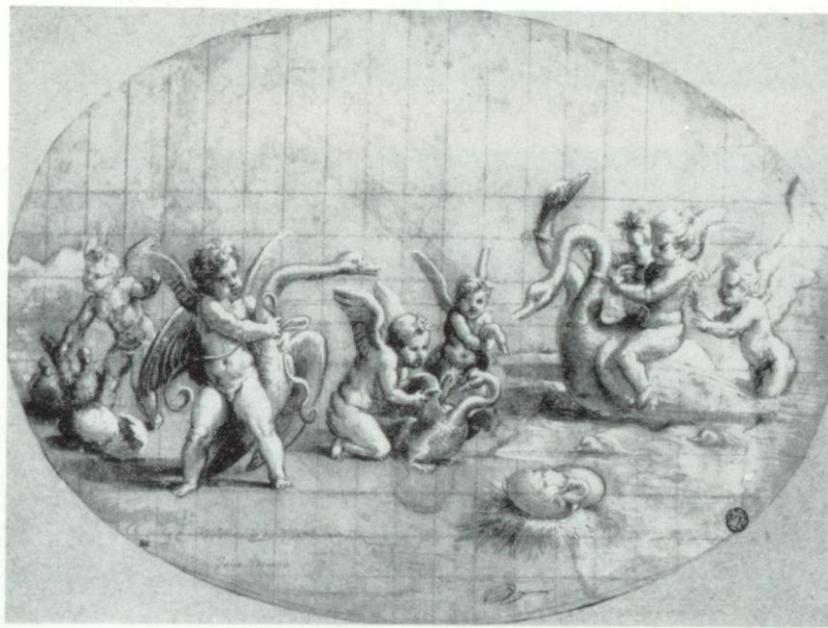


Figura IX.5: Bottega di Raffaello, *Amori che giocano con i cigni*, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 614



Figura IX.6: Bottega di Raffaello, *Dedalo costruisce la vacca per Pasiphae*, Uffizi, GDSU, inv. 569 E.



Figura IX.7: Giulio Romano, *Amori che giocano con i cigni*, 1520 ca., Roma, Villa Madama.



Figura IX.8: Bottega di Raffaello, *Amori che giocano a palla*, Louvre, inv. 615.



Figura IX.9: Roma, Villa Madama, Sala di Giulio Romano.



Figura IX.10: Giovanni da Udine, *fregio con giochi di putti*, Roma, Villa Madama, Sala di Giulio Romano.

X. Dosso Dossi

X.a Apelle tra gli dei

Dosso e Battista Dossi, Andito della cappella 1531-1532, Trento, Castello del Buonconsiglio, Magno Palazzo. Decorazione ad affresco.

X.b Giove pittore di farfalle

Giove pittore di Farfalle, Mercurio e la Virtù ca. 1524

Olio su tela, cm 112 x 150, Cracovia, Castello Reale del Wawel.

Una lunetta (fig. X.1) di quello che era l'atrio, il cosiddetto Andito della Cappella, del Magno Palazzo di Bernardo Cles, principe vescovo, a Trento, il primo ambiente che si presentava a chi entrasse nell'edificio rinascimentale, sembra riecheggiare il concetto, ben espresso nel proemio di Filostrato e poi richiamato negli scritti dei teorici rinascimentali dell'arte, dello statuto divino dell'arte della pittura (cfr. *Dosso Dossi* 2014, p. 36, 68n.), «una creazione degli Dei, manifesta nelle immagini della terra, che le Stagioni dipingono sui prati, e nei fenomeni del cielo⁴³⁶». I documenti attestano l'inizio dei lavori nell'ambiente alla fine del 1531: la decorazione interessa la volta del soffitto e le sedici lunette sottostanti, ed è illusoriamente inserita su un nuvoloso cielo; nelle lunette sono divinità olimpiche, mentre nei pennacchi tra di esse si trovano putti alati che si scambiano palme e ramoscelli di alloro, mentre al centro del soffitto innalzano con lacci dorati lo stemma cardinalizio di Bernardo Cles, circondato da una ricca ghirlanda in stucco di fiori e frutta.

Il poemetto *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento* scritto da Pietro Andrea Mattioli, stampato a Venezia nel 1539, descrive in ventisette ottave l'ambiente dell'andito, consentendo di decifrare più agevolmente le lunette figurate. Oltre alla canonica serie di dodici divinità codificata da Tito Livio vengono aggiunti Plutone, Bacco, e una figura di pittore. Questa figura maschile, ora fortemente danneggiata, impegnata a tracciare su un foglio i contorni di una figura, è stata variamente interpretata, come Apelle, allegoria della pittura e anche come ritratto di Dosso (vd. CAMERLENGO L, in *Dosso Dossi* 2014, cat. 53, p. 278). In una prima versione del poemetto, il Mattioli definiva questa figura “di prospettiva quel primo inventor” con una nota a margine “Appelle”, per poi diventare nell'edizione a stampa del 1539 “della pittura il sublime inventor”. Nelle fonti antiche

⁴³⁶ FILOSTRATO 2008a, *Proemio*, p. 117.

Apelle non è mai definito inventore della pittura, né tanto meno nelle fonti moderne, quali il Filarete e l'Alberti. La figura nella lunetta di Trento «è forse il primo mitologico pittore, assunto, tramite il mito delle origini, al consesso divino: ammissione consentita dal fatto che è l'artista, anche per questo *inventor*, a ritrovare le stesse divinità» (CAMERLENGO L. 2014, p. 236). Lo statuto divino della pittura era un rimando al proemio di Filostrato, di cui si può cogliere un'eco, ancora più manifesta, nel dipinto di Dosso *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, ora a Cracovia (fig. X.2), eseguito probabilmente verso il 1524, che aggiunge a un'*Intercenale* intitolata *Virtus* di Leon Battista Alberti, su cui fondamentalmente si basa la rappresentazione, delle reminiscenze ispirate alla lode che Filostrato tesse della pittura nel proemio delle sue *Immagini* (cfr. FARINELLA V. 2007c, pp. 43-45, e ID. in *Dosso Dossi* 2014, cat. 39, pp. 172-174), rendendo l'arte pittorica una creazione degli dei, capace con la sua *sofia* di imitare perfettamente ogni fenomeno naturale esistente in natura; ecco allora che trova una spiegazione la scelta di affidare, tra le mani del dio Giove il pennello del pittore: nella sua figura si è pensato di riconoscere un'allusione al duca Alfonso I che per suo svago si cimentava nel dipingere (cfr. FARINELLA V. 2014, p. 416, 141n.; e ID. in *Dosso Dossi* 2014, cat. 39, pp. 172-174). Deposta la folgore simbolo del suo governo sui mortali, il dio, completamente assorto nel suo diletto, tiene la tavolozza dei colori con la mano sinistra, mentre con la destra cerca di rendere minuziosamente le ali delle farfalle; sempre Filostrato insiste nelle sue descrizioni sulla grande abilità e sapienza necessaria alla riproduzione di alcuni insetti, ad esempio in *Pindaro* (*Im.* II,12): «Penso che per te siano una meraviglia le api dipinte con tale precisione; non sono trascurate neppure la proboscide, le zampe, le ali e il colore del pelo, poiché la pittura, con varie sfumature, le rende tali quali sono in natura⁴³⁷». L'atto del dio non solo è da intendersi quale gesto ricreativo, ma come vero e proprio momento di invenzione e di creazione: una delle tre farfalle sembra quasi staccarsi dalla superficie della tela su cui era stata raffigurata per poi volare via, mentre lo sfondo del dipinto sembra confondersi con i colori del cielo su cui si apre il paesaggio che fa da sfondo al dipinto del Dosso; invece l'arcobaleno dorato che appare sul cielo nel dipinto di Dosso si dovrà intendere come un ulteriore omaggio al proemio filostrato che fa menzione dei fenomeni celesti che dipingono la volta celeste (cfr. FARINELLA V. 2007c, pp. 44-45).

La lunetta nel palazzo del Buonconsiglio a Trento raffigura il più celebrato pittore dell'antichità tra le tradizionali divinità del Pantheon olimpico, che diventava in questo

⁴³⁷ FILOSTRATO 2008a, *Im.* II,12.1, p. 213.

modo allegoria della Pittura, arte talmente tanto nobile e sapiente da poter essere ammessa tra il consesso delle divinità celesti, essa stessa figlia degli dei e della Natura.

Bibliografia

MATTIOLI P. A. 1539; WÖZL L. 1898 , pp. 209-310, sp. 281-282; SCHMÖLZER H. 1901, pp. 20-21; BERENSON B. 1907, p. 211; ZWANZIGER W. C. 1911, pp. 66-67, 103; MENDELSON H. 1914, pp. 74-77, 174-176; MORASSI A. 1929, pp. 241-264, sp. 251- 252; BERENSON B. 1932, p. 176; GEROLA G. 1934, p. 81; BERENSON B. 1936, p. 151; PUPPI L. 1964, pp. 19-36, sp. 25, 30-31; MEZZETTI A. 1965a, pp. 25-26, 36, 121, 123-124, n. 209; GIBBONS F. 1968, pp. 59-62, 212-214, n. 78; DE GRAMATICA F. 1985, p. 152; BIASINI G. 1992, pp. 9-29; FRANGENBERG TH.1993, pp. 352-378, sp. 361; BALLARIN A. 1994-1995, pp. 93-95; CHINI E. 1995, pp. 208-222; LUPO M. 1995, pp. 110-117; ROMANI V. 1995, pp. 339-340, n. 433; 356-357, n. 478; DAL PRÀ L. 1996, pp. 43-44; TUMIDEI S. 1996, pp. 133-140; D'ASCIA L. 1998, pp. 309-332; *Dosso Dossi* 1998, cat. 27, pp. 170-174; HUMFREY P. 1998, pp. 170-174, n. 27; FIORENZA G. 2000, pp. 146-251; GABRIELLI L. 2004, p. 181; CICCUTO M. 2006, pp. 53-61; FARINELLA V. 2007c; FIORENZA G. 2008, pp. 21-48; PAOLI M. 2013; CAMERLENGO L. in *Dosso Dossi* 2014, pp. 229-251; *Dosso Dossi* 2014, cat. 39, pp. 172-175, cat. 53, pp. 276-283; FARINELLA V. 2014, pp. 273-298; TOFFANELLO M. in *Gli Este* 2014, pp. 138-139; FABIAŃSKI M. 2015.



Figura X.1: Dosso Dossi, *L'inventore della pittura*, 1531, Trento, Castello del Buonconsiglio, Andito della Cappella.



Figura X.2: Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, ca. 1524, Cracovia, Castello Reale del Wawel.

X.c Dosso e Battista Dossi, *Ercole e i Pigmei*, ca. 1535, Graz. Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum.

Olio su tela, cm. 114 x 146,5.

Il primo ad associare il dipinto di *Ercole e i Pigmei* dei fratelli Dossi (fig. X.3) alla descrizione di Filostrato (*Im.* II,22) fu Schlosser (1900). L'antica *ékphrasis* descrive il momento in cui il mitico eroe, mentre riposa stremato dalla fatica dopo la lotta con Anteo, viene assalito da uno stuolo di Pigmei, intenzionati a vendicare la morte del fratello. Marek (1985, pp. 73-74) coglie in quest'opera un richiamo al camerino di pitture di Alfonso I, che conteneva altri due dipinti ispirati alle *Eikónes* filostratee (cfr. *supra*, scheda IV). La maggior parte della critica è concorde nel datare su base stilistica il dipinto al periodo dell'ascesa al potere di Ercole II (cfr. *Dosso Dossi* 1998), figlio di Alfonso I, salito alla guida dello stato estense nel 1534, mentre l'analisi della Mezzetti (1965, pp. 41-42, 89) ha restituito il dipinto alle mani di entrambi i fratelli Dossi, per cui la concezione generale dell'opera sarebbe da assegnare a Dosso, così come la testa di Ercole, mentre il corpo e le

foglie in alto a sinistra sono stati eseguiti in maniera più approssimativa, e pertanto sarebbero da attribuire a Battista, così come i Pigmei e il paesaggio sullo sfondo.

La stessa descrizione di Filostrato è alla base del ventesimo emblema dell'Alciato (1531; ed. a cura di M. Gabriele, pp. 131-133; cfr. GIBBONS F. 1968 e VAN HASSEL-VON RONNEN C. J. 1970), illustrato in una xilografia dell'edizione del 1534, corredato dall'epigramma moraleggiante "In eos qui supra vires quicquam audent" (Per quanti osano al di sopra delle proprie forze); probabilmente anche il messaggio allegorico di cui era caricato il dipinto non è lontano da quello espresso nell'emblema dell'Alciato e si rivelava essere un consiglio al nuovo duca, Ercole II, che all'epoca dell'esecuzione si avviava a intraprendere le prime fasi del suo governo. La figura dell'eroe trovava in Ferrara terreno fertile per una ricorrente celebrazione, ovviamente legata all'onomastica di Ercole I prima, e di Ercole II poi. Ed è proprio al figlio di Alfonso I che rimanda il dipinto, che probabilmente nelle fattezze del semidio propone l'effigie celata del duca, come sembrerebbe emergere da un confronto con altri ritratti di Ercole II (*Dosso Dossi* 1998, p. 212). Ercole è raffigurato sdraiato, completamente nudo se non per la pelle di leone, ma con in il busto sollevato, il viso incorniciato da barba e capelli corvini, cinti da una ghirlanda di foglie di vite. Intorno a lui una moltitudine di Pigmei che, abbigliati non a caso come lanzichenecci, e quindi di fatto identificando il nemico nelle truppe asburgiche di Carlo V e incarnando le, seppur all'epoca velate, tendenze filo-francesi del ducato estense (cfr. EBERT-SCHIFFERER S. 2007, p. 14), cerca invano di avere la meglio sul suo nemico, che però ha già tra le mani una manciata di lillipuziani omini. A differenza dei dipinti dello stesso soggetto di Lucas Cranach (1551, Stadtmuseum Weimar, vd. *infra*, scheda XIII) e Frans Floris (1563, la cui invenzione è alla base dell'incisione di Cornelis Cort, vd. *infra*, scheda XV), Dosso non propone una lettura assolutamente fedele della sua fonte, ma rilegge in chiave eroicomico ed ironica la vicenda, con i Pigmei che, mai davvero minacciosi, tentano impacciati attacchi, stanno fermi nell'attesa di una decisione o di una reazione da parte dell'eroe, che si mostra piuttosto indifferente e composto nella sua reazione, distogliendo gli occhi dal gruppo di nemici accalcato nel suo mantello leonino, ma tenendo saldo e fisso l'accigliato sguardo di fronte a lui, quasi guardasse al di là del pericolo contingente, verso preoccupazioni ben più concrete e gravose. Il dipinto, infatti, si sofferma sull'ultima sezione dell'ecfrasi di Filostrato, con l'eroe che ormai risvegliato ha la meglio sugli audaci Pigmei; ma mentre nella descrizione antica Ercole si fa beffe di loro, ridendo, nel dipinto dossesco questi ha un'espressione greve e accigliata, che infonde all'immagine un'aura di solennità.

Bibliografia

SCHLOSSER J. VON 1900, pp. 266-68; BERENSON B. 1907, p. 211; PATZAK B. 1908, p. 40, n. 30; GARDNER E. G. 1911, p. 233; SUIDA W. 1911, p. 363; ZWANZIGER W. C. 1911, pp. 67-68; VENTURI L. 1913, p. 195; MENDELSON H. 1914, pp. 166-167; VENTURI A. 1928, p. 976; BERENSON B. 1932, p. 174; ANTAL F. 1948, p. 88; SUIDA W. 1949, pp. 282-284; TIETZE-CONRAT E. 1957, p. 111; PUPPI L. 1964, p. 31; MEZZETTI A. 1965a, pp. 41-42; BERENSON B. 1968, p. 112; GIBBONS F. 1968, pp. 140-141, 226; EMMENS J. A. 1969, p. 54; HASSELT-VON RONNEN, C. J. VAN 1970, pp. 13-18; SCHAERFER S. 1978, p. 15; BIEDERMANN G. 1982, pp. 125-137; MAREK M. J. 1985, pp. 73-74; HUMFREY P. 1986, pp. 111-28; HALE J. R. 1990, p. 84; BIEDERMANN G. 1993, pp. 52-55; TISSONI BENVENUTI A. 1993, pp. 773-792; BALLARIN A. 1994-1995, p. 363; BIEDERMANN G. 1995, pp. 90-91; *Dosso Dossi* 1998, cat. 40, pp. 212-214.



Figura X.3: Dosso e Battista Dossi, *Ercole e i Pigmei*, c. 1535, Graz. Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum.

XI. Gli arazzi dei *Giocchi dei putti* Gonzaga

XI.a La serie di Arazzi dei Puttini di Federico II ed Ercole Gonzaga

Federico II Gonzaga: Modena, Galleria Raffaele Verolino

Venere, un satiro e putti che giocano: 410x450 cm

Ercole Gonzaga: Lisbona, Gulbenkian Museum, Milano, Museo Poldi Pezzoli

La barca della Fortuna, Lisbona (inv. 29a): 360x420cm

Il gioco della palla, Lisbona (inv. 29b): 350x370cm

La danza, Lisbona (inv. 29c): 350x417cm

I pescatori, Lisbona (inv. 29d): 350x370cm

Il gatto, Lisbona (inv. 29e): 355x105cm

Il cane, Lisbona (inv. 29f): 355x105cm

La danza, Milano (inv. 383): 341x107cm

Il cervo, Compton Wynyates, collezione del marchese di Northampton: 350x417 cm

Ben due serie di arazzi legate a committenze gonzaghesche recano echi della fortunata sesta descrizione del primo libro di Filostrato; si tratta di due apparati commissionati da diversi membri della famiglia mantovana, aventi come protagonisti numerosi amorini impegnati in svariate attività. A differenza della serie commissionata da Leone X, i due set di arazzi sono più vicini a quella che probabilmente era l'idea iniziale del progetto raffaellesco testimoniato dai disegni ispirati alla sesta *eikon* delle *Immagini* (cfr. *supra*, scheda V), ambientati in scorci paesaggistici, su cui dominano i filari di frutteti di diverso tipo, brulicanti di putti.

La prima serie dei puttini (figg. XI.1-XI.15) è documentata nella collezione di Ercole Gonzaga a partire dal 1557, citata nel testamento del cardinale come gli arazzi «in quibus lati pueri in viridarii ludentes variis inter sese modis intext sunt», e fu lasciata in eredità al duca Guglielmo (DELMARCEL G. 2010, p. 96). Secondo l'inventario del 1563 il set comprendeva 10 grandi pannelli, tre “portere” e due “sopraportere” di lana, seta, oro e argento (DELMARCEL G. 2010, p. 96, documento 49 n. 1, p. 247, nel testo, tuttavia l'autore fa riferimento a due portiere e non a tre, come invece riportato nel documento). Le armi Gonzaga, circondate dalle nappe del cappello cardinalizio di Ercole, si vedono sulle porzioni sopravvissute dell'insieme a Lisbona e a Milano. Inoltre, il cartellino tenuto da un putto in primo piano della barca della fortuna è iscritto con le parole “HER[cules] EPISCOP[us] MAN[tovanus].

Si ritiene che il set sia stato tessuto da Nicolas Karcher sulla base di modelli fornitigli da Giulio Romano, della cui mano esistono una serie di studi e disegni con gli stessi soggetti, attraverso i quali è possibile farsi un'idea dell'insieme completo degli arazzi, originariamente composto di quindici pezzi (HARTT F. 1958, I, n. 217, p. 159, nn. 255-257, p. 302, II, figg. 354, 516; la vicenda è riassunta in da Forti Grazzini in *Giulio Romano* 1989, pp. 475-476 e in *Fürstenhöfe der Renaissance* 1989, pp. 295-296, 299). Karcher arrivò a Mantova nel 1539, quando Federico II, che, probabilmente spinto dall'esempio di suo cugino Ercole II d'Este che nel 1536 aveva fondato una manifattura ferrarese, intendeva istituire un'analoga officina tessile a Mantova (*Tapestry in the Renaissance* 2002, p. 489), garantendo al tessitore un privilegio che estendeva anche agli undici membri della sua bottega. Il testo di questo documento (pubblicato in DELMARCEL G. 2010, documento 9, p. 228) non specifica il soggetto degli arazzi che Karcher avrebbe dovuto tessere, ma presumibilmente si trattava di quelli della serie dei *Puttini* che, come testimonia l'arazzo con *Venere, un satiro e putti che giocano* (fig. XI.1), che traduce in controparte il disegno di mano di Giulio Romano conservato a Chatsworth (fig. XI.2), sarebbe pertanto stata iniziata per volere del duca Federico, ma fu lasciata incompiuta alla morte del committente, il 28 giugno 1540. Infatti, solo nell'arazzo ora conservato a Modena, che dovrebbe essere pertanto il primo della serie, leggibile verso destra, sono ben evidenti nelle bordure la salamandra e il monte Olimpo, emblemi di Federico II. Poco dopo però sembra che la commissione continuasse per volere di suo fratello, il cardinale Ercole Gonzaga, reggente dello stato in vece di suo nipote Francesco III: infatti le sue armi, almeno da quel che si può constatare dalle porzioni esistenti a Lisbona e Milano, sembrano essere state inserite nel progetto iniziale in un secondo momento, suggerendo che esse fossero un'aggiunta ai cartoni o alla tessitura stessa (DELMARCEL G. 2010, p. 96).

Tra la morte di Federico nel giugno 1540 e l'ottobre 1545, quando Karcher partì per Firenze, il tessitore lavorò per Ercole, per commissione del quale egli eseguì il *Mosè nel deserto*; i *Puttini* furono probabilmente eseguiti durante questo periodo da modelli forniti da Giulio Romano che supervisionava la pittura di cartoni a grandezza naturale. Nel luglio 1541 viene menzionato il fatto che Ercole aveva commissionato arazzi «per suo passatempo», quindi presumibilmente di soggetto profano; risulta pertanto probabile che il documento si riferisse ai *Puttini*, ipotesi rafforzata dai pagamenti per le forniture a Karcher (DELMARCEL G. 2010, p. 97, documento 12, pp. 230-233).

A giudicare dalle porzioni sopravvissute dei dieci arazzi, il set era stato sviluppato seguendo l'impostazione dettata dal panno "introduttivo" tessuto per Federico II. Le

misure dei riquadri centrali erano le stesse sia per il set di Federico sia per quello di Ercole, sebbene i panni realizzati per Ercole siano stati concepiti senza alcuna bordura (DELMARCEL G. 2010, p. 99). I tre frammenti del set di Ercole (figg. XI.8-XI.10), due conservati nella fondazione Gulbenkian a Lisbona e uno al Museo Poldi Pezzoli, non sono da intendersi quali le portiere citate nell'inventario del 1563, ma frammenti di pannelli più grandi; infatti, uno dei frammenti a Lisbona e quello a Milano includono lo stesso tipo di ippocastani, dettaglio che farebbe ipotizzare che questi frammenti facessero originariamente parte dello stesso arazzo, dove l'arazzo milanese doveva essere la parte centrale, poiché contiene l'arme del cardinale (cfr. DELMARCEL G. 2010, p. 99).

La bottega di Karcher potrebbe aver tessuto gli arazzi tra il giugno 1540 e l'ottobre 1545; per completare una serie di queste proporzioni sarebbero stati sufficienti 40-42 mesi, pertanto presumibilmente la serie era completa prima della partenza del tessitore per Firenze (DELMARCEL G. 2010, p. 99).

Nonostante dell'apparato tessuto originariamente composto di quindici pezzi se ne conservi solo una parte, l'insieme è probabilmente ricostruibile attraverso i disegni preparatori di Giulio Romano conservati in diverse collezioni, a Londra, British Museum e Victoria and Albert Museum e nella collezione Pouncey, Haarlem, Chatsworth, Copenhagen, Vienna, Nottingham e Firenze, in cui sono sempre presenti putti impegnati in diversi giochi e attività.

Punto di partenza per la scelta del soggetto fu sicuramente la sesta descrizione del primo libro di Filostrato; tuttavia essa non viene riproposta in maniera strettamente aderente: i putti non raccolgono pomi ma sono impegnati nella vendemmia e in attività non sempre descritte dal retore antico. Nell'arazzo della *Danza* (fig. XI.6), le mele compaiono su alberi che sostengono le piante di vite, mentre si ritrovano ciliegie in quello del *Gioco della palla* e melagrane nei *Pescatori*. Una faretra con frecce dorate pende da un albero così come descritto da Filostrato nell'arazzo con la *Danza*, che ripropone l'episodio degli *Erotes* (*Im.* I,6) in cui gli Amori danzano in cerchio mentre pregano affinché il loro frutteto rimanga sempre tanto rigoglioso. Inoltre si trovano echi della descrizione della *Palude* (*Im.* I,9) nell'arazzo de *Il cervo* (fig. XI.11), con i puttini che giocano con i cigni. La descrizione delle *Eikónes* comunque rimane semplicemente un punto di partenza, mentre vengono elaborati degli episodi alla maniera di Filostrato. Sicuramente il testo delle *Imagines* era ben noto a corte, dove pure si conservava la traduzione commissionata da Isabella d'Este, madre di Federico, e pure doveva esserci una certa familiarità con l'associazione tra regno di Venere, idealisticamente rappresentato nel frutteto di Filostrato, e una rinnovata età

dell'oro (cfr. *supra*, pp. 84-96). D'altronde non si può credere che a Mantova non fosse arrivata eco dei dipinti eseguiti da Tiziano, specie della *Festa di Venere*, per lo studiolo di Alfonso I d'Este, zio di Federico, che pure erano allusivi di una nuova età di pace e prosperità a Ferrara grazie alla capace guida dello stato da parte di Alfonso. Già Forti Grazzini (in *Giulio Romano* 1989, p. 477), infatti, vide nel set un'incarnazione del concetto dell'età aurea portata a Mantova dalla famiglia Gonzaga, un tempo di pace e prosperità iniziata sotto Federico II e continuata durante la reggenza di Ercole e Ferrante; tuttavia, è presente una velata allusione alle insidiose minacce che possono turbare l'armonia dello Stato, come sembrerebbe alludere il ferimento di un putto nell'arazzo con *La Danza dei putti* ora a Lisbona, colpito da una freccia caduta da una faretra tenuta da un suo compagno che svolazza tra le fronde degli alberi attorno cui i suoi fratelli danzano, ringraziando e pregando per la bellezza del loro frutteto, che potrebbe alludere alla precoce morte di Federico II (*Giulio Romano* 1989, p. 477), e comunque alla precarietà del vagheggiato secol d'oro. D'altronde lo stesso arazzo con la *Barca* è da intendersi come *Barca della Fortuna* (fig. XI.4), e non come *Barca di Venere* quale generalmente identificata, ossia quale simbolo dello Stato dei Gonzaga guidato dalla buona sorte e dal buon governo, in quel particolar momento incarnato dallo stesso Ercole. La figura femminile sulla barca governa un timone, attributo tradizionale della Fortuna, che ritorna pure in un disegno di mano di Giulio Romano (fig. XI.22) conservato ad Haarlem (Teylers Museum) dove, inquadrata da un arco vegetale carico di uva, la Fortuna, con in mano un timone e un cartiglio che recita «Renovabitur ut Aquilae Iuventus», guida un carro trainato dalle quattro aquile dello stemma Gonzaga, e si riferisce evidentemente alla rinnovata età dell'oro sotto l'egida gonzaghesca, mentre i putti che le svolazzano sopra reggono il cappello cardinalizio e uno scudo con i leoni rampanti del riquadro centrale dello stemma Gonzaga. In un disegno analogo di Giulio Romano (fig. XI.23; Chatsworth, Devonshire Collection) è ripetuta la medesima impostazione, solo che alla guida del carro dello Stato di Mantova non è più la Fortuna, ma è chiamato un putto che in mano regge una lancia. Le similitudini tra questi due disegni e l'insieme degli arazzi dei Puttini hanno giustamente portato a ipotizzare che questi due schizzi possano rappresentare una fase progettuale delle portiere menzionate nell'inventario del 1563 che facevano parte del set (cfr. DELMARCEL G. 2010, pp. 104-105; anche se l'autore aggiunge che potrebbero riferirsi anche alle dodici spalliere raffiguranti la *Fortuna condotta da quattro aquile*, tessute nelle Fiandre e citate nello stesso inventario, ma andate perdute).

Da notare, inoltre, una soprapporta che faceva parte del ciclo con le *Storie di Mosè*, tessuta da Karcher, una volta rientrato da Firenze, per il duca Guglielmo tra il 1553 e il 1562 (*Tapestry in the Renaissance* 2002, pp. 491-493), che mostra sei putti che giocano attorno a un festone (fig. XI.24), chiaramente desunti dagli arazzi pensati da Tommaso Vincidor per Leone X.

XI.b I puttini di Ferrante Gonzaga

Trissino, collezione Marzotto

La città: 386x465cm

La lepre: 388x440cm

Il cavalluccio: 387x415cm

Il caprone: 383x435cm

La spremitura: 388x420cm

Il ballo: 390x473cm

La serie con *Puttini* fu commissionata da Ferrante Gonzaga a Bruxelles tra 1552 e 1557 ed è evidentemente ispirata alla serie eseguita per il fratello Ercole. La «tappezzeria delli Puttini» è l'unica tessuta con filati d'oro e d'argento fra le serie elencate nell'inventario dei beni dei Gonzaga di Guastalla stilato nel 1590; la serie comprendeva sei panni ciascuno dei quali alto 5 ale (DELMARCEL G. 2010, p. 108). Dopo vari passaggi collezionistici, ben riassunti in Delmarcel (2010, p. 108), la serie arrivò nella collezione Marzotto a Trissino, perdendo anche il ricordo dell'originaria provenienza, riscoperta grazie al carteggio tra il cardinale di Granvelle e i suoi agenti nei Paesi Bassi tra il 1571 e il 1574 (DELMARCEL G. 2010, documento 46, p. 246). Durante il suo soggiorno nei Paesi Bassi spagnoli il cardinale era divenuto collezionista appassionato di arazzi, commissionandone alla bottega de Pannemaker, arazziere favorito di Carlo V. Questi ottenne in prestito da Cesare Gonzaga, figlio di Ferrante, i cartoni degli arazzi dei puttini del padre, grazie ai quali fece tessere una serie pressoché identica a quella originale. Filippo II di Spagna acquistò dagli eredi di Granvelle diverse serie di arazzi, compresi quattro panni con i puttini, che si trovano ancora nella collezione reale spagnola, e che sono perfettamente somiglianti ai sei arazzi della collezione Marzotto a Trissino.

Il fatto che il cardinale di Granvelle si rivolgesse a Willem de Pannemaker sia per cercare i cartoni preparatori della serie coi puttini di Ferrante, sia per replicarla (come testimoniato dalla marca sugli arazzi spagnoli), fa supporre che questo arazziere fosse

anche l'artefice dei panni originali conservati a Trissino, come farebbe del resto immaginare anche la marca di Pannemaker su alcuni panni Marzotto, ad esempio nella bordura con la lepre (cfr. DELMARCEL G. 2010, p. 113). Questa ipotesi sembrerebbe inoltre confermata da una missiva inviata a Ferrante Gonzaga il 5 febbraio 1552 dal pittore Battista Lodi, che informava di essere riuscito a mettersi in contatto a Bruxelles con un arazziere che aveva alle sue dipendenze numerosi tessitori per una commissione «da farsi subito», accennando alla serie della *Battaglia di Tunisi* che l'arazziere stava eseguendo per Carlo V, che rende certi dell'identificazione dell'anonimo tessitore con Willem de Pannemaker (DELMARCEL G. 2010, p. 113, documento 32, pp. 239-240).

Non sono pervenuti cartoni o disegni per questa serie di arazzi: rimangono ancora da identificare sia l'artista che eseguì le composizioni sia l'ideatore del programma, anche se è probabile che il destinatario della commissione fosse lo stesso Battista Lodi incaricato di prendere accordi con il tessitore. La somiglianza con la serie di Ercole si limita solo nelle scelte tematiche e in alcuni dettagli delle composizioni: entrambi partono dalla medesima fonte, la sesta descrizione del primo libro di Filostrato, per presentare delle pergole popolate da bambini nudi intenti a vendemmiare. Tuttavia, mentre gli arazzi di Ercole alludevano in modo chiaro alla mitica età dell'oro, fatta rivivere grazie al buon governo dei Gonzaga su Mantova e alla fortuna di Ercole, reggente dello stato, quelli di Ferrante danno maggiore importanza al tema della vendemmia e della spremitura dell'uva; infatti, quattro arazzi sono dedicati alla vendemmia, il quinto alla spremitura dell'uva e l'ultimo alla danza che celebra la conclusione del lavoro. Se si leggono gli arazzi in quest'ordine ci si rende conto che il numero di querce visibile in tre dei 4 panni con la vendemmia passa a sei nel quarto, a otto nel successivo, e infine a una quantità indistinguibile nell'ultimo. Pertanto gli arazzi erano stati concepiti secondo una sequenza logica (cfr. DELMARCEL G. 2010, pp. 113-114), che vedeva nel primo panno *La città* (fig. XI.16), dove sullo sfondo è la veduta di una città con una strada, mentre alcuni bambini in primo piano giocano alla cavallina mentre altri con l'uva raccolta; il secondo era *La lepre* (fig. XI.17), in cui quattro puttini al centro in primo piano si contendono il possesso di una lepre, motivo evidentemente desunto dalla descrizione filostratea, mentre altri putti continuano la vendemmia, arrampicandosi sulle alte viti. Il terzo arazzo, invece, era il cosiddetto *Cavalluccio* (fig. XI.18), al centro del quale un putto cavalca un cavallino di legno, mentre a sinistra alcuni bambini sembrano accapigliarsi per un vaso e sulla destra un putto tiene una croce astile, a cui sono appesi due grappoli d'uva, che regge un vessillo rosso, affiancato da un altro bambino, che fissa intensamente la croce; nel quarto (fig. XI.19), in primo piano alcuni

putti tirano un caprone, mentre i restanti vendemmiano. Il successivo raffigura la fase finale della raccolta (fig. XI.20), la spremitura, ponendo al centro una tinozza, ricolma di grappoli d'uva, sopra e attorno la quale si accalcano i bambini, mentre molti altri ancora stanno sopra i filari della vigna, ultimando la raccolta; infine nel *Ballo* (fig. XI.21), sotto un lungo filare di vite sempre carico d'uva e su cui ancora si arrampicano i bambini, sei puttini danzano in cerchio, mentre sulla destra due loro compagni ne sollevano un terzo, stanco o ferito, mentre sulla sinistra, tre putti giocano con un'anatra. L'edificio sul fondo potrebbe alludere alla Villa Gualtieri, ricostruita e ampliata per Ferrante a partire dal 1546 (cfr. DELMARCEL G. 2010, p. 115).

È probabile che Ferrante intendesse con questa serie rappresentare un'ideale e idilliaca vita di pace, in una sorta di paradiso dove regnava un'eterna gioventù libera di godere sempre dei piaceri del vino e del gioco, magari da lui commissionata per una destinazione privata nel momento in cui si stabilì a Milano dopo una vita fatta di continui spostamenti, in diretta connessione con un'altra serie di arazzi commissionata sempre da Ferrante, con le allegorie militari del *Fructus Belli* (cfr. DELMARCEL G. 2010, p. 115).

Bibliografia

HARTT F. 1958, I, n. 217, p. 159, nn. 255-257, p. 302, II, figg. 354, 516; VIALE FERRERO M. 1961, pp. 53-55; POUNCEY PH., GERE J. A. 1962, pp. 67-69; WARD-JACKSON P. W. 1979 pp. 74-75; DELMARCEL G., BROWN C. M. 1988, pp. 109-121, 170-177; *Fürstehöfe der Renaissance* 1989 pp. 295-296, 299; *Giulio Romano* 1989, pp. 475-479; AMBROSIO F. 1994.; BROWN C. M., DELMARCEL G. 1996, pp. 174-193; COX-REARICK J. 2000; *Tapestry in the Renaissance* 2002, pp. 488-493; DELMARCEL G. 2010, pp. 96-117 ; ORIGLIA D. 2010, pp. 22-27.

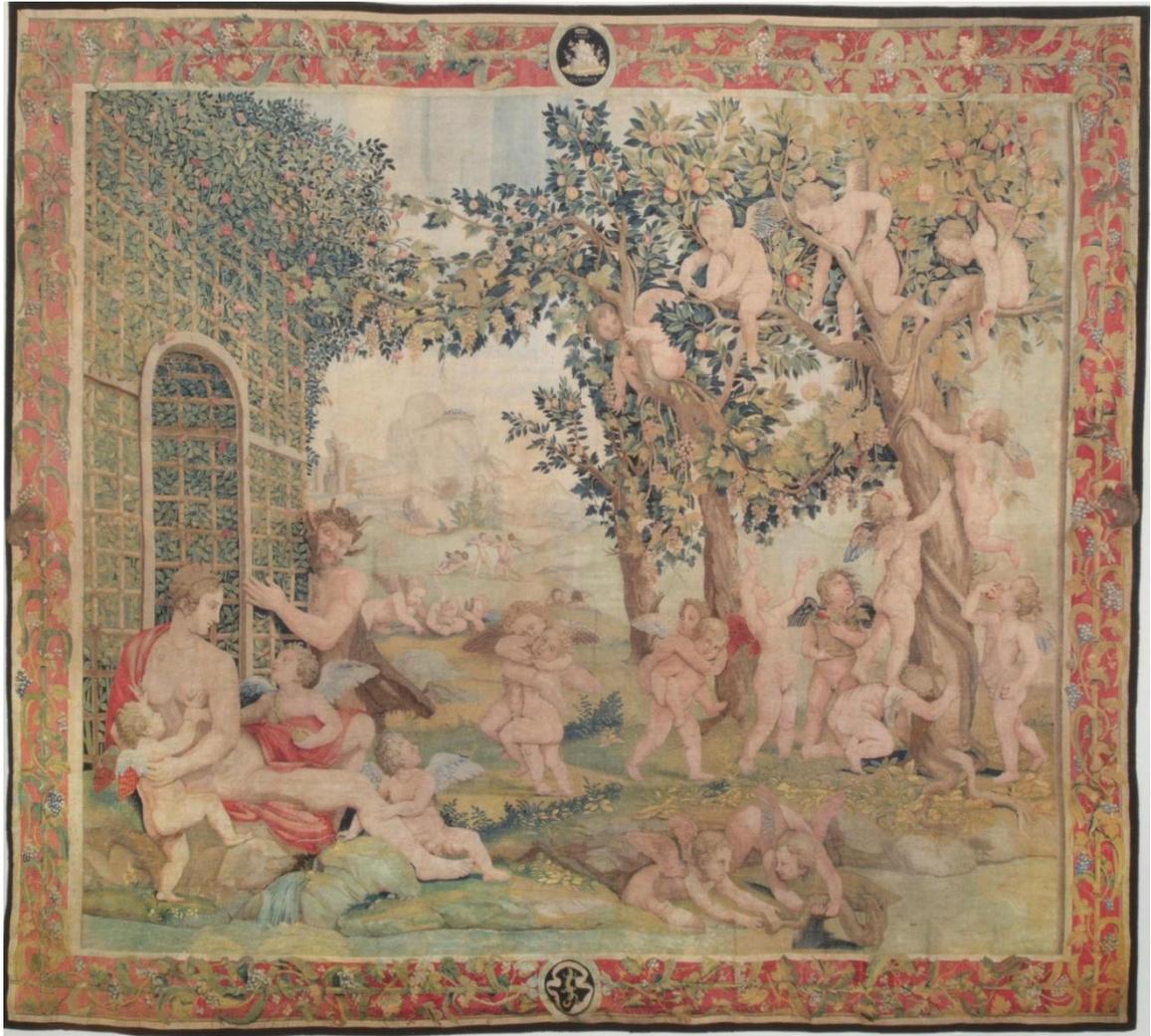


Figura XI.1: Bottega di Nicholas Karcher, *Venere spiata da un satiro e amorini*, 1540, Modena, Galleria Raffaele Verolino.



Figura XI.2: Giulio Romano, *Venere spiata da un satiro e amorini*, Chatsworth, Devonshire Collection.



Figura XI.3: Giulio Romano, *Tre putti catturano una lepre*, Parigi, Musée du Louvre.

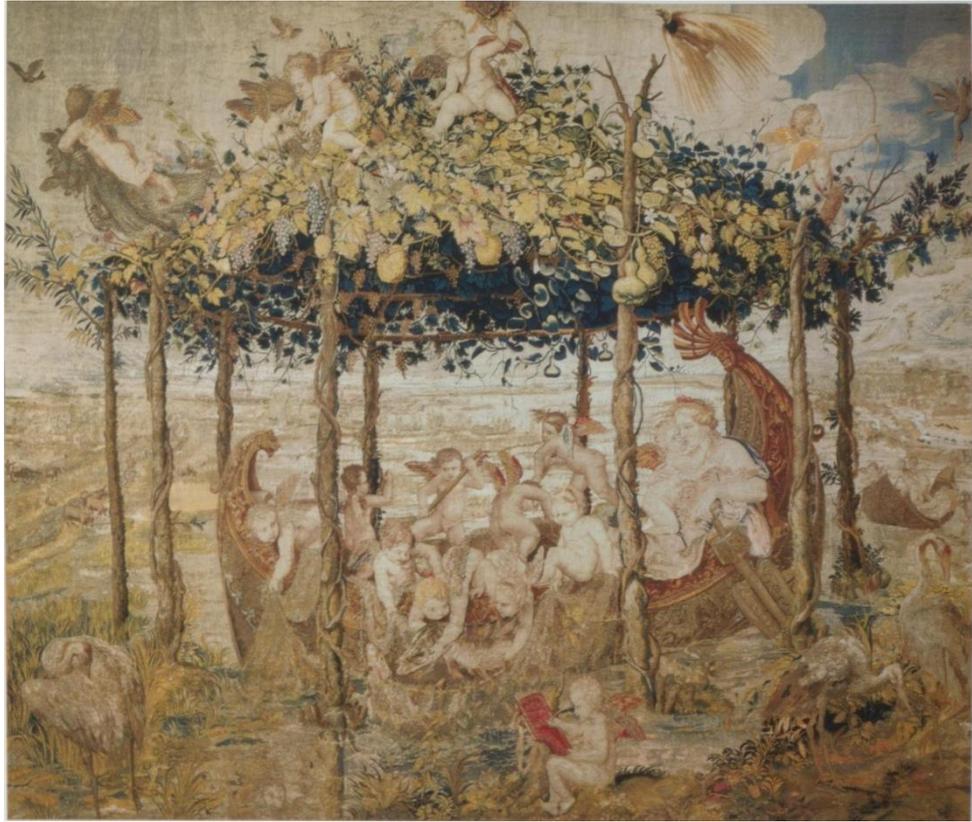


Figura XI.4: Bottega di Nicholas Karcher, *La barca della Fortuna*, 1540-1545, Lisbona, Museu Gulbenkian.



Figura XI.5: Bottega di Nicholas Karcher, *Il gioco della palla*, 1540-1545, Lisbona, Museu Gulbenkian.

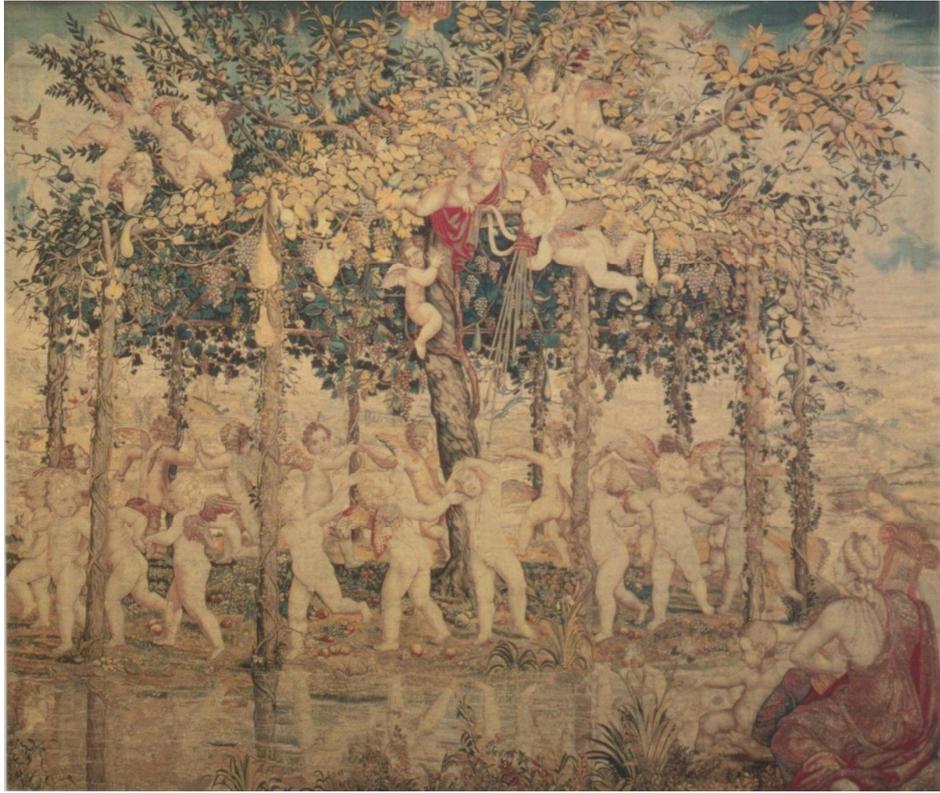


Figura XI.6: Bottega di Nicholas Karcher, *Il ballo*, 1540-1545, Lisboa, Museu Gulbenkian.

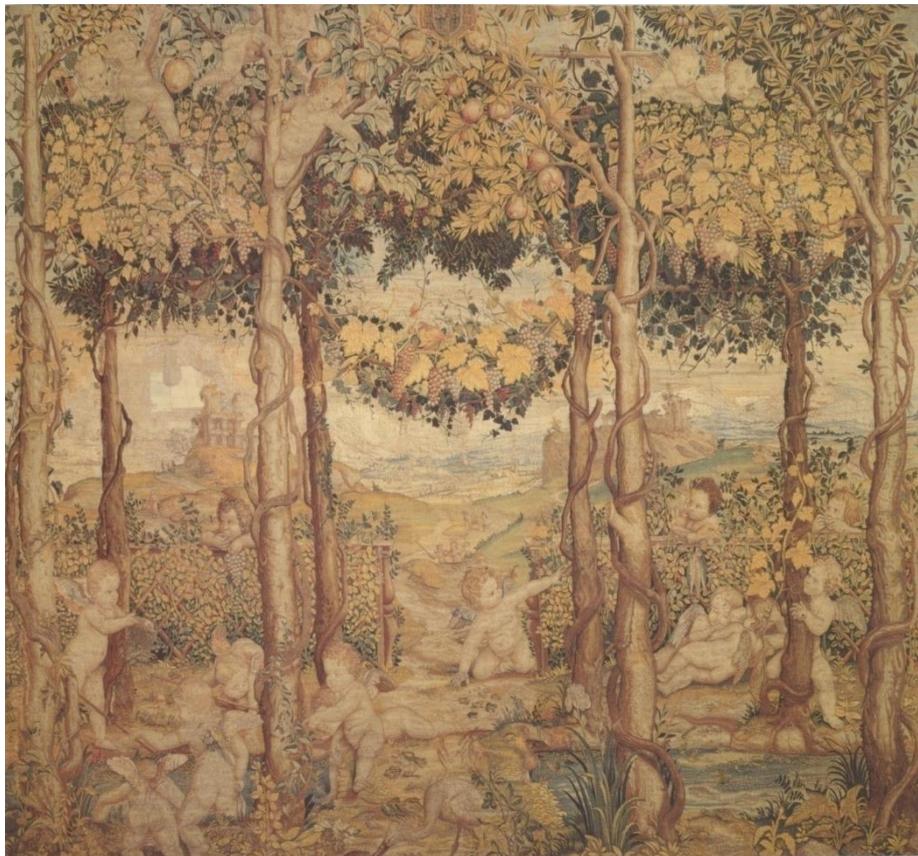


Figura XI.7: Bottega di Nicholas Karcher, *I pescatori*, 1540-1545, Lisboa, Museu Gulbenkian.



XI.8

XI.9

XI.10

Figura XI.8: Bottega di Nicholas Karcher, *Il gatto*, frammento, 1540-1545, Lisbona, Museu Gulbenkian.

Figura XI.32: Bottega di Nicholas Karcher, *Il cane*, frammento, 1540-1545, Lisbona, Museu Gulbenkian.

Figura XI.33: Bottega di Nicholas Karcher, *Il ballo* (?), frammento, 1540-1545, Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Figura XI.11: Bottega di Nicholas Karcher, *Il cervo*, 1540-1545, Compton Wynyates, collezione del Marchese di Northampton.



Figura XI.12: Giulio Romano, *Danza dei puttini*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



Figura XI.13: Giulio Romano, *Giochi di Putti*, Londra, collezione privata.

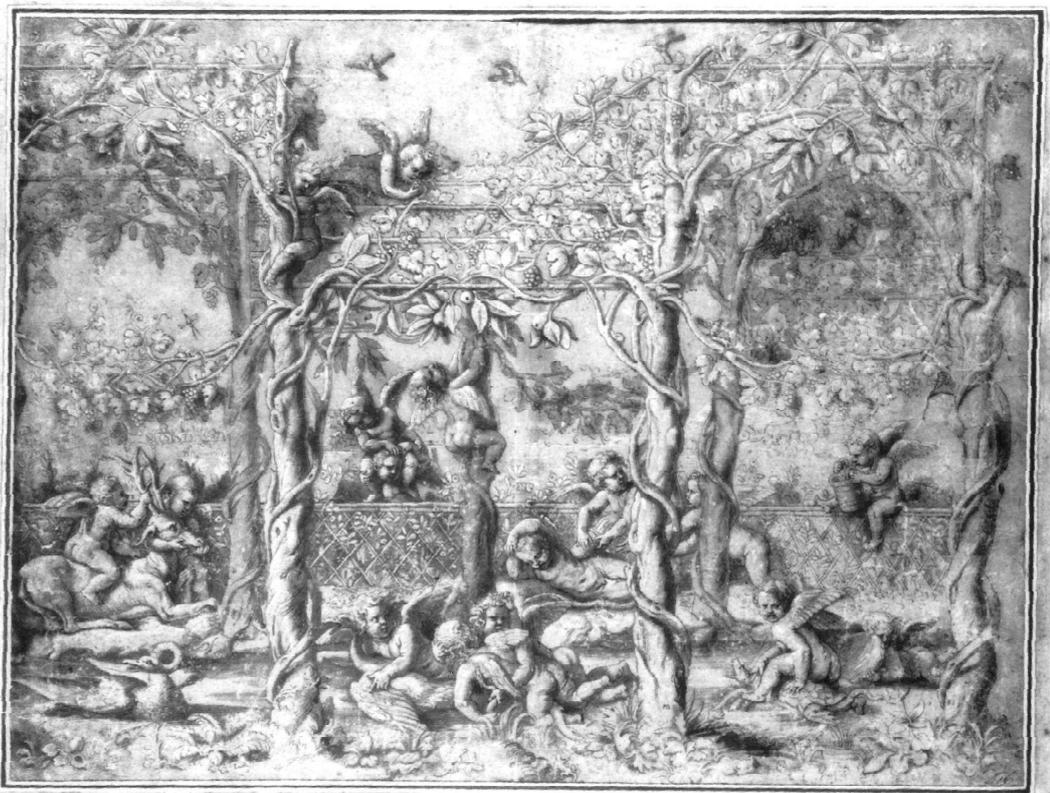


Figura XI.14: Giulio Romano, disegno per *Il cervo*, Londra, Victoria and Albert Museum.

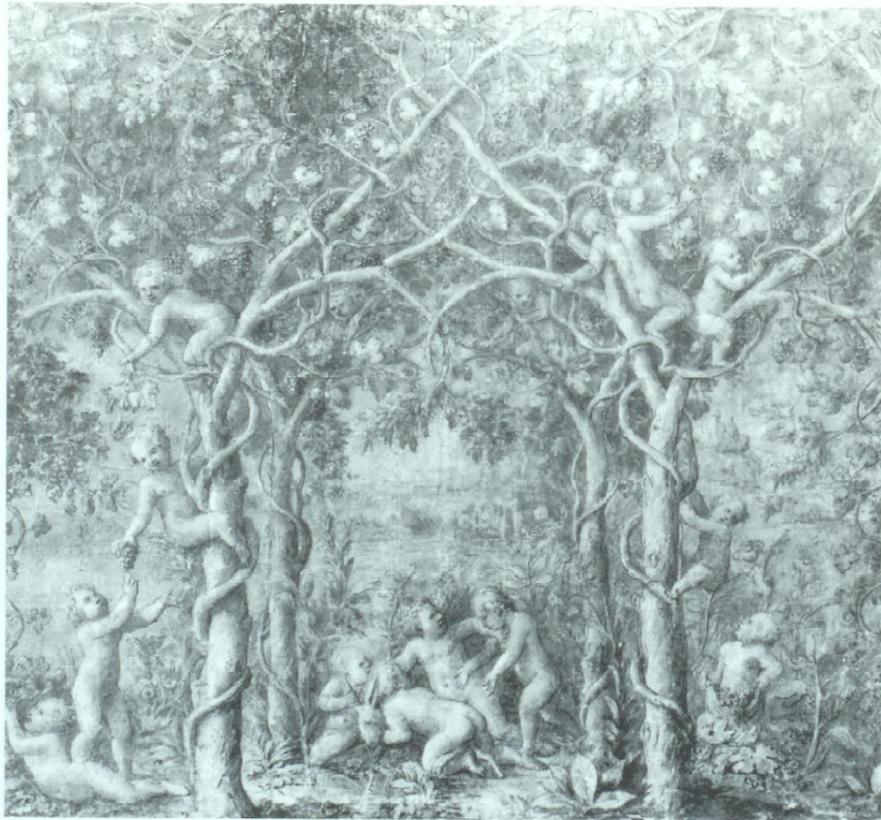


Figura XI.15: Scuola di Giulio Romano (?), disegno per *I putti* di Ferrante Gonzaga, Albertina, Vienna.



Figura XI.16: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: la città*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.17: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: la lepre*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.18: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: il cavalluccio*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.19: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: il caprone*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.20: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: la spremitura*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.21: Bottega di Willem de Pannemaker, *Puttini: il ballo*, 1552-1557, Trissino, collezione Marzotto.



Figura XI.22: Giulio Romano, *La Fortuna guida il carro dello Stato Gonzaga*, circa 1540, Haarlem, Teylers Museum.



Figura XI.23: Giulio Romano, *Un putto guida il carro dello Stato Gonzaga*, circa 1540, già Chatsworts, Devonshire Collection.



Figura XI.24: Bottega di Nicholas Karcher, *Puttini con arme Gonzaga*, 1553-1562, Milano, Museo del Duomo.

XII. Stucchi nella villa di Francesco Campana a San Martino a Montughi (Firenze)

Decorazione a stucco

In quella che una volta era una piccola villa extraurbana addossata alla medievale Chiesa di San Martino a Montughi, proprio di fronte al Museo Stibbert a Firenze (figg. XII.2-XII.4), è custodita una splendida testimonianza della fortuna delle *Images* di Filostrato. Infatti, nella villa che Vasari definisce una «casetta piccola a canto alla chiesa ma ornatissima e tanto ben posta che vagheggia, essendo alquanto rilevata, tutta la città di Firenze et il piano intorno⁴³⁸» si trova una loggia (figg. XII.6-XII.12), un tempo ingresso principale dell'edificio, che presenta una finissima e preziosa decorazione in stucco con soggetti tratti dalle *Eikónes* non solo di Filostrato Maggiore, ma anche del meno fortunato nipote di quest'ultimo, Filostrato Minore, unico esempio finora noto di ciclo decorativo interamente basato sulle descrizioni contenute nei testi dei due retori. Questa preziosissima testimonianza è stata riportata alla luce grazie al lavoro di Tesi (1992), nonostante Le Goff (2012), nella sua tesi di dottorato sulla fortuna delle *Immagini* di Filostrato, insista sull'originalità e accidentalità della sua "scoperta", che in realtà a un rapido confronto tra i due contributi si dimostra essere piuttosto una pressoché completa traduzione in inglese dell'articolo italiano pubblicato venti anni prima, mai citato come fonte.

I lavori di ricostruzione eseguiti a partire dal secondo decennio del XX secolo non hanno preservato pressoché alcuna traccia dell'antica chiesa di San Martino, secondo la tradizione eretta per volere della famiglia Ughi nel XII secolo sull'estremità meridionale del colle di Montughi. La canonica, costruita sul lato sinistro della chiesa nel 1539 da Giuliano di Baccio d'Agnolo per Francesco Campana, primo segretario del duca Cosimo I e raffinato letterato, nasceva in realtà come villa ed era stata da lui pensata come luogo dedicato all'*otium* e consacrato alle Muse, aperto a tutti coloro che con esse fossero in buone relazioni, così come programmaticamente espresso nell'iscrizione in lingua latina sopra l'ingresso principale alla villa (fig. XI.1), sotto la ribassata volta stuccata della loggia, che restituisce anche l'anno di edificazione, il 1539 (FRANCISCUS CAMPANUS ANTIQUA LOCI RELIGIONE AMOENITATE ATQUE OPPORTUNITATE INVITATUS AD SUUM AMICORUM SUCESSORUMQUE OMNIUM USUM QUI CUM MUSIS CMMERTIUM HABUERINT A FUNDAMENTIS AEDIFICAVIT MDXXXIX).

⁴³⁸G. VASARI 1550 e 1568 [1966-1997], *Vita di Baccio d'Agnolo*, vol. IV, p. 614.

Il committente Francesco Campana (fine XV secolo-1546), il cui ritratto è stato immortalato da Vasari che lo raffigurò in Palazzo Vecchio impegnato a leggere il privilegio imperiale concesso al duca Cosimo, nacque a Colle Val d'Elsa da una famiglia di non nobile lignaggio; egli assunse poi il cognome Campana, appartenente a una nobile famiglia fiorentina, proprio per mascherare i suoi umili natali. Ciononostante riuscì a conquistare la benevolenza della famiglia Medici, entrando nel 1516 al loro servizio, prima presso Lorenzo duca d'Urbino, poi del cardinale Giulio de' Medici in veste di camerario, anche dopo la sua salita al soglio pontificio nel 1523; proprio Clemente VII lo inviò alla corte inglese di Enrico VIII con il delicato incarico di far bruciare la bolla decretale, segretamente fatta pervenire alla corte inglese, che annullava il matrimonio tra il sovrano e Caterina d'Aragona, quando ormai il papa, avendo deciso di schierarsi apertamente dalla parte dell'imperatore, non necessitava più del sostegno inglese. Riuscito nella delicata missione e rientrato in patria, il Campana passò al servizio della Repubblica Fiorentina su ordine dello stesso pontefice, che voleva conservare uno sguardo privilegiato sulla vita politica della città e porre a fianco del nipote Alessandro VI un fidato consigliere. Nel 1531 egli divenne primo Cancelliere della Repubblica e nel luglio dello stesso anno lesse nella Sala dei Duecento la bolla di Carlo V che proclamava Alessandro de' Medici capo del governo di Firenze. Campana rimase fedelmente accanto al duca fino alla sua morte nel 1537, venendo a sapere per primo, insieme al cardinale Cybo, dell'assassinio di Alessandro. Nonostante fosse, sin dal momento in cui si aprì il problema della successione, strenuo sostenitore dell'elezione a nuovo duca di Giulio, figlio illegittimo di Alessandro, dopo la nomina di Cosimo non esitò a tradire i suoi vecchi alleati per distinguersi agli occhi del nuovo principe e ottenere così la carica di primo segretario, ruolo che egli seppe svolgere con acume e risolutezza, collaborando per rafforzare l'iniziale fragile potere di Cosimo. Oltre a essere figura di spicco nella vita civile fiorentina, egli fu anche fine letterato, amico di numerosi intellettuali suoi contemporanei, nonché membro dell'Accademia Fiorentina, ospitandone per qualche periodo le riunioni nella sua villa di Montughi; egli inoltre giocò un ruolo di primo piano nel riorganizzare lo Studio pisano tra il 1543 e il 1544, aggiornandolo ai moderni esempi delle Università di Parma e Pavia (CRUCIANI TRONCARELLI M. G. 1974).

L'edificio eretto da Giuliano di Baccio d'Agnolo, che per lo stesso committente aveva avviato nel 1532 l'edificazione di un palazzo a Colle Val d'Elsa poi rimasto incompiuto, si caratterizza per una scelta d'impianto piuttosto originale e per una ricercata ed elegante

definizione degli elementi architettonici, nonché, ovviamente, per il pregio e la raffinatezza della decorazione a stucco della volta della loggia (VON STEGMANN C. 1885-1908).

Oggi la lettura della loggia è pesantemente compromessa dalle pessime condizioni di conservazione in cui versa l'intero edificio, causate dall'assenza di cure manutentive e dalle modifiche che sono state apportate alla struttura durante il rifacimento della chiesa ai primi del Novecento, nonostante alcuni lavori di monitoraggio strutturale e geognostico siano stati svolti agli inizi degli anni Duemila (FELICI A., LANFRANCHI M., LANTERNA G., TESI V. 2004). Tuttavia, è ancora possibile avere una netta percezione dello splendore dell'eccezionale decorazione, in cui il nitore degli stucchi delle scene illustrate risalta sulla policromia dello sfondo. Questa decorazione, attribuita a Silvio Cosini (TESI V. 1992), si può far risalire al periodo di costruzione dell'edificio, tanto che lo stesso disegno geometrico delle fasce che spartiscono gli stucchi con un motivo di stelle a otto punte e tondi si ripete analogo nel bel soffitto ligneo a cassettoni della sala prospiciente la loggia (fig. XII.5); mancano solo le teste caprine che invece sono presenti negli stucchi. Alle pareti laterali della loggia le due lunette sommitali presentano anch'esse una decorazione a stucco raffigurante due satiri, posti, su fondo rosso, a sedere simmetricamente ai lati di un canestro ricolmo di frutti, a cui sono legati tramite dei nastri (figg. XII.11-XII.12). Al di sotto della cornice che limita inferiormente le lunette, interrotta da un piccolo oculo tamponato, le pareti laterali sono coperte da un intonaco con disegno a muratura, al di sotto del quale, per via di alcune cadute, si intuiscono le tracce di una precedente decorazione a grottesche. La volta della loggia, avviluppata da un'esuberante teoria di soggetti e motivi decorativi desunti dal repertorio classico, è scandita in tre ampi pannelli di forma quadrata ai lati e rettangolare al centro, ciascuno contenente la cornice di una scena, ovale per il riquadro centrale e circolare per quelli laterali. La partitura della volta è conclusa da una cornice a ovoli e frecce ed è satura di elementi decorativi in stucco di sapore antico con felini dalla testa aquilina, anfore, festoni, rosette, mascheroni e creature fantastiche le cui code si trasformano in girali da cui si alzano cesti intrecciati, ricchi di frutti, che rappresentano il piedistallo dei satiri che a coppie separano i riquadri.

Lo spazio a spicchio che si viene a creare ai quattro angoli di ciascun riquadro per via dell'intersezione tra cornice esterna rettangolare e interna circolare è ancora decorato da creature fantastiche; nei pannelli laterali sono figurati esseri che combinano un corpo d'uccello a un busto umano, mentre in quello centrale appaiono più tradizionali tritoni, che in realtà, dal momento che le figure tengono in mano quello che sembra un ramoscello d'erba, sembrano alludere al mitologico Glauco, il pescatore che dopo aver mangiato una

pianta dai poteri miracolosi subisce la metamorfosi in dio marino con busto umano, coda di pesce e zampe anteriori equine. Non va dimenticato inoltre, che proprio un'*eikon* di Filostrato è interamente dedicata a questa figura mitologica (*Im.* II,15); nel testo del retore viene inoltre ricordata la presenza di alcioni che cantano intorno a Glaucò: e infatti uccelli marini si dispongono nei pennacchi attorno a ciascuna figura del dio.

Gli stucchi nell'ovale all'interno del riquadro centrale rappresentano, su sfondo verde, l'episodio mitologico di *Ercole bambino (che) strozza i serpenti* (fig. XII.8) e segue minuziosamente la descrizione che della vicenda fece Filostrato Minore nelle sue *Imagines* (*Im.* 5). La scena, impostata quasi fosse quella di una rappresentazione teatrale tragica, vede affollarsi molti personaggi, ognuno di essi identificabile grazie alla dettagliata descrizione delle *Immagini*. La vicenda narra del prodigioso gesto dell'infante Ercole, che riesce ad avere la meglio sui due serpenti che la dea Era, invidiosa della relazione di Zeus con la mortale Alcmena, da cui era nato il mitico eroe, aveva inviato nella sua culla. Seguendo la descrizione dell'opera d'arte antica proposta da Filostrato Minore, si può riconoscere nella figura accanto al triclinio Anfitrione, sposo di Alcmena, che accorre verso la culla seguito da uomini armati, ma rimane esterrefatto dell'inumana forza del bambino; a destra, invece Alcmena, accompagnata dalle ancelle, si volta verso suo figlio, mentre a sinistra, un uomo anziano e barbuto che si appoggia allo stipite di una porta è identificabile come l'indovino Tiresia, che predice le future, incredibili gesta del piccolo Eracle. Sullo sfondo, una figura femminile si presenta sulla soglia di una porta sorreggendo una lucerna, riconoscibile grazie all'*ekphrasis*, quale personificazione della *Nyx*, la Notte, tempo in cui si svolge l'azione.

Nella scena a sinistra, invece, le figure che si stagliano su fondo nero sono protagoniste di un episodio mitologico molto famoso e numerose volte ripreso da artisti, la *Liberazione di Andromeda* (*Im.* I,29; fig. XII.9), ma anche in questo caso la raffigurazione segue uno schema iconografico del tutto inusuale che corrisponde in ogni dettaglio alla descrizione che Filostrato Maggiore fece del mito, con Perseo che ha già combattuto il mostro marino e giace disteso in riva al mare sulla destra del tondo, con il clamide gonfiato dal vento e la lancia ancora in mano, mentre su di lui rivolge lo sguardo riconoscente Andromeda, ancora legata allo scoglio al centro della composizione, ma che ora viene soccorsa e liberata dalle catene dal piccolo dio alato Eros. Intanto a fianco di Perseo due figure sembrano porgergli degli omaggi e dovrebbero essere un rimando al passaggio del testo dove Filostrato descrive alcuni pastori che si prodigano ad offrire al vittorioso eroe latte e vino, mentre le figure che si scorgono in alto a sinistra potrebbero essere i genitori di Andromeda.

L'ultima scena sulla destra rappresenta, anch'essa su fondo nero, un soggetto piuttosto inconsueto, *La battaglia tra Poseidone e Aiace d'Oileo* (fig. XII.10), che ancora una volta dipende da un'*eikon* di Filostrato Maggiore (*Im.* II,13) che descrive la punizione inflitta ad Aiace da Atena per aver violato Cassandra nel suo tempio, colpendo la nave su cui viaggiava l'eroe con un fulmine. Scampato al naufragio grazie alla clemenza di Nettuno, Aiace trovò riparo su uno scoglio, ma poiché empicamente aveva insultato gli dei, vantandosi di essere sopravvissuto nonostante la loro ostilità, aveva provocato l'inarrestabile ira del dio marino. Nel tondo decorato a stucco, in alto, fa capolino tra le nubi la figura di Atena, responsabile del naufragio della nave che si intravede in fiamme a sinistra tra i flutti. Al centro della composizione, su un cavallo marino, si erge la possente figura di Poseidone, il cui movimento è accentuato dal gonfiarsi del clamide, che si scaglia con il suo tridente verso la roccia su cui si trova Aiace, vestito di corazza ed elmo e armato con una corta spada e scudo.

Viene spontaneo domandarsi quale sia il motivo alla base della scelta di Francesco Campana di privilegiare queste tre descrizioni rispetto a tutte le altre contenute nei libri delle *Eikónes*. Le tre scene hanno come comune denominatore l'esaltazione della *virtus* e della *pietas* contrapposte alle nefaste conseguenze che la mancanza dell'una e dell'altra determinano (TESI V. 1992). Il mito di Ercole allude al tema dell'eroe che, sottoposto a dure e difficili prove riesce, grazie al proprio valore, a superarle. La *pietas* di Perseo salva Andromeda che, piegatasi con consapevole rassegnazione al volere degli dei, è ricompensata da una nuova e maggiore felicità, mentre la scena di Aiace, non a caso posta simmetricamente a quella di Andromeda, è testimonianza delle conseguenze nefaste dell'*ybris*. Le scene, attraverso gli emblemi medicei posti nelle fasce che separano i riquadri e nelle cornici delle scene, vogliono essere un'esaltazione del buon governo mediceo impersonato nella figura di Cosimo I, come sembrano voler alludere le teste del capricorno. Probabilmente questa dichiarazione di fedeltà a Cosimo era dettata dalla volontà del committente di riscattarsi agli occhi del duca, poiché in un primo momento Francesco era stato un fervente sostenitore del duca Alessandro e dopo la sua morte era nelle fila di chi propugnava l'elezione del figlio illegittimo di quest'ultimo, Giulio. Tuttavia dopo un'iniziale reticenza, con una sapiente strategia, riuscì a diventare segretario del nuovo duca e ad assumere un ruolo centrale nella politica interna dei primi anni del ducato. Soprattutto gli anni tra il 1538 e il 1539, ovvero gli anni in cui il Campana faceva costruire la sua villa, videro il segretario impegnato ad emarginare i detrattori di Cosimo, un tempo suoi alleati, e ad allontanarli dallo scenario politico. Dal 1538 il rapporto tra il

nuovo Duca e il suo consigliere andò a rinsaldarsi, poiché il duca aveva difeso a spada tratta del suo segretario dalle accuse mosse dal pontefice Paolo III che gli rimproveravano «maneggi e vanterie o arroganze» nei confronti dell'imperatore (DINI F. 1899, [I], pp. 308-209). Inoltre l'idea che alla base della scelta dei soggetti ci sia la volontà da parte del committente di celebrare il suo duca è rafforzata dal fatto che proprio i tre protagonisti dei riquadri della loggia di Montughi, Perseo, Nettuno ed Ercole, saranno scelti come gli eroi simbolo del potere mediceo da collocare nella nevralgica piazza della Signoria, luogo principe del potere fiorentino. Ercole era stato eletto a rappresentante della *virtus* dei duchi medicei ormai già da diverse generazioni, in quanto modello di eroe capace di affrontare la fortuna avversa, grazie a caparbia forza e virtuoso sacrificio (cfr. ETTLINGER L. D., 1972 e *La città di Ercole*, 2016). Mentre Perseo di lì a poco sarebbe stato eletto quale eroe per incarnare la figura di Cosimo quale salvatore del popolo fiorentino dalla tirannia repubblicana nella scultura di Cellini, direttamente riferibile al duca attraverso le teste caprine alla base della statua (MANDEL C. 1996). D'altronde, che lo stesso duca amasse fregiarsi dell'immagine di novello Perseo si evince dal fatto che, quando Vincenzo Danti realizzò la prima statua per la testata degli Uffizi, fu Cosimo a richiederli di essere rappresentato seduto, nelle vesti di Perseo (PATETTA T. 2011 p. 152 n. 52). Infine, la fontana del Nettuno dell'Ammannati, probabilmente ispirata ai versi di un componimento di Jacopo Sannazaro, pubblicato nel 1530, (CHERUBINI A. 2011 p. 72), intendeva celebrare Cosimo perché questi aveva placato, al pari del principe napoletano celebrato dal poeta partenopeo, «il gran Nettuno e le compagne della bella Anfitrite e il vecchio Glauco» che «con un suono soavemente rauco / per le spumose e liquide campagne / sopra a pesci frenati e ignudi vanno / ringraziando natura, il giorno e l'anno / che a sì raro destino alzarono l'onde; / tal che Proteo [...] chiaramente risponde / a chi il dimanda, senza laccio o nodo, e de' tuoi fati parla in cotal modo: / – Questi che qui dal ciel per grazia venne / sotto umana figura a far il mondo / di sue virtù e di sua vista lieto, empierà di sua fama a tondo a tondo / l'immensa terra», aggiungendo poi «Oh qual letizia fia per gli alti monti, / se a' Fauni mai tra le spelunche e i boschi / arriva il grido di sì fatti onori! / Usciran di suoi nidi ombrosi e foschi / le vaghe Ninfe, e per le rive e i fonti / spargeran di sue man divini odori; / in tutti i tronchi, in tutte l'erbe e i fiori / scriveran gli atti e l'opre alte e leggiadre, che 'l faran vivo oltra mille anni in terra⁴³⁹».

⁴³⁹ I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 143-145. Interessante notare la presenza nei versi di Sannazaro di alcune figure che ricorrono anche negli stucchi fiorentini: i fauni, Nettuno, e soprattutto Glauco. Se si accetta l'attribuzione a Cosini, non si potranno non ricordare gli stucchi eseguiti dallo scultore in palazzo Doria a Fassolo, dove numerosi sono i richiami a creature marine e tra cui

Il rapporto tra le descrizioni letterarie del mito e le immagini in stucco è stringente e puntuale, con le immagini che si presentano come una vera e propria ricostruzione filologica del testo, tanto che è possibile ipotizzare che il committente, che dall'unico suo testo con ambizioni letterarie (*Virgiliana quaestio*, Bologna 1526, dedicato ad Ercole Gonzaga) sappiamo conosceva molto bene il latino e aveva almeno qualche cognizione fondamentale della lingua greca, abbia fornito all'artista delle istruzioni molto precise, forse addirittura una accurata traduzione in volgare del testo.

La scelta di Campana è verosimilmente ricaduta sull'opera di Filostrato perché quest'ultima illustrava la ricca decorazione pittorica del portico di una villa extraurbana che si apriva sul bellissimo panorama del golfo di Napoli, così come la sua si apriva su una splendida veduta di Firenze (fig. XII.13), offrendo così una riproposizione raffinata e dal gusto antiquario di una tipologia architettonica e figurativa classica ai suoi invitati, che almeno per un certo periodo sappiamo essere stati i colti membri della Accademia fiorentina, le cui riunioni si tennero nella villa del Campana fino a ché questa non ebbe trovato una sede definitiva.

Bibliografia

CINI G. B. 1547; RILLI J. 1700, pp. XX; SALVINI S. 1717, p. 2 e p. 59; VARCHI B. 1857-58, vol. III, p. 328; STEGMANN C. VON 1885-1908, pp. 1885-1908; DINI F. 1899, pp. 13-22; LIMBURGER W. 1908, pp. 289, pp. 168-187; G. VASARI 1966-1997, vol. IV, p. 614; ETTLINGER L. D. 1972, pp. 119-142; CRUCIANI TRONCARELLI M. G. 1974, pp. 341-345; DALLI REGOLI G. 1991, p. 56; TESI V. 1992, pp. 113-144; PATETTA T. 2011, pp. 141-158; FELICI A., LANFRANCHI M., LANTERNA G., TESI V. 2004, pp. 93-102; CHERUBINI A. 2011, pp. 46-93; LE GOFF R. A. 2012, pp.

spicca un Glauco in una lunetta nel Salone del Naufragio che non potrà non richiamare la fisionomia della figura del pescatore tramutato in dio marino eseguita in stucco dal Cosini a Firenze. Interessante notare inoltre che il monumento funebre di Iacopo Sannazaro a Napoli (su cui si veda ADESSO C. A. 2005, pp. 171-198) in Santa Maria del Parto a Mergellina presenta un rilievo, attribuito sempre a Cosini (Cfr. DALLI REGOLI G. 1991 p. 56) che aveva partecipato alla realizzazione del monumento commissionato al Montorsoli, che presenta gli stessi personaggi che si ritrovano nel componimento di Sannazaro. Secondo Vasari il monumento fu iniziato da Montorsoli a Carrara, quindi ricevuta la commissione genovese per la statua del Doria, ne affidò il completamento a Silvio Cosini (cfr. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO M. G. 1961, pp. 7-11); alcune parti del monumento, comprese le tre statue di Minerva, Apollo e Sannazaro, furono eseguite dal giovane Ammannati. Sannazaro aveva lasciato mille ducati per l'esecuzione del suo monumento funebre e un documento (pubblicato in COLANGELO F. 1819) parla di un disegno lasciato dal poeta per guidare gli artisti alla sua esecuzione. Difficile dire se il disegno di cui parla la fonte fosse uno schizzo preparatorio o piuttosto una puntuale istruzione poetica, che non sembra tanto riferirsi al componimento dell'*Arcadia* come generalmente sostenuto ma piuttosto alla poesia del Sannazaro *Fra tante procelle invitta e chiara*; con Nettuno e Glauco (non Marsia come identificato abitualmente, data la vistosa coda di pesce) atteggiati a vinti, mentre i satiri (rappresentati da Pan) e le compagne di Anfitrite (rappresentate dalla ninfa con tridente in mano sullo sfondo) cantano insieme alla musa con la lira in primo piano la fama che riecheggia nel Parnaso, ottenuta per terra e per mare tramite componimenti bucolici (*Arcadia*, cui alluderebbe il fauno) e *Eclogae piscatoriae* che invece cantavano il mare della baia di Napoli dal poeta in vita.

MARMI A. F.,
A. F. Marmi, *Vite di Accademici Fiorentini*, c. 41r (B. N. C. F., Mgl. cl. 27, cod. 2, c. 41 r e c. 47).

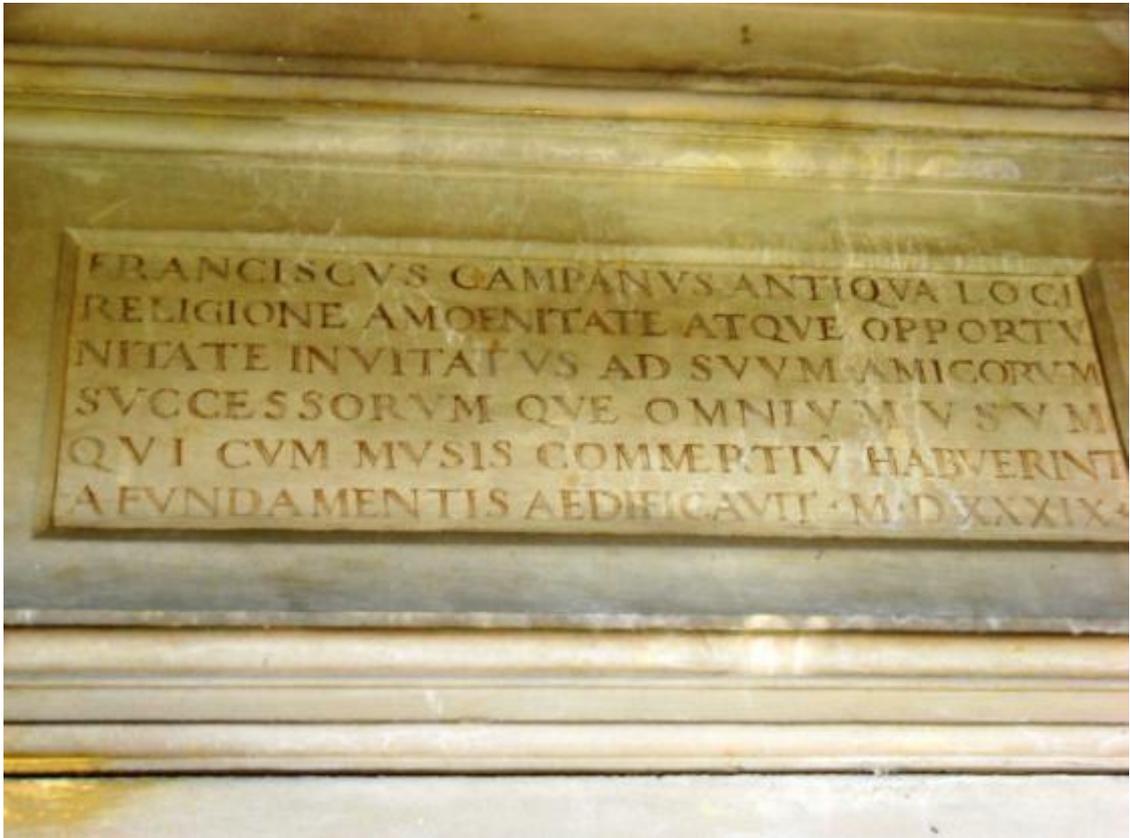


Figura XII.1: Iscrizione posta sopra ingresso della canonica, 1539.



Figura XII.2: Facciata principale della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.3: Facciata principale della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.4: Facciata principale della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.

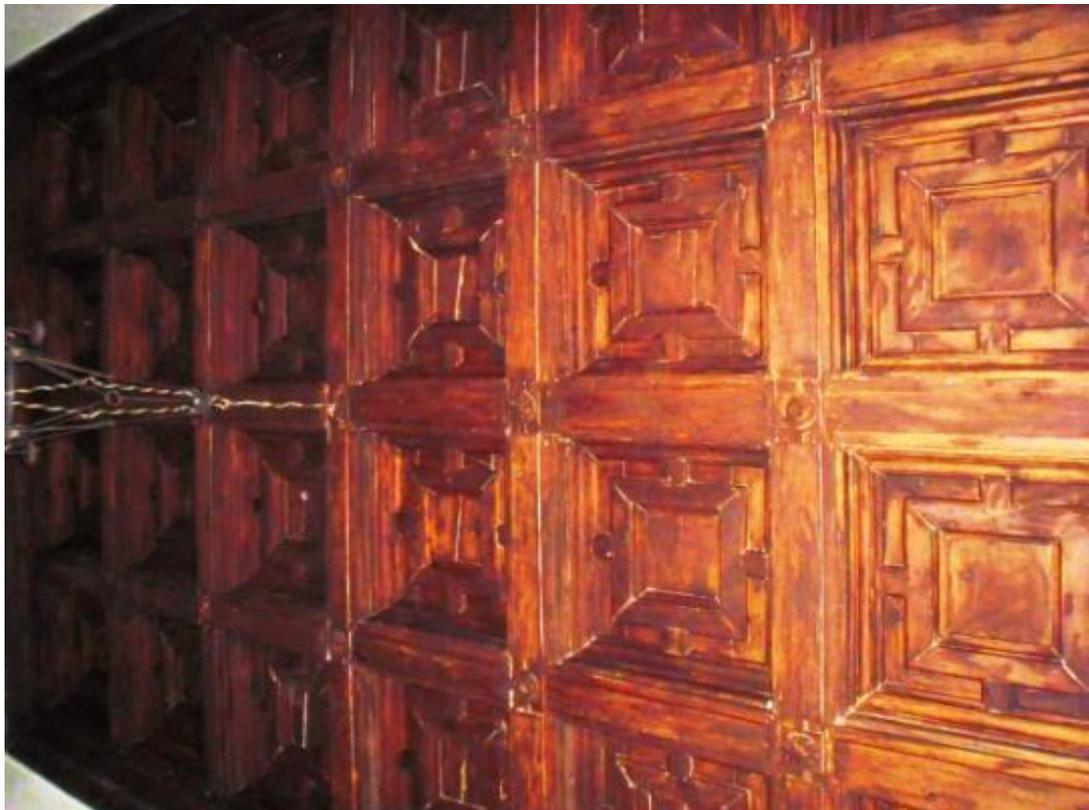


Figura XII.5: soffitto a cassettoni della stanza adiacente alla loggia decorata nella Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.6: S. Cosini (attr.), Volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze, ca. 1539.



Figura XII.7: S. Cosini (attr.), particolare delle cornici della volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze, ca. 1539.



Figura XII.8: S. Cosini (attr.), *Ercole bambino strozza i serpenti*, ca. 1539, volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.9: S. Cosini (attr.), *Perseo libera Andromeda*, ca. 1539, volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.10: S. Cosini (attr.), *Nettuno e Aiace*, ca. 1539, volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.11: S. Cosini (attr.), *Coppia di satiri legati*, ca. 1539, volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.12: S. Cosini (attr.), *Coppia di satiri legati*, ca. 1539, volta della loggia della Canonica di San Martino a Montughi, Firenze.



Figura XII.13: Veduta dall'ingresso principale della Canonica di San Martino a Montughi.

XIII. Lucas Cranach, *Ercole e i Pigmei*

XIII.a Lucas Cranach il Giovane, *Ercole addormentato e i Pigmei*, 1551.

Dresda, Staatliche Kunstsammlungen

Olio su tavola, 189 x 259 cm., inv. 1943.

XIII.b Lucas Cranach il Giovane, *Ercole risvegliato scaccia i Pigmei*, 1551.

Dresda, Staatliche Kunstsammlungen

Olio su tavola, 188 x 261, inv. 1944.

La coppia di dipinti di Lucas Cranach il giovane che raffigurano *Ercole addormentato circondato dai Pigmei* (fig. XIII.1) ed *Ercole risvegliato scaccia i Pigmei* (fig. XIII.2) spicca tra il nucleo di opere di Cranach nella Staatliche Kunstsammlungen di Dresda: i dipinti raffigurano, scandita in due momenti narrativi differenti, l'*ékphrasis* di Filostrato che vede protagonisti i temerari Pigmei aggredire, per vendicare la morte del loro fratello Anteo, Ercole addormentato (*Im.* II, 22).

Queste opere facevano parte di un ciclo di dipinti commissionati dal duca Maurizio, divenuto elettore di Sassonia nel 1548, residente a Dresda che dal 1485 era sede del ramo albertino dei Wettin, e cugino ostile di Giovanni Federico di Sassonia.

Nella prima tavola i grotteschi Pigmei si avvicinano a un Ercole esausto, che riposa all'ombra di un albero: gli omini hanno già tirato una freccia nella barba dell'addormentato eroe, mentre intanto cercano di segare faticosamente il piede destro, e intanto tentano con i loro bastoni e lance di infliggergli delle ferite sul corpo; sullo sfondo, dietro una fitta vegetazione dei cervi scappano e lottano, mentre in lontananza si intravede un villaggio.

Il secondo dipinto, invece, mostra Ercole che, risvegliato, sconfigge rovinosamente i Pigmei. In primo piano l'eroe afferra tra le mani alcuni di essi; alcuni giacciono feriti in primo piano, altri fuggono via. In secondo piano è mostrato lo stesso eroe che riprende il suo cammino, con sulle spalle la leontè usata a guisa di fagotto da cui spuntano le teste di alcuni Pigmei catturati: questa medesima soluzione narrativa, che vede la reiterata presenza dell'eroe principale per alludere all'esito della vicenda, sarà impiegata poco dopo da Frans Floris (cfr. *infra*, scheda XV). In secondo piano dei cacciatori si gettano alla rincorsa di orsi e cervi, mentre, arroccato su una roccia, un castello si staglia contro il cielo.

È probabile che il soggetto di questi dipinti, firmati e datati 1551, sia stato ispirato dall'opera dei fratelli Dossi che raffigurava la medesima descrizione di Filostrato, con il duca Ercole II nelle vesti dell'omonimo eroe (cfr. *supra*, scheda X.c.): questa dipendenza iconografica potrebbe essere frutto dei buoni contatti dell'elettore sassone Moritz, con

Ferrara, dove regnava Ercole d'Este II (cfr. EBERT-SCHIFFERER S. 2007, pp. 9-25; MÜLLER J. 2009; AIKEMA B. 2010, p. 28). Altra fonte di ispirazione dei dipinti di Cranach è sicuramente il XX emblema di Andrea Alciato, sempre ispirato alla medesima descrizione di Filostrato, la cui conoscenza è tradita dal pittore nella resa della figura di Ercole addormentato, molto più vicina all'illustrazione dell'emblema di quanto non lo sia al prototipo dossesco; l'opera dell'Alciato era inoltre in quel momento disponibile in una versione latina-tedesca stampata a Parigi nel 1542 (cfr. EBERT-SCHIFFERER S. 2007, p. 13). Come nel caso del dipinto eseguito per Ercole II a Ferrara, interpretato alla luce dell'emblema dell'Alciato in chiave eroicomica quale allegoria del duca capace di resistere alle arroganti opposizioni dei suoi nemici, il tema predominante delle due tavole di Cranach è la vana *hybris* dei Pigmei, che tentano di manifestare la loro superiorità, rendendosi di fatto ridicoli: il duca elettore nella figura di Ercole diventava immagine della capacità del sovrano di portare la pace nella Sassonia, contrapponendosi, sempre in un collegamento diretto al dipinto ferrarese, agli asburgici. Infatti, nello stesso anno in cui commissionò i dipinti a Cranach, Maurizio di Sassonia si pose a capo delle truppe antimperiali, dopo aver stretto un'alleanza con Enrico II di Francia (cfr. EBERT-SCHIFFERER S. 2007, p. 14).

Bibliografia

SCHUCHARDT C. 1851-1871, p. 45; SCHÄFER W. 1860, pp. 1000, 1004; LINDAU M. B. 1883, pp. 392, 393; *Bericht über die Königlich-Sächsische Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum zu Dresden* 1887, pp. 616, 617; SEIDLITZ W. VON 1921, p. 185; SCHADE W. 1974, pp. 91, 92; *Glaube und Macht* 2004, catt. 364, 365; *Cranach* 2005, pp. 408-423, cat. 33.1; EBERT-SCHIFFERER S. 2007, pp. 9-25; MÜLLER J. 2009; AIKEMA B. 2010, p. 28; MAAZ B. 2010, pp. 86, 89.



Figura XIII.1: Lucas Cranach il Giovane, *Ercole addormentato e i Pigmei*, 1551, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.



Figura XIII.2: Lucas Cranach il Giovane, *Ercole risvegliato scaccia i Pigmei*, 1551. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

XIV. Villa Giulia

In quella che il prelato Olaus Magnus a metà Cinquecento definiva l'ottava meraviglia del mondo (LANZARA P. 1956, p. 204) e attuale sede del Museo nazionale etrusco di Villa Giulia, sono custodite due traduzioni affrescate delle *Eikónes* filostratee e alcuni dettagli che rimandano a diverse descrizioni del retore.

L'edificio sorge sulla cosiddetta "vigna del cardinal del Monte", un insieme di terreni a Nord della Porta del Popolo, in prossimità del Tevere, acquistati dal Cardinale di Santa Prassede, Antonio del Monte, e poi passati in eredità ai suoi nipoti, Giovanni Maria e Baldovino. Quando Giovanni Maria del Monte nel 1550 salì al soglio pontificio con il nome di Giulio III, immediatamente si prodigò alla costruzione di una ricca villa suburbana. Per lo stesso terreno dove sorge la villa, il Vasari ricorda che Jacopo Sansovino aveva ideato, ma non portato a compimento, un edificio, i cui resti furono probabilmente inglobati nella nuova costruzione (NOVA A. 1988, pp. 59-60).

La direzione dei lavori vide un'alternanza di diversi architetti, Vasari, Vignola e Ammannati, che si poterono avvalere dei consigli di Michelangelo. La costruzione architettonica riprende modelli anticheggianti (MOREL PH. 2014), che sono in modo particolare manifesti nell'emiciclo porticato che introduce al ninfeo e alla loggia, perfettamente inseriti nella natura circostante e in quei magnifici giardini a terrazze, in cui fontane, statue e le oltre trentaseimila piante, come testimonia la lettera dell'Ammannati del 2 maggio 1555 (cfr. PASTOR L. VON 1944, VI, p. 241), si fondevano in un insieme armonico di artificio e natura, ritenuto allora essere elemento tipico delle antiche ville suburbane. Non sorprende quindi che la scelta di alcuni elementi decorativi ricadesse sulle *Eikónes* di Filostrato, che illustravano le pitture di un edificio che si apriva su splendide vedute naturali.

Il casino della villa è un piccolo edificio di due piani, ciascuno costituito di tre ambienti. Dall'androne di ingresso della villa si passa nel primo cortile, costituito da una loggia a emiciclo di fronte alla quale si apre la loggia verso il Ninfeo, vero e proprio "teatro dell'acqua" realizzato dall'Ammannati con il probabile aiuto del Vasari. I giochi d'acqua del Ninfeo sfruttavano l'acquedotto dell'Acqua Vergine, che passava vicino a Piazza di Spagna e che, attraverso una deviazione messa in opera dal Vignola, riforniva la fontana sulla Flaminia e di lì arrivava fino alla villa (BAFILE M. 1948). Il Ninfeo, vero centro prospettico della costruzione, è costituito da tre livelli sovrapposti, che progressivamente scendono dai piani dei cortili al livello della fontana. Mentre i giardini erano

magnificamente ornati con viali delimitati da siepi e alberi, statue e rilievi, gli interni erano sontuosamente arricchiti di mobili preziosi, fini arazzi e tappezzerie, senza contare la ricca decorazione a stucco e ad affresco delle pareti: insieme che la rendeva una delle ville più sfarzose dell'epoca.

Proprio l'intervento di restauro dell'acquedotto dell'Aqua Virgo, e la presenza in questa ricchissima villa suburbana di orti e vigne floridissime, andarono a informare l'intero apparato decorativo della villa, che andava a porre sotto la protezione di Venere, intesa come *dea hortorum*, la dimora suburbana del pontefice, tanto che il programma decorativo per la loggia progettata dall'Ammannati, elaborato da Annibal Caro e Giorgio Vasari, ora perduto ma di cui sopravvivano alcuni disegni (MOREL PH. 2014, p. 181, 3n.), era tripartito in *Cerealia*, *Baccanalia* e *Fontanalia* (cfr. NOVA A. 1988, pp. 107-109).

Purtroppo buona parte della preziosa ornamentazione della villa, con le sue statue e stucchi, è andata perduta, insieme anche a parte della decorazione pittorica. Importante per ricostruire almeno lo splendore parziale della villa risulta il lavoro dell'abate Giovanni Cristoforo Amaduzzi, che, tra il 1777-1782, attraverso un approfondito vaglio di documentazione e fonti compilò un'opera, conservata manoscritta nella biblioteca di Savignano sul Rubicone (Fondo Amaduzzi, Cod. 49), che comprendeva anche contributi di esperti suoi contemporanei e che ricostruiva le vicende costruttive della villa e ne descriveva gli ambienti e arredi, riportando anche molte notizie sulle sculture che ornavano i giardini, passando poi a elencare le trasformazioni della villa subite nel tempo. La critica ha avuto enormi problemi a districare la complicata vicenda attributiva della decorazione ad affresco della villa, in cui si possono individuare diverse mani; inizialmente attribuita a Taddeo Zuccari sulla base di un passo del Vasari (*Vita di Taddeo Zuccari*, in VASARI G., 1568, V, p. 557), è stato poi rivalutato (a partire da GERE J. A. 1965) il ruolo tenuto nella decorazione da Prospero Fontana, oggi ritenuto il responsabile dei lavori di decorazione a capo di una numerosa bottega, di cui risulta difficile distinguere le diverse mani, eccezion fatta per alcune parti sicuramente attribuibili al ventitreenne Taddeo Zuccari (NOVA A. 1988).

In una lettera del 15 maggio 1551 a Jeronimo Soperchio (Caro, *Lettere Familiari*, 367), amico del pontefice e segretario del cardinale Carafa, Annibal Caro, cui erano state richieste delle imprese per un «un seggio sotto al monte» suggerisce alcuni versi di ispirazione virgiliana quali «secura est sub mons quies» e «altibus sub fornice montis» da accompagnare a immagini quali «pastori che cantino, ninfe che ballino, satiri, fauni, sileni, cotali fantasie selvatiche» oppure di «grottesche, di verdure, di biscie, di pipistrelli, di

barbaianni». Inoltre nello *Zibaldone* di Vasari si cita «un altro foglio di mano di Mr Annibal Caro dove erano Inventioni fatte per la vigna di papa Giulio» (DAVIS C. 1979, p. 212). Questi suggerimenti verranno accolti nella decorazione del ninfeo, ma sicuramente andarono anche ad informare l'intero apparato decorativo, che insiste su temi pastorali, con una declinazione particolare delle stagioni e dei cicli del tempo, degli elementi della natura, della prosperità e dell'abbondanza, sotto il segno ben evidente dell'acqua e del vino, per celebrare le vigne del papa e l'acqua che proveniva dall'Acquedotto Vergine (MOREL PH. 2014), arricchendosi poi di richiami al nome della famiglia del committente.

Se si eccettuano alcuni lavori non meglio specificati di Pietro Venale, l'attività di decorazione della villa iniziarono nel maggio 1553 sotto la direzione di Prospero Fontana, che con ogni probabilità guidava un'equipe di artisti per la maggior parte emiliani (NOVA A. 1988).

Gli affreschi ispirati alle descrizioni di Filostrato si trovano sui soffitti di due diverse sale a pianterreno, quella meridionale ospitante la rappresentazione delle *Ninfe con cupidi* (fig. XIV.1), chiaramente desunta dalla più celebre *eikon*, quella degli *Erotes* (*Im.* I,6), e la stanza settentrionale che propone una ricostruzione degli *Andrii* (*Im.* I,25, fig. XIV.3). Ciascun soffitto delle due sale è spartito in nove rettangoli che contengono cinque grandi opere in stucco, uno al centro e quattro medaglioni agli angoli, e quattro pannelli ad affresco. Questi elementi più grandi sono poi circondati da cornici arricchite di più piccoli elementi affrescati o a stucco. Inizialmente la critica era pressoché unanime nel ritenere gli affreschi della sala nord eseguiti da Prospero Fontana, mentre quelli della sala Sud erano riferiti a Taddeo Zuccari, sulla base dell'osservazione di evidenti differenze qualitative tra gli affreschi delle due sale: questo, secondo Nova (1988), dipenderebbe in realtà dalle peggiori condizioni di conservazione della sala a sinistra, e pertanto egli crede che entrambe le sale siano state eseguite da Fontana.

I riquadri in stucco raffigurano, nella sala settentrionale, al centro, la *Fortuna afferrata dalla Virtù*, impresa di Giulio, e negli ovali agli angoli, le quattro virtù cardinali, Prudenza, Temperanza, Giustizia e Fortezza, mentre nella sala meridionale l'*Occasione afferra la Fortuna* per i capelli e le tre virtù teologali Fede, Speranza, Carità e la Religione. Nella sala disposta a Nord oltre al pannello con gli *Andrii*, è la raffigurazione dell'*Omaggio delle ninfe all'Aqua Virgo* (fig. XIV.2), un *Baccanale*, e un *Festino degli dei*; nella sala meridionale invece si trovano le rappresentazioni delle *Ninfe con gli Amori*, *Diana e Callisto*, *Diana e le danzatrici*, *Il culto di Arpocrate*.

Nel primo affresco (fig. XIV.1) le ninfe sono circondate da cupidi che offrono loro ceste ricolme di pomi, mentre alcune di loro sono intente a riempire delle anfore con dell'acqua attinta al ruscello, qualificando le ninfe come Naiadi, in cui un putto, chiaramente desunto dai disegni di scuola raffaellesca (vd. *supra*, scheda V) ispirati alla stessa descrizione di Filostrato e dagli arazzi per Leone X da essi derivati (vd. *supra*, scheda VII), si bagna le mani. Elemento estraneo alla narrazione del retore greco è la capra che si arrampica su un albero per brucarne delle foglie. Manca completamente invece la celebrazione del simulacro della dea Venere che pure era, nelle vesti di *dea hortorum*, figura chiave nella villa Giulia; di essa erano presenti numerose statue, come quella ubicata a coronamento di una fontana nel primo cortile, ben evidente nell'incisione di Paolo Graziani (1582, fig. XIV.6), circondata da amorini; tuttavia, non manca la rappresentazione delle ninfe delle fonti che celebrano la statua di quella che è stata identificata come Flora (NOVA A. 1988) o Aqua Virgo (MOREL PH. 2014) nella sala settentrionale. Anche in questo contesto l'affresco andava a riproporre l'idea di un'età aurea vissuta sotto il pontificato di Giulio III, di cui la massima espressione era la fecondità e rigogliosità, assicurate dall'Aqua Virgo, degli orti e delle vigne della villa, protetti da Venere.

Nella rappresentazione delle celebrazioni sull'isola di Andros (fig. XIV.3), Fontana e i suoi assistenti si attennero al testo di Filostrato, ma non puntualmente. L'affresco sintetizza e semplifica la ricca descrizione letteraria; la composizione verticale vede all'apice la divinità fluviale che giace distesa su pampini di vite, mentre dall'anfora su cui si poggia il dio scaturisce un rivolo da cui si forma il fiume ormai tramutato in vino, che scorre verso il basso fino al primo piano, mentre gli abitanti dell'isola, alcuni già ebbri, altri che attingono al rosso fiume, sono disposti a gruppi su una sorta di terrazzamento.

Anche nella decorazione ad affresco delle stanze a piano nobile conserva un'eco delle descrizioni di Filostrato: in quella che è chiamata la Stanza di Venere è presente un fregio con storie delle dea, e nell'affresco con *Venere e Amorini* (fig. XIV.4) i putti che giocano e lottano richiamano ancora una volta i festosi putti degli *Erotes*.

Inoltre è da segnalare che la figura di divinità fluviale nella sala settentrionale nella scena del *Festino degli dei* (fig. XIV.5) presenta delle stringenti affinità con la descrizione del Nilo contenuta nelle *Eikónes* di Filostrato; tuttavia, non si può escludere che essa dipenda piuttosto dalla scultura del Nilo vaticana che tanti punti in comune mantiene con la descrizione poetica di Filostrato.

Bibliografia

PASTOR L. VON 1944, p. 342 ; BAFILE M. 1948; LANZARA P. 1956, pp. 303-315; GERE J. A.1965, pp. 198-206; PANVINI ROSATI F. 1976, pp. 2-13; DAVIS C. 1979; *Oltre Raffaello* 1984, pp. 174-208; BETTINI C. 1985, pp. 127-135; COCCHIA S. 1987, pp. 109-111; COCCHIA S., PALMINTERI A., PETRONI L. 1987, pp. 47-90; NOVA A. 1988, pp. 58-204; TSCHÄPE R. 1995; FROMMEL C. L. 2002, pp. 163-195; AFFANNI A. M., PORTOGHESI P. 201; BENOCCI C. 2012, pp. 57-109; RIBOUILLAUT D. 2012, pp. 339-388; MOREL PH. 2014, pp. 171-186.



Figura XIV.1: Prospero Fontana, *Ninfe e Amori*, Roma, Villa Giulia, Stanza meridionale.



Figura XIV.2: Prospero Fontana, *Omaggio a Flora (Aqua Virgo?)*. Roma, Villa Giulia, Sala settentrionale.



Figura XIV.3: Prospero Fontana, *Gli abitanti dell'isola di Andros*, Roma, Villa Giulia, Sala settentrionale.



Figura XIV.4: Prospero Fontana (?), *Venere e Amorini*, Roma, Villa Giulia, Sala di Venere, piano nobile.



Figura XIV.5. Bottega di Pospero Fontana, *Festino degli dei*, Roma, Villa Giulia, Sala settentrionale,

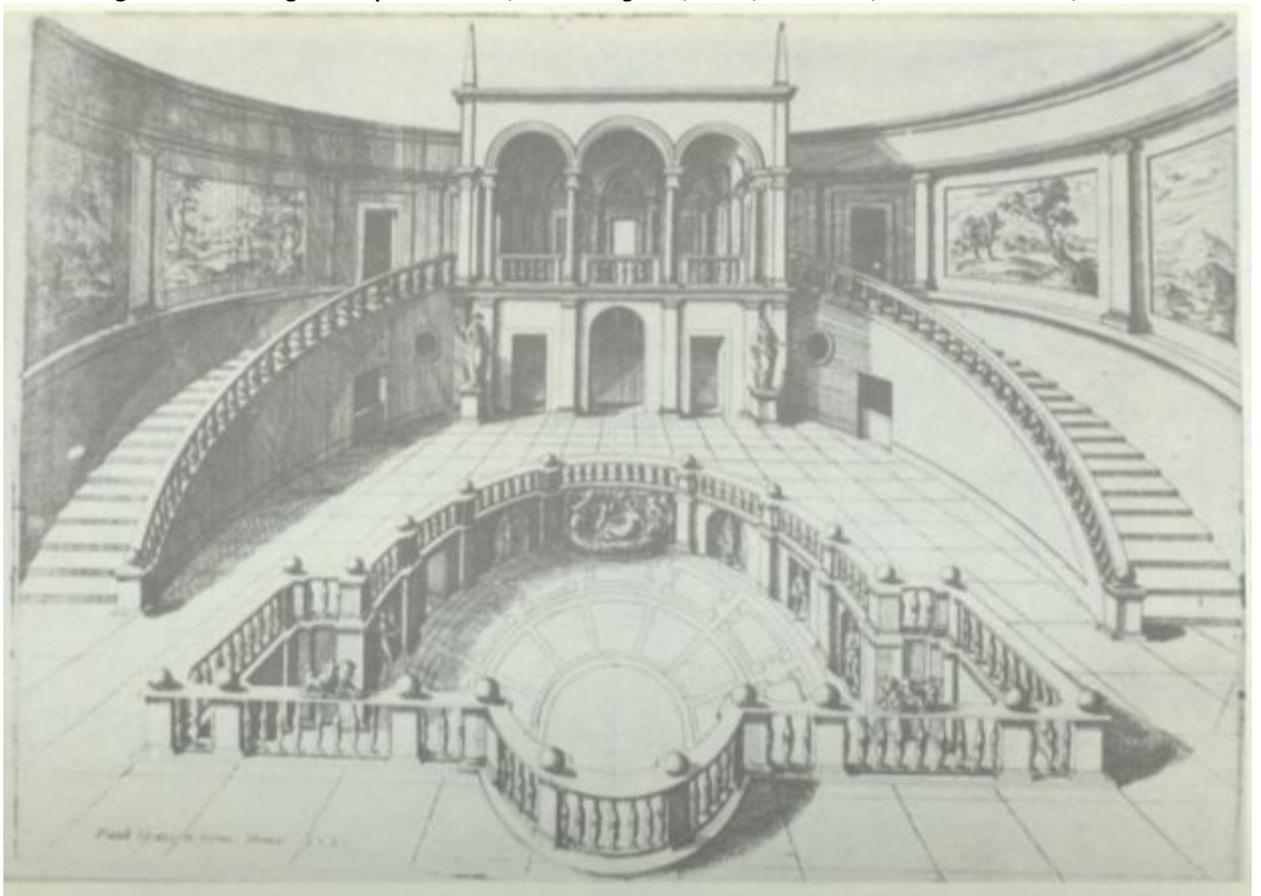


Figura XIV.6: Paolo Graziani, *La fonte bassa, il ninfeo e la loggia dell'Ammanati*, 1582.

XV. Cornelis Cort (da Frans Floris), *Ercole e i Pigmei*, 1563

Bruxelles, Royal Library of Belgium, Print Room, inv. S. v. 89180.

Acquaforse, mm. 325 x 485.

Un'incisione di Cornelis Cort rappresenta in maniera estremamente fedele la descrizione di Filostrato *Ercole e i Pigmei* (*Im.* II,22; fig. XV.1). L'opera è datata 1563 nell'angolo inferiore destro, mentre in quello in basso a sinistra individua in Frans Floris l'*inventor* della composizione.

Sulla destra della composizione è steso il semidio addormentato, estenuato dalla lotta con il gigante Anteo, che giace, ormai esanime, sul lato sinistro dell'opera, con la testa reclinata, fino a sporgere dalla cornice, con i capelli che vanno quasi a coprire parte dell'iscrizione nel margine inferiore dell'immagine. La personificazione del Sonno, come nella descrizione antica, si compiace di essere riuscita ad atterrare il potente eroe, e gli svola sopra infilandogli un bastoncino nell'orecchio. Intanto, una fitta folla di inferociti Pigmei circonda Ercole: non sono più i buffi esserini, abbigliati alla lanzichenecca, del dipinto dei fratelli Dossi (cfr. *supra*, scheda X.c), ma dei minacciosi uomini di piccola statura, completamente nudi, con i muscoli ben evidenti, che cercano vendetta per l'uccisione di Anteo, amato fratello, come loro figlio della Terra. Il loro esercito, con tanto di vessilli e armato di bastoncini da usare come arma, procede dal secondo piano infilandosi in una cavità della roccia, per poi sbucare dalla fessura della terra in primo piano: d'altronde Filostrato ricorda che i Pigmei vivono sotto terra, come le formiche, cibandosi delle loro provviste. Alcuni ometti cercano di rubare la mazza di Ercole, portandola nei loro cunicoli sotterranei, altri con le armi a loro disposizione cercano di avere invano la meglio sull'eroe addormentato, un manipolo, ai piedi dell'eroe, appare perplesso, probabilmente consapevole dell'inutilità dei suoi sforzi, mentre alcuni, vicini alla mano di Anteo, piangono la morte del loro gigante fratello. L'epilogo della vicenda è invece riassunto in lontananza da una figura maschile che avanza, posta in controluce, verso il primo piano; questa immagine si pone quasi come una prolessi visualizzata: infatti, grazie alla leonté che l'uomo indossa e dalla mazza che tiene nella mano destra, questi è facilmente riconoscibile in Ercole, che evidentemente risvegliatosi ha reagito all'attacco dei piccoli nemici, racchiudendone alcuni nella sua pelle leonina, che nella rappresentazione tiene stretta a sé e da cui si vedono spuntare le sagome di alcuni Pigmei. In alto a sinistra, invece, un consesso di divinità assiste alla vicenda su una nuvola, che se fosse stata rappresentata seguendo le parole del retore di Lemno, sarebbe dipinta del colore

dell'oro. Tuttavia, questo elemento non è descritto da Filostrato nella descrizione con *Ercole tra i Pigmei*, ma nell'*ekphrasis* che la precede, quella di Anteo (*Im.* II,21). Risulta difficile comprendere invece le due figure che, sempre sulla nuvola olimpica, sembrano lottando. Potrebbero forse essere un riferimento alla precedente lotta tra Ercole e Anteo, cui assistono gli dei; tuttavia, nelle due figure in cielo è difficile rintracciare gli stessi tratti somatici dei due rivali: mancano infatti i classici attributi erculei, e i due lottatori sembrano avere barbe più lunghe ed essere più anziani dei protagonisti distesi in primo piano. Uno di essi potrebbe essere Ermes, che secondo le parole dell'autore delle *Eikónes*, era sceso dalle nubi per incoronare Eracle per avergli offerto uno spettacolo di una lotta così bella, e l'altra figura un dio che sembra voler impedire questa discesa, forse Poseidone, nella mitologia considerato, insieme a Gea, padre di Anteo.

L'iscrizione nel margine inferiore deriva dal ventesimo emblema di Andrea Alciato (1531; cfr. *supra*, pp. 83-84), che aveva reso celebre la descrizione di Filostrato, facendola diventare avvertimento allegorico per chi tenta qualcosa decisamente al di sopra delle sue forze. Il tema era stato introdotto in nord Europa da Jan van Scorel (1495-1562), un artista olandese che soggiornò in Vaticano durante il pontificato del compatriota Adriano VI, e che rientrò nei Paesi Bassi arricchito di una maniera all'italiana che Floris gli invidiava (HASSELT-VON RONNEN C. J. VAN 1970; GUEPIN J. P. 1988; cfr. *Cock* 2013, cat. 43, p. 184).

Anche la serie con le *Fatiche d'Ercole* dipinta da Frans Floris e poi incisa da Cort non sembra essere esente dall'influsso delle *Imagines* di Filostrato. Nel 1555 circa Floris aveva completato il ciclo pittorico con le *Fatiche d'Ercole* per la villa suburbana del mercante e uomo di finanze Nicolas Jonghelinck a Markgravelei, poco fuori dalle mura di Anversa. Floris seguì per la realizzazione dei suoi dipinti, di cui ne sopravvive solamente uno, il trattato *De imaginibus deorum* di Albricus Philosophus, ispirandosi a incisioni italiane che avevano protagonisti Ercole. Per via delle dimensioni della camera della residenza che doveva ospitare la serie, i dipinti non potevano essere più di dieci: pertanto, dato che le fatiche erano dodici, l'artista decise di condensare su due tele altrettante imprese collegate, dimostrandosi non estraneo a elaborare narrazioni "continue", che frammentavano la vicenda in diversi episodi narrativi, come nel caso dell'incisione di *Ercole e i Pigmei*.

Nell'incisione derivata dal dipinto con la lotta di Ercole e Anteo (fig. XV.2) alcuni dettagli della lotta mortale sembrano rimandare alla descrizione di Filostrato:

Guardali anche mentre combattono, o meglio, dopo che hanno combattuto, ed Eracle nell'atto di vincere. Egli sconfigge Anteo al disopra del piano del terreno, poiché Gea nella lotta è al fianco di Anteo, curvandosi e facendolo rialzare quando cade. Eracle allora, non sapendo cosa fare con la dea, ha afferrato Anteo nelle

parti centrali del corpo, sopra il ventre, dove sono i fianchi; sollevatolo lungo la propria coscia e stringendo insieme le mani, al contempo spinge il gomito nello stomaco infiacchito e ansimante, ne preme fuori l'aria e, torcendo le punte dei fianchi nel fegato, lo uccide. Vedi Anteo che geme e guarda verso Gea che non può più soccorrerlo e Eracle forte e sorridente nella sua opera⁴⁴⁰.

Nonostante il punto di partenza per l'elaborazione del soggetto sia stata un'incisione raffigurante lo stesso episodio mitologico di Agostino Veneziano da Raffaello (cfr. *Hieronimus Cock* 2013, cat. 38, p. 166), sono innegabili punti di tangenza tra la descrizione ecfraistica antica e l'opera d'arte: le pose dei due lottatori sembrano ricalcare davvero fedelmente le parole del retore, ma soprattutto ricorda la descrizione il compiaciuto ghigno di Eracle, soddisfatto della propria impresa.

Bibliografia

TIETZE-CONRAT E. 1957; HASSELT-VON RONNEN C. J. VAN 1970; FAEDO L. 1985, p. 7; GUÉPIN J. P. 1988, pp. 155-173; SELLINK M. (a cura di), III, n. 182, pp. 60-61; *Hieronimus Cock* 2013, cat. 43, pp. 184-185.



Figura XV.1: Cornelis Cort (da Frans Floris), *Ercole e i Pigmei*, 1563, Bruxelles, Royal Library of Belgium.

⁴⁴⁰ FILOSTRATO 2008a, II, 21, 5, p. 239.



Figura XV.2: Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole sconfigge Anteo, acquaforte, Bruxelles, Royal Library of Belgium.

XVI. Scuola di Fontainebleau

**XVI.a Antoine Caron, *Flora circondata da cupidi*, Orléans, Musée des Beaux-Arts.
cm. 20 x 29**

Un disegno, conservato al Musée des Beaux-Arts di Orléans (fig. XVI.1), attribuito a un giovane Antoine Caron (1521-1599, vd. EHRMANN J. 1955, p. 35), come sembrerebbe dimostrare anche la firma dell'artista nell'angolo in basso a destra della composizione, mostra alcuni dettagli che sicuramente sono una ripresa della sesta *eikon* del primo libro delle *Immagini*. Lo sfondo del disegno sulla destra è occupato da un maestoso palazzo, elegantemente porticato, mentre in primo piano sulla sinistra, davanti a due alberi frondosi in un angolo di giardino, è seduta una figura tradizionalmente identificata con Flora, circondata da cupidi alati, due dei quali si librano in aria per incoronarla. Una coppia di putti le porta un omaggio floreale, mentre accanto a lei altri due bambini le si avvicinano quasi impauriti, mentre la dea, che vicino al piede portato in avanti sembra avere dei pomi, ha lo sguardo rivolto a un'altra coppia di cupidi, impegnata a giocare con una lepre adornata di un collarino, motivo, che con la sua allusione alla fertilità, ben si adattava anche all'immagine di Flora.

Bibliografia

EHRMANN J. 1955 p. 35; MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, pp. 286-287



Figura XVI.1: Antoine Caron, *Flora circondata da cupidi*, Orléans, Musée des Beaux-Arts.

XVI.b Scuola di Nicolò dell'Abate, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Vienna, Albertina.

Matita, acquarello, biacca, mm 350 x 285. Inv. 2001 B. 38.

Un disegno (fig. XVI.2) variamente attribuito a Niccolò dell'Abate (ADHÉMAR J. 1954, n. 63) o a qualche suo allievo (KOSCHATZKY W., OBERHUBER K., KNAB E. (a cura di) 1973, n. 58) mostra una particolare commistione tra letteratura classica e soggetti religiosi, che si era già potuta osservare nell'esame delle incisioni per la *Vita della Vergine* di Dürer (cfr. *supra*, scheda I); infatti il disegno raffigura in maniera piuttosto evidente un *Riposo durante la fuga in Egitto*, con la Sacra Famiglia che trova ristoro sotto le fronde di un albero. Intanto, diversi gruppi di putti, memori della sesta descrizione filostratea, circondano la Vergine con il bambino; alcuni si arrampicano sull'albero per raccogliere dei frutti, altri sono in piedi fermi accanto al gruppo di Madre e Bambino, mentre sulla sinistra una coppia gioca con una lepre, tenendola ferma e sulla sinistra un altro gruppo si avvicina verso il primo piano con una ghirlanda ricca di fiori e frutti. È inoltre evidente la ripresa di alcuni gruppi di figure, i putti con la lepre e quelli in piedi accanto alla Vergine, dal disegno con Flora conservato a Orléans (fig. XVI.1).

Bibliografia

ADHÉMAR J. 1954, n. 63; BÉGUIN S. 1961, p. 304, 43n.; MC ALLISTER JOHNSON W. 1969, p. 287; KOSCHATZKY W., OBERHUBER K., KNAB E. (a cura di) 1973, n. 58.



Figura XVI.2: Scuola di Nicolò dell'Abate, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Vienna, Albertina.

XVII. Francesco Morandini (il Poppi), *L'età dell'Oro*, 1567

Edimburgo, National Gallery of Scotland, Inv. N 2268.

Olio su tavola, cm 43x31,8.

Il dipinto che raffigura l'*Età dell'Oro* di Francesco Morandini (fig. XVII.1) fu pubblicato per la prima volta da Berti nel 1967, e da lui connesso con il disegno preparatorio di Vasari (fig. XVII.2) al Louvre (n. 2170). Il disegno di Vasari segue fedelmente un'invenzione di Don Vincenzo Borghini, sulla quale lo stesso priore vergò questa annotazione: «Per un quadretto (*L'età dell'oro*). Fecesi il disegno a dì 25 settembre 1567» (BNCF, Ms. Fondo Rinuccini, II. X. 114, c. 53 v., pubblicato in SCOTI BERTINELLI U. 1905, pp. 229-230). L'esecuzione del quadro fu poi invece affidata al giovane Poppi per soddisfare un desiderio espresso dal duca Francesco: ce ne parla Vasari in una lettera a Borghini del 20 settembre 1567: «promessigli che Francesco vostro gniente farebbe uno etc. che larà caro» (FREY K. 1923-30, II, p.351).

Quando Borghini elaborò l'invenzione per il dipinto probabilmente aveva in mente l'ormai secolare tradizione dell'*aetas aurea* medicea, che trovava nell'immagine del frutteto di Venere della sesta descrizione del primo libro di Filostrato una fortunata incarnazione (cfr. *supra*, pp. 84-96). Infatti nella lettera contenente l'invenzione, inviata dall'erudito a Vasari, egli suggerisce che tra gli elementi del dipinto ci fossero anche dei fanciulli che si scambiavano dei pomi, probabilmente memore degli arazzi per Leone X. Nella lettera il Borghini chiedeva in primo piano «la figura di una bella giovane che havessi in sulle braccia un figliolino et lo porgessi al padre che gli desse o pome o fiori e vi fusso a' piè un altro fanciulletto, che stendendo le braccia in alto mostrasse di chiedere anch'egli quel pome».

Un dipinto che raffigurava *L'età dell'oro* è citato tra le opere di Poppi da Raffaello Borghini (1584): «Ha di sua mano il Gran Duca Francesco un quadro in cui sono figurati gli anni dell'oro» e dal Baldinucci (1681-1728): «Per lo Gran Duca Francesco colori più quadri in pietra lavagna, nelle quali fece vedere Istorie dell'Arte Chimica, dell'età dell'oro». Nell'edizione del *Riposo* del 1730 ne viene indicata la collocazione nella Tribuna degli Uffizi. In seguito se ne erano perdute le tracce, fino a quando il dipinto fu acquistato dal Museo scozzese nel 1964 (GIOVANNETTI A. 1995, p. 76).

Il disegno del Louvre modellato sull'invenzione di Borghini è seguito scrupolosamente dal Morandini tranne che per l'omissione del motto *Nunc formosissimus annus* sopra il

segno zodiacale dell'ariete. Il *topos* dell'età dell'oro come metafora del Buon Governo faceva parte dell'*imagerie* medica già dai tempi di Lorenzo il Magnifico; il Borghini per il motto inserito nel dipinto si rifà a una canzone di Giovan Battista Strozzi recitata in occasione delle nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora da Toledo nel 1539, unione dalla quale era nato Francesco committente del dipinto. L'omaggio al principe si ripete nel segno dell'Ariete, suo segno zodiacale, ritenuto anche ascendente al momento della fondazione di Firenze: Borghini aveva fissato il giorno della fondazione delle città il 25 Marzo, giorno in cui iniziava il vecchio anno fiorentino, nonché giorno della nascita di Francesco.

La presenza delle personificazioni delle stagioni, secondo Puttfarken (1980) sarebbe un riferimento all'età aurea lucreziana (*De rerum natura*, V), intesa in senso temporale come inizio della storia umana e naturale, età di felicità primitiva e panica e momento di invenzione del canto e della danza.

Il manoscritto di Borghini riporta, insieme a quella per l'età dell'oro, altre invenzioni per quadri di soggetto allegorico-mitologico finalizzati a celebrare le doti e le virtù del principe, per i quali ci sono giunti vari disegni preparatori (CECCHI A. 1982) e un solo dipinto oltre a questo del Poppi, la *Fucina di Vulcano* del Vasari agli Uffizi. A questa serie sono probabilmente riconducibili, per committenza, soggetto e dimensioni, anche due quadretti agli Uffizi, l'*Allegoria della Felicità* del Bronzino ed *Ercole e le Muse* di Alessandro Allori e un quadretto raffigurante la *Fucina di Vulcano*, passato a un'asta da Christie's nel 1994 con l'attribuzione a Jacopo Zucchi, di cui già si conosceva il disegno preparatorio alla Royal Library di Windsor. I tre dipinti agli Uffizi condividono anche il supporto in rame, mentre quello dello Zucchi è in stagno. Ciò spinge a risollevarne il dubbio, già espresso da Berti e Brigstocke, sull'effettiva identità del quadretto di Edimburgo, che è su tavola, con quello dipinto da Poppi per Francesco; è stata anche formulata l'ipotesi che possa trattarsi di una replica autografa pressoché coeva, magari destinata a servire da coperta per un ritratto (cfr. GIOVANNETTI A. 1995, p. 77).

Bibliografia

SCOTI BERTINELLI U. 1905, pp. 229-230; BERTI L. 1967, pp. 80-82; PUTTFARKEN T. 1980, pp. 130-149; CECCHI A. 1982; GIOVANNETTI A. 1995, n. 3, pp. 76-78; GIOVANNETTI A. 1997, cat. 156, p. 203.

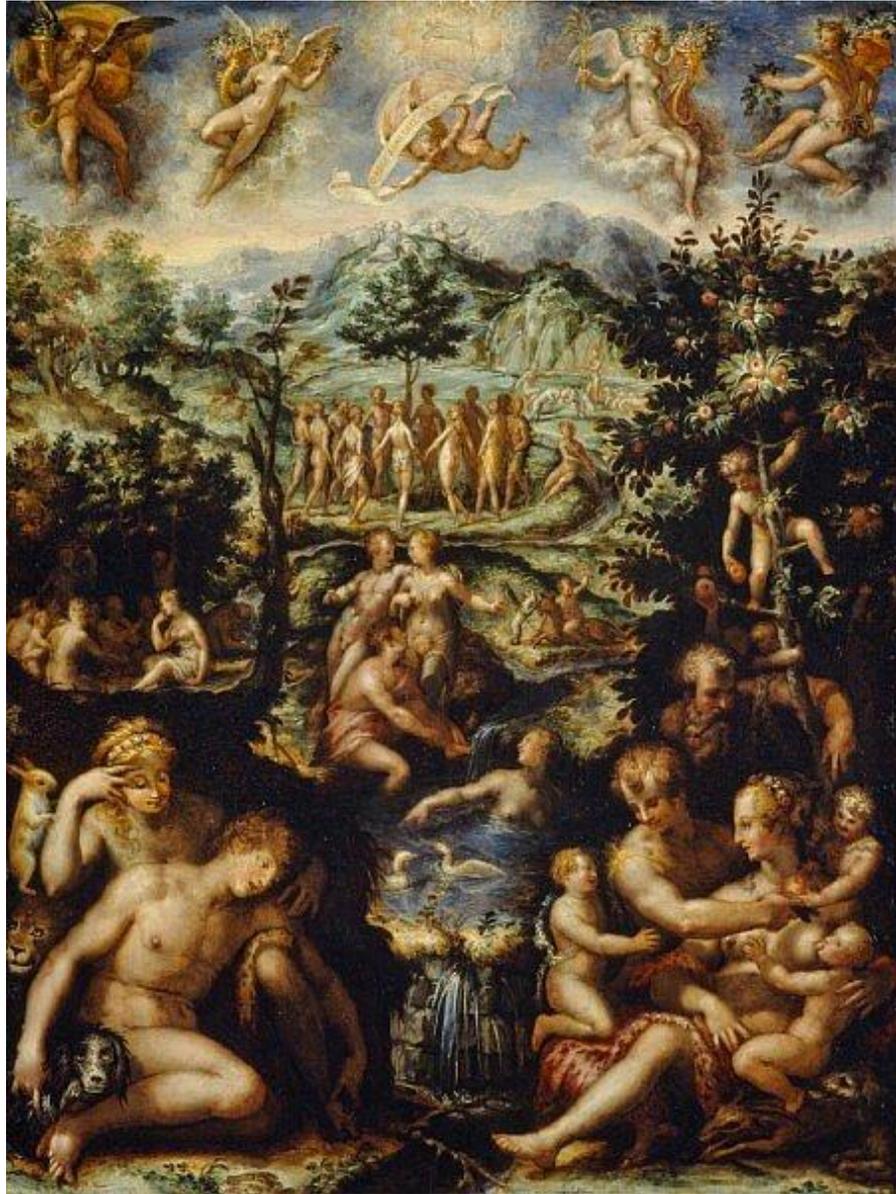


Figura XVII.1: Francesco Morandini detto il Poppi, *L'età dell'oro*, Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Figura XVII.2: Giorgio Vasari, *L'età dell'oro*, 1567, Parigi, Musée du Louvre.

XVIII. Girolamo Macchietti, *Gli abitanti di Andros*, ca. 1565

Girolamo Macchietti, *Gli Abitanti di Andros*, Oxford Ashmolean Museum, n. 76
penna, inchiostro acquerellato e biacca su carta cerulea, mm 214 x 320, databile alla metà degli anni Sessanta.

Girolamo Macchietti, *Gli abitanti di Andros*, ca. 1565

olio su tavola, cm 131 x 175, sequestrata a collezionista privato, provenienza Londra, vendita Matthiesen Fine Art Limited.

Un dipinto recentemente sequestrato a un collezionista fiorentino⁴⁴¹ (fig. XVIII.2) offre un'interessante lettura della descrizione del dipinto con gli abitanti dell'isola di Andros di Filostrato (*Im.* I,25).

L'opera, pubblicata inizialmente con l'attribuzione a Bertoja (ROSAND D. 1987, p. 88), venne più tardi correttamente riferita a Macchietti, insieme al suo disegno preparatorio (fig. XVIII.1; Oxford, Ashmolean Museum) da Privitera (1996, pp. 96-98, catt. 8-9), ed entrambi sono stati datati (PRIVITERA M. 1996, p. 96) alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento⁴⁴², mentre non si conosce alcunché delle circostanze che hanno portato alla committenza dell'opera.

Nel dipinto sono raffigurati gli abitanti dell'isola di Andros che, compostamente e senza alcun eccesso, godono del dono di Bacco che ha tramutato l'acqua del fiume dell'isola in vino; alcuni degli abitanti in secondo piano suonano mentre altri si danno alle danze sulla spiaggia, oltre la quale, tra i flutti del mare, la nave del dio si avvicina, mentre altre figure, vicine ai danzatori sullo sfondo ma anche in primo piano, sono sdraiate intorpidite, ma comunque elegantemente atteggiare. Al centro della composizione, sulla destra, il dio

⁴⁴¹L'opera, sequestrata nell'aprile 2015, risulta essere ancora posta sotto sequestro. La notizia è reperibile sul sito del Ministero dei beni culturali all'indirizzo http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_15076688.html.

⁴⁴² La datazione si basa sull'osservazione della ripresa di pose e atteggiamenti di statue antiche che evidentemente Macchietti aveva potuto ammirare durante il suo soggiorno romano dei primi anni dello stesso decennio. Infatti, le donne che giacciono distese sono ispirate alla Cleopatra vaticana, così come i tritoni che circondano il dio sono una ripresa delle figure che si ritrovano nella base della medesima statua; le due figure che si tengono per mano, danzando, sullo sfondo, sono ispirate una all'Apollo del Belvedere e l'altra alla Diana cacciatrice, oggi al Louvre, mentre il giovane seduto accanto alla coppia che balla rammenta la posa raccolta dell'Ares Ludovisi.

fluviale è seduto su un letto di pampini e appoggiato a un'anfora da cui si riversa il rosso rivolo del fiume ormai trasformato in vino, a cui attingono i tritoni che circondano il dio e che soffiano nelle loro conchiglie.

Nonostante il precedente illustre sullo stesso tema offerto da Tiziano per il camerino di pitture di Alfonso I, l'opera di Macchietti dimostra di non conoscere il dipinto ferrarese (FARINELLA V. 2014, p. 568), ma è invece molto più aderente alla descrizione fornita da Filostrato.

Farinella (2014, p. 568, 249n.) ha notato che una pressoché identica costruzione spaziale della scena, con gli stessi gruppi di figure, ritorna davvero simile nell'illustrazione della medesima ecfraasi di Filostrato da parte di un anonimo incisore francese per l'edizione illustrata della traduzione francese di Vigenère del 1614 (fig. 12), in cui sono evidenti la stessa scansione spaziale e la medesima distribuzione dei gruppi di figure. Non andrà dimenticato che Macchietti si trasferì a Parigi tra il 1573 e il 1575 (PRIVITERA M. 1996, p. 61), per cui risulta piuttosto plausibile che la sua concezione, magari portata con sé in forma di disegno, andasse a influenzare la composizione della più tarda incisione francese dello stesso soggetto.

Bibliografia

PARKER K. T. 1956, pp. 45a-46; ROSAND D. 1987, p. 88. PRIVITERA M. 1989, pp. 79-94; PRIVITERA M. 1992, pp. 268-276; PRIVITERA M. 1994, pp. 107-112; PRIVITERA M. 1996, pp. 96-98, catt. 8-9; PRIVITERA M. 1997, cat. 148, p. 192; BALLARIN 2002, pp. 178-179; FARINELLA V. 2014, p. 568, 249n.



Figura XVIII.1: Girolamo Macchietti, *Gli abitanti di Andros*, 1565 ca., Oxford, Ashmolean Museum.



Figura XVIII.2: Girolamo Macchietti, *Gli abitanti di Andros*, 1565 ca., opera sequestrata a collezionista privato.

XIX. Paolo Fiammingo, *La Natura pittrice divina*, inizio anni Ottanta del Cinquecento

Penna, inchiostro e acquerello bruno, tracce di gesso nero; mm. 164 x 277.

Iscrizioni: «che miri o pittor / al mio fatto / Io il moto dipingo / tu solo l'atto».

Il disegno (fig. XIX), conservato al British Museum, attribuito al pittore nordico ma attivo almeno dal 1584 a Venezia e collaboratore di Jacopo Tintoretto, Paolo Fiammingo (1540 ca. – 1596), è datato agli inizi del nono decennio del Cinquecento (MASON RINALDI S., 1978, p. 72). Esso mostra in primo piano, sulla destra, una donna nuda, seduta volgendo le spalle all'osservatore, che però ruota la testa per guardare verso di lui, intenta a dipingere su una tela retta da un amorino un cerchio alato entro cui è inserito un anello su cui è ben visibile un'iscrizione: «che miri o pittor / al mio fatto / Io il moto dipingo / tu solo l'atto». La donna, seduta sopra una roccia, all'ombra di un albero frondoso, poggia il braccio su un'anfora da cui sgorga dell'acqua, mentre sulla sinistra, altri alberi fanno da quinta a una scena di caccia, con un uomo armato di lancia che insieme ai suoi due cani insegue un cervo, che si riflette nell'acqua di un laghetto.

Il disegno è stato reso noto da Haverkamp Begemann (1962), aiutato da Erwin Panofsky in una missiva del gennaio 1962 (WUTTKE D. 2006, pp. 123-125) a decifrare l'enigmatico soggetto, inizialmente interpretato come *Venere pittrice*, ma raffigurante in realtà *La Natura intenta a dipingere e a sfidare l'artista*. Nella lettera Panofsky informa il suo corrispondente che: «there is a long tradition, going back to Empedocles, Pindar, Clement of Alexandria and Philostratus, according to which God (in pagan sources, Zeus) is conceived as a master craftsman “painting the world” [...] what Pauwels Franck has done is, I believe, simply to substitute Nature for God». In realtà non era necessario che l'artista operasse tale sostituzione perché l'identificazione della Natura come divinità, e di conseguenza la concezione della pittura che imita la natura quale arte divina, era ben espressa nel proemio delle *Eikónes* di Filostrato Maggiore ed era stata poi ripresa dai trattati d'arte del Cinquecento, e di questa concezione recavano traccia alcune opere di Dosso Dossi (cfr. *supra*, scheda X). La divinità della Natura nel disegno è ribadita associando alla figura femminile degli attributi normalmente assegnati a entità olimpiche: l'amorino, solitamente associato a Venere, e l'anfora da cui fuoriesce acqua, tipica delle divinità fluviali. La Natura divina pittrice sfida l'artista, invitandolo a ragionare sui limiti della propria arte, incapace di riprodurre la dimensione temporale, attraverso l'iscrizione sulla tela e la rappresentazione del globo alato, il cui cerchio interno andrebbe ad alludere all'idea del movimento della vita, inaccessibile all'arte pittorica. La parte sinistra della

composizione è anch'essa una meditazione circa le potenzialità e i limiti dell'arte pittorica: non solo riproduce una scena di movimento, la caccia al cervo, ma è ambientata nei pressi di una fonte che riproduce le fattezze dei protagonisti: ancora una volta la fonte reale, dipinta dalla natura, riesce a rendere il moto, la vita, mentre la fonte dipinta non può che immortalare un unico momento pregnante. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che la scena riflessa nella fonte non raffiguri un episodio qualsiasi di caccia, ma piuttosto un Narciso, che da Ovidio sappiamo essere dedito alla caccia al cervo, prima di essere ingannato dall'illusione della sua immagine riflessa, personaggio a cui Filostrato aveva, nella descrizione a lui dedicata, affidato il ruolo di portavoce della sua visione estetica e che Alberti aveva reso inventore della pittura, e che pertanto sarebbe perfettamente coerente con la scena rappresentata.

Bibliografia

HAVERKAMP BEGEMANN E. 1962, pp. 71-72; MEIJER B. W., *Paolo Fiammingo reconsidered*, 1975, p. 13; MASON RINALDI S., 1978, p. 72; FUČÍKOVÁ, E. 1983/84 [1984], p. 74, fig. 11; WUTTKE D. (a cura di), 2011, vol. V, pp. 123-125.



Figura XIX: Paolo Fiammingo, *La Natura pittrice divina*, inizi anni '80 del 500, Londra, British Museum.

XX. Jacopo Tintoretto (bottega), *Ercole e Anteo*

Olio su tela, 153 x 102,5 cm

Hartford (CT), Wadsworth Atheneum

Il primo a mettere in dubbio l'attribuzione del dipinto raffigurante *Ercole e Anteo* (fig. XX), conservato ad Hartford, a Jacopo Tintoretto, sostenuta da Berenson (1932 e 1957), dal Coletti (1940) e dal von der Bercken (1968), fu Paoletti (1968) che, pur sempre riferendone la composizione a Jacopo, riportava l'esecuzione a Domenico, mentre nel *Census* di Fredericksen e Zeri (1972) viene riportata all'esecuzione di Jacopo. A Domenico riferiscono l'opera pure Pallucchini e Rossi (1982), collocandola cronologicamente tra il 1588-1590 circa, mentre una certa cautela viene mostrata nella scheda del catalogo del Wadsworth Atheneum dove viene attribuita alla bottega del maestro veneziano.

Nel dipinto, due colossali figure lottano poste in controluce, occupando l'intera superficie messa a loro disposizione dalla tela: l'uomo più possente solleva da terra l'avversario afferrandolo per la vita e stringendogli il torace contro il suo, facendolo ruotare in posizione trasversale rispetto al suo corpo. Questi, cercando di opporre inutile resistenza, spalanca le braccia; ai piedi del gruppo sono posati una clava, dotata in cima di spuntoni aguzzi, una faretra piena di frecce e un arco preziosamente ornati. Al loro livello, sullo sfondo, una folla di astanti osserva con trepida attesa l'esito dello scontro, mentre in alto, tra le nubi, un gruppo di divinità olimpiche rivolge lo sguardo attento alla lotta. La figura possente che offre la schiena allo spettatore è identificabile, grazie alla pelle leonina che l'avvolge, in Ercole, mentre la figura che solleva è chiaramente Anteo, il figlio della Terra invincibile finché avesse toccato il suolo. Tuttavia, il dipinto della bottega di Tintoretto introduce delle novità rispetto alle precedenti rappresentazioni di questo episodio mitologico, ovvero la presenza degli spettatori, umani e divini, al combattimento. Il primo a rendersi conto della dipendenza di quest'innovazione iconografica da una descrizione di *Filostrato* (*Im.* II,21) fu Herzog (1958). Nella descrizione originaria, tuttavia, non vengono menzionati spettatori umani, ma solo gli dei che osservano su una nuova d'oro lo svolgersi del combattimento:

«Guardali anche mentre combattono, o meglio, dopo che hanno combattuto, ed Eracle nell'atto di vincere. Egli sconfigge Anteo al disopra del piano del terreno, poiché Gea nella lotta è al fianco di Anteo, curvandosi e facendolo rialzare quando cade. Eracle allora, non sapendo cosa fare con la dea, ha afferrato Anteo nelle parti centrali del corpo, sopra il ventre, dove sono i fianchi; [...] vedi Anteo che geme e guarda verso Gea che non può più soccorrerlo e Eracle forte e sorridente della sua opera e Eracle forte e sorridente della sua opera.

Non guardare pigramente la cima dei monti, ma pensa che su quella gli dei hanno il loro luogo di osservazione dello scontro. Vi è dipinta infatti una nube d'oro, sotto la quale, credo, essi hanno alloggio⁴⁴³».

Manca invece nel dipinto la parte finale della descrizione, con Ermete che vola via dall'Olimpo per incoronare Ercole vincitore, ringraziandolo di avere regalato al consesso divino lo spettacolo di una lotta così avvincente.

Bibliografia

BERENSON B. 1932, p. 560; COLETTI L. 1940, p. 26; *Pontormo to Greco* 1954, n. 58, 1954; BERENSON B. 1957, I, p. 173; HERZOG E. 1958, pp. 112-123; PAOLETTI J. 1968, p. 422; *L'opera completa di Tintoretto* 1970, p. 112, n. 186; FREDERICKSEN B. B., ZERI F. 1972, p. 200; PALLUCCHINI R., ROSSI P. 1982, vol. I, A 44, p. 245, vol. II, fig. 670, p. 648.

⁴⁴³ FILOSTRATO 2008a, *Anteo*, II,21, 5-6.



Figura XX: Jacopo Tintoretto (bottega), Ercole e Anteo, Hartford (CT), Wadsworth Atheneum.

XXI. Annibale Carracci (e bottega), *Venere addormentata*, ca. 1600

Chantilly, Musée Condé, inv. 63
Olio su tela, cm 190 x 328

Il dipinto *Venere addormentata* (fig. XXI), conservato al Musée Condé di Chantilly, presenta una complessa vicenda attributiva, riepilogata da De Boissard e Lavergne-Durey (1988); infatti l'esecuzione del dipinto è stata variamente attribuita, da Annibale Carracci, a cui di volta in volta si assegnano l'intero dipinto o solo alcune porzioni di esso, al Domenichino, fino ad arrivare a Innocenzo Tacconi (GINZBURG CARIGNANI 2000, p. 157), anche se Ginzburg (2016) sembra più orientata a ritenere l'opera frutto della collaborazione del maestro bolognese, probabilmente con lo stesso Tacconi.

Il dipinto, eseguito probabilmente in occasione del matrimonio tra Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, celebrato il 7 maggio 1600, (GINZBURG CARIGNANI S. 2000, pp. 157-158) è oggetto di un'ecfrasi composta da Agucchi, poi pubblicata dal Malvasia nella sua *Felsina pittrice*, che descrive l'opera con dovizia di particolari, utilizzando «un linguaggio che mira a tradurre in termini lessicali alcuni aspetti dello stile pittorico⁴⁴⁴». Questa descrizione sarà poi alla base della trattazione del dipinto, decisamente più concisa, di Bellori (1672, pp. 89-92). Agucchi afferma di aver visto il dipinto, non ancora ultimato, nel corso di una visita a Palazzo Farnese compiuta durante la stagione della vendemmia; poiché egli si riferisce allo stesso dipinto anche in una missiva datata aprile 1603 (pubblicata in BATTISTI E. 1962 [ried. 2005] pp. 919-921), il dipinto viene generalmente datato all'autunno del 1602. Ciononostante Ginzburg (2000, p. 156) sostiene che la lettera non possa costituire altro che un *terminus ante quem* per la redazione del componimento letterario di Agucchi, così come non è dato avere la certezza che la descrizione sia stata composta in contemporanea all'esecuzione dell'opera pittorica, perché, nonostante il monsignore affermi che l'opera fosse, al momento della sua visita, incompiuta, non specifica da quanto tempo era stato lasciata così.

Il soggetto del dipinto è in parte⁴⁴⁵ derivato dalla sesta descrizione di Filostrato (*Erotes*, *Im.* I,6), e in quest'ottica assume un significato del tutto nuovo la descrizione di Agucchi,

⁴⁴⁴ GINZBURG CARIGNANI S. 2000, p. 156.

⁴⁴⁵ Altra fonte per l'invenzione è stata rinvenuta in un epitalamio di Claudiano, dove Venere è presentata addormentata e circondata da putti, intenti a giocare e raccogliere frutti. Cfr. WIND G. D. 1991.

ispirata alla stessa arte retorica che informa lo spirito del filosofo di Lemno⁴⁴⁶, che innesca quel fenomeno di circolarità ecfraistica (ovvero un percorso che, partendo da un'*ékphrasis* antica produce un'opera d'arte moderna ispirata al componimento letterario, per poi generare una nuova descrizione ecfraistica, stavolta moderna) che secondo Pinelli⁴⁴⁷ trova nella statuaria neoclassica, in particolare in quella di Canova, terreno di elezione, ma i cui primi bagliori si possono rintracciare già fin dal primo momento in cui prende avvio l'agone con i modelli dell'arte antica. Per comprendere la portata della descrizione della *Venere dormiente* da parte di Agucchi si possono seguire le parole di Eugenio Battisti (1962 [ried. 2005] p. 899): «*La Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci*, per la tela che ornava il soffitto di uno dei camerini di palazzo Farnese, ora nel castello di Chantilly, nonostante le sue lungaggini e ampollosità, segna veramente una svolta nella "letteratura artistica": lo scrittore rivaleggia con il pittore, allo scopo di dare dell'immagine una trascrizione ricca e aderente, sostitutiva quasi dell'originale. Tale descrizione fu, infatti parafrasata e condensata, quasi come un segno di omaggio, dal Bellori stesso, che in più luoghi riprende idee e strutture discorsive dell'Agucchi». Monsignor Giovan Battista Agucchi, quindi, come un novello Filostrato, abile retore, capace di evocare tramite la vividezza delle sue parole la fisicità materiale dell'opera d'arte.

Nonostante il dubbio sull'autografia sia stilisticamente fondato, difficilmente riesce a spiegare per quale motivo Agucchi abbia dedicato questa descrizione ecfraistica, volta a celebrare Annibale quale un Raffaello redivivo, a un dipinto in realtà in buona parte eseguito dalla bottega del bolognese. È impossibile che Agucchi, tanto attento ai valori di stile da cercare di renderli in maniera appropriata anche sul piano linguistico, non si fosse accorto dell'altalenante valore artistico del dipinto. Inoltre, come giustamente notato da Ginzburg (2000, p. 157), il dipinto che descrive Agucchi rispecchia poco gli elementi stilistici che effettivamente si ritrovano nel dipinto di Chantilly: «la bellezza e proporzione delle membra, e la vaghezza de' colori, e la soavità dell'ombre, e la facilità delle piegature, e l'efficacia delle prospettive, e l'agevolezza dello adoperare; sì che l'opere con somma celerità, e senza che disegno alcuno loro preceda, tostamente si vegghino sorgere, come

⁴⁴⁶ Che Agucchi conoscesse Filostrato, probabilmente nella traduzione francese operata da Blaise de Vigenère, è un'ipotesi proposta in S. GINZBURG CARIGNANI, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino, 1581-1641*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, ottobre 1996 – gennaio 1997), a cura di C. Strinati e A. Tantillo, Milano, 1996, p. 121.

⁴⁴⁷ A. PINELLI, *Neoclassicismo in scultura: circolarità e apoteosi dell'ékphrasis*, in O. BONFAIT, A.-L. DESMAS (a cura di), *La description de l'oeuvre d'art du modèle classique aux variations contemporaines*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13 - 15 juin 2001), Roma, 2004, pp. 75-90.

questa ed altre non inferiori sono state dal Sig. Annibale fatte» (AGUCCHI G. B. 1841-1848, p. 367).

Inoltre nella descrizione, Agucchi molto spesso inverte destra e sinistra, quasi che avesse di fronte un'incisione, di cui però non esiste alcuna traccia, e insiste su dettagli che sono di fatto poco visibili nell'opera del museo francese, quali i due alberi ai lati della composizione o la decorazione del cuscino su cui si posa Venere, descritto ornato di una lista larga e dorata, a mala pena visibile nell'opera. Questi elementi portano a domandarsi se il dipinto del museo francese non possa essere stato tagliato in un secondo momento e se il dipinto non possa essere stato iniziato dal maestro con gli elementi stilistici effettivamente ammirati da Agucchi, e che poi questi, impossibilitato per ignoti motivi a continuare l'opera, in un momento successivo alla visita dell'Agucchi nel 1602, avesse delegato il completamento del dipinto a un suo allievo. L'ultima ipotesi sembra tuttavia scoraggiata dall'affermazione dell'Agucchi che sostiene che Annibale «era nondimeno a cotale termine arrivato, che poco pareva, che desiderare gli si potesse». È stata pertanto avanzata l'ipotesi (GINZBURG CARIGNANI S. 2000, p. 158) che in realtà l'opera di Chantilly sia una replica del dipinto effettivamente apprezzato dal prelado, eseguita da un allievo del Carracci; ipotesi che potrebbe spigare la più grande discrepanza che esiste tra descrizione letteraria e l'opera sopravvissuta, notata per la prima volta da Ginzburg (2000, p. 159): mentre Agucchi riferisce di un dipinto su tavola, l'opera di Chantilly è su tela e non risulta essere trasportato (cfr. GINZBURG CARIGNANI S. 2000, p. 159). Se il dipinto di Chantilly fosse realmente una copia, questa subentrò piuttosto in fretta all'originale, dato che nell'inventario farnesiano del 1653 essa è già elencata come opera su tela, da cui pure emerge che il dipinto era ubicato in uno dei camerini di Palazzo Farnese verso via Giulia (GINZBURG CARIGNANI S., p. 159).

Nel dipinto del museo di Chantilly Venere è in posizione semisdraiata sul lato destro della composizione, con il corpo languidamente posato su un giaciglio abbellito di preziose stoffe, rosse e azzurre, con frange e nappe dorate; un amore sembra offrirle riparo con una sorta di telo azzurro, posto a modo di baldacchino, mentre un altro putto è beatamente accoccolato ai suoi piedi e, come la madre, dorme: entrambi sono indifferenti all'allegro vociare dei festosi amori. In primo piano, di fianco al letto, sono alcuni gruppi di putti: sull'estremo margine destro una curiosa coppia sembra voler alludere a degli sposi: si tengono per mano, uno, con i capelli delicatamente inghirlandati di fiori, indossa gli abiti smessi dalla dea, i sandali, evidentemente troppo grandi per il bimbo, e non bambina come spesso erroneamente ritenuta, e un velo dorato, usato come un mantello, mentre l'altro

amore lo fissa negli occhi con uno sguardo di tenera complicità. Intanto, dietro di loro, un putto è impegnato, guardandosi allo specchio, a maneggiare un oggetto che gli serve per arricciarsi i capelli, completamente assorto nell'immagine di sé e disinteressato della coppia di amori che, davanti a lui, sembra avere un piccolo litigio, con un putto che cerca di sopraffare un altro per rubargli la ghirlanda di fiori che tiene in mano. Invece, sul margine sinistro della composizione tre putti cercano di arrampicarsi, montando uno sulle spalle dell'altro, su un albero di mele, su cui già è arrivato uno di loro, che, sporgendosi da un ramo, è occupato a lanciarsi vicendevolmente pomi con un altro amore che invece sta ritto sul letto, accanto ai piedi della dea addormentata. Sotto l'albero una coppia di amori, uno con in mano una fiaccola spenta, cammina felice tenendosi per mano sul prato fiorito, mentre tra essi e il letto, un loro fratello, in piedi appoggiato al giaciglio divino, gonfia le rubiconde guance per suonare il flauto. Intanto, in secondo piano una coppia nuota in un laghetto, mentre un altro cerca di arrampicarsi sulla sponda per raggiungere i restanti compagni, una coppia dei quali è impegnata nella lotta, altri stanno su una biga dorata, trainata da quelle che sembrano colombe, due sono impegnati a centrare con i loro archi e frecce il bersaglio appeso su uno dei due alberi al centro della composizione, mentre altri putti sono semplici spettatori delle attività dei fratelli.

Per il dipinto esistono tre disegni preparatori (MARTIN J. R. 1964), uno per la figura di Venere (Städelsches Kunstinstitut, Francoforte), uno per il lato sinistro della composizione nel castello di Windsor (WITTKOWER R. 1952, n. 358, fig. 51), e uno per il cupido in primo piano che si arriccia i capelli (Musée du Louvre). Inoltre, è stata già messa in evidenza da Martin (1964) e Tietze (1906) la dipendenza di questo dipinto dalla *Festa di Venere* di Tiziano, che dal 1598 era stata portata dal cardinale Aldobrandini a Roma, dall'*Arianna addormentata* vaticana, e per il cupido che si arrampica sulla riva, in secondo piano, a sinistra, così come per il putto che dall'albero si sporge per aiutare il compagno, dal cartone per la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo.

Brookes (1998) ha individuato nel gruppo degli arcieri che giocano a tirare le frecce al bersaglio appeso su uno dei due alberi in secondo piano, ma posti ben in evidenza, a differenza di quanto invece concepito nel disegno di Windsor, dove i due alberi sono stati pensati in posizione un po' più defilata, un riferimento a un'impresa farnesiana, che ne riprendeva un'altra già elaborata per il cardinale Alessandro Farnese: essa prevedeva una freccia incastrata su uno scudo, appeso al ramo di un albero. La freccia era completamente avviluppata da un cartiglio che recava un verso estrapolato dall'*Iliade* (VIII, 282) BALL'OYTOS ("spara come stai facendo ora"). Brookes ipotizza che sia stato lo stesso

Agucchi ad aver consigliato che l'impresa del cardinale potesse essere compresa nel dipinto. Nel 1611 il monsignore, infatti, con l'aiuto di Galileo, scrisse il trattato *Del mezzo*, che illustrava la teoria del mezzo come principio universale: egli descriveva un'impresa che aveva concepito per se stesso: in essa, il pianeta Giove è rappresentato circondato da quattro satelliti, e illustrava il suo comportamento attratto dal mezzo dorato con l'immagine di cerchi concentrici accompagnati dal motto, ripreso dal *De rerum natura* lucreziano, *Medii Cuppedine Victae*, emblema che racchiudeva l'idea della mediocrità eccellente, e forse ispirata dall'impresa dello scudo di Alessandro Farnese.

Bibliografia

AGUCCHI G. B. 1841-1848, pp. 360-368; TIETZE H. 1906, pp. 49-182; WITTKOWER R. 1952, cat. 358, p. 148; MARTIN J. R. 1964, pp. 160-163; POSNER D. 1971, vol. II, cat. 134, pp. 159-160; DE BOISSARD E., LAVERGNE-DUREY V. 1988, cat. 21, pp. 67-69; PERINI G. 1989, pp. 175-206; WIND G. D. 1991, pp. 37-39; GINZBURG CARIGNANI S. 1996, pp. 121-137; BROOKES A. 1998, pp. 176-179; *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, cat. 84, p. 262; GINZBURG CARIGNANI S. 2000, pp. 156-159; BATTISTI E. 2005, vol. II, pp. 899-901; MONTANARI T. 2012, p. 53; GINZBURG CARIGNANI S. 2016.



Figura XXI: Annibale Carracci e bottega, *Venere dormiente*, ca. 1600, Chantilly, Musée Condé.

XXII. Annibale Carracci, *Polifemo innamorato di Galatea*, Galleria Farnese, 1598-1600

Decorazione ad affresco.

Sullo scorcio del Cinquecento Annibale Carracci fu incaricato della decorazione ad affresco della Galleria di Palazzo Farnese; in uno dei riquadri di questo prezioso ambiente è raffigurato il mitico episodio dell'innamoramento di Polifemo di Galatea (fig. XXII), sulla testata del lato meridionale della Galleria, che preannuncia l'episodio, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio dello *Sdegno di Polifemo* raffigurato sul lato opposto. Nella trattazione del racconto dell'amore non ricambiato del ciclope per la bella ninfa marina, Annibale si riferisce unicamente al brano di Filostrato (*Im.* II,18; cfr. DEMPSEY C. 1995, p. 60), rifacendosi in alcuni dettagli alla celeberrima *Galatea* di Raffaello. Nell'affresco di Annibale Carracci, Polifemo, sotto un albero di quercia, siede su una roccia mentre tiene appena discosta dalla bocca la siringa con cui canta le sue pene d'amore per la bella Nereide, che sopraggiunge seduta su un carro trainato da delfini, le cui redini, come nella descrizione antica, sono tenute dalle ninfe. Come nell'*ékphrasis* di Filostrato Galatea ascolta il canto del ciclope, e non lo disprezza come invece fa nelle *Stanze* del Poliziano, e tiene sollevato contro Zefiro il purpureo manto che le cinge il capo, mentre i capelli, bagnati, resistono alla forza del vento.

Agli spettatori colti che avevano la possibilità di visitare la Galleria non doveva sfuggire la derivazione erudita dell'affresco dalle *Imagines* di Filostrato, particolarmente care a uno degli intellettuali più in vista del panorama romano dell'epoca, nonché immediato interlocutore di Annibale, Giovanni Battista Agucchi, che al retore antico evidentemente si ispirò nella trattazione della *Venere Dormiente* di Annibale (cfr. GINZBURG CARIGNANI S. 2008, p. 222), dipinto in parte derivato dalla descrizione degli *Erotes* di Filostrato (cfr. *supra*, scheda XXI).

Bibliografia

WITTKOWER R. 1952, cat. 302, p. 137; MARTIN J. R. 1965, cat. 84; SCHILLING E., BLUNT A. 1971, p. 63; DEMPSEY C. 1995, pp. 29, 60; SABBATINO P. 2004, pp. 30-32; *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, catt. 51-52, pp. 178-181; GINZBURG CARIGNANI S. 2008, pp. 222-226.



Figura XXII: Annibale Carracci, Polifemo innamorato di Galatea, 1598-1600, Roma, Galleria Farnese,

Appendice I

Appunti per la fortuna secentesca delle *Eikónes*.

La fortuna delle *Eikónes* nel Seicento non si spense ma proseguì secondo modalità differenti rispetto al secolo precedente; il testo continuò a essere considerato fonte importante per la conoscenza della pittura antica, venendo largamente utilizzato nell'ambito della teoria dell'arte; è questo, ad esempio, il caso di Franciscus Junius che nel suo *De Pictura Veterum* (1637)⁴⁴⁸ attinse ad entrambi i Filostrati nell'elaborazione della sua teoria artistica, dato che le loro *Immagini* e le argomentazioni nei rispettivi proemi gli fornirono esempi non solo della dignità e della funzione delle arti visive, ma anche modalità di ricezione delle opere d'arte, di fatto utilizzando questi autori non solo come fonti cui attingere esempi di pittura antica, ma come modelli di critica d'arte⁴⁴⁹. Anche Giovan Pietro Bellori, che a Filostrato si riferiva facendone modello di descrizione artistica, ricorse in diversi passaggi delle sue *Vite* (1672)⁴⁵⁰ alle *Immagini*: non solo, ad esempio, quando ricondusse il soggetto del dipinto tradizionalmente identificato come *Nascita di Bacco* (fig. 38) di Poussin a una descrizione di Filostrato⁴⁵¹, ma soprattutto antepoendo il proemio delle *Immagini* di Filostrato Minore alle sue *Vite*, ingaggiando in questo modo con la tradizione dell'ecfrasi antica una vera e propria programmatica sfida, esemplificata dalla sua descrizione della *Caccia di Diana* di Domenichino⁴⁵². Lo stesso metodo descrittivo di Bellori è indebitato con l'*ékphrasis* di Filostrato⁴⁵³, tanto che si è potuto affermare che l'erudito romano: «sees himself as a Philostratus verbally recreating works of art⁴⁵⁴». Le descrizioni letterarie sono da Bellori intese come equivalenti delle immagini che esse illustrano⁴⁵⁵, non riducendo il suo testo a una semplice lista di opere, ma

⁴⁴⁸ F. JUNIUS, *De Pictura veterum: libri tres*, Amstelaedami, 1637.

⁴⁴⁹ Cfr. J. DUNDAS, *Sidney and Junius on poetry and painting. From the margins to the center*, Newark, 2007, sp. 234-246.

⁴⁵⁰ BELLORI G. P. 1672 [1976].

⁴⁵¹ Cfr. *infra*, pp. 287-289.

⁴⁵² Vd. E. OY-MARRA, *Tra pittura antica e 'arte nuova'. Bellori, Filostrato e i Bacchanali di Tiziano*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa. Sull'eco dei *Bacchanali* di Tiziano presso il Domenichino e Francesco Albani vd. C. PUGLISI, *'Contraffazioni tizianesche?' Domenichino, Albani and Titian's Bacchanals*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

⁴⁵³ Cfr. C. PACE, *'Semplice traduttore': Bellori and the parallel between poetry and painting*, in «Word&Image», XVII, 2001, pp. 233-242. Sul metodo descrittivo di Bellori vd. G. PERINI, *L'arte del descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in «I Tatti Studies», III, 1989, pp. 175-206.

⁴⁵⁴ K. DONAHUE, *The Ingenious Bellori*, in «Marsyas», III, 1943/1945 [ma 1945], p. 108.

⁴⁵⁵ Cfr. E. CROPPER, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, 1984, pp. 147 ss.

soffermandosi sui vari elementi in esse raffigurati, descrivendole figura per figura, indulgiando sui gesti, colori ed espressioni, proprio gli elementi fondanti della superiorità della pittura elencati nel proemio di Filostrato il Giovane.

Per ciò che riguarda le opere d'arte che dalle *Eikónes* attingevano materiale iconografico, invece, se in Italia da un lato la fortuna figurativa di Filostrato sembra esaurirsi, dall'altro si moltiplicano le raffigurazioni che sembrerebbero derivate dall'ecfrasi degli *Amori*, con dipinti dominati dalla brulicante vitalità di putti, ma che in realtà si rivelano essere delle riprese della tradizione figurativa precedente connessa a questa descrizione, di fatto svuotandosi di qualsiasi connessione con le descrizioni originali; al di là delle Alpi, invece, la fortuna delle *ekphrásis* di Filostrato è strettamente connessa alla circolazione della traduzione francese di Vigenère, corredata dal 1614 dell'apparato illustrativo.

Il XVII secolo vede inoltre il fiorire di descrizioni di gallerie immaginarie che molto con la pinacoteca descritta da Filostrato avevano in comune⁴⁵⁶; prima tra tutte ovviamente la *Galeria* di Giambattista Marino⁴⁵⁷, che con la galleria filostratea condivide perfino l'ambientazione partenopea e che, nella volontà del suo autore, doveva rappresentare una sorta di visita guidata alle opere esposte nella galleria del palazzo napoletano del suo mecenate, il principe di Conca, celebrando, attraverso la descrizione poetica, le opere pittoriche e scultoree, la cui reale esistenza, come nel caso delle *Eikónes*, non è davvero rilevante⁴⁵⁸: essa si configurava come immagine di un museo ideale, vero e proprio «piccolo teatro della memoria⁴⁵⁹».

In Italia, specie in area romana e veneta, a partire dai primissimi anni del Seicento, si assiste a un vero e proprio proliferare di dipinti di *Feste di Venere* o *Giochi di putti*, non più facenti riferimento alla sesta descrizione del primo libro delle *Immagini*, ma piuttosto connessi al gran numero di copie dipinte e incise che dei *Baccanali* di Tiziano si trassero dal momento che questi, nel 1598, giunsero a Roma, dopo la devoluzione del ducato di Ferrara allo Stato Pontificio, per iniziativa del Cardinal Aldobrandini, per poi andare a Napoli e infine salpare nel 1638 verso la Spagna; infatti, copie dei dipinti realizzati da Tiziano per il duca estense furono tratte in incisione da Andrea del Podestà nel 1636 (figg.

⁴⁵⁶ Su questo genere letterario, specialmente in ambito francese, vd. CRESCENZO R. 1999, pp. 201-260.

⁴⁵⁷ G. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll., Padova, 1979.

⁴⁵⁸ Sull'*ékphrasis* e le relazioni tra parole e immagini nella *Galeria* di Marino vd. E. PAULICELLI, *Parola e immagine: sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, 1996, pp. 57-81; V. SURLIUGA, *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, in «Quaderni d'italianistica», XXIII, 1, 2002, pp. 65-84; Cfr. G. PUCCI, *Presentazione*, in FILOSTRATO, *La pinacoteca*, Palermo, 2010, p. 13.

⁴⁵⁹ PAULICELLI E. 1996, p. 68.

23-24)⁴⁶⁰ e dipinte, tra gli altri, dal Padovanino (fig. 21-22)⁴⁶¹ e da Rubens (figg. 32-33). Lo stesso Bellori affermò nelle sue *Vite* che Poussin e Duquesnoy furono attratti particolarmente dalla capacità dei putti di Tiziano di trasmettere la tenerezza, attraverso la loro morbidezza e innocenza⁴⁶². Proprio in ambito romano si può osservare la diffusione di opere che dal giardino di Venere dipinto da Tiziano, o dalle opere di scuola raffaellesca sullo stesso tema. Pietro Testa, ad esempio nella sua incisione del cosiddetto *Giardino di Venere* (1631-1637, fig. 25), utilizza degli elementi desunti dall'*Offerta di Venere* di Tiziano per arrivare a una composizione del tutto nuova⁴⁶³.

Altresì le varie versioni della *Danza degli amorini* di Francesco Albani⁴⁶⁴, come in quelle conservate alla Pinacoteca di Brera (fig. 26) e alla Gemäldegalerie di Dresda (fig. 27), nonostante presentino la raffigurazione del momento culminante della sesta ecfrasi di Filostrato, la danza degli eroti in cerchio, in realtà si rivelano essere una chiara ripresa della tradizione iconografica antecedente legata a questo motivo, sicuramente connessa alla fortuna secentesca dei *Bacchanali* dello studiolo di Alfonso I, ma che parte dai disegni di Raffaello, dalle incisioni da essi tratte, passando per i modelli di Tommaso Vincidor per gli arazzi di Leone X, fino ad arrivare agli arazzi gongazeschi; anche nel tondo della *Toeletta di Venere* del ciclo Borghese di Albani (ca. 1617, fig. 28), alcune figure di Amori, impegnati ad arrampicarsi su un albero e a lanciare a due loro compagni dei pomi, sono chiaramente esemplate sui prototipi tizianeschi e raffaelleschi.

Direttamente connesse alle copie in scala identica agli originali dal Padovanino, sono le opere realizzate dal suo allievo Giulio Carpioni, memore inoltre della lezione di Pietro

⁴⁶⁰ Sulla fortuna grafica delle opere del camerino di Alfonso I vd. D. KORBACHER, *Die Fortuna der Bacchanalien Tizians in Zeichenkunst und Druckgraphick des 17. Jahrhunderts*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

⁴⁶¹ Sulle copie del Padovanino vd. U. RUGGERI, *Il Padovanino*, Soncino (CR), 1993, pp. 48-54 e M. H. LOH, *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.

⁴⁶² Cfr. E. CROPPER, *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*, Aldershot, 1988, p.23; G. FUSCONI, A. CANEVARI (a cura di), *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, Roma, 2014, cat. II.4, p.172. Sulla fortuna dei putti di ispirazione tizianesca nella scultura del Seicento, vd. S. PIERGUIDI, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXXIX, 2012, pp. 155-180 e J. VAN GASTEL, *Marble, Milk and Morbidezza: Titian's Challenge for Baroque Sculpture*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

⁴⁶³ CROPPER E. 1988, n. 13, pp. 22-27.

⁴⁶⁴ Sui dipinti di Francesco Albani basati su questo soggetto vd. *Brera mai vista. La Danza degli amorini (1623-1625) di Francesco Albani: una favola mitologica come dono nuziale*, cat. della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, sala XXVIII, 18 novembre 2014-15 febbraio 2015) a cura di E. Palmieri, M. C. Passoni, Milano, 2014.

Testa e di Poussin⁴⁶⁵. Il pittore veneto si dedicò spesso alla raffigurazione di *Baccanali* e declinò variamente il soggetto della *Festa di Venere* (figg. 29-31); una trattazione di questo soggetto, decisamente originale, è in un dipinto nella collezione fiorentina di Carlo Donzelli (fig. 30)⁴⁶⁶, che vede protagonisti alcuni putti che si dedicano alla caccia alla lepre, quasi una sineddoche visiva che si sofferma su un unico momento della *Festa di Venere*, che è una ripresa di un particolare dell'*Offerta a Venere* dello stesso Carpioni a Oderzo (fig. 31)⁴⁶⁷. Nell'opera, ai piedi di un albero di cui si intravede solo la base del tronco, alcuni amorini, interrotta la vendemmia dei pomi come mostrano i frutti in primo piano, deposte le farette e i canestri, sono impegnati nella caccia di una gigantesca lepre, che con un balzo sembra riuscire a scappare dai suoi cacciatori atterriti, mentre sullo sfondo, alla destra, fa capolino la statua della dea Venere che si staglia contro il cielo.

Un discorso a parte, tra le copie dedotte dai dipinti del camerino di Alfonso I, meritano le traduzioni che realizzò Rubens (figg. 32-33)⁴⁶⁸, oggi entrambe al Nationalmuseum di Stoccolma, e che rimasero nelle sue collezioni fino alla morte del pittore nel 1640. Infatti, non si tratta di copie nel senso tradizionale del termine, quanto piuttosto di variazioni sullo stesso tema⁴⁶⁹. I dipinti, probabilmente eseguiti dopo la prima metà degli anni Trenta del Seicento⁴⁷⁰, fondevano in essi la memoria impressa nell'immaginazione del pittore fiammingo quando vide i dipinti durante i suoi soggiorni romani di inizio Seicento quando ebbe la possibilità di ammirare le opere originali di Tiziano, da cui è probabile abbia tratto degli schizzi estemporanei, il rinnovato interesse per i dipinti del camerino alfonsino rinvigorito dalle stampe tratte da essi di Andrea Podestà nel 1636, come testimoniano

⁴⁶⁵ Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, 1981, vol. I, p. 212. Sulla fortuna dei Baccanali di Tiziano presso i pittori veneti vd. B. AIKEMA, *Variazioni sul tema: i Baccanali nel Seicento Veneto*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

⁴⁶⁶ G. M. PILO, *Carpioni*, Venezia, 1961, p. 97, fig. 130; PALLUCCHINI R. 1981, vol. I, p. 209, vol. II, p. 727, fig. 670.

⁴⁶⁷ PILO G. M. 1961, p. 104, fig. 113.

⁴⁶⁸ Sulle copie di Rubens dai *Baccanali* di Tiziano vd. gli interventi in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987; G. CAVALLI-BJÖRKMAN, *Flemish Paintings c. 1600 – c. 1800*, Stockholm, 2010, nr. 150-151; G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Rubens & Van Dyck*, Stockholm, 2010, nn. 15-16, pp. 114-121.

⁴⁶⁹ Cfr. G. CAVALLI-BJÖRKMAN, *Worship of Bacchus and Venus. Variations of a Theme*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 93-106.

⁴⁷⁰ Per la datazione delle copie di Rubens sulla base degli indizi forniti dai testamenti e degli inventari dei possedimenti della famiglia di Rubens, vd. J. M. MÜLLER, *Rubens's Cupids and Andrians. The first documents and what they tell us*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens: Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18 – 19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 75-80.

alcune deviazioni rispetto agli originali nei dipinti di Rubens già inserite nelle incisioni⁴⁷¹, e probabilmente delle soluzioni mediate dagli schizzi di Anthony van Dyck (fig. 34), almeno per ciò che concerne il dipinto degli *Andrit*⁴⁷². Le interpretazioni pittoriche che realizzò Rubens dei due *Baccanali* estensi dovevano avere un ruolo particolare già nelle collezioni dell'artista: esse, infatti, nell'inventario compilato alla sua morte, non solo sono inserite tra le altre copie eseguite dal pittore, venendo elencate tra i suoi dipinti originali, ma le voci tralasciano di menzionare, come sarebbe stato ovvio aspettarsi, il nome di Tiziano, mentre esplicitano la fonte da cui i due soggetti sono stati ripresi, ovvero Filostrato. Rubens doveva conoscere bene le *Eikónes*, dato che risulta che egli avesse nella sua biblioteca almeno un'edizione del testo curata da Blaise de Vigenère, nonostante non risulti alcuna testimonianza che egli ne possedesse l'edizione illustrata⁴⁷³. Secondo David Rosand⁴⁷⁴, come già ricordato⁴⁷⁵, le copie di Rubens rappresentano la consacrazione dell'inversione, all'interno del rapporto tra arte e descrizione artistica, tra letterario e pittorico: infatti, il pittore, in una missiva inviata a Franciscus Junius nel 1637, ringraziava l'autore di una copia del suo *De pictura veterum*, lodandone l'erudizione e stile; egli, tuttavia, avvertiva la necessità di chiarire che, dal momento che gli esempi degli antichi pittori si potevano ricostruire solo attraverso l'immaginazione, era necessario sostituire al paradigma antico i dipinti degli artisti moderni che quel modello aveva ispirato. Questo perché l'esperienza e le impressioni che derivano dai sensi, secondo il pittore fiammingo, sono molto più influenti rispetto a quelle che produce l'immaginazione, e propongono una quantità di studio maggiore rispetto a quanto non faccia una descrizione verbale. Pertanto, il duello ecfrastrico della parola veniva sostituito dalla sfida con l'opera concreta. Non ci si doveva più riferire al modello, ma a chi, con quel modello, si era già confrontato, facendo da mediatore, dando una propria lettura dell'antichità: ed è con questa interpretazione che secondo Rubens si deve gareggiare⁴⁷⁶. In questo senso trovano una spiegazione anche le

⁴⁷¹ Cfr. PH. P. FEHL, «*Imitation as a Source of Greatness*»: *Rubens, Titian and the Painting of the Ancients*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 107-132.

⁴⁷² Cfr. K. L. BELKIN, *Titian, Rubens and Van Dyck: a New Look at Old Evidence*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 143-152; C. BROWN, *Van Dyck and Titian*, in G. Cavalli-Björkman (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 153-160.

⁴⁷³ Vd. FEHL PH. P. 1987, pp. 125, 132, 29n.

⁴⁷⁴ ROSAND D. 1987a, p. 81.

⁴⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 56.

⁴⁷⁶ Vd. ROSAND D. 1987a, p. 88, e cfr. CRANSTON J. 2011, p. 214.

numerose deviazioni⁴⁷⁷ che il pittore fiammingo inserì nei suoi dipinti rispetto sia al testo antico che alle sue traduzioni tizianesche, che non si rivelano essere esclusivamente scelte iconografiche, ma piuttosto una programmatica sfida: il confronto con l'interpretazione che dell'ecfrasi antica aveva già fornito Tiziano, cui Rubens offre nei due baccanali un sentito ma originale omaggio, riproposto poi nella *Festa di Venere* di Vienna, dove il fiammingo rielaborerà il soggetto stavolta in maniera del tutto autonoma.

La fortuna del testo di Filostrato nel XVII secolo è, di fatto, legata alla diffusione dell'edizione commentata di Blaise de Vigenère; tuttavia, nei limiti della ricerca non sarà possibile indagare la portata che le illustrazioni dell'edizione del 1614 delle *Images ou Tableaux de Platte Peinture* ebbero nell'arte, specie francese, degli anni successivi; tuttavia si possono produrre alcuni esempi, alquanto esplicativi, che potrebbero costituire le basi per più approfonditi studi sulla fortuna secentesca delle *Images* di Filostrato, in relazione all'edizione francese illustrata.

È già stato osservato⁴⁷⁸ che un dettaglio, estrapolato dalla descrizione della nona *ékphrasis* di Filostrato, tuttavia già menzionato in Plinio, era entrato a far parte dell'iconografia reale francese, rimanendovi per ben due secoli: si tratta del motivo delle palme innamorate e unite, desunto dall'*eikon* la *Palude* (*Im.* I,9), dove la palma maschio si inchina a raggiungere la pianta femmina fino a formare un ponte, che prima in disegni e stampe, e infine in medaglie e architetture, divenne emblematico augurio di florida discendenza della stirpe reale. L'immagine degli alberi di palma che si uniscono si ritrovava anche nel cinquantesimo libro dei *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano (Basilea, 1556), comparsi in edizione francese nel 1615, dove l'autore esplicitava il riferimento delle palme all'unione matrimoniale, riferendosi a Filostrato e a Giovanni Pontano che nell'*Eridanus* utilizzava questo motivo⁴⁷⁹, mentre nel suo commento a questa immagine, Vigenère riferisce questa tradizione a Plinio.

⁴⁷⁷ Negli *Andrii* di Rubens il fiume tramutato in vino dell'opera di Tiziano diventa una pozza d'acqua (dettaglio forse ripreso dallo schizzo di Van Dyck dall'opera) in cui si riflettono gli abitanti della mitica isola, compreso il putto che come nel dipinto originale si solleva la veste, ma che non è più mingente; il gruppo centrale in secondo piano, originariamente impegnato nella mescita del vino, diventa un pescatore, mentre manca completamente la figura della personificazione del fiume di vino, sostituito da un pastore impegnato a pascere le sue greggi. Non è nemmeno presente la nave del dio Bacco, sostituita in mare da diverse piccole barche in lontananza. Nella *Festa di Venere*, invece, di fatto più vicino al prototipo originale di quanto siano gli *Andrii*, mancano le pietre preziose che adornano i cestini dei putti nella tela di Tiziano; è assente un canestro ai piedi di una ninfa, mentre il coperchio di un cesto è trasformato in una copertura metallica.

⁴⁷⁸ Vd. D. WATKIN, *lungit Amor: Royal Marriage Imagery in France, 1550-1750*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 54, 1991, pp. 256-261.

⁴⁷⁹ Cfr. WATKIN D. 1991, p. 257.

Curiosamente la sequenza che testimonia la fortuna di questo motivo si apre con un disegno di colui che fu il primo responsabile dell'elaborazione delle illustrazioni dell'edizione delle *Tableaux de Platte-peinture*: Antoine Caron, che, in una scena del suo ciclo di arazzi dell'*Histoire des rois de France* (ca. 1562-1572, fig. 35), mostra Caterina de Medici, allora reggente in vece di suo figlio Carlo IX, ed Enrico II circondati dai loro numerosi eredi, seduti sotto un arco composto da una coppia di palme con i rami uniti. Il disegno è accompagnato da un sonetto, che canta i bei frutti che derivano dalla bella prole della regina⁴⁸⁰. Antoine Caron incorporò il motivo delle palme anche in un disegno del 1562 per la scena in un set di arazzi della storia della regina Artemisia (fig. 36), che analogamente commemorava la reggenza di Caterina. Artemisia, regina di Caria, era stata tradizionale modello di moglie devota, poiché aveva eretto per il suo defunto marito Mausolus il mausoleo di Alicarnasso, come aveva fatto Caterina che commissionò a Primaticcio il mausoleo dei Valois a Saint Denis dopo la morte di Enrico II. Caron raffigura la vedova Artemisia/Caterina che accompagna i suoi scultori e architetti a ispezionare i progetti per il mausoleo: alla sua sinistra è una lunga galleria voltata a botte, composta di alberi di palma, i cui rami intrecciati formano la copertura, restituendo l'immagine della regina quale esempio di amore coniugale⁴⁸¹.

L'immagine delle palme unite fu nuovamente utilizzata in occasione del matrimonio tra un'altra principessa Medici e un re di Francia, ossia quando Enrico IV prese Maria de' Medici come sua seconda moglie nel 1600; infatti, le nozze fornirono un'opportunità perfetta per l'immagine delle palme congiunte, vista la precedente unione infruttuosa del sovrano con Margherita di Valois. Un'incisione di Jacopo Fornazeri (fig. 37) mostrava Enrico e la sua nuova consorte che si tenevano per mano sotto un arco formato da due palme unite, ciascuna con il loro blasone, con il cardinale Aldobrandini tra loro; per il solenne ingresso di Maria a Lione nel dicembre 1600, due mesi dopo il matrimonio, venne eretto un arco trionfale composto da due alberi di palma che andavano a unirsi, nel riferimento alla speranza di una fruttuosa unione. Il complesso programma di questa entrata era stato pensato da Pierre Matthieu, il primo storico della dinastia dei Borbone che scrisse una vita di Enrico IV, che pubblicò un resoconto dell'ingresso trionfale di Maria ed Enrico, in cui, tra le fonti, si riferisce esplicitamente anche a Filostrato, non menzionando invece tra le fonti Blaise de Vigenère⁴⁸².

⁴⁸⁰ Cfr. WATKIN D. 1991, p. 258.

⁴⁸¹ Cfr. WATKIN D. 1991, p. 257.

⁴⁸² Cfr. WATKIN D. 1991, p. 259.

La fortuna delle palme quale simbolo di unione feconda divenne così parte integrante dell'iconografia ufficiale dei sovrani francesi, comparando in medaglie celebrative fino alla metà del XVII secolo, arrivando addirittura nella Versailles degli anni Trenta del Settecento, dove uno specchio nella camera da letto della regina è incorniciato da due palme unite⁴⁸³.

Indiscutibile il fascino che il testo di Filostrato esercitò su Nicolas Poussin, che sicuramente poteva avere facile accesso all'edizione francese di Vigenère; il dipinto di Poussin nel Fogg Art Museum (Cambridge, Massachusetts, fig. 38), ad esempio, eseguito per il pittore Jacques Stella nel 1657, era stato inizialmente interpretato come una raffigurazione della *Nascita di Bacco*⁴⁸⁴; tuttavia, Dora Panofsky⁴⁸⁵ ha dimostrato che nell'opera non è rappresentato un unico soggetto, bensì due: la sezione sinistra della tela, che occupa circa due terzi della superficie totale del dipinto, non rappresenta tanto la nascita del dio Dioniso, quanto un momento successivo della sua infanzia. Dopo che sua madre Semele morì, il bambino fu cucito all'interno della coscia di Giove. Dopo essere nato una seconda volta fu affidato alle ninfe di Nisa per essere da loro cresciuto ed educato. La scena è ubicata di fronte a una grotta ricoperta di edera e viti, con brocche di vino e coppe piene di frutti e fiori. Nei pressi di una nitida pozza davanti alla grotta si vedono ninfe rallegrate dall'improvvisa apparizione di Mercurio: avvolto in un mantello rosso, il messaggero degli dei è disceso dal cielo e con la sua mano destra indica verso l'alto, in direzione del luogo da cui proviene, mentre con la sinistra consegna a una ninfa il neonato Bacco. Lo stesso Giove, che riposa su un giaciglio posto su una nuvola, si riprende dal parto, assistito da Ebe, mentre Pan, seduto sulla cima di una collinetta dietro Mercurio, celebra l'avvento del giovane Bacco sulla terra col suo flauto da pastore.

Invece la sezione destra del dipinto mostra una scena completamente diversa e, in apparenza, scollegata. Il corpo morto di un giovane giace in una pozza d'acqua, circondato

⁴⁸³ WATKIN D. 1991, pp. 260-261.

⁴⁸⁴ A. BLUNT, *The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, in «The Journal of the Warburg Institute», VII, 1944, p. 165; D. PANOFSKY, *Narcissus and Echo: Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art*, in «Art Bulletin», XXXI, 1949, pp. 112-120; H. BARDON, *Poussin et la littérature latine*, in A. CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin. Colloque C.N.R.S.* (Parigi 19-21 settembre 1958), Paris 1960, pp. 123-125; A. BLUNT, *Nicolas Poussin*, London - New York, 1958, vol. I, pp. 13-16, vol. II, pl. 1; J.W. FRIEDLÄNDER, *Poussin's old age*, in «Gazette des Beaux Arts», II, 1962, pp. 249 e ss.; A. BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London, 1966, p. 92 n. 132; J. THUILLIER, *L'opera completa di Poussin*, Milano 1974, p. 122; M. BULL, *Poussin and Nonnos*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 724-738; R.T. NEER, *Poussin, Titian, and Tradition: The Birth of Bacchus and the Genealogy of Images*, in «Word & Image», XVIII, 2002, pp. 267-281.

⁴⁸⁵ PANOFSKY D. 1949, pp. 112-120.

da fiori che qualificano questa figura come Narciso; la giovane donna distrutta dal dolore che siede dietro di lui è di conseguenza facilmente identificabile con la ninfa Eco.

Il biografo e amico di Poussin, Bellori, cerca di spiegare l'affiancamento di questi due episodi con «l'ordine di Ovidio nelle *Metamorfosi*⁴⁸⁶» poiché i due episodi sono narrati, anche se separati dall'episodio di Tiresia, nel terzo libro delle *Metamorfosi*. Ma sempre lo stesso autore continua affermando che la *Nascita di Bacco* è anche una ripresa da una delle *Imagines* di Filostrato (*Semele*, *Im.* I,14). Poussin di certo poteva facilmente avere accesso all'edizione francese del testo; che l'artista avesse in mente l'*ékphrasis* di Filostrato è inoltre confermato dalla presenza di Pan che celebra con le sue melodie pastorali la nascita di Bacco e dalla caverna avviluppata dalla vegetazione, pure presente nella descrizione antica; infatti Filostrato scrive:

Dioniso, squarciato il grembo materno, ne salta fuori e oscura con il fuoco con la sua stessa luce, splendendo come una stella. Le fiamme, separandosi, disegnano una grotta per Dioniso, più piacevole di quelle dell'Assiria e della Lidia: attorno a lui crescono verdi racemi e grappoli di edera, e già viti e alberi di tirso, fatti germogliare dalla terra spontaneamente [...] ascolta Pan, come sembra cantare in onore di Dioniso sulle vette del Citerone, saltando al ritmo bacchico⁴⁸⁷.

Inoltre, si deve notare che le due scene nelle descrizioni di Filostrato, quella di Semele e quella di Narciso sono collocate in un'ambientazione molto simile, di contesto bacchico, e la stessa descrizione di Semele si conclude con un mesto episodio, allusione del funebre destino di Atteone e Penteo:

Ma il Citerone, in forma umana si lamenta per le cose dolorose che accadranno su di lui tra poco; porta una ghirlanda di edera sul capo, inclinata, perché la tiene mal volentieri e presso di lui Megaira pianta un abete e fa scaturire una sorgente d'acqua, credo per annunciare il sangue di Atteone e Penteo⁴⁸⁸.

In aggiunta a questi dettagli Poussin riprese dal testo anche un terzo motivo, che non appare nel dipinto di Cambridge ma in una versione preliminare di questo, trasmessa da un disegno sempre al Fogg Art Museum (fig. 39)⁴⁸⁹, da cui fu tratta un'incisione di Giovanni Verini, e che conferma l'influenza delle *Imagines* nella concezione di questa scena; infatti, Poussin, nella versione iniziale del dipinto aveva messo intorno alla testa dell'infante Bacco, proprio come descritto nel testo di Filostrato, un alone luminoso così simile a

⁴⁸⁶ BELLORI G. P. 1672 [1976], p. 445.

⁴⁸⁷ FILOSTRATO 2008a, I,14,2-4, p. 149.

⁴⁸⁸ FILOSTRATO 2008a, I,14, 4, p. 149.

⁴⁸⁹ BLUNT A. 1995, p. 318.

quello che tradizionalmente designa il Cristo Bambino nella *Natività*, tanto che il piccolo dio ricorda più il neonato salvatore consegnato a una levatrice piuttosto che il neonato Bacco affidato alle ninfe⁴⁹⁰. Forse fu proprio per via di questa troppo ovvia similitudine con la natività di Cristo che Poussin decise di omettere l'alone nella elaborazione finale, in cui l'artista sostituisce il gruppo di Venere e Cupido sulla destra con la scena di Giove ed Ebe. Inoltre nella prima versione dell'opera, oltre l'antro avvolto dalla vegetazione si intravede il dio Apollo sul suo carro, che accorre a salutare la nascita di Bacco, eliminato poi nella redazione definitiva.

Panofsky⁴⁹¹, inoltre, ha rilevato una possibile dipendenza di un dettaglio del dipinto di Nicolas Poussin con *Apollo e Dafne* (1665, fig. 41), oggi al Louvre, e l'incisione 212 (*La naissance de Mercure*, fig. 42) dell'edizione illustrata delle *Images* del 1614, dove tra le marachelle dell'infante Mercurio, è raffigurato il momento in cui il piccolo dio cerca di rubare le frecce al distratto Apollo, e che Poussin potrebbe aver ricordato nel suo dipinto tardo, dove il dio dell'eloquenza è intento a sfilare delle frecce dalla faretra di Apollo, assorto nella bellezza di Dafne.

Echi dell'opera di Filostrato si rintracciano anche nel dipinto *Venere e Adone* (1625, fig. 43), ora a Providence (Rhode Island), dove, di fianco alla scena principale, è presente un gruppo di putti che cercano di catturare una lepre⁴⁹², chi tenendola per le zampe, chi afferrandole le orecchie, chi tirandole una freccia dall'arco teso, evidente reminiscenza filostratea, probabilmente mediata dalla *Festa di Venere* di Tiziano, e nel disegno *Venere alla Fontana* (1657) del Louvre (fig. 40)⁴⁹³, dove la dea dell'amore è mostrata in piedi accanto a una fontana mentre guarda il suo riflesso in uno specchio, mentre in primo piano un gruppo di putti si agita per cercare di catturare una lepre.

Pure legata alla circolazione dell'edizione francese delle *Immagini* di Filostrato potrebbe essere la raffigurazione della *Punizione di Pan* alla Mauritshuis all'Aia del pittore fiammingo Jacques Jordaens (fig. 44)⁴⁹⁴. Il dipinto, che si pensava rappresentasse un momento intermedio della vicenda di Apollo e Marsia tra la sconfitta e lo scorticamento del sileno, è stato correttamente associato alla descrizione *Pan* di Filostrato (*Im.* II,11) da

⁴⁹⁰ Proprio questo dettaglio iconografico sarà secondo Panofsky ripreso da Santa Brigida di Svezia nelle sue *Rivelazioni*, quando descriverà la luminosità che accompagna la nascita di Cristo, capace di oscurare qualsiasi altra fonte luminosa. Cfr. PANOFSKY E. 1953, p. 126

⁴⁹¹ E. PANOFSKY, *Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre*, in «Bulletin de la Société Poussin», III, 1950, pp. 27-41; BLUNT A. 1995, p. 337.

⁴⁹² BLUNT A. 1995, p. 106

⁴⁹³ Su cui vd. R. W. WALLACE, *Venus at the Fountain and the Judgment of Paris. Notes on two late Poussin Drawings*, in «Gazette des beaux-arts» 6 ser., LV, 1960, pp. 11-18.

⁴⁹⁴ J. V. AUWERA, *Jordaens and the Antique*, Brussels, 2012, n. 88, pp. 238-239.

Wyss⁴⁹⁵: esso raffigura due gruppi di donne nude in una radura alberata. A destra cinque donne si raggruppano attorno un satiro seduto: una donna gli tiene ferme e legate le mani, mentre un'altra gli afferra la testa, mentre un'altra gli agguanta la barba, brandendo un paio di forbici. Il gruppo a sinistra osserva con curiosità la scena. Apollo, con la lira al suo fianco, osserva la scena da una roccia, mentre, distanziati in secondo piano, due pastori osservano la scena. L'identificazione del satiro in Marsia deve essere messa in dubbio perché la siringa e il bastone pastorale ai suoi piedi sono piuttosto attributi di Pan. Inoltre le presunte muse appaiono senza i loro strumenti e il loro portamento ha molto poco a che vedere con il tradizionale aspetto delle patronne delle arti.

Il gruppo a sinistra vicino alla pozza d'acqua corrisponde alle Naiadi descritte da Filostrato; esse paiono essere appena emerse dalla fonte, mentre si asciugano e si rivestono; sembrano contente di assistere alla punizione di Pan, volendolo prendere in giro. Le ninfe pastorali, invece, devono essere quelle che circondano Pan e gli tagliano la barba, e Jordaens sembra seguire l'indicazione di Vigenère di scegliere delle figure meno graziose per questa tipologia di ninfe. L'unica evidente discrepanza dalla descrizione di Filostrato è la presenza di Apollo.

L'edizione corredata di illustrazioni di Vigenère del 1614 nell'incisione di questa *ékphrasis* non segue letteralmente il testo di Filostrato: le ninfe hanno già rasato la barba di Pan e ora minacciano di castrarlo. Jordaens è invece più fedele al testo. Al di là del tipo generale di paesaggio pastorale, l'incisione e il dipinto hanno poco in comune, tanto da far supporre che Jordaens si sia riferito esclusivamente al testo scritto piuttosto che alla sua raffigurazione. Un disegno dell'artista (fig. 45), oggi alla National Gallery di Washington, raffigura la composizione per una decorazione murale. Sul verso è possibile leggere un'annotazione «Pan drocken slape.../de nimphen.../baerd». Esso rappresenta due schizzi veloci, uno capovolto, che raffigurano delle figure nude che si affollano attorno a un satiro; in uno schizzo Pan è sdraiato sul terreno, mentre una ninfa si piega su di lui, mentre nell'altro disegno è seduto, le mani legate dietro alla schiena, in una posa che ricorda molto da vicino quella del dipinto, anche se al contrario. Gli schizzi devono essere delle annotazioni preliminari per il dipinto nel Mauitshuis.

Tuttavia, l'esempio più eclatante della fortuna delle *Images ou Tableaux de Platte- Peinture* non si ritrova in Francia, bensì nella decorazione della villa suburbana di

⁴⁹⁵ E. Wyss, *An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens*, in «Hoogsteder-Naumann mercury», V, 1987, pp. 29-35. Il dipinto era in questo contributo dato a Jacob Jordaens, mentre in AUWERA J. V. 2012 è attribuito a suo figlio Jacques.

Alexander Seton, la Pinkie House a Musselburgh⁴⁹⁶, in Scozia (fig. 46)⁴⁹⁷. Seton aveva compiuto studi legali in Francia negli anni Settanta del 500, dopo i primi studi a Roma presso i Gesuiti. Nel 1577, all'età di 22 anni, rientrò in Scozia proseguendo la carriera legale, venendo eletto Lord Presidente della Court of Session nel 1588, Cancelliere di Scozia nel 1604 e conte di Dunfermline nel 1605⁴⁹⁸. Un'iscrizione, posta sull'ingresso al giardino della villa, alludeva alla lettera di Plinio il Giovane che celebrava la villa suburbana in cui trovava rifugio dalla città, di fatto qualificando la villa di Seton quale luogo di delizie⁴⁹⁹. La casa, eretta dopo l'unione delle corone sul sito dell'ultima battaglia combattuta tra inglesi e scozzesi, la battaglia di Pinkie Cleugh del 1547, era progettata come edificio neoclassico per celebrare il ritorno delle arti dell'antichità classica nei da poco riuniti regni di Scozia e Inghilterra. La programmatica pretesa di porre l'edificio in continuità con l'architettura classica si estende anche alla galleria della villa. Essa, con le sue fittizie arcate *trompe-l'oeil* e le trenta pitture emblematiche sulla volta, voleva alludere alla ricostruzione della galleria dipinta antica di Atene da cui prese il nome lo stoicismo⁵⁰⁰. Dei trenta emblemi dipinti sul soffitto della galleria otto sono copiati dagli *Emblemata Horatiana* (Anversa 1607) di Otto van Veen e tre copiano esempi dagli *Emblemata* di Denis Lebey de Batilly (Francoforte 1596)⁵⁰¹. Altri emblemi adattano immagini che si ritrovano in altre fonti continentali, ma tra di essi se ne trova uno con il motto «*Nympharumque leves cum satyris me secernunt populo*» che cita Orazio (*Od.* 1.1.32), la cui immagine raffigura un gruppo di ninfe e un satiro che danzano attorno un edificio circolare che richiama un tempio classico insieme con altre figure e spettatori, e sui gradini di fronte alla porta d'ingresso giace un bambino addormentato in una culla di rami. Anche il motto sotto il dipinto cita Orazio («*Dignum laude virum musa vetata mori*», *Od.* 4.8.28) e si riferisce alla memoria immortale che i poeti conferiscono alla gente dignitosa. Fonte della raffigurazione di questo emblema è senza ombra di dubbio l'illustrazione di *Pindaro* (fig. 47) dell'edizione del 1614 della traduzione francese di Blaise de Vigenère delle *Imagines* di Filostrato, di cui Seton possedeva una copia come testimonia un inventario del

⁴⁹⁶ Sull'edificio e sulla sua decorazione vd. M. BATH, *Alexander Seton's Painted Gallery*, in GENT L. (a cura di), *Albion's classicism*, New Haven, 1995, pp. 79-108.

⁴⁹⁷ Su cui si veda M. BATH, *Philostratus Comes to Scotland: a New Source for the Pictures at Pinkie*, in «*Journal of the Northern Renaissance*», V, 2013, consultabile online all'indirizzo <http://www.northernrenaissance.org/philostratus-comes-to-scotland-a-new-source-for-the-pictures-at-pinkie/>.

⁴⁹⁸ BATH M. 2013.

⁴⁹⁹ Cfr. BATH M. 2013.

⁵⁰⁰ Cfr. BATH M. 2013.

⁵⁰¹ BATH M. 2013.

1625⁵⁰², tra cui altre opere dell'erudito francese, che non è escluso egli possa aver conosciuto di persona durante i suoi viaggi all'estero, e una copia di *Philostrati opera*, forse contenente l'originale greco del testo.

Di fatto, quindi, la villa suburbana di Alexander Seton si poneva come una continuazione dei modelli italiani del Rinascimento che volevano riproporre, soprattutto negli edifici a destinazione privata una continuazione con l'antico e coi modelli di villa classici, e che trovavano nel testo di Filostrato non solo del materiale iconografico cui attingere per la decorazione degli edifici, ma anche e soprattutto una testimonianza delle perdute vestigia della grandezza antica, con le splendide ville patronali elegantemente decorate.

⁵⁰² Inventario oggi alla National Library of Scotland tra i documenti Crawford. Cfr. BATH M. 2013.

Appendice II

Il volgarizzamento per Isabella d'Este: un confronto tra i due manoscritti

Si propone in questa sezione la trascrizione e il confronto di alcuni brani efrastici estrapolati dai manoscritti che tramandano il volgarizzamento delle *Images* commissionato da Isabella d'Este, scelti in base alla fortuna figurativa della descrizione o della loro importanza nell'architettura complessiva del testo, come nel caso dei proemi delle *Immagini* dei due Filostrati o della descrizione delle *Horae* che chiude le *Eikónes* di Filostrato Maggiore e che si ricollega alle tematiche enunciate nella prefazione dal retore.

Nella trascrizione si è scelto di indicare le abbreviature sciolte in carattere corsivo, di utilizzare apostrofi, accenti e i segni di interpunzione secondo l'uso moderno e di trasformare le lettere minuscole in maiuscole per i nomi propri. Le integrazioni ai margini sono inserite tra parentesi angolari, mentre in nota saranno indicate eventuali cancellature o dubbi di lettura.

Manoscritto Parigi

Lettera dedicatoria a Isabella⁵⁰³

1v.

Alla *Illustrissima* signora Isabella da esti marchesana de⁵⁰⁴ Mantua. Mario Equicola.

Regratio li celi che m'hando servo destinato a ti, la qale chi *non* lauda è maligno, chi la lauda⁵⁰⁵ *non* po essere adulatore reputato. Tu, senza superstizione religiosa, con prudentia, le parti de la justitia adempi, tu per piu pronta retornare a li debiti offitii dai per otio ale lettere latine intenza opera, tu accio nisuna via ti sia preclusa alla immortalità, come in tucte le tue operationi sei de alto e sublime⁵⁰⁶ ingegno, *non* per altrui triti e vulgar modi sumptuosamente fabbrichi⁵⁰⁷, et hora per plubica (sic) utilità de fare interpretare le cose greche⁵⁰⁸ procuri: come di Luciano hai gia *facto* et li Morali di Plutarcho si fa⁵⁰⁹: et così di

⁵⁰³ Trascritta anche in FEHL M. R. 1985 pp. 130-131.

⁵⁰⁴ In FEHL M. R. 1985 è letto «di».

⁵⁰⁵ Segue una lettera che è stata sbarrata.

⁵⁰⁶ In FEHL M. R. 1985 «sublimo».

⁵⁰⁷ In FEHL M. R. 1985 «fabriche».

⁵⁰⁸ Tra le due parole è inserito un segno che potrebbe essere letto come io.

Filostrato le Icone, quali *per* la loro nobilità e per essere di propria mano *de lo interprete messer Demetrio Mosco* scricte te devono *essere carissime*, degne di la tua aurea grocte. Sta sana.

Manoscritto Cambridge

Lettera dedicatoria⁵¹⁰

2v.

Alla illustrissima signora Isabella da Esta marchesa di Mantua. M. Equicola.

Rengratio li celi, che me hanno servo destinato a ti, la quale chi *non* lauda è maligno, chi la lauda *non* po essere *adulatore* reputato. Tu senza *superstitione*⁵¹¹ religiosa *con prudentia* le parti de la *justitia* adimpi, tu per piu *prompta* retornare alli debiti officii dai per ocio alle *lettere* latine intensa opera, tu ad cio nesciuna via ti sia preclusa alla *immortalita*, como *in* tucte actioni sei di alto et sublime ingegno, *non per* altrui triti et vulgari modi sumptuosamente fabbrichi, et hora per publica utilita di fare *interpretare* li cosi greche procuri, como di Luciano hai già facto et de li *Morali* di Plutarcho si fa. Eccoti mo di Filostrato le Icone, quali *per* la loro nobilità et per esser di propria mano del *interprete* misser Demetrio Mosco scricti ti deveno essere carissimi, digni dilla tua aurea grocta. Sta sana.

Ms. Parigi

Proemio⁵¹²

2r. – 3v.

[2r.] Chi *non* ama la *pictura* offende la *verità*. Offende anchora tucta quella *sapientia* che pertiene ali poeti, perciò eqalmente una e l'altra sono inclinate a li aspecti e gesti⁵¹³ de li heroi. Nè proportione lauda, per la quale l'arte è partcipe *de* rasone. Et se io voglio *sophisticamente* parlare dico che le *inventione* de li dei, considerando le forme terrene, le quali *depingono* le hore nelli prati, considerando anchora li segni che apparono in celo. Ma s'io recerchi più diligentemente la *generatione* de l'arte dico che la *imitatione* et *inventione antiquissima* e molto *propiqua*⁵¹⁴ ala natura. Hanno trovato questa *inventione homini* sapienti, di la *qual* parte hanno chiamato *pictura*, parte *plastica*: cioè⁵¹⁵ da *fignere* e componere *immagine*. Se trovano molte specie perciò che il *fignere* e *imprimere* in ramo | overo in *petra ligdina* o vero *paria* o in *aolio* e anchora l'arte di *sculpire*: sono parte di *plastica*. Ma la *pictura* [2v.] è ben composta *de* colori, ma sa *non* sol componere quelli, ma

⁵⁰⁹Di questo programma di traduzioni dal greco non rimane alcuna traccia, eccezion fatta ovviamente per il volgarizzamento delle *Eikónes* e per una menzione nell'inventario del 1541 dei libri lasciati dalla marchesa di una commedia intitolata *Timone*, che probabilmente si riferiva all'omonima opera di Luciano.

⁵¹⁰Trascritta in ZORZI N. 1997, p. 530

⁵¹¹Corretto da «superstione».

⁵¹²Trascritto in M. R. Fehl pp. 131-132.

⁵¹³In FEHL M. R. 1985 manca parte «de li heroi».

⁵¹⁴In FEHL M. R. 1985 è letto «propina».

⁵¹⁵In FEHL M. R. 1985 è letto «cio».

anchora s'ingegnia far di questo solo più opere che una altra arte da più cose. Questa exprime⁵¹⁶ ombra et discierne quale ochio significa pazzia et qual dolore e qual alegrezza et quali sono isplendidi riguardi, la qual cosa la plastica per modo alcuno non po operare. Ma la pictura conose bene ochio alegro e nero e glauco, conosci chioe auree focose e solari e colori de panni e de arme e case e camere e prati e monti e fontane e l'aere nel qual consistono queste cose. Molti dunque hanno tractato di coloro che sono stati primi in questa scientia et de tucte quelle città e re che sono stati quasi innamorati in quella. Ma non mancho Aristodemo di Caria, al quale io me feci albergator quattro anni, essendo lui pittore eccellente⁵¹⁷, e soleva dipigniere secondo la pittura e sapientia di Eumelo pictor cum multa gratia. Ma io al presente non voglio tractare de [3r.] pictori, né componere istoria de quelli, ma più tosto descrivere certe specie de pictura e dare occasione de studio a li ioveni e quelle sequetando anchora loro servando atti a descrivere et diligenti e degni d'essere approvati. E le cause del presente mio parlare sono queste: celebrava la città dicta⁵¹⁸ Napoli una gran sollemnità. Questa città è in Italia edificata e habitata da Greci e da l'altra gente di quel paese, inperò che se danno molto ali studii de le doctrine greche. E non volendo io farne dimostratione in manifesto, m'erano molesti alcuni iovini studiosi, vegnendo spesso nella casa del mio hospite ove albergava fore de la città in uno borgo volto al mare, ove anchora era edificato uno portico de più solara, il qual guardava⁵¹⁹ al mare di Thoschana, contr'al vento Zeffiro. Reluceva⁵²⁰ el predicto portico de pietre le quale ornano le stantie de li richi e delicati, ma molto più era fiorito de pitture [3v.] che apparevono in tavole in quello ben composte, le qual, secondo el mio iuditio, non sono state trovate con pocha fatica⁵²¹, però che in quelle se comprendeva una gran sapientia de diversi picturi. Alhora io, da me stesso excitato⁵²², deliberai laudar quelle pitture; ma era al mio albergator un figliolo molto giovine, el qual molto volinter odiva e inparava, e quando io percorreva le dicte pitture, guardandomi fisso, mi pregava ch'io gliel⁵²³ dichiarasse, e acciò che ello non me reputasse indocto volinteri li promisci affare dimostratione di quelle qando fossero vinuti li altri ioveni. Quando venero io disci a loro: sia a voi⁵²⁴ ante posto il figliol del mio albergatore e esso habia cura de tucto el parlare, e voi⁵²⁵ altri sequitati⁵²⁶, non solamente consentendo, ma anchora dimando se noi qualche cosa chiaramente non interpretaremo.

⁵¹⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «esprime».

⁵¹⁷ In FEHL M. R. 1985 è letto «eccellente».

⁵¹⁸ In FEHL M. R. 1985 è trascritto «di».

⁵¹⁹ In FEHL M. R. 1985 è letto «guardava».

⁵²⁰ In FEHL M. R. 1985 è letto «reliveva».

⁵²¹ Punto e virgola? O?

⁵²² In FEHL M. R. 1985 è letto «excitato».

⁵²³ In FEHL M. R. 1985 è trascritto solo «gli».

⁵²⁴ In FEHL M. R. 1985 è letto «noi».

⁵²⁵ In FEHL M. R. 1985 è letto «noi».

⁵²⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «sequitari».

Ms. Cambridge

Proemio⁵²⁷

3r.-5r.

[3r.] Chi non ama la pictura offende la verità. Offende anchora tutta quella sapientia che pertien⁵²⁸ ali poeti, perciò che equalmente una et l'altra sono inclin<a>te ad aspecti et gesti de li heroi. Né proportione lauda per la qual la arte è partecipe de rasone. Et se io voglio sophisticamente parlare dico che è invention de li dei, considerando le forme terrene, le quale depingono le hore ne li prati, considerando anchora li segni che appaeno in celo. Ma si io perscruti più diligentemente la generatione de la arte, dico che la immitatione è invention antiquissima et multo congenita a la natura. Hanno trovato questa invention homini sapienti de la qual parte [3v.] hanno chiamato pictura, parte plastica, cioè arte fictiva. Et de fictiva se trovano multe specie, perciò che el fingere et imprimere in rame⁵²⁹ o ver in lapide lygdino o vero pario et l'ebore et anchora l'arte scultoria: sonno parte de plastica. Ma la pictura è ben composta de colori, ma sa non solo componere quelli, ma anchor se congenia far de questo solo più opere che un'altra arte da più cose. Questa exprime umbra et discerne qual occhio significa insania et qual dolore et qual gaudio et quali sono i splendidi rigardi: la qual cosa la plastica per modo niuno po opperare. Ma la pictura cognose ben occhio alegro et nigro e glauco, cognose chiome auree et ignee et solari e colori di panni et de arme e case e camere e prati et monti et fontane et l'aere in el qual consisteno queste cose. Multi adoncha hanno tractato [4r.] de coloro che sono stato primi in questa sientia et de tute quelle città et re che sono stati quasi innamorati in quella, ma non mancho Aristodemo de Charia, el qual io me⁵³⁰ fece hospite quatro anni, esendo lui pictore egregio, et soleva depingere secundo la sapientia de Eumelo pictore cum multa gratia. Ma io al presente non voglio tractare de pictori, né componere historia de quelli, ma piu tosto descr<i>vere certi specie de pictura et dar le occasione de studii ali gioveni, et quelle immitando ancora loro seran ati a descrivere et diligenti et digni da essere probati. Et le cause del presente mio parlar sono queste: celebrava la città dicta Neapoly una grande solemnitare. Questa città è in Italia etificata et habitata de Greci et de altra gente de quello paese, imperò che se dano multo ali studii de le doctrine grece. Et volendo[4v.]mi non fare demonstratione in manifesto, me erano molesti alcuni gioveni studiosi, vegnendo speso in la casa del mio hospite ove alogiava fora de la città, in uno burgo voltato verso al mare ove ancora era edificato uno portico de piu solari, el qual gaurda (sic) verso al mare Tireno contra al vento Zephiro. Splendeva el predicto portico de lapidi i qualli hornano le stantie de li ricchi et delicati, ma multo più era fiorito de picture che aparevano in tabule in quello ben composite, le quale, secundo el mio iudicio, non sono state trovate cum poca fatica, però che in quelle se comprendeva una gran sapientia de diversi pictori. Alhora io, da mi stesso excitato, deliberai laudare quelle picture; ma era al mio hospite uno fiolo multo giovene, el qual multo volenterì audiva et imparava, et quando io percurreva le dicte

⁵²⁷ Trascritto in ZORZI N. 1997, pp. 568-569.

⁵²⁸ In ZORZI N. è letto «perten».

⁵²⁹ In ZORZI N. è letto «ramo».

⁵³⁰ È presente una cancellatura di «io» o «lo».

picture [5r.] observandome⁵³¹ pregava dichiararle et aciò che non me reputasse homo inerudito volentieri li promise a fare demonstratione de quelle quando serano venuto et li altri gioveni. I quali po che foreno venuti io disse: sia a voi preposto el filiolo del mio hospite et esso habia cura del tuto el parlare, et voi altri seguitate non solamente consentendo, ma ancora domandando si noi qualche cosa chiaramente non interpretaremo.

Ms. Parigi

Scamandro

3v.-4v.

[3v.] Conosce tu, o giovane, queste cose che sonno [4r.] di Homero o anchora non l'hai conosciute, quasiarendoti miraculo che il foco potesse ne l'acqua vivere. Comprendo bene che le intendi, ma tu risguarda quelle parti de le quale è composta la pittura. Sai bene la *sententia* di la Iliade dove Homero excita Achille sopra Patroclo e tucti i dii se moveno a combactere tra se stessi. La pittura *dumque* non intende tucto quello che se parla de li dei, ma solamente dice Vulcano essere cascato nel fiume Scamandro, grosso e chiaro. Comenza una altra volta a considerare quelle parti questa città è alta e queste sono le terre di Troya. Questa è una gran campagna e sufficiente armare l'Asia contra l'Europa. Questo foco abonda bene per la campagna; ma molto più camina *per* le ripe del fiume in modo che non habia piu arbori. Ma il foco che è circa Vulcano se spargie sopra l'acqua: il fiume se dole e prega lui stesso a Vulcano. Ma nello fiume è dipinto con capelli ornato per essere bru[4v.]stulato, né è Vulcano zoppicante per il correre; il color del foco non è biondo, né ha il colore natural, ma colore di oro overo di sole: questo non hai da Homero.

Ms. Cambridge

Scamandro⁵³²

5r.-5v.

Cognosi tu, o giovane, queste cose che sonno de Homero o ancor non l hai cognosute, quasiarendote miraculo che el foco potesse ne l'aqua vivere. Comprendo ben che l'intendi, ma tu risgarda quelle parte de le qualle è composta la pictura. Sciai ben la *sententia* de la Iliade [5v] dove Homero eccita Achille sopra Patroclo et tutti i dii se moveno ad⁵³³ combaterere tra se stessi. La pictura donque non intende tutto quel che se parla de li dii, ma tanto dice Vulcano esser cascato nel fiume Scamandro, vehemente et puro. Comencia un'altra fiata co<n>siderar <el tuto da>⁵³⁴ quelle parte. Questa città è alta e queste sonno le turre de Troia. Questa è una grande campagna et sufficiente ad armar l'Asia contra l'Europa. Questo foco ambunda ben *per* la campagna; ma multo anchora camina *per* le ripe dil fiume in modo che non habia piu arbori. Ma il foco che è circa

⁵³¹ È cancellata la ripetizione «me».

⁵³² Trascritto in ZORZI N. 1997, p. 569.

⁵³³ Aggiunta.

⁵³⁴ Aggiunta marginale.

Vulcano se infunde sopra l'aqua. Il fiume se dole et prega lui stesso ad Vulcano. Ma né lo fi<me è depinto con capilli ornato per esser brostulato, né el Vulcano claudicante per el currere; il color del foco non è biondo, nè ha il color naturale, ma color de oro o vero de sole: questo non hai da Homero.

Ms. Parigi

Comus⁵³⁵

4v-5v.

[4v.] Il dio Como, cioè de conviti e piacevolezze, dal qual li homini hanno queste cose, sta in porta de una camera indorata, secondo che io comprendo, ma non si pondo ben discernere per essere depinte quasi innocte. E depinta la nocte non corporalmente ma temporalmente. Le logie mostrano sposi in letti molto felici e inpredicto dio vien giovene da lor gioveni piacevole e senza pilo in barba, rosso di vino, dormendo dritto in piede par essere inebriato. E dorme buttando la faccia nel pecto e men⁵³⁶ mostrando niente del collo, ma sostiene la man sinistra in uno dardo e la mano sospetando essere presa se solve. Et è pigro come sole accadere nel principio del sonno quando per la sua dolceza [5r.] passa l'animo nostro in oblivione de cose che inanzi comprendeva; per la qual cosa il doppiero che tien col la man destra par par che fuga la mano facendola debile al sonno. E il dio Como, temendo il foco avvicinato alla cossa, trasporta lo piede sinistro verso la parte dritta e la torcia da la sinistra per schifare il vapor del foco, allontanando la man del ginocchio che li è socto. È debito de pittori ornare i volti e senza la bellezza di volti de (sic) pitture sono quasi cieche. Ma il Como ha poco bisogno di tal volto, essendo inclinato e tirando l'ombra del capo. E al mio parere comanda⁵³⁷ alli giovini non giocare da sbardellati. E il resto del corpo suo appareva ben socto la favella resplendente. La corona de rose merita essere laudata, ma non per la sua specie, perciò che non è difficil cosa contra fare le immagini di fiori con colori bianchi o veramente negri, ma laudiamo più presto la tenereza o vero la morbidezza [5v] de questa corona. Laudo anchora la rusciada de le rose e giurarei che sono depinte con odore. Che cosa resta dire de dio Como, se non i festigianti? o forse non te battano l'orechia cimbali e sono de fiuti⁵³⁸ e li disordinati gridi? E molte torze apparono accese, per le quali ponno infestigianti ogni cosa che li sia davante ali piedi vedere e essere visti da noi altri. Move se anchora una altra gran turba e femine con homini <et correno et metteno li borzachini⁵³⁹> sono cinte da homini. Concede il dio Como et affemina operare virilmente e al homo vistirse da donna e andare da donda. E le corone già non sono più fresche ma, essendo quelle adattate ne li capi, sono private di la tenereza per lo disordinato correre perciò che la libertà de li fiori schiva⁵⁴⁰ la mano che l'imfiapiscie⁵⁴¹

⁵³⁵ Trascritto in FEHL M. R. 1985 pp. 132-133

⁵³⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «vien».

⁵³⁷ In FEHL M. R. 1985 è letto «commanda».

⁵³⁸ In FEHL M. R. 1985 è letto «fiutti».

⁵³⁹ Integrazione a margine.

⁵⁴⁰ In FEHL M. R. 1985 è trascritto «chiva».

⁵⁴¹ In FEHL M. R. 1985 è letto «limsiapiscie».

avante il tempo. Contra fa la pittura et uno certo plauso del quale il dio Como a sommamente⁵⁴² bisogno: con la mano destra retirati li deti, percotendo la concava palma de la sinistra, acciò siano resonanti come cimbali.

Ms. Cambridge

Como⁵⁴³

6r.-7v.

Il dio Como, cioè dio di *convidi* et *facetie*, da lo quale i homeni hanno q<ue>ste cose, sta in porte de una camerera indorate, secondo *che* io comprendo. *Non* si ponno ben comprendere, *per* esser depinti quasi in nocte e depinta la nocte *non* corporalmente ma temporalmente. I vestibuli mostrano sposi in lecto multo foelici et il predito dio vien giovene da lor gioveni molle et *non* anchora ephebo, rubicundo de vino, et dormendo dritto in piedi per essere embrio. Et dorme butando la faccia nel pecto et *non* monstrando niente del collo, ma sostiene la man sinistra in uno dardo et la man, sospetando esser presa, se solve et è negligente come sol acadere nel principio del sonno quando *per* le blanditie del somno passa l'animo nostro in oblivione de cose *che* inanci com[6v.]prendeua; *per* la qual cosa la face *che* tien *con* la man dextra par *che* fugia la mano facendo debile il sonno. Et il dio Como, temendo 'l foco aproximato ala cossa, transporta lo piede sinistro verso la parte dextra et la face verso la sinistra per evitar el vapor del foco alu<n>tanando la man dal genochio subiecto. È debito di depintori ornare i vulti et sencia la bellecia de li vulti le picture sonno quasi orbe. Ma il Como ha pocho bisogno de tal vulto⁵⁴⁴, essendo inclinato et tirando la umbra del capo. Et al mio parere comanda ali gioveni *non* giocare da sbardelati. Et il resto del corpo suo appare tutto bene sotto ala face risplendente. La corona de rose merita esser laudata, ma *non* per la soa specie, perciò *che* *non* è diffi<ci>l cosa imitare l'immagine di fiori *con* colori biondi, o veramente nigri, ma laudiamo più presto la tenerezza o veramente la mollitie de questa corona. Laudo [7r.] anchora la rosata de le rose et iurarei *che* sonno depinte *con* l'odore. *Che* cosa resta dire de dio Como? *Che* altro se *non* i festigianti? O forse *non* te bateno la orecchia ci<m>bani et soni de fieuti et clamori *confusi*? Et multe torze apparenno accese da le quale ponno i festigianti ogni cosa *che* li sia dinanci a li piedi vedere et essere visti da noi altri. Move se anchora un'altra gran turba: et foemine *con* homeni *concorreno* et altre se meteno li broschini et sonno cincte da homeni. Concede 'l dio Como et ad⁵⁴⁵ foemina operare virilmente at al homo vestirse da foemina et andar da femina. Et le corone già *non* sono più fresche ma, essendo quelle adaptate ne li capi, sonno private de la tenerezza *per* lo currere disordinato, *per* ciò *che* la libertà de li fiori schiva la mano *che* l'infiapisse nanci el tempo. Imita la pictura et uno certo [7v.] plauso del qual il dio Como ha sommamente bisogno: et la man dextra *con* li digiti contracti bate la palma concava de la sinistra, acciò che le mane siano consonante percosse come cymbani.

⁵⁴² In FEHL M. R. 1985 è trascritto «commamente».

⁵⁴³ Trascritto in ZORZI N. 1997, pp. 569-570

⁵⁴⁴ La parola volto è modificata in vulto.

⁵⁴⁵ Aggiunta ad a la lettera d

Ms. Parigi

Favole

6r.-6v.

[6r.] Veneno spesso le fabule a trovare Esopo, amandolo perciò che hebe gran cura di *quelle*. Anchora Homero et Hesiodo hebbero gran cura di *quelle*, e non mancho Archilocho contra Licambe. Ma Esopo ha parlato di ogni cosa humana sotto ombra di fabule. E fa li animali participi di rascione. Per respecto di la ragione esso opprime soprabondanza, caccia igniuria et fraude, e *queste* cose li appresentano leone e volpe e cavallo, né la testudine apresso de lui sta muta, de i quali imparano li *homini* da picciol tucto il discorso di la vita. Dumque le favole, essendo inprezo mediante Esopo, veneno ala porta del sapiente per metterli una corona in testa et una girlanda di verde oliva. Il qual, secondo el mio giuditio, tesse una certa favola: questo se comprende dal riso del suo volto e da li ochi fissi in terra. Sa bene il pittore che 'l pensamento de le favole a bisogno di animo riso[6v]luto. Philosophicamente la pittura exprime li corpi de le favole, imperò che accompagnando *homini con* altri animali, compone avante Esopo un ballo finto de la sua scena, tra li quali animali ha *facto* il pictore la volpe capo di ballo, perciò che Esopo l usa *per* ministra in maiore parte de li soi sogetti, come Davo la comedia.

Ms. Cambridge

Fabule

7v.-8r.

[7v.] Veneno spesso le fabule trovar Esopo, amandolo, perciò che hebe gran cura di quelle. Anchora Homero et Esiodo hebbero cura di fabule, et non mancho Archilocho contra Lycambe. Ma lo Esopo ha parlato de ogni cosa humana soto velamine de fabule. Et fa li animali participi de rasone. Per respecto de la rasone esso oprime super ambundantia, caccia iniuria e fraude: et queste cose li apresentanto leone et volpe et cavallo, né la testitudine apresso de lui sta muta, de i quali imparano li homeni essendo puti [8r.] tuto l discorso de la vita. Donca le fabule, essendo in precio mediante l'Esopo, veneno ala porta del sapiente per meterli nel capo uno diadema et una girlanda de verde oliva. Il qual, secundo 'l mio iudicio, tesse una certa fabula: questo se po comprendere dal riso del suo vulto et da li ochi fixi in terra. Scia ben el pictor che la cogitatione de le fabule anno bisogno de animo risoluto. Philosophicamente la pictura exprime li corpi de le fabule, perciò che acompagnando homeni *con* altri animali, compone dinanci al Esopo una chorea finta de la soa scena; tra i quali animali ha *facto* 'l pictore la volpe capo de ballo, perciò che Esopo la usa per ministra maior parte de li soi subiecti, come Davo la comedia.

Ms. Parigi

Amori⁵⁴⁶

8v.- 11r.

[8v.] Ecco li amori che fanno vendemia de pomi. Ma si sono molti *non* ti dare meraviglia, perciò che nascono figlioli de Ninphe, governando tucti li mortali. Molti per molte cose in quali li *homini* se innamorano, ma lo celeste, secondo che se dice, tratta in celo le cose divine. Senti tu l'odore che se sparge per l'orto o vero anchora *non* l'ai sintito? Ma sii pronto al udire⁵⁴⁷, perché da qui a uno poco te percoterando i pomi *con* le parole insemi. Questi rami de piante crescono in dritto, tra quali piante è licito passigiare, et herba tenera copre le vie, la qual *non* mancho che 'l letto potrebe dare comodità di riposo. Ma nella cima de li rami pomi de colore aureo e focoso e solare sono⁵⁴⁸ tirano in sua cultura [9r.] una gran compagnia de amori. Quasi tutti sono spogliati de le farette indorate piene de aurei strali et, havendo atthacate quelle sopra li pomari, essi volano legiermente e li varii soi vestimenti sono ben dipesi sopra l'erba e mostrano infiniti colori. Nè ghirlande portano in testa; invece di quelle sono assai ornati dalle prope chiome: nere e roscie⁵⁴⁹, et auree sono le ale et alcuni batthono con esse quasi l'aere con armonia musicale. De' pon mente ali cestelli nelli quali repongono li pomi vendemmiati, quanto resplendono de pietre pretiose! Sardoniche e smeraldi e margeli naturali, de quali la compositione possemo reputare essere opera di Volcano. Né de schali hanno bisogno per montare su li arbori, perciò che volano in alto apresso li pomi. Ma acciò *non* consumiamo parole de quelli che ballano overo corrono o vero quelli altri che dormono o veramente come se alegnano satiati de pomi. Contempliamo quelli co[9v.]storo intendono perciò che quattro bellissimi tra tucti li altri sono reducti in un loco. Fra quali dui se rimandono uno pome uno al altro, li altri dui uno ferisce il compagno con una freza da la quale lui medemo anchora è ferito. Né segnio alcuno de minacci se vede nelle volti loro: anzi porgono el petto uno al altro per dare loco alle ferrite⁵⁵⁰. È molto bona questa significazione. Attendi bene anchora tu se comprendi l'intento del pittore: sono amicitie queste o giovene et amore di uno ver l'altro. Quelli che giocavano col pomo cominciano innamorarsi, per la qual cosa uno manda il pomo poi che la basciato, e l'altro col mane stese lo aspetta con animo de basciarlo, se lo pigliasse, e da rimandarlo. Li altri dui *con* la saetta confermano amore già principiato. E dico quelli giocare per dare principio alo amore, et questi altri ferise con saette per *non* cessare de amare. Ma quelli circondati da multi spettatori già se corrociano e combattono⁵⁵¹. Io ti dichia[10r.]raro anchora el modo del suo comattere: so che disidiri udire. Costui ha preso l'avversario volandoli sopra le spalle e strignie per afogarlo, avilupandoli intorno le cosse: ma quello *non* si stracha, anzi sta dritto nelli piedi e discioglie⁵⁵² le mane da le quale è stretto, torcendoli un deto, per la qual cosa li altri *non* possono più durare nè pigliare, e

⁵⁴⁶ Trascritto in FEHL M. R. 1985, pp. 133-135.

⁵⁴⁷ In FEHL M. R. 1985 è letto «udar'».

⁵⁴⁸ In FEHL M. R. 1985 è letto «sotto».

⁵⁴⁹ In FEHL M. R. 1985 è trascritto «rosice».

⁵⁵⁰ In FEHL M. R. 1985 è letto «ferite».

⁵⁵¹ In FEHL M. R. 1985 è letto «Con combattoro».

⁵⁵² In FEHL M. R. 1985 è letto «discioglio».

questo altro, sentendosi il deto storto, si dole e magna l'orechia al suo nimico. Questa cosa comove a sdegno contra lui li altri cupidini che lo riguardano come iniusto e combattente contra ragione del combattere, dalli quali è con pomi⁵⁵³ lapidato custui. Né quel lepore voglio che lasciamo fugire, ma pigliamola insieme con quisti cupidini questo animal, sedendo sotto quelli pomari et magniando li pomi che in terra caschono e molti anchora ne lassa infin, al mezo magniati. Costoro il scacciono⁵⁵⁴ e disturbano: chi sbattendo le man e chi gridando, chi scrollando la veste et elli volano con grido sopra l'animale et [10v.] quelli altri lo persiquitano caminando a piede, un altro ha destese le ale per volare e l'animal fugie per una altra via, un altro se ingegna prenderlo per la coda, da quel altro già è scorso oltra. Ridono⁵⁵⁵, dumque, li amori e cascano chi in el lato, chi con faccia in terra, chi insu: ciascuno in la figura del suo fallo. E nesuno lo feriscie, ma se sforzano pigliarlo vivo e offerirlo vivo a Venere, sacrificio gratissimo. Sai bene anchora tu⁵⁵⁶ quel che se dice del lepore, che è molto abodante de cose venere: perciò se dice che la femmina che lacta quelli che a partorito e partorisce altri sopra quello medeximo latte e doppo quelli anchora partorisce, e niuno tempo è vacuo del suo parto e maschio e femmina e secondo la natura del maschio s'impregna contra suo natural. Ma quelli che non hanno bon loco apresso lo amore hanno cognosciuto in esso una persuasione amatoria con arte violenta conseguendo⁵⁵⁷ li soi amori. Lasciamo queste cose a homini iniusti et non degni de essere reamati [11r.]. Ma tu guarda la dea Venere dove et in qual pomaro la sia. Vedi tu quella petra formata come speluncha dal quale escie una fonte chiara verdegiate e soave de bere, la quale anchora se sparge per adaquare i pomari. Ivi hanno collocato le nyphe la dea Venere rengratiandola, però che le fece matre de bon figlioli cioè cupidini. Ma il spechio de argento e la pianella inaurata, le fibie di oro non stando in otio, ma dicono che sono cose di Venere: et è scritto et dicese anchora che sono doni di nyphe. E li amori fanno le primitie de pomi, et li circostanti pregono che l'orto li sia bono.

Ms. Cambridge

Amori⁵⁵⁸

10v.-14r.

[10 v.] Ecco li amori che vendemano pomi. Ma si sonno multi non ti dar meraviglia, perciò che costoro nascono filioli de nympe, guberando tutti li mortali. Multi per multe [11r.] cose in quali li homeni s'inamorano, ma lo celeste, secondo che se dice, tracta in cielo le cose divine. Senti tu l'odor che se difunde per lo horto o vero anchora non l hai sentuto? Ma sia pronto ad audire, perciò che da chi in pocho te percaterano⁵⁵⁹ i pomi con le parole insieme. Questi rami de piante crescono in dritto, tra quale piante è licito passeggiare et herba tenera copre le vie, la qual non mancho che leto potrebe dare comodità di reposso. Ma ne la cima de li rami pomi de colore aureo et igneo et solare tirano in soa cultura una

⁵⁵³ Corretto da ponti.

⁵⁵⁴ In FEHL M. R. 1985 è letto «scachono».

⁵⁵⁵ In FEHL M. R. 1985 è trascritto «vidono».

⁵⁵⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «in».

⁵⁵⁷ In FEHL M. R. 1985 è letto «consequendo».

⁵⁵⁸ Trascritto in ZORZI N. 1997, pp. 570-572.

⁵⁵⁹ ZORZI N. 1997 legge «percoterano».

grante compagnia de amori. I quali tuti sono spogliati de le pharetre deaurate et auree piene de stralli et, havendo suspese quelle sopra il pomari, essi volano ligermente et li varii soi vestimenti sonno *ben* distesi sopra la herba et monstrano infiniti [11v.] colori. Né girlande portano in capo: in cambio di quelle assai sono ornati da le proprie chiome. Et le ale nigre et rosse et auree d'alcuni quasi bateno esso l'aere *cum* armonia musicale. Dhe, pone mente ad li cestelli ne li quali reponeno i pomi vendimiati, o quanto splendono de multe pietre preziose! Sardica, dico, et smiraldo et margeli naturale, di quali la *compositione* possemo reputare esser opera di Vulcano. Né di scale hanno bisogno per muntar su li arbori, *perciò* che volano in alto et apresso ad li pomi. Ma a ciò *non consummamo* parole de quelli che ballano over correno o ver quelli altri che dormeno o veramente como se aliegrano satiati di pomi. Contemplemo quello che costoro intendeno, *perciò* che quatro bellissimi tra [12r.] tutti li altri amori sono reducti in uno loco. Di quali i duo fra uno et l'altro se rimandano uno pomo. Di altri duo l'uno ferise 'l compagno *con* una frecia⁵⁶⁰ da lo qual medesimo anchora lui è ferito. Né signò alcuno di menacia se vede ne li vultu de loro: anzi porgeno li pecti uno al altro *per* dare loco a le ferite. È multo bona questa significazione. Attendi anchora tu, si comprendo *ben* l'intento del pictore: sonno amicitia queste cose, o giovene, et cupidine mutuo. Et quelli che iocano *con* el pomo comenciano inamorarse, *per* la qual cosa l'uno manda il pomo poiche l'ha basiato, et l'altro *con* le man extese lo expecta *con* animo de basarlo, si lo pigliasse, et da rimandarlo. Li altri duo sagitatori *confirmano* amore già principiato. Et dico quelli giocar [12v.] *per* dar principio al amore et questi altri ferire *con* frece *per* non cessar de l'amare. Ma quelli circondati da multi spectatori già se corrucciano et combateno. Io ti dechiararo anchor el modo del suo combatere, scio che lo desyderi odire: costui ha preso l'adversario volandoli sopra le spale et stringe *per* sufocarli, implicandoli intorno le cosse. Ma l'adversario *non* si straca: anzi sta dreto ne li piedi. Et dissolve le mane da qual è sufocato, retorquendo uno digito, *per* la qual cosa li altri *non* ponno più durare né capire; et quello, sentendo lo digitto retorto, se dole et mangia la orecchia del adversario. Questa cosa excita sdegno ali spectatori cupidini contra lui como iniusto et combatente *contra* la ragion del combatere. Da li quali è *con* pomi lapidato costui. [13r.] Né quella lepora voglio che lasciamo fugire, ma pigliamola insieme *con* li cupidini. Questo animal sedendo sotto li pomari et magnando i pomi che *in* terra cascano et multi anchora lasciando fin a la mita mangiati. Costoro caciano et *perturbano*: chi *con* plauso di mani, chi cridando, chi squassando la veste, et quelli volano *con* clamore sopra l'animale, quelli altri lo *persequitano* caminando pedestri, uno altro ha distese le ale *per* volare, et l'animale fuge *per* un'altra via, uno altro se congenia prenderlo *per* la cosa (sic). Da quel altro già è scurso ultra. Rideno *donque* li amori et cascano, chi in el lato, chi *con* faccia in terra, chi in su: ciascuno in la figura del suo fallo. Et niuno le ferisse. Ma se sforciano prederlo vivo et offerirlo a Venere, sacri[13v.]ficio gratissimo. Sciai *ben* anchora tu quel che se dice de la lepora. Che è multo *ambu<n>dante* di Venere *perciò* se dice de la foemina che lata quelli che ha parturito et parturisse altri sopra quel medemo late et da po quelli anchora parturire et niuno tempo è vacuo de lo suo parto, ma il maschio semina secundo la natura del maschio et se impregna *contr'*al suo naturale. Ma quelli che *non* hanno bon loco apresso l'amor hanno *cognosci<u>to* in esso una persuasione amatoria, *con* arte violenta *consequendo* i soi amori. Lasciamo queste cose ad homini iniusti et *non* digni

⁵⁶⁰ La lettera i è stata aggiunta in un secondo momento.

d'esser reamati. Ma tu guarda la dea Venere dove et in qual pomaro la sia. Vedi tu quella pietra formata como spelunca da la qual esce una fonte chiara verdi[14r.]giante et soave da bere, la qual anchora se sporge per adaq<u>are i pomari. Ivi hanno collocata nymphe la dea Venere, regraciandola perciò che le fece matre de boni figlioli, cioè cupudini. Ma el spechio argenteo et la pianella indorata et le fibule de oro non stanno in ocio. Ma dicono che sono cose de Venere. Et è scritto et dicese anchora che sono doni de nymphe. Et li amori fanno primitie di pomi, et circostanti precano che l horto li sia bono.

Ms. Parigi

Andrii⁵⁶¹

35r.-36r.

[35r.] Il corso del vino che è in Andro insula et li Andrii inebriati dal fiume sono ragion della pittura, perché rompe il terreno delli Andrii, vinoso da Baccho, e manda a quelli un fiume: se tu pensi ch'el sia di aqua non grande, ma se tu pensi che sia di vino grande. E per certo questo fiume è di vino, perché se gustassi⁵⁶² di questo son certo che farresti poco stima del Nilo o del Da[35v.]danubio, e forse dirresti de quelli che pareriano migliori se fossero piccoli, ma corresseno⁵⁶³ como questo. Tal cose cantono li Andrii, quanto io comprendo, a femmine e putti coronati d'edera e di salvia. Et alcuni di quelli ballono in l'una e l'altra riva, altri sono distesi. Forse anchor questo è parte del suo canto: che 'l fiume Acheloo produce canne, Peneo tene luochi dilettevoli in Thesaglia, il Piattolo già fiori. Ma questo fiume po mostrare homini potenti in consigli, e ricchi, e curiosi verso li amici, e belli, e grandi, e de piccioli. Perciò ch'è possibile comprendere insieme tutte queste cose a uno che sia satio del suo fluxo⁵⁶⁴ e condurle nello suo animo. Cantono anchora forsi che questo sol fiume né a mandre di bestiamé né a cavalli è licito passare, ma è ben dato a bere da Baccho e bevese salvandosi senza manchare mai il suo corso a li homini soli. Datte ad intendere udire queste cose da alcuni cantare con la voce confusa[36r.] per il vino. Ma quello che vedere poi di la pittura il fiume giace in uno letto de uve⁵⁶⁵, dando la fonte esso lui chiaro et di aspetto molto disiderosamente inclinato. Nascono et circa il fiume thirse, cioè rami involti de pampini, come nascono canne apresso le aque. Ma si tu scorri oltra la terra e li conviti che se fanno in quella, vengono incontra tritoni, cioè trombette marini, e togliono del vino con le loro trombe, parte di quello bevono, parte soppiano in su. Sono alcuni di quelli inebriati e ballono. Navica Bacco a la festa di Andro et è intrata homai in porto la nave et conduce satiri et insieme con quelli lupi cervari⁵⁶⁶ e sileni e mena seco et il Riso et anchora il Como, quali sono dei molto alegri et atti a praticare in conviti, acciò che 'l fiume se possa vendemare dolcissimamente.

⁵⁶¹ Trascritto in FEHL M. R. 1985, pp. 135-136

⁵⁶² In FEHL M. R. 1985 è letto «gustasi».

⁵⁶³ In FEHL M. R. 1985 è letto «corressero».

⁵⁶⁴ In FEHL M. R. 1985 è letto «fluto».

⁵⁶⁵ Corretto da uvie?viti?

⁵⁶⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «cernovi». In realtà il *lupus cervarius* (lupo cerviero) è altro nome della lince.

Ms. Cambridge

Andrii

44v.-46r.

[44v.] Il fluxo de vino che è in Andro isola et li Andrii ibriagati dalo fiume sono ragione di la pictura, *per* ciò che se rompe il terreno di Andrii, vinoso da Dionyso, et manda ad quelli uno fiume. Se tu pensi che 'l sia de aqua *non* grande, ma se pensi tu che sia de vino grande; e *per* certo questo fiume è di vino, *per* ciò *che* [45r.] se gustassi de questo son certo faresti poco conto de Nilo et Istro. Et forse diresti de quelli *che* parerebano migliori se fosseno piccoli ma corresseno como questo. Queste cose cantano li Andrii, in quanto io cumprendo, ad femini et putti coronati di edera et salvia. Et alcuni di quelli ballano in una et altra ripa, altri sono distesi. Forsi anchora questo è parte del suo canto: *che* 'l fiume Acheloo produsse canne, Peneo tempe cioè loci frontusi, il Pactolo già fiori; ma questo fiume po mostrare li homeni possenti in consigli, et richi, et curiosi verso li amici, et belli, et grandi *de* piccoli. *Perciò* che è possibile *comprendere* insieme tute queste cose ad uno che sia satio dal suo fluxo et condurle nel suo animo. [45v.] Cantano anchora forse *che* questo solo fiume né armenti è licito ad passare, né cavalli, ma è ben dato ad bere dal Dionyso, et bevese, salvando incorruptibile il suo fluxo a li homini soli. Dati intendere odire queste cose d'alcuni cantandoli et *con* la noce (sic) balbuziente *per* il vino. Ma quello *che* vedere poi di la pictura il fiume iace in uno letto de uve dando il fonte, essendo lui puro et de aspetto multo avidamente inclinato. Nascono et circa lo fiume thyrsi, cioè rami bacchici, como nascono canne apresso ad le aque. Ma se tu scorri ultra la terra et li *convidi* *che* se fanno in quella, veneno contra tritoni, là dove il fiume intra ne lo mare et togliono del vino *con* le conche et parte de quello beveno, parte [46r.] soppiano in suso. Sono alcuni di quelli et inebriati et ballano. Naviga et il Dionyso ad la festa di Andro et è intrata hormai in porto la nave et condusse satyri *con* quelli insieme linci et sileni. Mena seco et il Riso et anchora il Como, i quali sono dii multo ilari et atti a *conservare* in *convidi*, acìò *che* il fiume se possa vendemare dolcissimamente.

Ms. Parigi

Ciclopo

73r.-74v.

[73r.] Costoro che metono in questi campi e quelli che vendemano sapii, o giovene, che *non* hanno seminato né hanno piantato quelle vigne, ma la terra sì voluntariamente manda queste cose, *percioche* sono ciclopi, ai qual *non* so *per* che cagione vogliono li poeti che la terra produca le cose che li produce et *per* che cagion li havesse fatti [73v.] anchora pastori, pascendoli quella le pecore de le quali il latte li scusa magnare e bere. *Questi* ciclopi *non* hanno alcuna cognitione di mercato, né di senato, né di casa, ma habitano nelle roture delle montagnie. De questi altri al *presente* lasciarai, ma Poyfemo, figlio di Neptunno, sapiy che habita in questo luoco, essendo più villano che tutti li altri, stenendo

uno solo ciglio sopra a un solo occhio, il naso dil quale, essendo largo, descende infin sopra li labri. E esso anchora se pasce di homini come lione crudelissimo; ma ora fa abstinentia di tal cibo acciò, che non appaia goloso, né tedioso, acciò che innamorato in Galatea, che suole giocare in questo mare, ricercando quella dalla cima del monte. La zampogna del quale pende sotto la sua lasena in riposo; et ha il ditto ciclope composto un canto pastorale, nel quale dice Galatea essere candida et altera et multo più dolce che uva. Anchora dice salvare a quella cervi et orsi piccolini. Queste cose canta sotto [74r.] uno arboro chiamato Ilice; né sa dove se trovino le sue pecore, né pure quante se siano, né dove sia la terra. Perciò che è depinto montano et terribile, squassando in alto una chioma dritta spessa, in forma dello arboro ditto pignaro salvatico, mostrando anchora dalla crudel mascella denti acutissimi: peloso del petto, peloso il ventre et le mani fin alle ognie. E dice ben havere guardi humani e mansueti poichè è innamorato, ma guarda villanamente e da traditore, come quelle fere che son per forza vinte. Ma Galatea gioca nel mare tranquillo, havendo composto una carretta tirata da quatto delphini concordi et unanimi; et regono quelli delfini vergini di triton dio marino, serve di Galatea, refrenandoli se pure faccino alcuna cosa superba et disobidiscono alla briglia. Ma essa Galatea refrenandoli se pure faccino alcuna cosa superba et⁵⁶⁷ ma essa Galatea leva sopra lo capo una tela rossa verso Zephi[74v.]ro et per fare ombra asse stessa et anchora vela alla carretta, dalla qual tela se diffonde un certo splendore in fronte et in capo di lei, ma non già più dolce che la rosseza delle guancie; ma le chiome di Galatea non sono date al Zephiro, sendo quelle bagnate e più possenti che lui. Ecco che è sollevato il gomito dextro mostrando il candido braccio di quale i deti se riposano sopra le tenere spalle. Sono anchora le ulne bianchissime e le tette elevate, né manca bellezza alle parti posteriori del piede et la bellezza che termina quella. Sappii, o giovene, che sono depinte sopra lo mare et toccano quello, quasi governando la carretta. Molto mi miraviglio di suoi occhi percioche guardono oltra lo terminato e quasi seguono la longeza del mare disteso.

Ms. Cambridge

Cyclopo

94v.-96v.

[94v.] Costoro che medeno in questi campi et quelli che vendemano sapi, o giovene, che non hanno semenato né hanno piantato quelle vigne, ma la terra spontaneamente li manda queste cose, perciò che sono Ciclopi ad li quali non so per che causa vogliano li poeti che la terra produca le cose che li produce [95r.] et per che causa anchora li havesse fatto pastori passando li quella le pecore, di qualle la late li scusa magniare et bere. Questi Ciclopi non hanno cognitione di marcato alcuno, né di senato, né di casa, ma habitano ne le ruture de le montagne. Di quali al presente lasciarai li altri, ma il Polyphemo, figlio di Neptuno, sapi che habita in questo loco, essendo più rustico che tutti li altri, extendendo una sol ciglia sopra al uno suo occhio, dil quale il naso, essendo largo, descende fina sopra li labri. E esso anchora se passe de homini como i leoni crudelissimi; ma hora fa abstinentia di tal cibo acìò che non apparva vorace né tedioso, per ciò che è inamurato in Galatea, che

⁵⁶⁷ La frase è ripetuta, identica, una seconda volta.

sole iocar in questo mare, investigando quella da la cima [95v.] dil monte. Di quale la fistula pende sotto la lasena giucta. Et ha il ditto Cyclopo composto uno canto pastorale nelo quale dice essere Galatea candida et altiera et multo più dolce che agresta. Anchora dice salvare ad quella cervi et ursi piculini. Queste cose canta, sedendo soto⁵⁶⁸ uno arbusto chiamato ilice. Né sa dove se trovano le soe pecore, né pur quante se siano, né dove sia la terra. Perciò che è depinto montano et terribile, conquassando in alto una coma dritta et spessa in forma del arboro ditto pignaro silvestre, mostrando anchora dala crudel maxilla denti acutissimi: peloso dil pecto, peloso lo ventre et le mane fina ad le unge, et dice ben havere guardi humani et mansueti, po che è innamorato. Ma guarda rusticamente [96r.] et da insidioso, come quelle ferre che sono per forza vinte. Ma Galatea ioca nel mare quieto, havendo composto una careta tirata da quatro delfini concordi et unanimi. Regeno quelli delfini vergene di dio marino tritone, serve de Galatea, refrenandoli se pure facino alcuna cosa superba et disobediscono ad la sbriglia. Ma essa Galatea leva sopra lo capo una tella purpurea verso Zephyro et per fare ubra ad se stessa et anchora nela careta da la quale tella se difunde uno certo splendore in fronte et in capo di lei, ma non già più dolce che la rubedine de le guanze; ma le chiome di Galatea non sono date al Zephyro, essendo quelle bagnate et più potente che 'l Zephyro. [96v.] Ecco che è eminente il cubito dextro, mostrando bracio candido dil quale i digitti se ripossano sopra le tenere spale. Sono anchora le ulne candide et le tette levate. Né manca bellezza ad la parte posteriore dil piede socto al genocchio, ma la pianta dil piede et lo decore che termina quella sapi, o giovane, che sono depinte sopra lo mare et tocano quello, quasi governando la careta. Multo mi maraveglia de li soi occhi, per ciò che guardano ultra lo terminato et quasi sequeno la longeza del mare disteso.

Ms. Parigi

Hercule tra Pigmei⁵⁶⁹

79r.-80r.

[79r.] Dormendo Hercule in Lybia poi c'ha vinto Anteo li vengono adosso li Pigmei, dicendo che vogliono fare le vendette di Anteo, sendo suoi fratelli et veramente generosi ma non exercitati⁵⁷⁰ in giocare [79v.] alle braccia né equali a Hercule, perché é gigante e robusto. E mentro che loro escono fora dalla terra, abonda intorno a quelli l'harena, perciò che i Pigmei habitano sotto la terra come formiche e fanno li loro mercati et usono nel vivere non cose di altri ma proprie et delle sue fatiche. Perciò che seminano in la terra e meteno e regono l'arato. Delli Pigmei se dice che loro nel tempo del metere havessero adoperato in gambio di falci manare, credendo che le spige fossero arbori. Ma quanto sono audaci questi Pigmei contra Hercule, il qual menacciano amazare dormendo e se vegliasse

⁵⁶⁸ Aggiunto sopra.

⁵⁶⁹ Trascritto in FEHL M. R. 1985, pp. 136-137.

⁵⁷⁰ In FEHL M. R. 1985 è letto «esercitati».

harebeno⁵⁷¹ di lui paura; ma esso Hercule, sendo stracco⁵⁷² per il combattere con Anteo, dorme sopra la molle harena e tira del petto un gran fiato, satiandosi habondantemente di sonno. Et esso Sonno sta sopra lui in una certa forma, tenendosi buono, secondo il mio iuditio, per haver gettato in terra Hercule et disteso. Anchora Hercule depinto per arte caldo et vivo, ma Anteo morto e seco et hormai abandonato dal[80r.]la terra. Ma questo exercito⁵⁷³ di Pigmei circonda Hercule. E questa squadra li battono la mano stanca, e questi doi quinquegenarii con la sua fantaria se mettono in ordine affrontare la mano dritta, sendo quella⁵⁷⁴ più possente, e li balistreri hando posto aguato alli piedi e gran multitude di quelli che tranno la frombola sono stupefatti dalla grandeza di l'osso della gamba. Ma li dove se fa la guerra contra la testa di Hercule è ordinato il re, sendo quella potentissima, portano artellarie come se volesseno⁵⁷⁵ dare la battaglia a uno castello⁵⁷⁶, cioè foco contra li capelli e una zappa contra li occhi e li serrano⁵⁷⁷ con certe porte la bocca et le nari del naso, acciò il capo preso per nesuno modo il fiato⁵⁷⁸ possa fiatare. Queste cose se fanno contra Hercule mentre ch'el dorme. Ma ecco che se leva et trovandosi preso da una gran pericolo sorride, e cogliendo tutto l'exercito di nimici insieme, li repone in la pelle del leone. Credo li portara a Euristeo.

Ms. Cambridge

Hercule tra Pygmei

102v.-104r.

[102v.] Dormendo Hercule in Lybia poi che ha vinto Anteo, li vieneno adosso li Pygmei, [103r.] dicendo che voleno fare le vendete di Anteo, essendo soi fratelli et veramente generosi, ma non exercitati in palestre né equali ad Hercule, pur giganti et robusti. Et mentre che loro escono for di la terra redunda atorno quelli la arena, perciò che i Pygmei habitano sotto la terra como formiche et fanno li loro mercati et usano nel vivere non cose di altri ma proprie et de le soe fatiche, per ciò che seminano in la terra et meteno et regeno aratro. De Pygmei se dice de loro che nel tempo di mettere havesseno adoperato in cambio di falce manare, credendo che le spiche fusseno arbori. Ma o quanto sono audaci questi Pygmei contra Hercule, lo quale menaciano mazare [103 v.] dormendo, né se vegliasse harebeno di lui paura. Ma esso Hercule, essendo stracco per il combattere con Anteo, dorme sopra la arena molle et tira dal petto uno grande fiato, satiandose ambondantemente di sono. Et esso il Sonno sta sopra di lui in una certa forma, tenendose bon, secundo il mio iudicio, per aver prostrato Hercule. È anchora disteso anchora Anteo; ma la arte depinge Hercule vivo et calido, ma Anteo morto et sicco et hormai ambandonato da la terra. Ma questo exercito di Pigmei circundando hercule, questa squadra bateno la

⁵⁷¹ In FEHL M. R. 1985 è letto «havebero». Il testo originale dice il contrario, ovvero che anche se Ercole si svegliasse i Pigmei non avrebbero paura dell'eroe.

⁵⁷² In FEHL M. R. 1985 è letto «stratto».

⁵⁷³ In FEHL M. R. 1985 è letto «esercito».

⁵⁷⁴ In FEHL M. R. 1985 è letto «questa».

⁵⁷⁵ In FEHL M. R. 1985 è letto «volessero».

⁵⁷⁶ In FEHL M. R. 1985 è letto «capello».

⁵⁷⁷ In FEHL M. R. 1985 è letto «servano».

⁵⁷⁸ Questa parola sembrerebbe barrata.

mano stanca, et questi doi quinquagenarii *con* la soa fantaria se meteno in ordine ad frontare la dextra, essendo quella più potente et li sagitarii hano insidiato i piedi [104r.] et gran turba di fundibularii stano stupidi de la grandezza di la tibia dil piede. Ma lì dove se fa la guera contra la testa di Hercule è ordinato il re, essendo quella potentissima, portano et artelarie come se volesseno dare la bataglia ad uno castello, cioè fogo contra li capilli et una zapa contra li occhi, et li serano *con* certe porte la boca et li furami del naso, a ciò che il capo preso per niuno modo possa spirare. Queste cosse se fanno *contra* Hercule mentre che dorme. Ma eco che se leva, et trovando se preso da uno gran periculo surride, et cogliendo tuto lo exercito di inimici repone in la pelle di leone. Credo li portava ad eurystheo.

Ms. Parigi

Hore cioe quattro tempi dello anno

92v.-93v.

[93r.] Lasciamo sapere a Homero chelle porte del cielo sono in cura delle Hore et haverlo anchora è ben conveniente cosa che lui avesse praticato con le Hore poi che conseguito lo aere. Ma questo celo qui è la pittura curiosa e facile a comprendere anchora in uno altro *modo*: perciò che le ore in specie humana, venendo nella terra et attaccandosi ale mani una all'altra, fanno il circolo del anno, secondo ch'io comprendo, e la terra come quella che è sapiente li produce tutte le conditioni dello anno. *Non* sono io disposto dire alle Hore di primavera, *non* spistare lo hyacinto et le rose, perciò che quando sono piste appaiono *men* dolci, anchora da quelle hore esce piu dolci fiato. Né alle Hore d'inverno dirro *non* entrati in li terreni seminati, perciò che quando sopra *quelli* caminino le Hore li fanno produrre spighe, ma queste bionde vando sopra la cima delle spighe né *per* questo le rompono o vero pregano [93v.], ma sono tanto legiere che *non* inchinano pure il formento. Io vi lodo, o vigne, che desiderate accostarvi alle Hore dello autundo e sete innamorate in quelle che vi fanno belle et matre de dolci vini. E queste cose che havemo ditte sono come agricultura della pittura. Ma queste Hore sono molto piacevole et d'una certa arte divina: vedi quali sono li soi *canti* e quale la *revolutione* del circolo. Considera come *non* siamo drieto da nesuna, sendo *quelle quasi* in atto di ballare, e le braccia sono di sopra e la chioma libera, e la guancia rossetta *per* il colore, e li ochi quasi ballano insieme con quelle. Forse ne concedono parlare favolosamente per il pittore. Parmi che *imbattendosi* il pittore a uno ballo delle Hore fosse excitato da quelle a questa arte, volendo quelle dee significare che non bisogna depignere senza occasione.

Ms. Cambridge

Hore cioe quatro tempi del anno

120r.-121v.

[120r.] Lasciamo saper Homero che le porte di cielo sono in cura de le Hore et anchora haverlo è ben conveniente cosa [120v.] che lui havesse praticato *con* le Hore poi che

conseguito l'ethere. Ma questo circa lo que è la pictura curiosa è facile ad *comprender* anchora ad un altro modo, *per* ciò che le Hore in specie humana, veniendo nela terra et atacando seda le mane un di l'altra, fanno il circulo de lo anno secundo che *comprendo*. Et la terra como quella che è sapiente li produce tutte le condicione del anno. Ni son io disposto dire ad le Hore di la primavera *non conculcati* 'l iacintho et le rose, *perciò* che quando *non* sono *conculcati* apparenno più dolci, anchora da quelle Hore esce più dolce fiato. Né ad le Hore di invero diro *non* intrati ali tereni seminati, *percio* che quando sopra quelli caminano le Hore li fanno produrre [121r.] spiche. Ma queste bionde vanno sopra le cime de le spiche, né per questo le rompeno overo piegano, ma sono tanto ligere che né il frumento fanno inclinare. Io vi laudo, o vigne, che desiderati acostarvi a le Hore autumnale, et seti inamorate in quelle che vi fanno belle et matre di dolci vini. Et queste cose che havemo ditto sono como agricultura de la pictura. Ma queste Hore sono multo piacevole, et de una certa arte divina. Vedi quale sono li soi canti et quale revolution dil circulo. Considera como *non* siamo dredo da niuna, essendo quelle quasi in atto di ballare et li braci sono di sopra et la coma libera et la guanza rubicunda *per* il correre et li occhi quasi ballano [121v.] insieme *con* quelle. Forsi ne concedeno parlare fabulosamente per il pictore. Parmi che imbatendose il pictore ad uno ballo de le Hore fusse excitato da quelle ad questa arte, volendo quelle dee significare che *non* bisogna depingere senza occasione.

Ms. Parigi

Proemio del primo libro delle Imagini di Philostrato piu giovane

94r.-95v.

[94r.] Non dovemo privare le arti lo *essere* sempre *conservate*, reputando in tutto insuperabile l'antiquità. Né pigri dovemo essere ad imitare secondo le forze *nostre* se alcuna cosa è prima dalli antiqui occupata, scusando onestamente la nostra negligentia. Ma più presto dovemo *aggiungere* ale cose passate, *percioche* se conseguimo l'intento nostro farremo opera degna di lode et se accada che falliamo almeno ciò attribuiremo apparere tali che ne piace imitare le opere ben fatte. *Per* la qual cosa *dumque* o fatto questo exordio e composto uno trattato dal mio nomato padre della mia madre Philostrato, nel qual trattato che è ornato de atheniesi elegantie, se esprimono opere de pictura *non* senza vigore e grazia. Volendo noi *dumque* *sequire* le vestigie del ditto [94v.] trattato, semo costretti inanzi tutto 'l principio *percorrere* alcune cose *pertinenti* al arte della pictura, acciò che el parlare nostro habia la materia conveniente e proporzionata alli sogetti suoi. Questo è optimo exercitio nella pictura e *non* di poca importantia, *perciò* che colui che veramente vole *essere* il primo in questa arte bisogna che consideri bene la humana natura et essere sufficiente a conoscere li inditii di costumi degli *homini*, anchora che quelli iacciono, e che è riposto nelle riposate guanze, e che in la temperanza de gli ochi, e che nelli costumi de le ciglie. Et acciò che io comprenda brevemente tutto quello che consiste nello animo e quanto serra circa questo sufficiente de gli effecti di ciascuno: cioè di uno pazo, o vero *superbo*, o pensoso, o *alegro*, o innamorato, et universalmente attribuirà a ciascuno la sua proprietá. E l'homo se piglia piacere essere dalla pictura immaginato [95r.]. Nè per questo

la deve biasimare, perciò che conducendo l'homo a tal termine che reputi stare presente a quel che non è come se fosse e questo senza alcuno dando suo che non dirrebbe essere sufficiente arrecercare e essere anchora fora d'ogne colpa. Mi paiono anchora li antiqui e savii homini havere composto molto della proportione di pittura, quasi ponendo lege della proportione di ciascuno membro. Essendo quasi impossibile trattare della dispositione di dentro se la proportione non è entra in la misura naturale debita, perciò che movendosi secondo la dritta regola naturalmente aborrisce il contrario e quello che fora di misura. Ma quando pure io considero, io trovo la pittura essere molto propingua alla poesia et essere tra loro comune fantasia, perciò che i poeti introducono nelle loro scene, et apresentano li dei et ogni cosa pertinente ad alteza e gravita e delectatione et la pittura similmente quel che posson[95v.] dire li poeti per descrizione de mostra. E che bisogna ch'io parli de cose che molto chiaramente sono ditte da molti altri, o parendo ch'io abondi in parole intromettendomi in laude di l'arte è ben sufficiente questo c'ho ditto mostrare che il sogetto circa lo qual molto noi studiamo non serra in tutto abiuto, perciò che essendomi incontrato in pitture d'una mano molto civile, nelle qual pitture erano gesti di antiqui non senza gratia notati, mi parse conveniente non scorrerli tacitamente. Ma acciò che non consista in un solo il nostro procedere, sia a me posto qualche uno nel quale possiamo cognugnere il tutto, acciò che in questo modo il parlare sia bene adatto.

Ms. Cambridge

Prooemio del primo libro de le Imagine de Philostrato più giovane

121 v.-124r.

[121v.] Non dovemo privare le arte lo esser sempre conservate, reputando in tutto insuperabile la antiquità. Né pigri dovemo esser ad imitare secundo le force nostre se alcuna cosa è da li anti[122r.]qui preoccupata, scusando honestamente la nostra negligentia. Ma più presto dovemo adgiungere ale cose passate perciò che se conseguimo l'intento nostro faremo opera digna di laude, et se acada che fallamo almeno se attribuiremo apparere tali che ne piace imitare le opere ben fatte. Ad che fin dunque ho fatto questo exordio e composto uno tractato dal mio connominato et patre de la matre mia Philostrato, nel qual tractato, che è ornato di ellegantie attice, se esprimeno opere pictorie non senza vigore et gratia. Volendo dunque noi seguire li vestigii del ditto tractato, semo constricti inanci di tuto 'l principio percurere alcune cose pertinenti ad l'arte pictoria, aciò che 'l parlar [122v.] nostro habia la materia conveniente et proporzionata ad li subiecti soi. Questo exercitio è nella pictura optimo et non di poca importantia, per ciò che cului che veramente vol essere pressidente in questa arte besogna che consideri bene la humana natura et essere sufficiente ad conoscere indicii di costumi di homini, anchora che quelli taciano, et che è reposto ne le guanze quiete, et che in la temperie de li occhi, et che ne li costumi de le ciglie. Et aciò che io comprenda brevemente tutto quello che consiste ne l'animo et quanto serra circa questo sufficiente comprendera ogni cosa et la mano serra bona simulatrice di effetti di ciascaduno, cioè di uno insano, o vero irracundo [123r.], e cogitabondo, o alegro, o inamurato, et universalmente atribuirà ad ciascuno la soa proprietà. Et l'homo si piglia piacere acorgiandose esser da la pictura inganato, nè per questo la die biasmare, perciò che conducendo l'homo ad tal termino che reputi stare

presente ad quello che non è come se fusse, et questo senza danno suo alcuno che non direbe esser sufficiente ad recreare. Et esser anchora for d'ogni culpa mi pareno anchora li antiqui et savii homeni haver composto multo de pictori a proporzione, quasi ponendo lege de la proportione di membro di ciascaduno. Essendo quasi impossibile trattare de la disposition interiore se la proportione non intra ne la misura naturale debita, perciò che movendose secundo re[123v.]gula dritta naturalmente aborisse il contrario, et quello che è for di misura. Ma quando pure considero io trovo la pictura essere multo propinqua ad la poetica et essere tra loro la fantasia comune perciò che li poeti introducono nelle loro scene et apresentan li dii et ogni cosa che pertien ad alteza et gravita et delectatione et la pictura similmente quello che ponno dir li poeti denota per descriptione. Et che bisogna ch'io parli de cose che multo chiaramente sono ditti da multi altri o parendo ch'io ambundi in parole me intrometa in laude de la arte. È ben sufficiente questo che ho ditto mostrare che il subiecto circa lo qual multo noi studemo non sera abiecto in tutto, perciò che havendo me abatuto [124r.] abatuto in pictura di una mano multo civile ne la quale picture erano gesti di antiqui non senza gratia notati, mi parse conveniente non scorrerli tacitamente, ma aciò che non cosista in uno solo il nostro procedere sia presuposito qualche uno nel quale

Conclusioni

Partendo dagli studi preliminari di Richard Förster, il filologo tedesco che Panofsky non esitò a definire quale pionieristico iconologo moderno, che davano avvio a un rinnovato interesse per le *Eikónes* di Filostrato Maggiore, intese come repertorio iconografico cui gli artisti rinascimentali avevano ampiamente attinto, il presente studio si è occupato di ricostruire la fortuna nella letteratura artistica e nell'arte tra Cinque e Seicento delle *Immagini* del retore, raccolta di *ekphrásaes* di una verosimilmente ideale galleria napoletana, con qualche accenno anche alla più sfortunata opera di suo nipote Filostrato Minore.

La fortuna del testo nella letteratura artistica è sostanzialmente connessa alla concezione teorica contenuta nei proemi delle *Immagini* di Filostrato Maggiore e Minore, in cui venivano esaltati i meriti e la sapienza dell'arte pittorica, superiore proprio per la sua *sofia* alle altre forme di produzione artistica, e trovò terreno fertile nel momento in cui si affermava l'esigenza di una nobilitazione dell'attività dell'artista, che progressivamente andava a qualificarsi come *doctus artifex*, e che faceva del principio oraziano dell'*ut pictura poesis* una delle argomentazione più frequentemente adottate. Così riferimenti alla concezione teorica circa la pittura contenuta nelle introduzioni dei due testi si ritrovano già a partire dal capitolo dedicato ai pittori del *De viribus illustribus* di Bartolomeo Facio, come non sembrano scevri di riferimenti a Filostrato anche alcuni passaggi del *De Pictura* di Leon Battista Alberti, sebbene il retore non sia mai citato quale *auctoritas*, passando per il *De Politia litteraria* di Angelo Decembrio, fino ad arrivare alla parafrasi dell'*incipit* del proemio delle *Immagini* in un brano di Leonardo che fa parte di quella sezione dei suoi scritti che è stata definita *Paragone*. Parallelamente all'utilizzo delle argomentazioni teoriche espresse nel proemio delle *Eikónes* per l'elaborazione della moderna teoria artistica, i mitografi rinascimentali si servirono, invece, del contenuto mitologico delle descrizioni di Filostrato, riferendosi a lui soprattutto per quelle varianti del mito che presso il retore antico avevano trovato una trattazione originale e diversa rispetto alle altre fonti antiche più note.

Ovviamente, le premesse poste dalla letteratura artistica rinascimentale non rimasero esclusivamente confinate nella teoria, ma andarono a riversarsi nella pratica pittorica degli artisti che cercavano di nobilitare la loro attività su basi erudite e scientifiche, facendo della pittura di ricostruzione di perdute opere antiche uno dei capisaldi dell'arte cinquecentesca, perché non solo poneva una duplice sfida, mettendo a confronto figurativo

e letterario e facendo gareggiare arte antica e moderna, ma anche perché, sfruttando le caratteristiche proprie delle *ekphrásaes*, la pittura cercava di rendere attuale quella vividezza che le parole degli antichi scrittori erano riusciti a rendere con l'uso delle parole.

Le opere d'arte derivate dalle *ekphrásaes* erano spesso parte di programmi iconografici articolati, come ad esempio nel caso del camerino di pitture di Alfonso I a Ferrara o della villa Farnesina di Agostino Chigi a Roma, dove il confronto tra opere d'arte di diversi artisti, ispirate a fonti disparate e spesso oscure, costituiva un valore aggiunto all'insieme decorativo. È pertanto normale che nel testo di Filostrato, la cui attendibilità in quel momento storico non era stata ancora messa in discussione, che descriveva la decorazione di uno splendido portico di una villa, fastosamente arricchito di pitture su tavola, e che quindi si rivelava essere una fondamentale testimonianza per ricostruire la perduta pittura degli antichi, si vedesse un modello di villa antica, e che, nel momento in cui dell'antichità si era fatto uno dei massimi punti di riferimento, il testo fosse visto come un incredibile repertorio figurativo, che tuttavia tardò ad affermarsi, ad esempio in confronto alle *Metamorfosi* di Ovidio; infatti, la sua veste linguistica lo rendeva accessibile esclusivamente a chi possedesse una buona conoscenza del greco, almeno fino a che non venne prodotto il volgarizzamento commissionato da Isabella d'Este nel primo decennio del Cinquecento, ma che comunque ebbe una circolazione limitata tra le corti di Mantova e Ferrara, e finché non fu pubblicata la prima edizione latina (1521). Tuttavia, già dopo la pubblicazione dell'*editio princeps* aldina nel 1503 il testo conobbe una più ampia diffusione, almeno negli ambienti più colti, e le *Eikónes* dovevano essere un testo considerato non così oscuro come generalmente ritenuto; infatti, uno scambio epistolare nella primavera del 1520 tra il cardinale Giulio de' Medici, vice cancelliere della chiesa, e Mario Maffei, vescovo d'Aquino, a proposito della decorazione di villa Madama, veniva specificato che i soggetti dell'apparato decorativo potessero essere cose varie, non necessariamente legate in una sequenza continua, ma si insisteva che dovessero essere storie ben note e agevolmente identificabili senza l'aiuto di iscrizioni. In questo senso la scelta di Ovidio proposta dal Maffei era gradita al cardinale, a patto che fossero scelti i brani più belli e meno oscuri, facilmente comprensibili agli ospiti della villa. Alla luce di questa testimonianza, il fatto che la decorazione della campata occidentale di una loggia dell'edificio fosse interamente dedicata a storie desunte dalle *Immagini* porta a riflettere sul fatto che evidentemente il testo di Filostrato, o almeno alcune sue descrizioni, fossero immediatamente riconoscibili a un pubblico colto.

La fortuna delle *Eikónes*, grazie alla pubblicazione delle *Images* di Blaise de Vigenère (1578), prima traduzione in una lingua moderna, e soprattutto grazie all'edizione illustrata del testo (1614), condizionata anche dalle opere che nel Cinquecento al testo si erano riferite, proseguì anche nel XVII secolo, iniziando a eclissarsi, invece, nel secolo successivo, quando le scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei iniziarono a far venire alla luce esempi reali di pitture antiche, relegando di fatto il testo di Filostrato in una subordinata posizione di curiosità antiquaria, utile a riflessioni di carattere filologico piuttosto che come repertorio di immagini di arte antica, tanto che Goethe nel 1818 avvertì la necessità di richiamare l'attenzione dei pittori suoi contemporanei sull'opera di Filostrato, preziosa testimonianza, dallo scrittore ritenuta perfettamente attendibile, fondamentale per la restituzione dei modelli dell'arte antica.

Bibliografia

ABBONDANZA L. 2001

L. Abbondanza, *Immagini della phantasia. I quadri di Filostrato Maior tra pittura e scultura*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung», CVIII, 2001, pp. 111-134.

ABBONDANZA L. 2008

L. Abbondanza, *Introduzione*, in FILOSTRATO, *Immagini*, Torino, 2008, pp. 3-114.

ACANFORA E. 2003

E. Acanfora, *Myths and Gods: New Subjects and Classical Literary Sources*, in *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*, cat. della mostra (Athens, National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, dic. 2003- mar. 2004), a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, vol. I, pp. 319-323.

ADDESSO C. A. 2005

C. A. Adesso, *Un «Sepolcro di candidissimi marmi & intagli eccellentissimi». Sannazaro nelle 'guide' di Napoli*, in «Studi rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana», III, 2005, pp. 171-198.

ADELSON C., BEGUIN S. 1975

C. Adelson, S. Beguin (a cura di), *Le studiolo d'Isabella d'Este: catalogue*, Paris, 1975.

ADHÉMAR J. 1954

J. Adhémar, *Le dessin français au XVI^e siècle*, Lausanne, 1954.

AFFANNI A. M., PORTOGHESI P. 2011

A. M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del convegno internazionale di studi (Caprarola, 23-26 ottobre 2008), Roma, 2011.

AGNELLI G. 1902a

G. Agnelli, *Il palazzo di Ludovico il Moro in Ferrara: note*, Ferrara, 1902.

AGNELLI G. 1902b

G. Agnelli, *Ferrara e Pomposa*, Bergamo, 1902, p. 52.

AGOSTI G. 2005a

G. Agosti, *Ai fanatici della marchesa*, in A. LUZIO, F. RENIER, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga (1899-1903)*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, Milano, 2005, pp. VII-XXXVII.

AGOSTI G. 2005b

G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005.

AGOSTI G. 2008

G. Agosti, *Mantegna 2046*, in *Mantegna 1431-1506*, cat. della mostra (Parigi Musée du Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, ed. it. rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano, 2008, pp. 29-51.

AGOSTI G. 2009

G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano, 2009.

AGUCCHI G. B. 1678 [1841-1848]

G. B. Agucchi, *Descrizione della Venere dormiente di Annibale Carracci*, in C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1841-1848.

AIKEMA B. 2016

B. Aikema, *Cranach: l'altro Rinascimento*, in A. COLIVA, B. AIKEMA (a cura di), *Cranach*, Milano, 2010, pp. 13-33.

AIKEMA B. 2016

B. Aikema, *Variazioni sul tema: i Baccanali nel Seicento Veneto*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

ALBANESE G., PONTARI P. 2003

G. Albanese, P. Pontari, "De Pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt". *Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'umanesimo*, in «Letteratura & Arte», I, 2003, pp. 59-110.

ALBERTI L. B. 1435-1436 [1980]

L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, 1980.

ALBERTI R. 1585 [1960-1962]

R. Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura, composto ad istanza della venerabil compagnia di San Luca e Nobil Academia*, in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra manierismo e controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962, vol. III, pp. 195-235.

Albrecht Dürer 1971

Albrecht Dürer 1471-1971, cat. della mostra (Norimberga 1971), a cura di L. von Wilckens, München, 1971, pp. 329-330.

Albrecht Dürer 1996

Albrecht Dürer. Oeuvre gravé, cat. della mostra (Parigi, Musée du Petit Palais), a cura di S. Renouard de Bouissier, Paris, 1996.

ALCIATO A. 1531 e 1534 [2015]

A. Alciato, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, 2015.

ALPERS S. 1960

S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIII, 1960, pp. 190-215.

AMBROSIO F. 1994

F. Ambrosio, *Giulio Romano*, Milano, 1994.

AMES-LEWIS F. 2012

F. Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo: the Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo da Vinci, 1500-1506*, New Haven, London, 2012.

ANDERSON G. 1986

G. Anderson, *Philostratus. Biography and Belles-Lettres in the Third Century A.D.*, London-Sidney, 1986.

ANDERSON J. 1997

J. Anderson, *What was Ferrarese about Isabella d'Este's Camerino?*, in MOZZARELLI C. (a cura di), *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450 – 1550*, atti del convegno (Londra, 6 – 8 marzo 1992; Mantova, 28 marzo 1992), Roma, 1997, pp. 337-352.

ANDROSOV 2004

S. Androsov, *I marmi del Camerino: la storia collezionistica*, in *Gli Este a Ferrara. Il camerino d'alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat. della mostra (Ferrara, Castello Estense, 2004) a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 49-53.

ANGELERI M. 2013

M. Angeleri, *Leone X: aspetti di un pontificato controverso*, atti del Convegno promosso dall'Associazione "Aldo Pecora" (Pieve del Cairo, 1 giugno 2013), Vignate (Milano), 2013.

APRATO G. 1972

G. Aprato, *Il palazzo detto di Ludovico il Moro in Ferrara*, in «Musei Ferraresi», II, 1972, pp. 19-34.

ARCO K. VON 1867

K. von Arco, *Notizie intorno agli arazzi disegnati da Raffaello, posseduti dai Gonzaga di Mantova*, Mantova, 1867.

ARIANI M. 2004

M. Ariani, *Descriptio in Somniis: racconto e ékphrasus nella Hypnerotomachia Poliphili*, in V. CASALE, P. D'ACHILLE (a cura di), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetri e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, 2004, pp. 153-160

ARIOSTO L. 1516 [2006]

L. ARIOSTO, *Orlando Furioso, secondo la princeps del 1516*, edizione critica di M. Dorigatti con la collaborazione di G. Stimato, Firenze, 2006.

ARIOSTO L. 1532 [2006]

L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Milano, 2006.

AUSTIN A. E. 1928

A. E. Austin, *A Painting by Tintoretto*, in «Wadsworth Atheneum Bulletin», 1928, pp. 1-4.

BABBI A. M. 2002

A. M. Babbi (a cura di), *Rinascite di Ercole*, atti del convegno internazionale di studi (Verona, 29 maggio-1 giugno 2002), Verona, 2002.

BACHMANN C. 2014

C. Bachmann, "*Totenbett mit Rüstung*": eine ikonografische Spurensuche in einem Fresko Moritz von Schwinds, in R. HEß (a cura di), *Bauen und Zeigen*, Bielefeld, 2014, pp. 154-174.

BADEN T. 1792

T. Baden, *De arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus commentatio*, Copenaghen, 1792.

BAFILE M. 1948

M. Bafile, *Villa Giulia: l'architettura, il giardino*, Roma, 1948.

BALLARIN A. 1986

A. Ballarin, *Osservazioni sul percorso di Dosso*, conferenza tenuta alle università di Padova (10 giugno 1986) e di Bologna (28 gennaio 1987), pubblicata in A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*, atti del convegno di studio (Padova, 9-11 maggio 2001) a cura di A. Pattanaro, Cittadella (Pd), 1995, pp. 25-50.

BALLARIN A. 1994-1995

A. Ballarin (a cura di), *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, registi e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romano, con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, Cittadella (Padova), 1994-1995.

BALLARIN A. 2002a

A. Ballarin, *I camerini di Alfonso I. Catalogo delle sculture e dei dipinti*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. 1, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, Cittadella (Pd), 2002, pp. 355-402.

BALLARIN A. 2002b

A. Ballarin, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. 1, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, Cittadella (Pd), pp. 63-353.

BALLARIN A. 2002c

A. Ballarin, *Prefazione*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. 1, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie. Restituzione dei programmi. Riallestimento del camerino*, Cittadella (Pd), 2002, pp. XI-XVI.

BALLARIN A. 2007

A. Ballarin, *Prefazione*, in *Il camerino di pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. V, *Tavole, ampliamenti e addenda*, Cittadella (Pd), 2007 (ma 2008), pp. XI-XIII.

BALLARIN A., MENEGATTI M. 2002

A. Ballarin, M. Menegatti, *I camerini di Alfonso I nella via Coperta ed in Castello. Analisi dei documenti d'archivio. Restituzione dei documenti d'archivio. Cronaca della dispersione*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, t. IV, Cittadella (Pd), 2002.

BALLESTRA-PUECH S., BONHOMME B., MARTY P. 2010

S. Ballestra-Puech, B. Bonhomme, P. Marty (a cura di), *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, Genève, 2010.

BANN S. 2009

S. Bann, *Philostratus and the Narcissus of Caravaggio*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 343-355

BARACCHI GIOVANARDI O. 2003

O. Baracchi Giovanardi, *Arte alla corte estense: da Francesco II a Ercole III*, in «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. XI, XXV, 2003, pp. 105-126.

BARBIERI A. 2009

A. Barbieri, *La biblioteca di Ercole I d'Este in un elenco inedito*, in «Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. 11, XXXI, 2009, pp. 199-219.

BARBIERI C. 2013

C. Barbieri, *Raffaello e Sabastiano alla Farnesina*, in FALOMIR FAUS M. (a cura di), *Late Raphael, Proceedings of the International Symposium, Madrid, Museo Nacional del Prado, October 2012*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 90-99.

BARBIERI G. 2000

G. Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, 2000.

BARDON H. 1960

H. Bardon, *Poussin et la littérature latine*, in A. CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin. Colloque C.N.R.S. (Parigi 19-21 settembre 1958)*, Paris, 1960, pp. 123-132.

BARDON H. 1977

H. Bardon, *Sur les Images ou Tableaux de platte peinture de Blaise de Vigenère*, in «Revue Belge de philologie et d'histoire», LV, 1, 1977, pp. 106-121.

BARETTA S. 1998

S. Baretta, *Il palazzo di Ludovico il Moro*, in «Ferrariae Decus», XIII, 1998, pp. 6-21.

BARKAN L. 1995

L. Barkan, *Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship*, in «Renaissance Quarterly», XLVIII, 1995, pp. 326-351.

BAROCCHI P. (a cura di) 1960-1962

P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari, 1960-1962.

BAROCCHI P. 1964

P. Barocchi, *Appunti su Francesco Morandini da Poppi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XI, 1963/65 (1964), 2/3, pp. 117-148.

BAROLSKY P. 1995

P. Barolsky, *A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*, in «The Classical Journal», XC, 3, 1995, pp. 255-259

BARONI VANNUCCI A. 2001

A. Baroni Vannucci, *L'artista Francesco Morandini, detto il Poppi, nella sua terra d'origine*, in FORNASARI L. (a cura di), *Il Seicento in Casentino, dalla Controriforma al Tardo Barocco*, Firenze, 2001, pp. 99-104.

BARTALINI R. 1992

R. Bartalini, *Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina*, in «Prospettiva», LXVII, 1992, pp. 17-38.

BARTALINI R. 2013

R. Bartalini, *Da Raffaello al Sodoma: sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina*, in M. Falomir Faus (a cura di), *Late Raphael, proceedings of the international symposium*, (Madrid, Museo Nacional del Prado, Ottobre 2012), Madrid, 2013, pp. 80-89.

BARTALINI R. 2015

R. Bartalini, *Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota di Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)*, in «Prospettiva», CLIII-CLIV, 2014 [ma 2015], pp. 39-73.

BARTRUM G. 2002

G. Bartrum (a cura di), *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, London, 2002.

BARTSCH A. 1803-1821

A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, Wien, 1803-1821.

Bartsch Illustrated [The] 1978-2003

The Illustrated Bartsch, a cura di W. L. Strauss, New York, 1978-2003.

BARUFFALDI G. 1844

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi, con annotazioni*, Ferrara, 1844/46, Vol. I, p. 322.

BASILE G. 1982

G. Basile, *Villa La Farnesina, Sala delle Prospettive, storia e restauro*, in «Musei e gallerie dell'Italia», N. S., I, 1982, p. 84.

- BATH M. 1995
M. Bath, *Alexander Seton's Painted Gallery*, in GENT L. (a cura di), *Albion's classicism*, New Haven, 1995, pp. 79-108.
- BATH M. 2002
M. Bath, *Renaissance Decorative Painting in Scotland*, Edinburgh, 2002.
- BATH M. 2013
M. Bath, *Philostratus Comes to Scotland: a New Source for the Pictures at Pinkie*, in «Journal of the Northern Renaissance», V, 2013, consultabile online all'indirizzo <http://www.northernrenaissance.org/philostratus-comes-to-scotland-a-new-source-for-the-pictures-at-pinkie/>.
- BATTISTI E. 1962 [2005]
E. Battisti, *L'antirinascimento: con un'appendice di testi inediti*, 2 voll., Torino [ed. originale Milano 1962], 2005.
- BAUMANN M. 2011
M. Baumann, *Bilder schreiben: virtuose Ekphrasis in Philostrats Eikónes*, Berlin-New York, 2011.
- BAXANDALL M. 1994
M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, 1994.
- BAXANDALL M. 2009
M. Baxandall, *Il De politia letteraria di Angelo Decembrio*, in M. BAXANDALL, *Parole per le immagini. L'arte rinascimentale e la critica*, Torino [ed. or. New Haven-London 2003], 2009, pp. 54-85.
- BAYER A. 1998
A. Bayer, *Dosso Dossi: Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, 1998.
- BEALL S. M. 1993
S. M. Beall, *Word-painting in the Imagines of the Elder Philostratus*, in «Hermes» CXXI, 3, 1993, pp. 350-363.
- BECKER A. S. 1995
A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Lanham, 1995.
- BÉGUIN S. 1961
S. Béguin, *Le Maître de Flore de l'École de Fontainebleau*, in «Art de France», I, 1961, pp. 301-305.
- BÉGUIN S. 1975
S. Béguin, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, catalogue rédigé sous la direction de S. Béguin*, Paris, 1975.
- BEK L. 1969
L. Bek, *Giovanni Santi's "Disputa de la Pictura"*, in «Analecta Romana Instituti Danici», V, 1969, pp. 75-102.

BELKIN K. L. 1987

K. L. Belkin, *Titian, Rubens and Van Dyck: a New Look at Old Evidence*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 143-152.

BELLINI P. 2011

P. Bellini (a cura di), *Albrecht Dürer. Le stampe della collezione di Novara*, Novara, 2011.

BELLORI G. P. 1672 [1976]

G. P. BELLORI, *Le vite dei pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, 1976.

BENOCCI C. 2012

C. Benocci, *Amaduzzi e Villa Giulia: un erudito settecentesco interpreta il paradiso del papa Giulio III*, in DELBIANCO P. (a cura di), *Atti della nona Giornata amaduzziana (10 aprile 2011)*, Cesena, 2012, pp. 57-109.

BENTINI J., GUARINO S. (a cura di) 2002

J. Bentini, S. Guarino, *Il museo senza confini. Dipinti ferraresi del Rinascimento nelle raccolte romane*, Milano, 2002.

BERENSON B. 1907

B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London, 1907.

BERENSON B. 1932

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford, 1932.

BERENSON B. 1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, traduzione italiana di E. Cecchi, Milano, 1936.

BERENSON B. 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works, with an Index of Places. Venetian School*, London [ed. it. London-Firenze 1958], 1957.

Bericht über die Königlich-Sächsische Kunstgewerbeschule 1887

Bericht über die Königlich-Sächsische Kunstgewerbeschule und das Kunstgewerbemuseum zu Dresden, Dresden, 1887.

BERNINI PEZZINI G. 1985

G. Bernini Pezzini, *Raphael invenit, stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica*, Roma, 1985.

BERTI L. 1967

L. Berti, *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, 1967, pp. 80-82.

BERTOLINI L. 1998

L. Bertolini, *Graecus sapor. Tramiti di presenze greche in Leon Battista Alberti*, Roma, 1998.

BERTOLINI L. 2000

L. Bertolini, *Una fonte umanistica dell'Alberti*, in F. FURLAN (a cura di), *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international de Paris* (Sorbonne, Institut de France, Institut Culturel Italien, Collège de France, 10 - 15 avril 1995), Paris, 2000, pp. 213-234.

BERTOLINI L. 2007

L. Bertolini, *Fonti e sistema delle fonti nel De Pictura*, in R. CARDINI, M. REGOLIOSI (a cura di), *Leon Battista umanista e scrittore. Filologia, esegesi e tradizione*, atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 24/26 giugno 2004), vol. 2, Firenze, 2007, pp. 541-560.

BERTOLOTTI A. 1888

A. Bertolotti, *Un'operetta di Filostrato fatta tradurre dalla Marchesa di Mantova*, in «Il Bibliofilo», IX, 1888, p. 71

BERTONI C., FUSILLO M., SIMONETTI G. (a cura di), 2014

C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, postfazione di S. Chiodi, Roma, 2014.

BERTONI G. 1903

G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471 - 1505)*, Torino, 1903.

BERTRAND E. 1881

E. Bertrand, *Un critique d'art dans l'Antiquité. Philostrate et son école*, Paris, 1881.

BETTINI C. 1985

C. Bettini, *Gli interventi di restauro sulla decorazione della villa di Papa Giulio III*, in «Bollettino d'arte», 6 ser., LXIX, 27, 1985, pp. 127-135.

BIASINI G. 1992

G. Biasini, *Giove pittore di farfalle. Un'ipotesi interpretativa del dipinto di Dosso Dossi*, in «Schifanoia», XIII-XIV, 1992, pp. 9-29.

BIEDERMANN G. 1982

G. Biedermann, *Herkules und die Pygmäen: zum Oeuvre der beiden Dossi*, in F. W. LEITNER, (a cura di), *Festschrift Richard Milesi*, Klagenfurt, 1982, pp. 125-137.

BIERMANN H. 1986

H. Biermann, *Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXX, 3, 1986, pp. 493-536.

BIFERALI F. 2011

F. Biferali, *Tiziano, il genio e il potere*, Roma-Bari, 2011.

BILLAULT A. 2000

A. Billault, *L'univers de Philostrate*, Bruxelles, 2000.

BINI D. (a cura di) 2001

D. Bini, *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, Modena, 2001.

BIRKE V. 1992-1997

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, Wien, 1992 – 1997.

Blaise de Vigenère, mythographe et poète 1994

Blaise de Vigenère, mythographe et poète au temps de Henri III, Paris, 1994.

BIRMELIN E. 1933

E. Birmelin, *Die kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*, in «Philologus. Zeitschrift für antike Literatur und ihre Rezeption», LXXXVIII, 1933, pp. 149-180, 392-414.

BLUNT A. 1944

A. Blunt, *The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, in «The Journal of the Warburg Institute», VII, 1944, pp. 154-168.

BLUNT A. 1958

A. Blunt, *Nicolas Poussin*, London - New York, 1958.

BLUNT A. 1958

A. BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London, 1966.

BLUNT A. 1979

A. Blunt, *The Drawings of Poussin*, New Haven, 1979.

BOIARDO M. M. [ed. 2010]

M. M. Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di S. Carrai, F. Tissoni, Novara, 2010.

BOMBE W. 1912

W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio*, Berlin, 1912.

BOMBE W. 1914

W. Bombe, *Perugino*, Stuttgart-Berlin, 1914.

BONFAIT O. (a cura di) 1994

O. Bonfait (a cura di), *Peinture et rhétorique*, actes du colloque de L'Académie de France à Rome (10-11 juin 1993), Paris, 1994.

BONOLDI L. 2005

L. Bonoldi, *I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este*, in M. CENTANNI (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, 2005, pp. 363-382.

BONOLDI L. 2015

L. Bonoldi, *Isabella d'Este: la Signora del Rinascimento*, Rimini, 2015.

BORELLA M., GHINATO A. (a cura di) 2002

M. Borella, M. Ghinato (a cura di), *Il progetto della Via Coperta*, atti del convegno di studi, (Ferrara, 11 ottobre 2002), Ferrara, 2002.

BORELLA M. 2006

M. Borella, *I camerini del principe: l'appartamento di Alfonso I d'Este sulla via Coperta del Castello Estense di Ferrara*, in «Ferrara», XIII, 24, 2006, pp. 30-35.

BORELLA M. 2012

M. Borella, *Il restauro dell'appartamento di Alfonso I d'Este nella via coperta*, in CH. HOPE (a cura di), *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, Firenze, 2012, pp. 11-41.

BOSCHLOO A. W. A. 1981

A. W. A. Boschloo, *Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», N. S. VIII=XLIII, 1981, pp. 129-141.

BOUGOT A. 1881

A. Bougot, *Philostrate l'Ancien. Une galerie antique de 64 Tableaux*, Paris, 1881.

BOWERSOCK G. W. 1969

G. W. Bowersock, *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969.

BOWERSOCK G. W. (a cura di) 1974

G. W. Bowersock (a cura di), *Approaches to the Second Sophistic, Papers presented at the 150th annual meeting of the American Philological Association*, University Park (Pennsylvania), 1974.

BOWIE E., ELSNER J. 2009

E. Bowie, J. Elsner (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009.

BRAGINSKAYA N. V., LEONOV D. N. 2006

N. V. Braginskaya, D. N. Leonov, *La composition des Images de Philostrate l'Ancien*, in M. COSTANTINI, E. GRAZIANI, S. ROLET (a cura di), *La défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006, pp. 9-29.

BRAGHIROLI W. 1873

W. Braghirolli, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino*, in «Giornale d'erudizione artistica», II, 1873, pp. 73-80, 137-142, 159-166, 209-217, 241-250, 273-291.

BRENDELL O. J. 1955

O. J. Brendell, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, in «The Art Bulletin», XXXVII, 2, 1955, pp. 113-125.

Brera mai vista 2014

Brera mai vista. La Danza degli amorini (1623-1625) di Francesco Albani: una favola mitologica come dono nuziale, cat. della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, sala XXVIII, 18 novembre 2014-15 febbraio 2015) a cura di E. Palmieri, M. C. Passoni, Milano, 2014.

BROOKES A. 1998

A. Brookes, *A Farnese impresa in Annibale Carracci's 'Sleeping Venus'*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 176-179.

BROWN B. L. 1987

B. L. Brown, *On the Camerino*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 43-56.

BROWN C. 1987

C. Brown, *Van Dyck and Titian*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 153-160.

BROWN C. M. 1966

C. M. Brown, *Lorenzo Costa*, tesi di dottorato, Columbia University, 1966.

BROWN C. M. 1969

C. M. Brown, *Comus, Dieu des Fêtes: allégorie de Mantegna et de Costa pour le studiolo d'Isabelle d'Este-Gonzague*, in «Revue du Louvre», XIX, 1969, pp. 31-38.

BROWN C. M. 1982

C. M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia*, Gèneve, 1982.

BROWN C. M., DELMARCEL G. 1996

C. M. Brown, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, Seattle, 1996.

BROWN C. M. 1997

C. M. Brown, *A Ferrarese Lady and a Mantuan Marchesa: the Art and Antiquities Collections of Isabella d'Este Gonzaga (1474-1539)* in C. LAWRENCE (a cura di), *Women and Art in Early Modern Europe*, atti del convegno (Filadelfia 1990), Philadelphia, 1997, pp. 53-71.

BROWN C. M. 2001

C. M. Brown, *Isabella d'Este e il mondo greco-romano*, in D. BINI (a cura di), *Isabella d'Este la primadonna del Rinascimento*, Modena, 2001, pp. 109-127.

BROWN C. M. 2002

C. M. Brown, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma, 2002.

BROWN C. M. 2004

C. M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an Overview of Her Rooms in the Castello di San Giorgio and in the Corte Vecchia*, Roma, 2004.

BROWN C.M. 2005

C. M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an Overview of her Rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Roma, 2005.

BRUMBLE H. D. 1998

H. D. Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, London-Chicago, 1998.

BRUNN H. 1861-1867

H. Brunn, *Die Philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt*, in «Jahrbücher für classische Philologie», IV suppl., 1861-1867, pp. 177-303.

BRYSON N. 1994

N. Bryson, *Philostratus and the Imaginary Museum*, in S. GOLDHILL, R. OSBORNE (a cura di), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 1994, pp. 255-283, 312-314.

BUDDE I. 1930

I. Budde, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf*, Düsseldorf, 1930.

BULL M. 1998

M. Bull, *Poussin and Nonnos*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 724-738.

BUNDY M. W. 1928

M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, 1928.

BURIDANT C. 1994

C. Buridant, *Les paramètres de la traduction chez Blaise de Vigenère*, in *Blaise de Vigenère, mythographe et poète au temps de Henri III*, Paris, 1994, pp. 39-65.

BUTLER K. E. 2004

K. E. Butler, "*Reddita lux est*": *Raphael and the Pursuit of Sacred Eloquence in Leonine Rome*, in «Fenway court», XXXI, 2004, pp. 138-148, 225-232.

BUTLER K. E. 2009

K. E. BUTLER, *La "Cronaca rimata" di Giovanni Santi e Raffaello*, in L. MOCHI ONORI (a cura di), *Raffaello e Urbino, la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Milano, 2009, pp. 38-43.

BUZZONI A. 1985

A. Buzzoni, *Una radice ferrarese delle pitture dei camerini di Alfonso I d'Este* in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXVI, 1985, pp. 97-105.

CADOGAN J. K. 1991

J. K. Cadogan, *Wadsworth Atheneum Paintings: Catalogue, vol. II, Italy and Spain*, Hartford, 1991.

CADOGAN J. K., MAHONEY M. R. T. 1991

J. K. Cadogan, M. R. T. Mahoney, *Wadsworth Atheneum Paintings, II: Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford, 1991.

CALCAGNINI C. 1544

C. Calcagnini, *Opera Aliquot. Ad illustrissimum & excellentiss. Principem D. Herculem secundum, ducem Ferrariae quartum*, Basilae, 1544.

CALDERINI A. 1913

A. Calderini, *Ricerche intorno alla biblioteca e alla cultura greca di Francesco Filelfo*, in «Studi italiani di filologia classica», XX, 1913, pp. 204-424.

CALVI G. 1925

G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, 1925.

CALZECCHI ONESTI C. 1936

C. Calzecchi Onesti, *Il palazzo detto di Lodovico il Moro, cenni storici e critici e relazione sui restauri*, in AURIGEMMA S., *Il R. Museo di Spina in Ferrara*, 1936, pp. 243-280.

CAMERLENGO L. 2014

L. Camerlengo, *Dosso, Bernardo Cles e gli dei gentili. Temi mitologici negli affreschi del Castello del Buonconsiglio*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2014), a cura di V. Farinella, Cinisello Balsamo (Milano), 2014, pp. 229-251.

CAMESASCA E. 1959

E. Camesasca, *Tutta la pittura del Perugino*, Milano, 1959.

CAMPBELL S. J. 2004

S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Paintings and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Heaven-London, 2004.

CAMPBELL S. J. 2008

S. J. Campbell, *"La poetica nostra invenzione": Isabella d'Este, le Pérugin et Paride da Ceresara*, in M. HOCHMANN, J. KLIEMANN (a cura di), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Paris, 2008, pp. 271-284.

CAMPORESI P. 1978

P. Camporesi, *Il paese della fame*, Milano, 1978.

CAMPORI G. 1874

G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, in «Nuova Antologia», XXVII, 1874, pp. 581-620.

CAMPORI G. 1875 [1980]

G. Campori, *Artisti degli Estensi. I pittori* [ed. or. Modena 1875], Sala Bolognese, 1980.

CANNATÀ FERA M., *Tra letteratura e arti figurative: le Images dei due Filostrati*, in L. BELLONI, A. BONANDINI, G. IERANÒ, G. MORETTI (a cura di), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento, 2010, pp.373-394.

CANUTI F. 1931

F. Canuti, *Il Perugino*, 2 voll., Siena, 1931.

CAPPELLI M. 2000

M. Cappelli, *Sul palazzo di Francesco Campana a Colle*, in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», XVI, 2000, pp. 20-22.

CARBONE A. L. 2008

A. L. Carbone, *La verità e lo specchio*, in FILOSTRATO, *Immagini*, Palermo, 2008, pp. 5-18.

CARDINI R. 2003

R. Cardini, *Onomastica Albertiana*, in «Moderni e Antichi», I, 2003, pp. 143-175.

CARTARI V. 1556 [1996]

V. Cartari, *Le Immagini de i de de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Vicenza, 1996.

CARTWRIGHT J. 1932

J. Cartwright, *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua; 1474 – 1539; a Study of the Renaissance*, London, 1932.

CASTELLANETA C. 1969

C. Castellaneta, *L'opera completa del Perugino*, Milano, 1969.

CASTELLANETA C., CAMESASCA E. 1969

C. Castellaneta, E. Camesasca, *Perugino*, Milano, 1969.

CASTELLI P. 1992

P. Castelli, *Il mito della città ideale nel governo federiciano*, in P. DAL POGGETTO (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, Venezia, 1992, pp. 207-214.

CASTELNUOVO E. (a cura di) 1995

E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Volume primo. Percorso nel Magno Palazzo*, Trento, 1995.

CASTELNUOVO E. (a cura di) 1996

E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Volume secondo. Dimora dei Principi Vescovi di Trento*, Trento, 1996.

CASTIGLIONE B. 1528 [1998]

B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998.

CATONI M. L. 2010

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, 2010.

CATTELAN V. 2008

V. Cattelan, *Il camerino delle pitture di Alfonso I: la pittura del Rinascimento in una corte dell'Italia settentrionale*, in «Notiziario bibliografico», 59, 2008, pp. 47-49.

CAVALCASELLE G. B., CROWE J. A. 1877-1878

G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, 2 voll., Firenze [ed. or. London 1877], 1877-1878.

CAVALCASELLE G. B., CROWE G. A. 1902

G. B. Cavalcaselle, G. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IX, Firenze, 1902.

CAVALLI-BJÖRKMAN G. 1987a

G. Cavalli-Björkman *Bacchanals by Titian and Rubens, papers given at a symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18 – 19, 1987*, Stockholm, 1987.

CAVALLI-BJÖRKMAN G. 1987b

G. Cavalli-Björkman, *Worship of Bacchus and Venus. Variations of a Theme*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 93-106.

CAVALLI-BJÖRKMAN G. 2010a

G. Cavalli-Björkman, *Flemish Paintings c. 1600 – c. 1800*, Stockholm, 2010.

CAVALLI-BJÖRKMAN G. (a cura di) 2010b

G. Cavalli-Björkman, *Rubens & Van Dyck*, Stockholm, 2010.

CAYLUS A. C. P. DE 1752-1767

A. C. P. de Caylus, *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Grecques, Romaines et Gauloises*, 7 voll., Paris, 1752-1767.

CAYLUS A. C. P. DE 1764

A. C. P. de Caylus, *Sur le tableau de Cébès sur l'ancre de Coryce, et sur le Tableaux de Philostrate*, in *Histoire de l'Académie des Inscriptions et de Belles Lettres*, XXIX, Paris, 1764, pp. 149-160.

CECCHI A. 1982

A. Cecchi, *"Invenzioni per quadri" di don Vincenzo Borghini*, in «Paragone. Arte», XXXIII, 383/385, 1982, pp. 89-96.

CELENZA C. S. 2004

C. S. Celenza, *Creating Canons in Fifteenth-Century Ferrara: Angelo Decembrio's "De politia litteraria"*, in «Renaissance Quarterly», LVII, 1, 2004, pp. 43-98.

CENTANNI M. 2005

M. Centanni, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, 2005.

CERESARA P. 2004

P. Ceresara, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. Comboni, Firenze, 2004.

CHAMPION P. 1941

P. Champion, *Henri III et les écrivains de son temps*, in «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», I, 1941, pp. 43-172.

CHASTEL A. 1954

A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, 1954.

CHASTEL A. 1979

A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo Platonico*, Torino [ed. or. Paris 1959], 1979.

CHAVY P. 1994

P. Chavy, *Blaise de Vigenère traducteur baroque*, in *Blaise de Vigenère, poète et mythographe au temps de Henri III*, Paris, 1994, pp. 67-76.

CHECA CREMADES F. 2005a

F. Checa Cremades, *Alfonso I d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos*, in *Tiziano y el legado veneciano*, Barcelona, 2005, pp. 41-72.

CHECA CREMADES F. 2005b

F. Checa Cremades, *Ultimi studi su diverse pitture di Tiziano nel Museo del Prado*, in G. PAVANELLO (a cura di), *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*, Venezia, 2005, pp. 109-127.

CHERCHI P. 1993

P. Cherchi, *Equicola Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma, 1993, pp. 34-40.

CHERUBINI A. 2011

A. Cherubini, *Su Bartolomeo Ammannati. Scultore fiorentino e architetto*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, cat. della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2011), Firenze, 2011, pp. 46-93.

CHIAPPINI L. 2001

L. Chiappini, *Gli Estensi. Mille anni di storia*, Ferrara, 2001.

CHIARINI M. 2006

M. Chiarini, *Francesco Morandini, detto il Poppi (1544 – 1597): storia di un capolavoro misconosciuto e di un equivoco*, in «Commentari d'arte», IX/XII, 2003/06 (2006), 24/35, pp. 38-40.

CHINI E. 1995

E. Chini, *Dosso Dossi al Castello del Buonconsiglio. L'Atrio e la Sala Grande del Magno Palazzo dopo il restauro del 1990*, in *Un museo nel Castello, contributi, restauri*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2 giugno – 3 settembre 1995) a cura di L. Dal Prà, Trento, 1995, pp. 201-238.

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO M. G. 1961

M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *La prima attività dell'Ammannati scultore*, in «Paragone. Arte», XII, 1961, pp. 7-11

CICCUTO M. 2006

M. Ciccuto, *Luciano, Dosso e le farfalle*, in «Humanistica», I, 2006, pp. 53-61.

CIERI VIA C. 1995

C. Cieri Via, *I camerini di Isabella d'Este: uno spazio culturale esemplare*, in «Civiltà mantovana», XXX, 1995, 14/15, pp. 35-45.

CIERI VIA C. 2004a

C. Cieri Via, *Villa Madama: una residenza "solare" per i Medici a Roma*, in COLONNA S. (a cura di), *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Roma, 2004, pp. 349-374.

CIERI VIA C. 2004b

C. Cieri Via, *Il Principe in maschera: i ritratti allegorici di Dosso Dossi*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 9-12 dicembre 1998), coordinamento di A. Ghinato, Modena, 2004, pp. 165-173.

CINI G. B. 1547

G. B. Cini, *Orazione recitata da Giovan Battista Cini nell'Accademia Fiorentina pubblicamente nella morte di Francesco Campana, 25 marzo 1547*.

COCCHIA S. 1987

S. Cocchia, *Roma: Villa Giulia*, in «Ricerche di storia dell'arte», XXXI, 1987, pp. 109-111.

COCCHIA S., PALMINTERI A., PETRONI L. 1987

S. Cocchia, A. Palminteri, L. Petroni, *Villa Giulia, un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento*, in «Bollettino d'Arte» 6.Ser., LXXII, 42, 1987, pp. 47-90.

COFFIN D. R. 1979

D. R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.

COLANGELO F. 1819

F. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro, poeta e cavaliere napolitano*, Napoli, Trani, 1819, pp. 216-217.

COLANTUONO A. 1989

A. Colantuono, *Titian's Tender Enfants: on the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome*, in «I Tatti studies», III, 1989, pp. 207-234.

COLANTUONO A. 2005

A. Colantuono, *Tears of Amber: Titian's Andrians, The River Po and the Iconology of Difference*, in D. LOONEY, D. SHEMEK (a cura di), *Phaeton's Children: the Este Court and its Culture in Early Modern Ferrara*, Tempe (Arizona), 2005, pp. 225-252.

COLANTUONO A. 2010

A. Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation. Equicola's Seasons of Desire*, Farnham, 2010.

COLETTI L. 1940

L. Coletti 1940, *Il Tintoretto*, Bergamo, 1940.

COLONNA F. 1499 [1999]

F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione aldina del 1499, con introduzione, traduzione e commento di M. Ariani e M. Gabriele, 2 voll., Milano, 1999.

COMETA M. 2004

M. Cometa, *Parole che dipingono*, Roma, 2004.

COMETA M. 2012

M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, 2012.

COMPANY I CLIMENT X., PUIG I. 2012

X. Company I Climent, I. Puig (a cura di), *El arte de la tapicería en la Europa del Renacimiento: I Seminario Intercional sobre Tapicería y Artes Textiles*, (Lleida, 16 -18 settembre 2010), Lleida, 2012.

CONAN M. 1987

M. Conan, *The Imagines of Philostratus*, in «Word & Image», III, 2, 1987, pp. 162-171.

CORDELLIER D., PY B., 1992

D. Cordellier, B. Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes, Inventaire général des dessins italiens, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Musée d'Orsay*, vol. V, Paris, 1992.

COSTA G. 1972

G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, 1972.

COSTANTINI M., GRAZIANI F., ROLET S. 2006

M. Costantini, F. Graziani, S. Rolet (a cura di), *La défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006.

COX-REARICK J. 1984

J. Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, 1984.

COX-REARICK J. 2000

J. Cox-Rearick (a cura di), *The Drawings of Giulio Romano (1499-1546)*, atti del convegno, Milano, 2000.

Cranach 2005

Cranach mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, cat. della collezione Chemnitz, a cura di H. Marx, Köln, 2005.

CRANSTON J. 2011

J. Cranston, *Longing for the Lost: Ekphrasis, Rivalry, and the Figuration of Notional Artworks in Italian Renaissance Painting*, in «Word&Image», XXVI, 2, 2011, pp. 212-219.

CRESCENZO R. 1993

R. Crescenzo, *La fable, de la mythographie à la littérature. A propos des Images ou Tableaux de platte-peinture de Blaise de Vigenère*, in «L'information littéraire», 1993, pp. 3-8.

CRESCENZO R. (a cura di) 1999

R. Crescenzo (a cura di), *Le renaissance du regard, textes sur l'art*, Paris, 1999.

CRESCENZO R. 1999

R. Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, 1999.

CROPPER E. 1984

E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton, 1984.

CROPPER E. 1988

E. Cropper, *Pietro Testa, 1612-1650. Prints and Drawings*, Aldershot, 1988.

CROWE G. A., CAVALCASELLE G. B. 1864-1866

G. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, 2 voll., London, 1864-1866.

CRUCIANI TRONCARELLI M. G. 1974

M. G. Cruciani Troncarelli, *Campana Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, Roma, 1974, pp. 341-345.

CSERNYÁNSZKY M. 1948

M. Csernyánszky, *Tapisseries des Médicis, Jeux d'enfants*, Budapest, 1948.

CURTIUS E. R. 1992

E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Fi) [ed or. Bern, 1948], 1992.

DACOS N. 1980

N. Dacos, *Tommaso Vincidor: un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Études d'histoire de l'art 4, Bruxelles, 1980, pp. 61-99.

DACOS N., FURLAN C. 1987

N. Dacos, C. Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine, 1987.

DALLI REGOLI G. 1991

G. Dalli Regoli, *Silvius Magister: Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Galatina, 1991.

DAL PRÀ L. 1996

L. Dal Prà, *Johannes Hinderbach e Bernardo Cles: funzionalità e decorazione nella sede dei principi vescovi di Trento. Spunti per una ricerca*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Il*

Castello del Buonconsiglio. Volume secondo. Dimora dei Principi Vescovi di Trento, Trento, 1996, pp. 31-69.

DAMISCH H. 2010

H. Damisch, *The Inventor of Painting*, in «Oxford Art Journal», XXXIII, 3, 2010, pp. 301-316

DANELONI A. 2003

A. Daneloni, *Le uve di Alcino e le viti di Venere (Poliziano, Stanze I 84)*, in «Interpres», 2. Ser., XXII, 2003, pp. 292-294.

D'ASCIA L. 1998

L. D'Ascia, *Humanistic Culture and Literary Invention in Ferrara at the Time of the Dossi*, in L. CIAMMITTI, S. OSTROW, S. SETTIS (a cura di), *Dosso's Fate: Painting and Court Culture in Renaissance Italy*, Los Angeles, 1998, pp. 309-332.

DA VINCI L. 1977

L. da Vinci, *The literary works of Leonardo da Vinci*, a cura di J. P. Richter, Oxford, 1977.

DA VINCI L. 1995

L. da Vinci, *Libro di pittura: codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, 1995.

DA VINCI L. 2002

L. da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano, 2002.

DAVIS C. 1979

C. Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la "Fontanalia" di Villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXIII, 1/2, 1979, pp. 197-224.

DE BOISSARD E., LAVERGNE-DUREY V. 1988

E. de Boissard, V. Lavergne-Durey, *Chantilly, musée Condé. Peintures de l'Ecole italienne*, Paris, 1988.

DECEMBRIO A. C. 2002

A. C. Decembrio, *De politia letteraria*, a cura di N. Witten, München-Leipzig, 2002.

DE GRAMATICA F. 1985

F. de Gramatica, *Itinerario attraverso il Magno Palazzo*, in E. CHINI, *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, Milano, 1985, pp. 141-196.

DEL BRAVO C. 1994

C. Del Bravo, *L'Equicola e il Dosso*, in «Artibus et historiae», XV, 30, 1994, pp. 71-82.

DELMARCEL G., BROWN C. M. 1988

G. Delmarcel, C. M. Brown, *Les Jeux d'Enfants, tapisseries italiennes et flamandes pour les Gonzague*, in «RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review», XV, 1988, pp. 109-121.

DELMARCEL G. 1996

G. Delmarcel, "*La Vigne et les petits enfants*": *Italiaanse en Brusselse wandtapijten van de Renaissance*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», LXV, 1996, pp. 133-140.

DELMARCEL G. 2010

G. Delmarcel (a cura di), *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, Milano, 2010.

DEMPSEY C. 1977

C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Glückstadt, 1977.

DEMPSEY C. 2000

C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Fiesole, 2000.

DE JONG J. L. 2001

J. de Jong, *Universals and Particulars. History Painting in the "Sala di Costantino" in the Vatican Palace*, in K. ENENKEL, J. L. DE JONG, J. DE LANDTSHEER (a cura di), *Recreating Ancient History. Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden, 2001, pp. 27-56.

DE MARTINO F. 2013

F. de Martino, *Ekphrasis et pubblicità. Descrivere e valorizzare nell'antica Grecia*, in «Estetica. Studi e ricerche», I, 2013, pp. 9-22.

DEMPSEY C. 1995

C. Dempsey, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery*, Roma-New York, 1995.

DE PISIS F. 1997

F. de Pisis, *Il palazzo di Ludovico il Moro*, in «Ferrariae Decus.», N.S., 11, 1997, pp. 19-22.

Der Frühe Dürer 2012

Der Frühe Dürer, cat. della mostra (Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2012), a cura di D. Hess, T. Eser, 2012, Nürnberg, 2012.

Deutsche Kunst 1971

Deutsche Kunst der Dürer-Zeit, cat. della mostra (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen) a cura di Wermer Schmidt, Dresden, 1971.

DEWEZ G. 1990

G. Dewez, *Villa Madama: memoria sul progetto di Raffaello*, Roma, 1990.

DIEZ E. 1910

E. Diez, *Ein Karton der "Giuochi di putti" für Leo X: Beiträge zur Geschichte der Raffaelwerkstätte*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXXI, 1910, pp. 30-39.

DINI F. 1899

F. Dini, *Francesco Campana e i suoi. Documenti*, in «Archivio Storico Italiano», [I] 5 ser., XXIII, 1899, pp. 289-323; [II] Ser. 5, XXIV, 1899, pp. 13-22.

DIONISOTTI C. 1962

C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, pp. 183-216.

DI SAMOSATA L. 1994

L. di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino, 1994.

Disegni di Fra Bartolommeo 1986

Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola, cat. della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1986) a cura di C. Fischer, Firenze, 1986.

DI STEFANO E. 2007

E. di Stefano, *Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio, fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico*, in R. CARDINI, M. REGOLIOSI (a cura di), *Alberti e la tradizione*, atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 23/25 settembre 2004), Firenze, 2007, pp. 487-504.

DI VITO M. 2009

M. Di Vito, "Mala Medica", *appunti di iconologia profana degli agrumi e ipotesi interpretative del "Ritratto di Giovanni di Bicci"*, in «Medicea», III, 2009, pp. 8-19.

Dizionario dei simboli 1986

Dizionario dei simboli, Milano, 1986

DONAHUE K. 1945

K. Donahue, *The Ingenious Bellori*, in «Marsyas», III, 1943/1945 [ma 1945], pp. 107-138.

DÖRRIE H. 1968

H. Dörrie, *Die schöne Galatea*, München, 1968.

Dosso Dossi 1998

Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento, cat. della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1998; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), a cura di A. Bayer, Ferrara, 1998.

Dosso Dossi 2014

Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2014), a cura di V. Farinella, Cinisello Balsamo (Milano), 2014.

Drawings by Annibale Carracci [The] 1999

The Drawings of Annibale Carracci, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 2009-9 gennaio 2000), a cura di D. Benati, Washington, 1999.

DUBEL S. 2015

S. Dubel, *L'ecphrasis antique, les arts et les genres: les Images de Philostrate, ou le triomphe de la peinture*, in N. CHAREST, A.-S. GOMEZ (a cura di), *Genres littéraires et peintures*, Clermont-Ferrand, 2015, pp. 17-29.

DUNDAS J. 2007

J. Dundas, *Sidney and Junius on poetry and painting. From the margins to the center*, Newark, 2007.

Dürer e l'Italia 2007

Dürer e l'Italia, cat. della mostra (Roma, scuderie del Quirinale, 2007) a cura di K. Hermann Fiore, Milano, 2007.

Dürer in America 1971

Dürer in America. His Graphic Work, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art, 1971) a cura di C. W. Talbot, Washington D.C., 1971.

EBERT-SCHIFFERER S. 2007

S. Ebert-Schifferer, *Scambio culturale con il nemico religioso. Italia e Sassonia attorno al 1600*, atti della Giornata internazionale di studi nell'ambito della serie di incontri "Roma e il nord – Percorsi e forme dello scambio artistico (Roma, Bibliotheca Hertziana, 4-5 aprile 2005), Roma, 2007, pp. 14-17.

EBERT-SCHIFFERER S. 2011

S. Ebert-Schifferer (a cura di), *Nuova luce su Annibale Carracci*, Convegno internazionale (Roma, 26 – 28 marzo 2007), Roma, 2011.

EHRMANN J. 1955

J. Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre à la Cour des Valois. 1521-1599*, Genève-Lille, 1955.

EHRMANN J. 1962

J. Ehrmann, *Caron et ses graveurs*, in «Gazette des Beaux-Arts», LX, 1962, pp. 411-418.

EHRMANN J. 1986

J. Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris, 1986.

ELSNER J. 2000

J. Elsner, *Making Myth Visual. The Horae of Philostratus and the Dance of the Text*, in «Römische Mitteilungen», CCVII, 2000, pp. 253-276.

ELSNER J. 2009

J. Elsner, *A Protean Corpus*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 3-18.

EMMENS J. A 1969

J. A. Emmens, *De schilderende Iupiter van Dosso Dossi*, in «Miscellanea I. Q. van Regteren Altena», 1969, pp. 52-54.

EMMLING-SKALA A. 1994

A. Emmrling-Skala, *Bacchus in der Renaissance*, Hildesheim, 1994.

ERCULEI R. 1984

R. Ercolei, *Decorazione delle sale terrene di Villa Giulia in Roma*, in «Arte italiana decorativa e industriale», III, 1984, pp. 56-58.

ETTLINGER L. D. 1972

L. D. Ettliger, *Hercules Florentinus*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVI, 2, 1972, pp. 119-142.

EWERING U. 1993

U. Ewering, *Der mythologische Fries der Sala delle Prospettive in der Villa Farnesina zu Rom*, Münster, 1993.

FABIAŃSKI M. 2015

M. Fabiański, *L'iconografia del Giove pittore di farfalle di Dosso Dossi, ossia il sogno di primavera di Alfonso D'Este*, in «Artibus et historiae», XXXVI, 71, 2015, pp. 113-124, 324.

FAEDO L. 1985

L. Faedo, *L'impronta delle parole. Due monumenti della pittura di ricostruzione*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. II, Torino, 1985, pp. 5-42.

FAEDO L. 1994

L. Faedo, *Ekphrasis*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, secondo supplemento 1971-1994, vol. II, Roma, 1994, pp. 432-444.

FAEDO L. 2001

L. Faedo, *Ricostruire l'arte greca, rappresentare il mito*, in *I Greci, Storia Cultura Arte Società III, I Greci oltre la Grecia*, Torino, 2001, pp. 1117-1153.

FAEDO L. 2007

L. Faedo, *Dürer e la mitologia antica*, in *Dürer e l'Italia*, cat. della mostra (Roma, scuderie del Quirinale, 2007) a cura di K. Hermann Fiore, Milano, 2007.

FAEDO L. 2012

L. Faedo, recensione a FILOSTRATO MAGGIORE, *Immagini*, a cura di L. Abbondanza, Torino, 2008 e a FILOSTRATO MAGGIORE, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, Palermo, 2010, in «Archeologia classica», LXIII, 2012, pp. 662-670.

FARA G. M. 2007a

G. M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze, 2007.

FARA G. M. 2007b

G. M. Fara, *Albrecht Dürer: lettere da Venezia*, Milano, 2007.

FARAGO C. J. 1992

C. J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone: a Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden, 1992.

FARINELLA V. 2007a

V. Farinella, *Il registro mitologico: fonti letterarie e propaganda estense*, in S. SETTIS, W. CUPPERI (a cura di), *Il palazzo Schifanoia a Ferrara, II, testi*, Modena, 2007, pp. 83-141.

FARINELLA V. 2007b

V. Farinella, *L'immagine del nuovo duca: le prime commissioni di Alfonso d'Este e l'avvio dello «studio dei marmi» di Antonio Lombardo*, in M. CERIANA (a cura di), *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Venezia, 4-6 aprile 2006), Verona, 2007, pp. 291-320.

FARINELLA V. 2007c

V. Farinella, *Dipingere farfalle: Giove, Mercurio e la Virtù di Dosso Dossi: un elogio dell'Otium e della pittura per Alfonso I d'Este*, Firenze, 2007.

FARINELLA V. 2009

V. Farinella, *Vulcano e la sua officina, a Ferrara, negli anni di Alfonso I d'Este*, in G. VENTURI, F. CAPPELLETTI (a cura di), *Gli dei a corte*, Firenze, 2009, pp. 135-177.

FARINELLA V. 2011

V. Farinella, *Ercole estense, tra Quattro e Cinquecento*, in *Ercole, il fondatore dall'antichità al Rinascimento*, cat. della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 2011) a cura di M. Bona Castellotti e A. Giuliano, Milano, 2011, pp. 96-107.

FARINELLA V. 2014

V. Farinella, *Alfonso I: le immagini e il potere, da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano, 2014.

FARNETTI M. 2004

M. Farnetti, *Teorie e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico*, in G. VENTURI, M. FARNETTI (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, 2004, vol II, pp. 537-600.

FATTICCIONI L. 2007

L. Faticcioni, *Un volto per Marsia. Modalità di rappresentazione e testi letterari nella fruizione cinquecentesca di un mito antico*, in «Prospettiva», CXXVI/CXXVII, 2007, pp. 128-148.

FEDOZZI I., GHELFI B. 2007

I. Fedozzi, B. Ghelfi, *Nuovi documenti e ipotesi di lavoro su un committente ferrarese dell'età di Alfonso I: il conte Antonio Costabili*, in PATTANARO A., *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*; atti del convegno di studio (Padova, 9 – 11 maggio 2001), 2007, Cittadella (Pd), pp. 65-76.

FEHL M. R. 1985

M. R. Fehl, *Four Imagines by the Elder Philostratus in the Translation Prepared by Demetrius Moscus for Isabella d'Este (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Italien 1901)*, in M. MAREK, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibung bei Tizian und Leonardo*, Worms, 1985, pp. 123-155.

FEHL PH. P. 1974

P. P. Fehl, *The Worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's Bacchanals for Alfonso d'Este*, in «Studies in the History of Art», VI, 1974, pp. 37-96.

FEHL PH. P. 1987

Ph. P. Fehl, «*Imitation as a Source of Greatness*»: *Rubens, Titian and the Painting of the Ancients*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 107-132.

FEHL PH. P. 1992

Ph. P. Fehl, *Decorum and Wit: the Poetry of the Venetian Painting. Essays in the History of the Classical Tradition*, Wien 1992.

FELICI A., LANFRANCHI M., LANTERNA G., TESI V. 2004

A. Felici, M. Lanfranchi, G. Lanterna, V. Tesi, *Considerazioni sulla protezione provvisoria della superficie della decorazione a "stucco forte": il caso della canonica di San Martino a Montughi*, in «OPD restauro», XV, 2004, pp. 93-102.

FERRAIOLI L. 1984

L. Ferraioli, *Il ruolo della corte di Leone X*, Roma, 1984.

FERRARI D. 2003

D. Ferrari, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo (Milano), 2003.

FERRARI G. 1988

G. Ferrari, *La corte degli dei: la ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole I d'Este (1471-1505)*, in C. MOZZARELLI (a cura di), «*Familia*» *del principe e famiglia aristocratica*, Roma, 1988.

FERRARI S. 2006

S. Ferrari, *Una lettera inedita di Winckelmann a Paciaudi*, in «Intersezioni», XXVI, 1, 2006, pp. 135-147.

FEULNER K. 2013

K. Feulner, *Bestseller Marienleben. Verkaufsstrategien, Plagiate und Copyright*, in J. SANDER (a cura di), *Dürer, Kunst-Künstler-Kontext*, München-London-New York, 2013, pp. 235-247.

FILOSTRATO 1978

Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano, 1978.

FILOSTRATO 1997

Filostrato, *Immagini*, traduzione e note di F. Fanizza e G. Schilardi, Lecce, 1997.

FILOSTRATO 2008a

Filostrato, *Immagini*, a cura di Letizia Abbondanza, Torino, 2008.

FILOSTRATO 2008b

Filostrato, *Immagini*, introduzione e traduzione di L. Carbone, Palermo, 2008.

FILOSTRATO 2010

Filostrato, *La pinacoteca*, presentazione di G. Pucci, traduzione di G. Lombardo, Palermo, 2010.

FIMIANI F. 2002

F. Fimiani, *Lo sguardo a picco. Sul sublime in Filostrato*, in «Studi di estetica», XXVI, 2002, pp. 148-170.

FIORAVANTI BARALDI A. M. 1993

A. M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo, Benvenuto Tisi pittore (c. 1476 - 1559); catalogo generale*, Rimini, 1993.

FIORENZA G. 2000

G. Fiorenza, *Studies in Dosso Dossi's Pictorial Language: Painting and Humanist Culture in Ferrara under Duke Alfonso I d'Este*, tesi, Baltimora, Johns Hopkins Univ, 2000.

FIORENZA G. 2004

G. Fiorenza, *Dosso Dossi and Celio Calcagnini at the Court of Ferrara*, in «Fenway court», XXXI, 2004, pp. 176-187, 244-247.

FIORENZA G. 2008

G. Fiorenza, *Dosso Dossi: Paintings of Myth, Magic, and the Antique*, University Park, Pa, 2008.

FISCHEL O. 1934

O. Fischel, *Ein Teppichentwurf des Thomas Vincidor*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», LV, 1934, pp. 89-96.

FISCHER C. (a cura di) 1986

C. Fischer (a cura di), *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola: traduzione dal danese*, Firenze, 1986.

FLETCHER J. 2006

J. Fletcher, *Isabella d'Este mecenate e collezionista*, in *Mantegna a Mantova, Mantegna a Mantova 1460-1506*, cat. della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 2006-2007) a cura di M. Lucco, Milano, 2006, pp. 27-35.

FOLIGNO C. 1907

C. Foligno, *Di alcuni codici Gonzagheschi ed Estensi appartenuti all'abate Canonici*, in «Il libro e la stampa. Bulletino ufficiale della società bibliografica italiana», n.s., I, 1907, pp. 69-74.

FOLIN M. 2001

M. Folin, *Rinascimento estense. Politica, cultura, istituzioni di un antico stato italiano*, Roma-Bari, 2001.

FOLIN M. 2004

M. Folin, *Studioli, vie coperte, gallerie: genealogia di uno spazio del potere*, in *Gli Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura antica*, cat. della mostra (Ferrara, Castello Estense, 2004) a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 96-109.

FOLIN M. 2010

M. Folin, *Corti e arte di corte nell'Italia del Rinascimento*, in M. FOLIN (a cura di), *Arti, cultura e politica, 1395-1530*, Milano, 2010, pp. 8-31.

FOLLET S. 1976

S. Follet, *Athènes aux II^e et III^e siècles: études chronologiques et prosographiques*, Paris, 1976.

FÖRSTER R. 1880

R. Förster, *Farnesina-Studien: Ein Beitrag zur Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike*, Rostock, 1880.

FÖRSTER R. 1894a

R. Förster, *Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp. 27-40.

FÖRSTER R. 1894b

R. Förster, *Die Hochzeit des Alexander und der Roxane in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp.182-207.

FÖRSTER R. 1895

R. Förster, *Amor und Psyche von Raffael*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 215-223.

FÖRSTER R. 1895

R. Förster, *Noch einmal Raffael's Galatea*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIII, 1900, pp. 1-11

FÖRSTER R. 1901a

R. Förster, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga: I*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXII, 1901, pp. 78-87.

FÖRSTER R. 1901b

R. Förster, *Studien zu Mantegna und den Bildern im Studienzimmer der Isabella Gonzaga: 2*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXII, 1901, pp. 154-180.

FÖRSTER R. 1902

R. Förster, *„Die Meergötter“ des Mantegna*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, pp. 205-214.

FÖRSTER R. 1903a

R. Förster, *Goethes Abhandlung über Philostratische Gemälde*, in «Goethe Jahrbuch», XXIV, 1903, pp. 167-184.

FÖRSTER R. 1903b

R. Förster, *Moritz von Schwinds Philostratische Gemälde*, Leipzig, 1903.

FÖRSTER R. 1904a

R. Förster, *Philostrats Gemälde in der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXV, 1904, pp. 15-48.

FÖRSTER R. 1909

R. Förster, *Goya und Philostrat*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», XX, 1909, pp. 45-48.

FÖRSTER R. 1922

R. Förster, *Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XLII, 1922, pp. 126-136.

FORTI GRAZZINI N. 1982

N. Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, Milano, 1982.

FORTI GRAZZINI N. 1989

N. Forti Grazzini, *Arazzi*, in *Giulio Romano*, cat. della mostra (Mantova, Palazzo Te, Palazzo Ducale, 1 settembre – 12 Novembre 1989) a cura di E. H. Gombrich, Milano, 1989, pp. 466-479.

FORTI GRAZZINI N. 2003

N. Forti Grazzini, *Renaissance Tapestry and Italian Patronage*, in K. BROSENS (a cura di), *Flemish tapestry in European and American collections, studies in honour of Guy Delmarcel*, Turnhout, 2003, pp. 49-58.

FOX S. P. 1985

S. P. Fox, *Note a "Les Images ou Tableaux de platte peintures"*, in «Xenia», 1985, pp. 71-105.

FRANCESCHINI A. 1976

A. Franceschini, *Giovanni Aurispa e la sua biblioteca. Notizie e documenti*, Padova, 1976.

FRANCESCHINI A. 1995

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, pt. II, t. I, dal 1472 al 1492, Ferrara, 1995.

FRANCESCHINI A. 1997

A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, pt. II, t. II, dal 1493 al 1516, Ferrara, 1997.

FRANGENBERG TH. 1993

Th. Frangenberg, *Decorum in the Magno Palazzo in Trent*, in «Renaissance Studies», VII, pp. 352-378.

FREDERICKSEN B. B., ZERI F. 1972

B. B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.), 1972.

FREEDMAN L. 2003

L. Freedman, *The Revival of the Olympian Gods in Renaissance Art*, Cambridge, 2003.

FREMY E. 1887

E. Fremy, *L'academie des dernier Valois*, Paris, 1887.

FREY K. 1923-30

K. Frey, *Vasari, Giorgio: Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., München, 1923-1930.

FRIEDERICH K. 1860

K. FRIEDERICH, *Die Philostratischen Gemälde-Bilder, ein Betrag zur Charakteristik der alten Kunst*, Erlangen, 1860.

FRIEDLÄNDER P. 1969

P. Friedländer, *Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius und Prokopios von Gaza. Kunstbeshreibungen justininischer Zeit, herausgegeben und erklärt von Paul Friedländer mit Berichtigungen und Zusätzen zum Nachdruck*, Hildesheim-New York, 1969.

FRIEDLÄNDER W. 1939

W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin: Catalogue Raisonné*, London, 1939.

FRIEDLÄNDER W. 1962

W. Friedländer, *Poussin's Old Age*, in «Gazette des Beaux Arts», II, 1962, pp. 249-264.

FROMMEL C. L. 1968

C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, München, 1968.

FROMMEL C. L. 1969

C. L. Frommel, *La villa Madama e la tipologia della villa romana nel Rinascimento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XI, 1969, pp. 47-64.

FROMMEL C. L. 1975

C. L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XV, 1975, pp. 61-87.

FROMMEL C. L., RAY S., TAFURI M. (a cura di) 1984

C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, Milano, 1984.

FROMMEL C. L. 1987

C. L. Frommel, *Die Villa Madama, Rom*, in C. L. FROMMEL., S. REY (a cura di), *Raffael. Die architektonische Werk*, Stuttgart, 1987, pp. 311-356.

FROMMEL C. L. 2002

C. L. Frommel, *Villa Giulia a Roma*, in R. J. TUTTLE, B. ADORNI (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, 2002, pp. 163-195.

FROMMEL C. L., CANEVA G. 2003

C. L. Frommel, G. Caneva, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena, 2003

FROMMEL C. L. 2013

C. L. Frommel, *Roma nel Rinascimento*, in A. CAMPITELLI, R. CASSANELLI, *Roma dall'alto*, Milano, 2013, pp. 129-165.

FROMMEL C. L. 2014

C. L. Frommel, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena, 2014.

FUCHS M. 1987

M. Fuchs, *Philostrate, un critique d'art chez les Sevères*, in «Revue des études latines», LXV, 1987, pp. 12-15.

FUČÍKOVÁ E. 1984

E. Fučíková, *Einige Bemerkungen zur 'Gesichts-Allegorie' von Paolo Fiammingo und zu seinen Aufträgen für die Fugger*, in «Arte veneta», XXXVII, 1983/84 [1984], pp. 67-76.

FUMAGALLI E. 2007

E. Fumagalli, *Sul collezionismo di dipinti ferraresi a Roma nel Seicento. Riflessioni e aggiunte*, in A. Ballarin (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. VI, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*, atti del convegno di studi (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di A. Pattanaro, Cittadella (Pd), 2007 [2008], pp. 173-193.

FUMAROLI M. 1980

M. Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence*, Genève, 1980.

FUMAROLI M. 1981

M. Fumaroli, *Blaise de Vigenère et les debuts de la prose d'art française: sa doctrine d'après ses prefaces*, in J. LAFOND, A. STEGMANN (a cura di), *L'automne de la Renaissance, 1580-1630, XXII^e colloque International d'études humanistes* (Tours, 2-13 Luglio 1979), Paris, 1981, pp. 31-51

Fürstenhofe der Renaissance 1989

Fürstenhofe der Renaissance: Giulio Romano und die Klassische Tradition, cat. della mostra (Vienna, Neue Burg, 6 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990) a cura di S. Ferino Pagden, K. Oberhuber, N. Dobrowolskij, Wien, 1989.

FUSCONI G., CANEVARI A. (a cura di) 2014

G. Fusconi, A. Canevari, *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, Roma, 2014.

GABRIELE M. 2004

M. Gabriele, *Festina Tarde: sognare nella temperata luce dell'immaginazione*, in V. CASALE, P. D'ACHILLE 2004, *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia. Dissimetri e intersezioni*, atti del III Convegno ASLI Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), Firenze, 2004, pp. 161-174.

GABRIELE M. 2015

M. Gabriele, *Introduzione*, in A. ALCIATO, *Il libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di M. Gabriele, Milano, 2015, pp. XIII-LXXVI.

GABRIELLI L. 2004

L. Gabrielli, *Il Magno Palazzo del cardinale Bernardo Cles. Architettura ed arti decorative nei documenti di un cantiere rinascimentale (1527-1536)*, Trento, 2004.

GALAND-HALLYN P. 1993

P. Galand-Hallyn, *De la rhétorique des affects à une métapoétique: évolution du concept d'enargeia*, in H. PLETT (a cura di), *Renaissance-Rhetorik*, Berlin-New York, 1993, pp. 265-343.

GALLETTI G. 1996

G. Galletti, *Agrumi in casa medici*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), Firenze, 1996, pp. 197-215.

GAMBA C. 1949

C. Gamba, *Pittura umbra del Rinascimento*, Novara, 1949.

GARDNER E. G. 1911

E. G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, London-New York.

GARIBALDI V. 1999

V. Garibaldi, *Perugino. Catalogo completo*, Firenze, 1999.

GARIN E. 1983

E. Garin, *La cultura a Milano alla fine del Quattrocento*, in G. BOLOGNA (a cura di), *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, 1983, vol. I, pp. 21-28.

Garofalo 2009

Garofalo. Pittore della Ferrara Estense, cat. della mostra (Ferrara, Castello estense, 2008), a cura di T. Kustodieva e M. Lucco, con la collaborazione di M. Danieli, Milano, 2008.

GASTEL J. VAN 2016

J. van Gastel, *Marble, Milk and Morbidezza: Titian's Challenge for Baroque Sculpture*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

GAURICO P. 1504 [1969]

P. Gaurico, *De Sculptura (1504)*, ed. a cura di A. Chastel, R. Klein, Genève, 1969.

GAYE G. 1839-1840

G. Gaye, *Carteggio inedito di artisti*, Firenze, 1839-1840.

GENTILI A. 1980

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, 1980.

GENTILI A. 2012

A. Gentili, *Tiziano*, Milano, 2012.

GERE J. A. 1965

J. A. Gere, *The Decoration of the Villa Giulia*, in «The Burlington magazine», CVII, 1965, pp. 198-206.

GERE J. A., TURNER N. 1983

J. A. Gere, N. Turner, *Drawings by Raphael: from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth, and other English collections*, London, 1983.

GERLINI E. 1949

E. Gerlini, *La Villa Farnesina in Roma*, Roma, 1949.

GEROLA G. 1934

G. Gerola, *Il Castello del Buon Consiglio e il Museo Nazionale di Trento*, Roma, 1934.

GHEDINI F. 2000

F. Ghedini, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in «Ostraka», 9, 2000, pp. 175-197.

GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. (a cura di) 2004

F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (a cura di), *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma, 2004.

GHEDINI F. 2004

F. Ghedini, *Le Immagini di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in M. FANO SANTI (a cura di), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, Roma, 2004, Vol. II, pp. 417-437.

GHERARDI A. 1869

A. Gherardi (a cura di), *Cinque lettere di Francesco Morandini, pittore, detto il Poppi, a Vincenzo Borghini*, Firenze, 1869.

GIBBONS F. 1968

F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi Court Painters at Ferrara*, Princeton, 1968.

GINZBURG CARIGNANI S. 1996

S. Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino, 1581-1641*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, ottobre 1996 – gennaio 1997) a cura di C. Strinati e A. Tantillo, Milano, 1996 pp. 121-138.

GINZBURG CARIGNANI S. 2000

S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma, 2000.

GINZBURG CARIGNANI S. 2008

S. Ginzburg Carignani, *La Galleria dei Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Milano, 2008.

GINZBURG CARIGNANI S. 2010

S. Ginzburg Carignani, *Il Camerino e la Galleria dei Carracci*, in *Palazzo Farnese*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Farnese, Ambasciata di Francia in Italia, 17 dicembre 2010 – 27 aprile 2011) a cura di F. Buranelli e R. Cecchi, Firenze, 2010, pp. 93-107.

GINZBURG CARIGNANI S. 2016

S. Ginzburg Carignani, La prima riscoperta dei Baccanali: il ruolo di Annibale Carracci e Giovanni Battista Agucchi, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

GIOVANNETTI A. 1995

A. Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze, 1995.

GIOVANNETTI A. 1997

A. Giovannetti, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 1997-1998) a cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori, D. Heikamp, A. Paolucci, Milano.

GIULIANI L. 1998

L. Giuliani, *Bilder nach Homer: vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg, 1998.

GIULIANI L. 2007

L. Giuliani, *Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?*, in H. BÖHME, C. RAPP, W. RÖSLER (a cura di), *Übersetzung und Transformation*, Berlin-New York, 2007, pp. 401-424.

GIULIANO A. 2001

A. Giuliano, *La famiglia dei Centauri, ricerca su un tema iconografico*, in A. GIULIANO, *Scritti minori*, Roma, 2001, pp. 103-112.

Giulio Romano 1989

Giulio Romano, cat. della mostra (Mantova, Galleria civica di Palazzo Te, settembre-novembre 1989), a cura di H. Gombrich, Milano, 1989.

Glaube und Macht 2004

Glaube und Macht, Sachsen im Europa der Reformationszeit; 2. Sächsische Landesausstellung, eine Ausstellung des Freistaates Sachsen, cat. della mostra (Torgau, Schloss Hartenfels 2004) a cura di Harald Marx und Eckhard Kluth, Dresden, 2004.

Gli Este 2014

Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena, cat. della mostra (Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 2014) a cura di S. Cascin e M. Toffanello, Modena, 2014.

Gli Este a Ferrara. Il camerino 2004

Gli Este a Ferrara. Il camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica, cat. della mostra (Ferrara, Castello estense, 2004) a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo (Mi), 2004.

Gli Este a Ferrara. Una corte 2004

Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento, cat. della mostra (Ferrara, Castello Estense, 2004) a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo (Mi), 2004.

GNOLI U. 1923

U. Gnoli, *Pietro Perugino*, Spoleto, 1923.

GOETHE J. W. 1818

J. W. Goethe, *Philostrats Gemälde*, in «Über Kunst und Altertum», II, 1, 1818, pp. 27-144.

GOETHE J. W. 2002

J. W. Goethe, *I quadri di Filostrato*, traduzione italiana a fronte di Simone Paiano con una nota di Roberto Venuti, in «La Diana», III-V, 1997-1999 (2002), pp. 137-236.

GOETHE J. W. 2005

J. W. Goethe, *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, a cura di R. Venturi, 2005, Roma, pp. 93-159.

GOLDHILL S. 2007

S. Goldhill, *What is Ekphrasis for?*, in «Classical Philology», CII, 1, pp. 1-19.

GOLZIO V. 1936

V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo* [ed. or. Città del Vaticano 1936], London, 1971.

GOODGAL D. 1978

D. Goodgal, *The Camerino of Alfonso I d'Este*, in «Art History» I, 1978, pp. 162-190.

GOMBRICH E. H. 1961

E. H. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIV, 3-4, 1961, pp. 306-309

GORRIS R. 1994

R. Gorris, *Blaise de Vigenère et Guy Le Fevre de La Boderie traducteurs de l'Italien*, in *Blaise de Vigenère, poète et mythographe au temps de Henri III*, Paris, 1994, pp. 77-100.

GOULD C. 1971

C. Gould, *The studio of Alfonso d'Este and Titian's Bacchus and Ariadne: a Re-examination of the Chronology of the Bacchanals and of the Evolution of one of them*, London [ed. or. London 1969], 1971.

GRAZIANI F. 1990

F. Graziani, *La peinture parlante. Ecphrasis et herméneutique dans les Images de Philostrate et leur postérité en France au XVII^e siècle*, in «Saggi e ricerche di letteratura francese», XXIX, 1990, pp. 9-44.

GRAZIANI F. 1995

F. Graziani, *Introduction*, in PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de platte-peintures. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, Paris, 1995, pp. I-LXXXVII.

GRAZIANI F. 2009

F. Graziani, *Les Dieux en images: représenter, decrier, interpreter à la Renaissance* in *Images of Pagan Gods*, in «Warburg Institute Colloquia», XIV, 2009, pp. 367-387.

GRAYSON C. 1998

C. Grayson, *Alberti e l'antichità*, in «Albertiana», I, 1998, pp. 31-41.

GREENWOOD W. E. 1928

W. E. Greenwood, *The Villa Madama, Rome: a Reconstruction*, London, 1928.

GRIMM H. 1874

H. Grimm, *Engel und Liebesgötter*, in «Preußischen Jahrbücher», XXXIV, 1874, pp. 34-66.

GRONAU G. 1928

G. Gronau, *Alfonso d'Este und Tizian* in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n. s., II, 1928, pp. 233-246.

GROß J. 2012

J. Groß, *Richard Foerster (1843-1922)*, in «Schlesische Lebensbilder», XI, 2012, pp. 399-415.

GRUYER G. 1987

G. Gruyer, *L'art ferrarais a l'époque des princes d'Este*, 2 voll., Paris, 1987

GUILLOT I. 2003

I. Guillot, *L'ekphrasis dans Les Tableaux de Philostrate de Goethe*, in P. AUEAIX-JONCHIERE (a cura di), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, 2003, pp. 127-138.

GUÉPIN J. P. 1988

J. P. Guépin, *Hercules belierged door de Pygmeeën, schilderijen van Jan van Scorel en Frans Floris naar een Icon van Philostratus*, in «Oud Holland», CII, 1988, pp. 155-173.

GUERRIERI F. 1979

F. Guerrieri, *Disegni dei manoscritti laurenziani sec. X-XVII*, Firenze, 1979.

GUNDERSHEIMER W. L. 1973

W. L. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena [ed. or. Princeton 1973], 2005.

GUNDERSHEIMER W. L. 2004

W. L. Gundersheimer, *Alfonso I d'Este and the Limits of Princely Patronage*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), coordinamento di A. Ghinato, Modena, 2004, pp. 3-14.

HALE J. R. 1990

J. R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven, London, 1990.

HALL J. 1974

J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London, 1974.

HARALD M. 2005

M. Harald, *Cranach: mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Köln, 2005.

HARTT F. 1958

F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, 1958.

HASSELT-VON RONNEN C. J. VAN 1970

C. J. Van Hasselt-von Ronnen, *Hercules en de pygmeëën bij Alciati, Dossi en Cranach*, in «Simiolus», IV, 1970, pp. 13-18.

HASSLER U. 1993

U. Hassler, *Die Kunsthalle als Kunstwerk, Bilder aus ihre Baugeschichte*, Karlsruhe, 1993.

HAVERKAMP BEGEMANN E. 1962

E. Haverkamp Begemann, *Pauwels Franck, alias Paolo Fiammingo, als tekenaar*, in «The Rijksmuseum bulletin», X, 1962, pp. 68-75.

HEFFERNAN J. A. W. 1993

J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993.

HEFFERNAN J. A. W. 1999

J. A. W. Heffernan, *Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism*, in «Word & Image», 1999, XV, 1, pp. 461-474.

HEINE C. G. 1802

C. G. Heine, *Philostrati Imagines Illustratae*, in «Opuscula Academica», V, 1802, pp. 1-139.

HEINEN U. 2013

U. Heinen, 'Concettismo' und Bild-Erleben bei Marino und Rubens, in R. STILLERS, C. KRUSE (a cura di), *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis*, Wiesbaden, 2013, pp. 349-398.

HERRMANN FIORE K. 2011

K. Herrmann Fiore, *Dürer – fonte di ispirazione per i Carracci, il Caravaggio e i maestri del Seicento*, in S. EBERT-SCHIFFERER E K. HERRMANN FIORE (a cura di), *Dürer, l'Italia e l'Europa*, Milano, 2011, pp. 123-151.

HERZOG E. 1958

E. Herzog, *Zwei philostratische Bildthemen der venezianischen Malerei*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 8, 1957/59 (1958), II, pp. 112-123.

Hieronimus Cock 2013

Hieronimus Cock. The Renaissance in Print, cat. della mostra (M- Museum, Leuven, 2013; Institut Néerlandais, Parigi, 2013) a cura di J. Van Grieken, G. Luijten, J. Van der Stock, Brussels, 2013.

HOFFMANN P. 1965

P. Hoffmann, *Nuova luce sugli affreschi di una sala di Villa Giulia (piano terreno)*, Roma, 1965.

HOLBERTON P. 1987

P. Holberton, *The Choice of Texts for the Camerino Pictures*, in C. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 57-66.

HOLLANDER J. 1988

J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word&Image», IV, 1988, pp. 209-219.

HOLLANDER J. 1995

J. Hollander, *The Gazer Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago-London, 1995.

HOLSTEN S. 1996

S. Holsten, *Moritz von Schwind: Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit, 1996.

HOLZBERG N. 1981

N. Holzberg *Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland*, München, 1981.

Hommage à Raphael 1983

Hommage à Raphael. Raphael dans les collections françaises, cat. della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983 – 13 febbraio 1984), Paris, 1983.

HOPE CH. 1971

Ch. Hope, *The 'Camerino d'Alabastro' of Alfonso d'Este*, in «The Burlington Magazine», CXIII, 824-825, 1971, pp. 641-650 e 712-721.

HOPE CH. 1980

Ch. Hope, *Titian*, London, 1980.

HOPE CH. 1981

Ch. Hope, *Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance*, in G. F. LYTLE, S. ORGEL (a cura di), *Patronage in the Renaissance*, Princeton, 1981, pp. 293-343.

HOPE CH. 1987

Ch. Hope, *The Camerino d'Alabastro: A Reconsideration of the Evidence*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 25-42.

HOPE CH. 1990

Ch. Hope, *Tiziano e la committenza*, in *Tiziano*, cat. della mostra (Venezia, Palazzo Ducale; Washington D. C., National Gallery of Art), Venezia, 1990, pp. 77-84.

HOPE CH. 1996

Ch. Hope, *Alfonso I d'Este*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 10, London, 1996, pp. 522-523.

HOPE CH. 2004

Ch. Hope, *I camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in *Gli Este a Ferrara. Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, cat. della mostra (Ferrara, Castello Estense, 2004) a cura di M. Ceriana, Cinisello Balsamo (Mi), 2004, pp. 82-95.

HOPE CH. 2008

Ch. Hope, *Il Camerino di marmo: ipotesi per una ricostruzione*, in *Il restauro del Camerino dei Marmi di Alfonso I d'Este ed i rilievi di Antonio Lombardo. Studi dei bassorilievi del Museo Ermitage e ricerche per il restauro dei camerini di Alfonso*, atti dei convegni di studi (Ferrara, 7 aprile e 30 settembre 2005), Ferrara, 2008, pp. 19-24 e 79-80.

HOPE CH. 2012a

Ch. Hope, *Il regno e l'arte: I camerini di Alfonso I, terzo duca di Ferrara*, Firenze, 2012.

HOPE CH. 2012b

Ch. Hope, *Il camerino di marmo: ipotesi per una ricostruzione*, in CH. HOPE (a cura di), in *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, Firenze, 2012, pp. 179-201.

HOPE CH. 2012c

Ch. Hope, *La collocazione e la decorazione pittorica dei camerini d'alabastro*, in *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, Firenze, 2012, pp. 43-76.

HUMFREY P. 1986

P. Humfrey, *Dosso Dossi (Giovanni di Niccolò de Lutero)*, in *The Age of Correggio and the Carracci: Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, cat. della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Washington D.C., National Gallery of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986-1987), Washington D.C., 1986.

HUMFREY P. 1990

P. Humfrey, *Fra Bartolommeo, Venice and St. Catherine of Siena*, in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1048, 1990, pp. 476-483.

HUMFREY P. 1998

P. Humfrey, *Dosso Dossi: pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara, 1998.

HUMFREY P. 2004

Humfrey P., *Titian's Bacchanals for Duke Alfonso's Camerino: a Re-examination of Chronology*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), coordinamento di A. Ghinato, Modena, 2004, pp. 179-185.

HUMFREY P. 2007

P. Humfrey, *Titian: the Complete Paintings*, Ghent, 2007.

HUMFREY P. 2013

P. Humfrey, *Venezia, Ferrara, Mantova: l'affermazione*, in *Tiziano*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2013) a cura di G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo (Mi), 2013, pp. 97-113.

I camerini del principe 2006

I camerini del principe, cat. della mostra (Ferrara, Castello Estense, 2006), a cura di M. Borrella, Ferrara, 2006.

I luoghi di Raffaello 1983

I luoghi di Raffaello a Roma, cat. della mostra (La Farnesina, S. Eligio degli Orefici, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, S. Agostino, 12 gennaio - 30 marzo 1984) a cura di L. Cassanelli, Roma, 1983.

Il camerino delle pitture 2002-2007 [2008]

Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di A. Ballarin, 6 voll., Cittadella (Pd), 2002-2007 [ma 2008].

Il palazzo vaticano 1984

Il palazzo vaticano sotto Giulio II e Leone X: strutture e funzioni, in *Raffaello in Vaticano*, cat. della mostra (Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1984-1985), a cura di C. L. Frommel, Milano, 1984, pp. 118-134.

Incisioni di Albrecht Dürer 1969

Incisioni di Albrecht Dürer, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale 1969) a cura di H. Salamon, Milano, 1969.

In the Light of Apollo 2003

In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece, cat. della mostra (Athens, National Gallery, Alexandros Soutzos Museum, dic. 2003- mar. 2004) a cura di M. Gregori, 2 voll., Cinisello Balsamo (Mi), 2003.

JACOBSEN E. 1908

E. Jacobsen, *Etudes de Titien pour les «Bacchanales» de Londres et de Madrid*, in «Gazette des beaux-arts», L, 1908, pp. 135-139.

JAFFÉ D. 2003

D. Jaffé, *Alfonso d'Este's Camerino*, in *Titian*, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 2003), a cura di D. Jaffé, London, 2003, pp. 101-102.

JARRY M. 1971

M. Jarry, *Jeux d'amours, jeux d'enfants*, in «L'oeil», CCIV, 1971, pp. 2-9, 52.

JOYCE H. 2002

H. Joyce, *From Darkness to Light: Annibale Carracci, Bellori, and Ancient Painting*, in J. BELL, T. WILLETTE, *Art history in the age of Bellori, scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, Cambridge, 2002, pp. 170-188.

JUNIUS F. 1637

F. Junius, *De Pictura veterum: libri tres*, Amstelaedami, 1637.

JUSTI C. 1894

C. Justi, *Tizian und Alfons von Este*, in «Jahrbuch des Königlich Preussischen Kunstsammlungen», XV, 1894, pp. 70-80.

KARAFEL L. 2009

L. Karafel, *Le retour de l'Age d'Or: les tapisseries à l'antique de Raphaël pour le pape Leon X*, in «Art sacré», XXVII, 2009, pp. 28-39.

KARPINSKI C. 1976

C. Karpinski, *Le Maître ND de Bologne*, in «Nouvelles de l'estampe», 1976, XXVI, pp. 23-27.

KELIF E. M. 2009

E. M. Kelif, *Bomarzo e l'Età dell'Oro: i mutamenti di un mito nel Rinascimento*, in S. FROMMEL (a cura di), *Bomarzo*, Milano, 2009, pp. 126-135.

KEMP M. 1977

M. Kemp, *From "Mimesis" to "Fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in «Viator», VIII, 1977, pp. 347-398.

KLEIN R. 1975

R. Klein, *Pomponio Gaurico ed il suo capitolo De Perspectiva*, in R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, 1975, pp. 251-297.

KLINGEBEIL J. 2014

J. Klingebel, *Tizians Zingsgroschen für Alfonso d'Este: die Dimensionen eines Gemäldes aus dem 16. Jahrhundert*, Hamburg, 2014.

KNAB E., MITSCH E., OBERHUBER K. (a cura di) 1983

E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber (a cura di), *Raffaello. I disegni*, con la collaborazione di S. Ferino Pagden, ed. italiana a cura di Paolo Dal Poggetto, Firenze, 1983.

KNAPP F. 1907

F. Knapp, *Perugino*, Bielefeld-Leipzig, 1907.

KOEPLIN D. 1974-1976

D. Koeplin (a cura di), *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel, 1974.

KOLSKY S. 1986

S. Kolsky, «*The Good Servant*»: *Mario Equicola, Court and Courtier in Early Sixteenth-Century Italy*, in «The Italianist», VI, 1986, pp. 34-60.

KOLSKY S. 1988a

S. Kolsky, *Further Corrections and Additions to the Bibliography of Mario Equicola*, in «Aevum», LXII, 1988, pp. 310-315.

KOLSKY S. 1988b

S. Kolsky, *An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LII, 1988, pp. 232-235.

KOLSKY S. 1991

S. Kolsky, *Mario Equicola: the Real Courtier*, Genève, 1991.

KOORTBOJIAN M., WEBB R. H. 1993

M. Koortbojian, R. H. Webb, *Isabella d'Este's Philostratos*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVI, 1993, pp. 260-267.

KORBACHER D. 2016

D. Korbacher, *Die Fortuna der Bacchanalien Tizians in Zeichenkunst und Druckgraphick des 17. Jahrhunderts*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

KOSCHATZKY W., OBERHUBER K., KNAB E. (a cura di) 1973

W. KOSCHATZKY, K. OBERHUBER, E. KNAB, *I grandi disegni italiani dell'Albertina di Vienna*, Milano, 1973.

KROHM H. 2001

H. Krohm, *Alter Dedalus: zum Begriff künstlerischer Tätigkeit in Dürers "Marienleben"*, in *Aus Albrecht Dürers Welt*, Turnhout, 2001, pp. 77-90.

L'analyse des peintures 1975

L'analyse des peintures du "Studiolo" d'Isabelle d'Este Laboratoire de Recherches des Musées de France, «Annales / Laboratoire de Recherche des Musées de France», 1975, s. 3, 34.

La città di Ercole 2016

La città di Ercole, cat. mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2015-2016), a cura di W. A. Bulst, Bologna, 2016.

LANCETTI V. 1828-1831

V. Lancetti, *Le opere dei due Filostrati volgarizzate*, 2 voll., Milano, 1828-1831.

LAND N. E. 1997

N. E Land, *Narcissus Pictor*, in «Notes in the History of Art», XVI, 2, 1997, pp. 10-15.

LANZARA P. 1956

P. Lanzara, *La vigna di papa Giulio III*, in «Capitolium», XXXI, 1956, pp. 303-315.

La scultura a Genova 1987

La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento, vol. 1, Genova, 1987, pp. 290-291.

LASKARIS C. Z. 2013

C. Z. Laskaris, *Percezione e creazione artistica nel Narciso albertiano*, in M. ROSSI, A. ROVETTA, F. TEDESCHI (a cura di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano, 2013, pp. 51-54.

LÁSZLÓ E. 1981

E. László, *Flämische und französische Wandteppiche in Ungarn*, Budapest, 1981.

L'Ecole de Fontainebleau 1972

L'Ecole de Fontainebleau, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, ottobre 1972-gennaio 1973) a cura di A. Chastel, S. Béguin, J. Thirion, B. Jestaz, Paris, 1972.

LEACH E. W. 2000

E. W. Leach, *Narrative Space and the Viewer in Philostratus' Eikones*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Römische Abteilung», CVII, 2000, pp. 233-248.

LEE R. W. 1974

R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, 1974.

LEFEVRE R. 1964

R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma, 1964.

LEFEVRE R. 1973

R. Lefevre, *Villa Madama*, Roma, 1973.

LE GOFF R. A. 2012

R. A. Le Goff, *Philostratus Illustrated: the Reception of the Imagines in Renaissance Art and Culture*, tesi di dottorato, University of Newcastle (NSW), 2012.

LEHMAN-HARTLEBEN K. 1941

K. Lehman-Hartleben, *The Imagines of the Elder Philostratus*, in the «The Art Bulletin», XXIII, 1941, pp. 16-44.

Le Pérugin 2014

Le Pérugin maître de Raphaël, cat. della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 12 settembre 2014-19 gennaio 2015), Paris, 2014.

LEVI D'ANCONA M. 1977

M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze, 1977.

LEVIN H. 1972

H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford, 1972.

LIEBENWEIN W. 1992

W. Liebenwein, *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C. Cieri Via, Modena [ed. or. Berlino 1977], 1992.

LIGHTBROWN R. 1986

R. Lightbrown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, 1986.

LIMBURGER W. 1908

W. Limburger, *Giuliano Baglioni*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, Vol. 2, Leipzig, 1908, pp. 289-323.

LINDAU M. B. 1883

M. B. Lindau, *Lucas Cranach: ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation*, Leipzig, 1883.

LITTLE A. 2013

A. Little, *Image and Nature in Alberti's De Pictura. A case of «Model Inversion»?*, in «Albertiana», XVI, 2013, pp. 47-74.

LOH M. H. 2007

M. H. Loh, *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.

LOMAZZO G. P. [ed. 1973-1974]

G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Firenze, 1973-1974.

LONGHI R. 1956

R. Longhi, *Officina ferrarese 1934 e seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-1955*, Firenze, 1956.

LONGHI R. 1975

R. Longhi, *Officina ferrarese (1934), ampliamenti (1940), nuovi ampliamenti (1940-55)*, Firenze, 1975.

LOONEY D., SHEMEK D. 2005

D. Looney, Shemek D. (a cura di), *Phaeton's Children: The Este Court and Its Culture in Early Modern Ferrara*, Tempe (Arizona), 2005.

L'opera completa di Tintoretto 1970

L'opera completa di Tintoretto, a cura di P. De Vecchi, Milano, 1970.

LOSKOUTOFF Y. 2001

Y. Loskoutoff, *Le symbolisme des Palle médicéennes à la Villa Madama*, in «Journal des savants», 2001, pp. 351-391.

LOVISETTO L. 2005

L. Lovisetto, *La pittura descritta: ekphrasis e riconversioni ecfrastiche nel Quattrocento e Cinquecento*, in M. CENTANNI (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, 2005, pp. 385-403.

LOWINSKY E. E. 1982

E. E. Lowinsky, *Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: Origin and History of the Canon per tonos*, in D. ROSAND (a cura di), *Titian, His World and His Legacy*, New York, 1982, pp.191-282.

Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. 1937

Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J., Ausstellung von Werken aus dem Besitze der Staatlichen Sammlungen, veranstaltet aus Anlass der Dresdener Museumswoche von der Staatlichen Gemäldegalerie und dem Staatlichen Kupferstichkabinett; Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, cat. della mostra (Dresda, Staatliche Gemäldegalerie und Staatliches Kupferstichkabinett, 1937), a cura di H. Posse, Dresde, 1937.

Lucas-Cranach-Ausstellung 1953

Lucas-Cranach-Ausstellung, cat. della mostra (Weimar e Wittenberg, 1953), a cura di W. Scheidig, Weimar, 1953.

LUCCO M. 1994

M. Lucco, *Le siècle du Titien*, in «Paragone», XLV, 47-48 (535-537), n.s., 1994, pp. 26-47.

LUCHTERHANDT M. 1996

M. Luchterhandt, *Im Reich der Venus; zu Peruzzis "Sala delle Prospettive" in der Farnesina*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXI, 1996, pp. 207-244.

Luciani opera. Icones Philostrati 1503

Luciani opera. Icones Philostrati, ejusdem Heroica, ejusdem Vitae Sophistarum, Icones juniores Philostrati, Descriptiones Callistrati, Venezia, A. Manuzio, 1503

LUGLI A. 2008 [ma 2010]

A. Lugli, *Echi Albertian nel Libro di pittura di Leonardo da Vinci*, in «Schifanoia», XXXIV/XXXV, 2008 [ma 2010], pp. 115-119.

LUISO F. P. 1899a

F. P. Luiso, *Riordinamento dell'epistolario di A. Traversari con lettere inedite e note storico-cronologiche*, II, Firenze, Ep. XIII, 18, col. 626, 1899, p. 40.

LUISO F. P. 1899b

F. P. Luiso, *Studi su l'epistolario e le traduzioni di Lapo da Castiglionchio*, in «Studi italiani di filologia classica», VII, 1899, pp. 205-299

L'ultimo Tiziano 2008

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, cat. della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum; Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2007-2008) a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia, 2008.

LUPO M. 1995

M. Lupo, *Il Magno Palazzo annotato*, in *Il Castello del Buon Consiglio*, 1995, pp. 67-231.

LUSKIN F. 2011

F. Luskin, *Unchaste Veneration in Titian's Worship of Venus*, in GARTON J., WOLFTHAL D., *New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler*, Toronto, 2011, pp. 363-381.

LUZIO A. 1906

A. Luzio, *Isabella d'Este ne' primordi del papato di Leone X e il suo viaggio a Roma nel 1514-15*, in «Archivio Storico Lombardo», [I] s. IV, VI, 1906, fasc. 11, pp. 99-180; [II] s. IV, VI, 1906, fasc. 12, pp. 454-489.

LUZIO A. 1907-1909

A. Luzio, *Isabella d'Este e Leone X dal Congresso di Bologna alla presa di Milano (1515-1521)*, in «Archivio Storico Italiano», [I] s. V, 1907, XL, pp. 18-97; [II] s. V, XLVI, 1909, pp. 72-128.

LUZIO A. 1908a

A. Luzio, *Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, promessi sposi*, Milano, 1908,

LUZIO A. 1908b

A. Luzio, *Isabella d'Este e il sacco di Roma*, in «Archivio Storico Lombardo», [I] s. IV, X, 1908, fasc. 19, pp. 5-106; [II] s. IV, X, 1908, fasc. 20, pp. 361-425.

LUZIO A. 1910

A. Luzio, *La reggenza di Isabella d'Este durante la prigionia del marito (1509-1510)*, in «Archivio Storico Lombardo», s. IV, XIV, 1910, fasc. 27, pp. 5-104.

LUZIO A. 1912a

A. Luzio, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, in «Archivio Storico Lombardo», [I] s. IV, XVII, 1912, fasc. 34, pp. 245-334; [II] s. IV, XVIII, 1912, fasc. 35, pp. 55-144; [III] s. IV, XIX, 1912, fasc. 36, pp. 392-456.

LUZIO A. 1912b

A. Luzio, *Isabella d'Este nelle tragedie della sua casa*, in «Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova», n.s., V, 1912 [ma 1913], pt. I, pp. 55-122.

LUZIO A. 1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628. Documenti degli Archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati da Alessandro Luzio*, Milano, 1913.

LUZIO A. 1914-1915

A. Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, in «Archivio Storico Lombardo», [I], s. V., a. XLI, 1914, fasc. 3, pp. 469-553; [II] s. V. a. XLI, 1914, fasc. 4, pp. 673-753; [III] s. V., a. XLII, 1915, fasc. 1-2, pp. 115-167; [IV] s. V, a. XLII, 1915, fasc. 3, pp. 412-464.

LUZIO A., RENIER R. 1890

A. Luzio, R. Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza*, [I] s. II, VII, 1890, fasc. 1, pp. 74-119; [II] s. II, VII, 1890, fasc. 2, pp. 346-399; [III] s. II, VIII, 1890, fasc. 3, 619-674.

LUZIO A., RENIER R. 1893

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Torino-Roma, 1893.

LUZIO A., RENIER R. 1899

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXIII, 1899, pp. 1-62.

LUZIO A., RENIER R. 1903

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLII, 1903, pp. 75-111.

LUZIO A., RENIER R. 2005

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga [1899-1903]*, a cura di S. Albonico, introduzione di G. Agosti, Milano, 2005.

MAAZ B. 2010

B. Maaz, *Cranach in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden: mit englischer und russischer Zusammenfassung*, Berlin-München, 2010.

MAFFEI S. 1991

S. Maffei, *La σοφία del pittore e del poeta nel Proemio delle Images di Filostrato Maggiore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1991, XXI, 2, pp. 591-621.

MAFFEI S. 2015

S. Maffei, *I limiti dell'ekphrasis. Quando i testi originano immagini*, in «Memofonte», XV, 2015, pp. 120-146.

MALACARNE G. 2005

G. Malacarne, *Collezionismo e querelle librerie: l'inventario dei libri "lassati" dalla "quondam" Isabella d'Este*, in «Civiltà mantovana», XL, 119, 2005, pp. 121-131.

MALAFARINA G. (a cura di) 2003

G. Malafarina (a cura di), *La Villa Farnesina a Roma*, Modena, 2003.

MANDEL C. 1996

C. Mandel, *Perseus and the Medici*, in «Storia dell'Arte», LXXXVII, 1996, pp. 168-187.

MANIERI A. 1998

A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma, 1998.

MANIERI A. 1999

A. Manieri, *Colori, suoni e profumi nelle Images: principi dell'estetica filostratea*, in «Quaderni Urbinati di Cultura classica», n. s., LXIII, 3, 1999, pp. 111-121.

MARSAND A. 1835-1838

A. MARSAND, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti ed illustrati dal dottore Antonio Marsand*, Paris, 1835-1838.

Mantegna 2008

Mantegna 1431-1506, cat. della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, ed. italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano, 2008.

Manuzio ed. 1975

[A. Manuzio], *A. Manuzio editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*, introduzione di C. Dionisotti, testo latino con traduzione e note a cura di G. Orlandi, 2 voll., Milano, 1975.

MARCHETTI V. 1973

V. Marchetti, *Celio Calcagnini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, 1973, Roma, Treccani, 1973.

MARCUCCI L. 1995

L. Marcucci, *Girolamo Macchietti disegnatore*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 2, 1953/56 (1955), pp. 121-132.

MAREK M. J. 1981

M. J. Marek, *Ut pictura ekphrasis. Studien zur Bedeutung antiker Ekphrases für die Bildersprache der Herrscherpanegyrik in der Hochrenaissance*, tesi, a.a. 1981, Köln.

MAREK M. J. 1983

M. J. Marek, *Alfonso I d'Este e il programma del suo Studiolo*, in *Frescobaldi e il suo tempo, nel quarto centenario dalla nascita*, cat. della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna e Pinacoteca Nazionale, 1983), Venezia, 1983, pp. 77-83.

MAREK M. J. 1985

M. J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie: antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms, 1985.

MAREK M. J. 1987

M. J. Marek, *Trying to Look at Paintings with Contemporary Eyes: Titian's Feast of Venus and Andrians Reconsidered*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18-19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 67-72.

MARIANI ZINI F. 1996

F. Mariani Zini, *Poliziano, allievo degli antichi, maestro dei moderni*, in L. SECCHI TARUGI (a cura di), *Poliziano nel suo tempo*, Atti del VI convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano, 18-21 luglio 1994), Firenze, 1996, pp. 165-193.

MARINO G. 1620 [1979]

G. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, 2 voll. Padova, 1979.

MARINO S., STAVRU A. (a cura di) 2013

S. Marino, A. Stavru (a cura di), *Ekphrasis*, in «Estetica. Studi e ricerche», I, 2013.

MARINONI A. 1982

A. Marinoni, *Gerolamo Calvi e gli studi di cronologia vinciana*, in G. CALVI, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Milano, 1982, pp. 7-18.

MARINONI A. 2002

A. MARINONI, *La biblioteca di Leonardo*, in «Raccolta vinciana», XXII, 2002, pp. 291-342.

MARMI A. F.

A. F. Marmi, *Vite di Accademici Fiorentini*, c. 41r (B. N. C. F., Mgl. cl. 27, cod. 2, c. 41 r e c. 47).

MARSAND A. 1835-1838

A. Marsand, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti ed illustrati dal dottore Antonio Marsand*, Paris, 2 voll., 1835-1838.

MARTIN J. R. 1964

J. R. Martin, *Drawings by Annibale Carracci for the Sleeping Venus*, in «Master drawings», II, 1964, pp. 160-163.

- MARTIN J. R. 1965
J. R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, 1965.
- MASON RINALDI S. 1978
S. Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», XI, 1978, pp. 45-80.
- MASSING J. M. 1990
J. M. Massing, *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, 1990.
- MATARRESE T. 1998
T. Matarrese, *Il mito di Ercole a Ferrara nel Quattrocento tra letteratura e arti figurative*, in P. CASTELLI (a cura di), *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Firenze, 1998, pp. 191-202.
- MATTALIANO E. 1988/1989
E. Mattaliano, *Dosso, Garofalo ed Ortolano a palazzo Ludovico il Moro a Ferrara ed alcune restituzioni all'Ortolano maturo*, in «Musei ferraresi», XVI, 1988/1989, pp. 69-88.
- Mattia Corvino e Firenze* 2013
Mattia Corvino e Firenze, arte e umanesimo alla corte del re d'Ungheria, cat. della mostra (Firenze, Museo di San Marco, ottobre 2013-gennaio 2014) a cura di P. Farbaky, D. Pócs, M. Scudieri, Firenze, 2013.
- MATTIOLI P. A. 1539
P. A. Mattioli, *Il Magno palazzo del Cardinale di Trento*, Venezia, 1539.
- MATZ F. 1867
F. Matz, *De Philostratorum in describendis imaginibus fide*, Bonnae, 1867.
- MAURO F. 1987
F. Mauro, *Storia e genesi della "Galatea" di Raffaello alla Farnesina*, tesi universitaria, Università degli studi di Roma, Roma, 1987.
- MAYER A. L. 1938
A. L. Mayer, *Quelques notes sur l'œuvre du Titien*, in «Gazette des Beaux-Arts», XX, 2, 1938, pp. 289-308.
- MAZZARIOL G. 1960
G. Mazzariol, *Il Garofalo, Benvenuto Tisi*, Venezia, 1960.
- MAZZOLI A. 2008
A. Mazzoli, *Giulio Carpioni incisore tra classicismo e barocco*, Milano, 2008.
- MC ALLISTER JOHNSON W. 1969
W. Mc Allister Johnson, *Prolegomena to the Images ou Tableaux de platte peinture with an Excursus on two Drawings of the School of Fontainebleau*, in «Gazette des Beaux-Arts», VI, 73, 1969, pp. 277-304.

MCGRATH R. L. 1962

R. L. McGrath, *The "Old" and "New" Illustrations for Cartari's Imagini dei Dei degli antichi. A Study of "Paper Archaeology" in the Italian Renaissance*, in «Gazette des Beaux-Arts», LIX, 1962, pp. 213-226.

MEIJER B. W. 1975

B. W. Meijer, *Paolo Fiammingo reconsidered*, in «Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome», XXXVII, 1975, pp. 117-130.

MENDELSON H. 1914

H. Mendelsohn, *Das Werk der Dossi*, München, 1914.

MENEGATTI M. 1998-1999

M. Menegatti, *Collezionismo e committenza alla corte degli Este nel Cinquecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1998-1999, relatore A. Ballarin.

MENEGATTI M. 2002a

M. Menegatti, *I camerini di Alfonso I. Regesto degli artisti*, in A. BALLARIN (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. I, *Lo studio dei marmi ed il camerino delle pitture di Alfonso I d'Este. Analisi delle fonti letterarie, restituzione dei programmi, riallestimento del camerino*, Cittadella (Pd), 2002, pp. 403-463.

MENEGATTI M. 2002b

M. Menegatti, *Documenti per la storia dei camerini di Alfonso I (1471-1634). Regesto generale*, in A. BALLARIN (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. III, Cittadella (Pd), 2002, pp. 5-340.

MENEGATTI M. 2007

M. Menegatti, *Alla corte di Alfonso I. Cantieri e mestieri. Pittori, doratori, decoratori*, in A. BALLARIN (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. V, *Tavole, ampliamenti e addenda*, Cittadella (Pd) 2007 [ma 2008], pp. 45-102.

MENNA M. R. 1991

M. R. Menna, *I mosaici torritiani. Franz Wickhoff e le "Immagini" di Filostrato*, in «Studi Romani», XXXIX, 3-4, 1991, pp. 236-251.

MERCURI F. 1828

F. Mercuri, *Le pitture dei Filostrati fatte in volgare la prima volta da Filippo Mercuri con le varianti lezioni tratte da Mss Vaticani*, Roma, 1828

MÉTRAL D. 1939

D. Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art*, Paris, 1939.

MEZZETTI A. 1965

A. Mezzetti, *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Milano, 1965.

MEZZETTI C. 2010

C. Mezzetti, *La biblioteca degli Estensi: inventari dei manoscritti e gestione delle raccolte nel Quattrocento*, in G. ARBIZZONI, C. BIANCA, M. PERUZZI (a cura di), *Principi e signori: le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, atti del convegno (Urbino, 5 – 6 giugno 2008), Urbino, 2010, pp. 67-108.

MICHEL C. 1973

C. Michel, *Goethe und Philostrats "Bilder": Wirkungen einer antiken Gemäldegalerie; mit einem Anhang: Moritz von Schwind's "Philostratische Gemälde" in der Kunsthalle zu Karlsruhe*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1973, pp. 117-156.

MICHEL C. 1974

C. Michel, *Die 'Weisheit' der Maler und Dichter in den Bildern des Älteren Philostrat*, in «Hermes», CII, 1974, pp. 457-466.

MITCHELL B. 1973

B. Mitchell, *Rome in the High Renaissance. The Age of Leo X*, Oklahoma, 1973.

MONTANARI T. 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Torino, 2012.

MORASSI A. 1929

A. Morassi, *I pittori alla corte di Bernardo Clesio a Trento. I. Giovanni Dossi e suo fratello Battista*, in «Bollettino d'Arte», VI, pp. 241-264.

MOREL PH. 2010

Ph. Morel, *Dionysisme, tempérance et épiqueurisme dans le camerino d'Alfonso d'Este*, in «Studiolo», VIII, 2010, pp. 57-73.

MOREL PH. 2014

Ph. Morel, *L'eau et le vin à la Villa Giulia*, in V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 956-961 [pubblicato anche in PH. MOREL (a cura di), *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 – 1630)*, Paris, 2015, pp. 171-186].

MOREL PH. 2015

Ph. Morel, *Renaissance dionysiaque: inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 - 1630)*, Paris, 2015.

MORELLO F. 2002

F. Morello, *Giulio Carpioni e la Vicenza del Seicento*, Urbana (Pd), 2002.

MORELLO F. 2005

F. Morello (a cura di), *Giulio Carpioni: il segno che diventa estasi*, mostra di grafica antica nell'ambito delle celebrazioni per il sessantesimo anniversario dell'UNESCO, Roma, 16 – 22 novembre 2005, Roma, 2005.

MOTTA U. 2003

U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del «Cortegiano»*, Milano, 2003.

MUND H. 2015

H. Mund, *Das Goldene Zeitalter. Ein Topos in der Herrscherpanegirik der Medici und der französischen Könige im 16. und 17. Jahrhundert*, München, 2015.

MÜNTZ E. 1878-1884

Müntz E., *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie: histoire générale de la tapisserie en France et des Pays-Bas*, Parigi, 1878 - 1884.

MÜLLER J. M. 1987

J. M. Müller, *Rubens's Cupids and Andrians. The first documents and what they tell us*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens: Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18 – 19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 75-80.

MÜLLER J. 2009

J. Müller, *Moritz von Sachsen als «Hercules germanicus». Zur Deutung der Herculestafeln Lukas Cranach d.J.*, in A. HENNING, U. NEIDHARDT, M. ROTH (a cura di), «*Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen*». *Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx zum 15. Februar 2009*, Berlin, 2009, pp. 50-57.

MÜNTZ E. 1987

E. Müntz, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe; étude historique et critique; accompagnée de 9 eaux-fortes ou planches sur cuivre et de 125 illustrations reproduites directement d'après les dessins, cartons ou tentures de haute lisse*, Paris, 1987.

MURRAY M. W. 1927

M. W. Murray, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana (Illinois), 1927, pp. 112-116.

MURUTES H. 1973

H. Murutes, *Personification of Laughter and Druken Sleep in Titan's 'Andrians'*, in «The Burlington magazine», CXV, 1973, pp. 518-525.

NAPOLEONE C. 2007

C. Napoleone, *Villa Madama: il sogno di Raffaello*, Torino, 2007.

NARDI J. 1838-1841

J. Nardi, *Istoria della città di Firenze di Jacopo Nardi*, Firenze, 1838-1841.

NEGRI S. 1521

S. Negri, *Elegantissime e graeco authorum subditorum translationes vide licet: Philostrati Icones, Pythagorae Carmen aureum, Atenaei Collectanea, Musonii... de Principe Optimo, Isocratis de Regiis muneribus oratio, et alia multa scitu degnissima*, Milano, 1521.

NEGRO E., ROIO N. 2001

E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa (1460-1535)*, Modena, 2001.

Nello splendore mediceo 2013

Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze, cat. della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 2013) a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno, 2013.

NEPPI A. 1959

A. Neppi, *Il Garofalo, Benvenuto Tisi*, Milano, 1959.

NEWBY Z. 2009

Z. Newby, *Absorption and Erudition in Philostratus*, in E. BOWIE, J. ELSNER, *Philostratus*, Cambridge, 2009, pp. 322-342.

NORDHOFF C. 1992

C. Nordhoff, *Narziss an der Quelle: Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster, 1992.

NOVA A. 1988

A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550 - 1555): Profane Imagery and Buildings for the Del Monte Family in Rome*, New York, 1988.

NOVA A. 1997

A. Nova, recensione di A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, in «The Burlington Magazine», CXXXIX, 1127, 1997, pp. 125-126.

OFFENBACHER E. 1938

E. Offenbacher, *La Bibliothèque de Willibald Pirckheimer*, in «La Bibliofilia», XL, 1938, pp. 241-263.

Oltre Raffaello 1984

Oltre Raffaello, aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano, cat. della mostra (Villa Giulia – Chiesa di S. Rita – Chiesa di S. Maria Assunta a Trevignano – Chiesa di San Pietro in Montorio – Chiesa di S. Marcello al Corso – Oratorio del Gonfalone – Palazzo Firenze, Roma 1984) a cura di L. Cassanelli, Roma, 1984.

Omaggio a Dürer 1971

Omaggio a Dürer. Mostra di disegni e stampe, cat. della mostra (Firenze 1971) a cura di A. M. Petrioli Tofani, Firenze, 1971.

ORIGLIA D. 2010

D. Origlia, *Trame di gloria: gli arazzi Gonzaga a Mantova*, in «Art e dossier», XXV, 266, 2010, pp. 22-27.

OSTERKAMP E. 1991

E. Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart, 1991.

OY-MARRA E. 2016

E. Oy-Marra, *Tra pittura antica e 'arte nuova'. Bellori, Filostrato e i Bacchanali di Tiziano*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

PACE C. 2001

C. Pace, *'Semplice traduttore': Bellori and the parallel between poetry and painting*, in «Word&Image», XVII, 2001, pp. 233-242.

PADOVANI G. 1954

G. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo, 1954.

PALLUCCHINI R. 1969

R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze, 1969.

PALLUCCHINI R. 1981

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano, 1981.

PALLUCCHINI R., ROSSI P. 1982

R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Venezia, 1982.

PAOLETTI J. 1968

J. Paoletti, *The Italian School. Problems and Suggestions*, in «Apollo», LXXXVIII, 1968, p. 422.

PANOFSKY D. M. 1949

D. M. Panofsky, *Narcissus and Echo: Notes on Poussin's Birth of Bacchus in the Fogg Museum of Art*, in «The art bulletin», XXXI, 2, 1949, pp. 112-120.

PANOFSKY E. 1948

E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 2 voll., Princeton [Ed. orig. Princeton 1943], 1946.

PANOFSKY E. 1950

E. Panofsky, *Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre*, in «Bulletin de la Société Poussin», III, 1950, pp. 27-41.

PANOFSKY E. 1953

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, 1953.

PANVINI ROSATI F. 1976

F. Panvini Rosati, *La Villa di Papa Giulio*, in «Capitolium», LI, 7/8, 1976, pp. 2-13.

PAOLETTI J. 1968

J. Paoletti, *The Italian School. Problems and Suggestions*, in «Apollo», LXXXVIII, 1968, pp. 420-429.

PAOLI M. 2013

M. Paoli, *Il sogno di Giove di Dosso Dossi e altri saggi sulla cultura del Cinquecento*, Lucca, 2013.

PAOLUCCI F. 2003

F. Paolucci, *Dall'Ellade a Roma: mutazione di un'iconografia*, in *The Myth of Venus/Il mito di Venere*, cat. della mostra (Nicosia, The Nicosia Municipal Arts Centre, 2003) a cura di M. Sframeli, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 35-37.

PAOLUCCI F. 2005

F. Paolucci, *L'immagine di Afrodite nel Mondo Antico*, in *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'Antichità al XVIII secolo*, cat. della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 2005-2006) a cura di O. Casazza e R. Gennaioli, Livorno, 2005, pp. 40-47.

PAPA R. 2005

R. Papa, *La "scienza della pittura" di Leonardo. Analisi del "Libro di pittura"*, Milano, 2005.

PARKER K. T. 1956

K. T. Parker, *Ashmolean Museum: Catalogue of the Collection of Drawings, Italian Schools*, Vol. II, Oxford, 1956.

PASINI G. 2005

G. Pasini, *Continuità, distanza, conoscenza*, in M. CENTANNI (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, 2005, pp. 75-107.

PASSAVANT J. D. 1860

J. D. Passavant, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 2 voll., Paris, 1860.

PASSAVANT J. D. 1899

J. D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, 3 voll., Firenze, 1899.

PASTOR L. VON 1944

L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio evo, vol. VI, Giulio III, Marcello II e Paolo IV (1550-1559)*, versione italiana di Mons. Prof. Angelo Mercati, Roma, 1944.

PATETTA T. 2011

T. Patetta, *La piazza della Signoria: il signore, l'artista, il pubblico*, in L. Secchi Tarugi, *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, atti del XXI Convegno Internazionale (Pienza-Chianciano Terme, 20-23 luglio 2009), Firenze, pp. 141-158.

PATTANARO A. 1994

A. Pattanaro, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in «Prospettiva», LXXIII/LXXIV, 1994, pp. 97-110.

PATTANARO A. 1994-1995

A. Pattanaro, *Regesto della pittura a Ferrara (1497-1548)*, in A. BALLARIN (a cura di), *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, regesti e apparati di catalogo a cura di A. Pattanaro e V. Romano, con la collaborazione di S. Momesso e G. Pacchioni, Cittadella (Pd), 1994-1995, pp. 111-179.

PATTANARO A. 2007a

A. Pattanaro (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I: il Camerino delle pitture*; atti del convegno di studio (Padova, 9 – 11 maggio 2001), Cittadella (Pd), 2007.

PATTANARO A. 2007b

A. Pattanaro, *Garofalo e la corte negli anni di Alfonso I (1505-1534)*, in A. Ballarin (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. VI, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*, atti del convegno di studi (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di A. Pattanaro, Cittadella (Pd), 2007 [ma 2008], pp. 77-101.

PATTANARO A. 2009

A. Pattanaro, *Gli affreschi della sala del Tesoro: il restauro di un importante affresco rinascimentale apre nuove prospettive storiche*, in «Ferrara», XVI, 30, 2009, pp. 38-43.

PATTANARO A. 2014

A. Pattanaro, *Dosso e Battista negli anni trenta e quaranta, dopo Trento*, in *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, cat. della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 2014) a cura di V. Farinella, Cinisello Balsamo (Mi), 2014, pp. 197-209.

PATZ K. 2000

K. Patz, *Otium statt negotium? Bild und Bildnis weiblicher Herrschaft am Beispiel von Isabella d'Este*, in *Bildnis, Fürst und Territorium*, München, 2000, pp. 43-57.

PAULICELLI E. 1996

E. Paulicelli, *Parola e immagine: sentieri della scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*, Fiesole, 1996.

PAULUS H.-E. 2011

H.-E. Paulus, *Das Goldene Zeitalter im Garten. Orangerie als inszenierte Allegorese*, in «Gartenkunst», XXIII, 2011, pp. 195-204.

PEDRETTI C. 1960

C. Pedretti, *Note sulla cronologia del "Trattato della pittura" di Leonardo*, in «L'arte», N.S. XXV=LIX, 1960, pp. 16-89.

PEDROCCO F. 2000

F. Pedrocco, *Tiziano*, Milano, 2000

PELLEGRINI M. 2000

M. Pellegrini, *Leone X*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. 3, Roma, 2000, pp. 42-64.

PELLEGRINI M. 2005

M. Pellegrini, *Leone X*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, 2005, pp. 513-523.

PENNY N. 1999

N. Penny, *Dosso Dossi, Ferrara, New York and Los Angeles*, in «The Burlington Magazine», CXLI, 1153, 1999, pp. 250-254.

PERINI G. 1989

G. Perini, *L'arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in «I Tatti Studies», III, 1989, pp. 175-206.

PERINO-PAGDEN S. 1994

S. Perino-Pagden (a cura di), *Isabella d'Este, "La prima donna del mondo", Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, Wien, 1994.

PERTEGATO F. 2013

F. Pertegato, *Scoperta la “granata svampante” di Alfonso I in una residenza di Alfonso I finora ignorata*, in «Kermes», XXVI, 89, 2013, pp. 47-55.

PERTUSI A. 1964

A. Pertusi, *Leonio Pilato tra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, 1964.

PETRETTINI M. 1825

M. Petrettini, *Alcune immagini di Filostrato tradotte dal greco*, Treviso, 1825.

PETRUCCI F. 1984

F. Petrucci, *Antonio Costabili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma, 1984, pp. 257-260.

PHILOSTRATE 1578 [1995]

Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), Présenté et annoté par Françoise Graziani*, Paris, 1995.

PHILOSTRATOS 1968

Philostratos, *Die Bilder*, a cura di O. Schönberger, München, 1968.

PHILOSTRATUS 1844

Philostratus, *Flavii Philostrati quae supersunt. Philostrati Junioris Imagines. Callistrati Descriptiones*, a cura di C. L. Kayser, Turici, 1844.

PICCOLOMINI E. 1875

E. Piccolomini, *Inventario della libreria Medicea privata compilato nel 1495*, in «Archivio storico italiano», 3 ser., XX, 1875, pp. 51-94.

PIERGUIDI S. 2011

S. Pierguidi, *Confronto e simmetria: dai dipinti degli studioli di Isabella e Alfonso d'Este ai pendants di Nicolas Poussin*, in «Civiltà mantovana», XLVI, 131, 2011, pp. 54-86.

PIERGUIDI S. 2012

S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstweissenscharft», XXXIX, 2012, pp. 155-180.

PIGEAUD J. 2010

J. Pigeaud, *Tre fantasie sulla phantasia: Filostrato, Poussin, Winckelmann*, Palermo, 2010.

PILO G. M. 1961

G. M. Pilo, *Carpioni*, Venezia, 1961.

PINELLI A. 2004

A. Pinelli, *Neoclassicismo in scultura: circolarità e apoteosi dell'ékphrasis*, in O. BONFAIT, A.-L. DESMAS (a cura di), *La description de l'oeuvre d'art du modèle classique aux variations contemporaines*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13 - 15 juin 2001), Roma, 2004, pp. 75-90.

- PINELLI A. 2010
A. Pinelli, *Postfazione*, in S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010, pp. 215-234.
- PINELLI A. 2011
A. Pinelli, *Apoteosi e circolarità dell'"ékfrasis" nella scultura di Antonio Canova*, in M. ARIANI, G. VENTURI, *La parola e l'immagine*, Firenze, 2011, pp. 467-480.
- PINO P. 1548 [2000]
P. Pino, *Dialogo di Pittura*, edizione critica a cura di S. Falabella, presentazione di Bianca Tavassi La Greca, Roma, 2000.
- PIZZAGALLI D. 2001
D. Pizzagalli, *La Signora del Rinascimento. Vita e splendori di Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Milano, 2001.
- PLATT V. 2009
V. Platt, *Virtual Visions: Phantasia and the Perception of the Divine in The Life of Apollonius of Tyana*, in E. BOWIE, J. ELSNER (a cura di), *Philostratus*, 2009, pp. 131-154.
- POLIZIANO A. 1954
A. Poliziano, *Stanze cominciate per la Giostra di Giuliano de' Medici*, edizione critica a cura di V. Pernicone, Torino, 1954.
- POLIZIANO A. 1968
A. Poliziano, *Epistularum liber V*, in *Omnia opera Angeli Politiani, et alia quaedam lectu digna, quorum nomina in sequenti indice videre licet*, Roma, 1968.
- POLIZIANO A. 1978
A. Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura L. Cesarini Martinelli, Firenze, 1978.
- POLIZIANO A. 1991
A. Poliziano, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze, 1991.
- Pontormo to Greco* 1954
Pontormo to Greco: the Age of Mannerism. A Loan Exhibition of Painting and Drawings of the Century 1520-1620, cat. della mostra (The John Herron Art Museum, 14 Feb. – 28 Mar. 1954), Indianapolis, 1954.
- POSNER D. 1971
D. Posner, *Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London, vol. II.
- POUNCEY PH. 1962
Ph. Pouncey, *Contributo a Girolamo Macchietti*, in «Bollettino d'arte», XLVII, 1962, pp. 237-240.
- POUNCEY PH., GERE J. A. 1962
Ph. Pouncey, J. A., *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his Circle*, Voll. 3-4, Londra, 1962.

PRIVITERA M. 1989

M. Privitera, *Girolamo Macchietti tra Palazzo Vecchio e San Lorenzo*, in «Paragone. Arte», XL, 467, 13, 1989, pp. 79-94.

PRIVITERA M. 1990

M. Privitera, *Girolamo Macchietti a Napoli*, in «Arte documento», IV, 1990, pp. 112-119.

PRIVITERA M. 1992

M. Privitera, *Invenzioni parmigianinesche in disegni e dipinti di Girolamo Macchietti (1535 – 1592)*, in CÄMMERER M., (a cura di), *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, 1992, pp. 268- 276.

PRIVITERA M. 1994

M. Privitera, *Nuovi disegni di Girolamo Macchietti* in «Paragone. Arte», XLV, 1994, 529/533=N.S., 44/46, pp. 107-112.

PRIVITERA M. 1996

M. Privitera, *Girolamo Macchietti: un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535 – 1592)*, Milano, 1996.

PRIVITERA M. 1997

M. Privitera, in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti) a cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori, D. Heikamp, A. Paolucci, Milano, 1997-1998.

PUCCI G. 2010

G. Pucci, *Presentazione*, in FILOSTRATO, *La pinacoteca*, Palermo, 2010, pp. 7-24.

PUGLIARA M. 2004

M. Pugliara, *La Galleria di Filostrato Minore: poetica e pittura*, in F. GHEDINI, I. COLPO, M. NOVELLO (a cura di), *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma, 2004, pp. 8-16.

PUGLISI C. 2016

C. Puglisi, 'Contraffazioni tizianesche?' *Domenichino, Albani and Titian's Bacchanals*, in S. ALBL, S. EBERT-SCHIFFERER (a cura di), *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, villino Stroganoff, 27-28 ottobre 2016), in corso di stampa.

PUPPI L. 1964

L. Puppi, *Dosso al Buonconsiglio*, in «Arte veneta» XVIII, pp. 19-36.

PUTTFARKEN T. 1980

T. Puttfarken, *Golden Age and Justice in Sixteenth-Century Florentine Political Thought and Imagery: Observations on Three Pictures by Jacopo Zucchi*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIII, 1980, pp. 130-149.

PUTTFARKEN T. 1982

T. Puttfarken, *Mutual Love and Golden Age: Matisse and 'Gli Amori de' Carracci'*, in «The Burlington Magazine», CXXIV, 949, 1982, pp. 203-20

QUAZZA R. 1960

R. Quazza, *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma, 1960, pp. 332-337.

QUEDNAU R. 1979

R. Quednau, *Die Sala di Costantino in Vatikanischen Palast: zur Dekoratin der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildsheim, 1979.

QUEDNAU R. 1981

R. Quednau, *Zeremonie und Festdekor: ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X*, in *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, 2. Referate der Sektionen 1 bis 5*, Hamburg, pp. 349-358.

QUEDNAU R. 1984

R. Quednau, *Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», III, 35, 1984, pp. 83-128.

QUET H. 2006

H. Quet, *Cadre, circonstances et objectif de l'apprentissage d'un plaisir culturel hellèn d'après le temoignage du prologue de Philostrate*, in M. COSTANTINI, E. GRAZIANI, S. ROLET (a cura di), *La défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006, pp. 31-62.

Raffaello in Vaticano 1984

Raffaello in Vaticano, cat. della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 – 16 gennaio 1985) a cura di F. Mancinelli, Milano, 1984.

Raffaello e i suoi 1992

Raffaello e i suoi: disegni di Raffaello e della sua cerchia, cat. della mostra (Roma, Villa Medici marzo-maggio 1992) a cura di D. Cordellier e B. Py, Roma, 1992, pp. 326-331.

REARDON B. P. 1971

B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, Paris, 1971.

REISS S. E. 2001

S. E. Reiss, *Giulio de' Medici e Mario Maffei, a Renaissance Friendship and the Villa Madama*, in L. JONES (a cura di), *Coming about, a Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Art Museum, 2001, pp. 281-288.

RÈPACI-COURTOIS G. 1988

G. Rèpaci, *Vasari, source de Blaise de Vigenère?*, in «Revue de l'art», LXXX, 1988, pp. 48-51.

RÈPACI-COURTOIS G. 1992

G. Rèpaci-Courtois, *Art mécanique ou état contemplatif? Les Humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV, 1992, pp. 43-62.

RÈPACI-COURTOIS G. 1994

G. Rèpaci-Courtois, *Blaise de Vigenère et l'expérience des arts visuels*, in *Blaise de Vigenère, poète et mythographe au temps de Henri III*, Paris, 1994, pp. 101-110.

RESTA G. 1983

G. Resta, *La cultura umanistica a Milano alla fine del Quattrocento*, in G. BOLOGNA (a cura di), *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (28 febbraio-4 marzo 1983), Milano, 1983, vol. I, pp. 201-214.

RIBOUILLAULT D. 2012

D. Ribouillault, *La Villa Giulia et l'âge d'or augustéen*, in PH. MOREL (a cura di), *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, Tours, 2012, pp. 339-388.

RICCI G. 2007

G. Ricci, *Sacralità in frammenti. Una lettura del potere estense al tempo di Alfonso I (e dintorni)*, in A. BALLARIN (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, t. VI, *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*, atti del convegno di studio (Padova, 9-11 maggio 2001), a cura di A. Pattanaro, Cittadella (Pd), 2007 [ma 2008], pp. 213-226.

RICHARDSON B. 2012

B. Richardson, *Isabella d'Este and the Social Use of Books*, in «La bibliofilia», CXIV, 3, 2012, pp. 293-325.

RIGAS N. B. 1976

N. B. Rigas, *A Short Note on the "Bacchanal of the Andrians"*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 3, 1976, pp. 407-410.

RIJSER D. 2012

D. Rijser, *Raphael's Poetics, Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam, 2012.

RILLI J. 1700

J. Rilli, *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1700.

RINUCCINI A. 1953

A. Rinuccini, *Lettere ed orazioni*, a cura di V. R. Giustiniani, Firenze, 1953.

RIPA C. 1593 [2012]

C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, 2012.

RISPOLI G. M. 1985

G. M. Rispoli, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli, 1985.

ROBERTSON C. 2008

C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo (Mi), 2008.

ROMANI V. 1995

V. Romani, *La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Cataloghi*, in A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, Cittadella (Pd), 1995, pp. 183-378.

ROMANI V. 1996

V. Romani, *Alfonso I, Dosso e la maniera moderna*, in V. FORTUNATI (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, Bologna, 1996, pp. 88-104.

ROMANO G. 1981

G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'Arte italiana*, II, vol. II, t. 1, pp. 5-85.

ROMANO G. 2008

G. Romano, *Mantegna nello studiolo d'Isabella d'Este*, in *Mantegna 1431-1506*, Milano, 2008, pp. 327-365.

ROSAND D. 1987a

D. Rosand, *An Arc of Flame. On the Transmission of Pictorial Knowledge*, in G. CAVALLI-BJÖRKMAN (a cura di), *Bacchanals by Titian and Rubens: Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum, Stockholm, March 18 – 19, 1987*, Stockholm, 1987, pp. 81-92.

ROSAND D. 1987b

D. Rosand, *Ekphrasis and the Renaissance of Painting: Observations on Alberti's Third Book*, in K.-L. SELIG, R. SOMERVILLE (a cura di), *Florilegium Colombianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, New York, 1987, pp. 147-165.

ROSAND D. 1990

D. Rosand, *Ekphrasis and the Generation of Images*, in «Arion», s. III, 1,1, 1990, pp. 61-105.

ROSCOE G. 1816-1817

G. Roscoe, *Vita e Pontificato di Leone X. Autore della Vita di Lorenzo de' Medici, tradotta e corredata di annotazioni e di alcuni documenti inediti dal conte cav. Luigi Bossi milanese. Ornata Del Ritratto di Leone X, e di molte medaglie incise in rame*, 12 voll., Milano, 1816-1817.

ROSEN V. VON 2001

V. von Rosen, 'Diletto dei sensi und diletto dell'intelletto'. *Bellinis und Tizians Bacchanalien für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext*, in «Städel-Jahrbuch», XVIII, 2001, pp. 81-112.

ROSEN V. VON 2008

V. von Rosen, 'Diletto dei sensi et diletto dell'intelletto. *Les Bacchanales peintes par Bellini et Titien pour Alphonse d'Este considérés dans leur contexte de réception*, in M. HOCHMANN, J. KLIEMANN, J. KOERING, PH. MOREL, (a cura di), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, Roma-Paris, 2008, pp. 311-351.

ROUVERET A. 2006

A. Rouveret, *Les Paysages de Philostrate*, in M. COSTANTINI, F. GRAZIANI, S. ROLET (a cura di), *La défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006, pp. 63-76.

RUBELLO N. 2013

N. Rubello, *Leone X (1513-1521): il pontificato di un papa prudente*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, cat. della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 2013) a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno, 2013, pp. 171-181.

RUGGERI U. 1993

U. Ruggeri, *Il Padovanino*, Soncino (CR), 1993.

RULAND K. 1876

K. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle: formed by H. R. H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, Weimar, 1876.

SABBATINO P. 2004

P. Sabbatino, *Il "Trionfo della Galatea" di Raffaello e "Il libro del Cortegiano" di Castiglione: il dibattito sull'imitazione nel primo Cinquecento*, in «Studi rinascimentali», II, 2004 (2005), pp. 23-48.

SALVINI S. 1717

S. Salvini, *Fasti Consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1717.

SAMBO E. 1983

E. Sambo, *Sull'attività giovanile del Garofalo*, in «Paragone. Arte», XXXIV, 395, 1983, pp. 19-34.

SANNAZARO I. [ed. 1961]

I. Sannazaro, *Opere Volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, 1961, pp. 143-145.

SANNAZARO I. 1504 [2013]

I. Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma, 2013.

SANTI G. [ed. 1985]

G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro duca d'Urbino. Poema in terza rima (Codice Vat. Ottob. Lat. 1305)*, a cura di L. Michelini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano, 1985.

SANTOPADRE P. 2012

P. Santopadre, *Il "Polifemo" di Sebastiano del Piombo e la "Galatea" di Raffaello: nuove acquisizioni tecniche*, in «Bollettino ICR / Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro», N.S. XXIV/XXV, 2012, pp. 15-25, 139.

SANTORO D. 1906

D. Santoro, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Chieti, 1906.

SASSU G. 2011

G. Sassu, *Giorgio Aretin inventit: osservazioni su Vasari "designer" per Prospero Fontana*, in «Artibus et historiae», XXXII, 64, 2011, pp. 129-151.

SCALINI M. 2010

M. Scalini (a cura di), *Rinascimento privato: aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel*, Cinisello Balsamo (Mi), 2010.

SCARPATI C. 1982

C. Scarpati, *Leonardo e i suoi linguaggi*, in C. SCARPATI, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, 1982, pp. 3-26.

SCARPATI C. 1993

C. Scarpati, *Introduzione*, in L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano, 1993, pp. 3-80.

SCARPATI C. 2001

C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano, 2001.

SCARPELLINI P. 1984

P. Scarpellini, *Perugino*, Milano, 1984.

SCATIZZI S. S. 2012

S. S. Scatizzi, *La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, in «Camena», 2012, pp. 1-23, consultabile online all'indirizzo http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf.

SCHADE W. 1974

W. Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden, 1974.

SCHÄFER W. 1860

W. Schäfer, *Die Königliche Gemälde-Galerie im Neuen Museum zu Dresden, Beschreibung und Erläuterung sämtlicher Gemälde nach der Ordnung der Räume, begleitet von kunstgeschichtlichen und kritischen Erinnerungen*, Dresden, 1860.

SCHERBAUM A. 2004

A. Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben: Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden, 2004, pp. 161-164.

SCHILLING E., BLUNT A. 1971

E. Schilling, A. Blunt, *German Drawings in the Collection of Her Majesty the Queen and Supplements to the Catalogues of Italian and French Drawings*, 1971.

SCHIZZEROTTO G. 1977

G. Schizzerotto, *Cultura e vita civile a Mantova tra '300 e '500*, Firenze, 1977.

SCHLOSSER J. VON 1900

J. von Schlosser, *Jupiter und die Tugend: eine Gemälde des Dosso Dossi*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXI, 1900, pp. 262-270.

SCHLOSSER J. VON 1927

J. von Schollosser, *Präludien. Borträge und Aufsätze*, Berlin, 1927.

SCHLOSSER J. VON 1977

J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze [ed. or. Wien 1924], 1977.

SCHMÖLZER H. 1901

H. Schmölder, *Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient und ihre Meister*, Innsbruck, 1901, pp. 20-21.

SCHOCH R., MENDE M., SCHERBAUM A. 2001-2004

R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum (a cura di), *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werke*, München, 2001-2004.

SCHOCH R., SCHERBAUM A., WIENER C. 2009

R. Schoch, A. Scherbaum, C. Wiener, *Albrecht Dürer Marienleben*, München, 2009.

SCHUCHARDT C. 1851-1871

C. Schuchardt, *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke*, 3 voll., Leipzig, 1851-1871.

SCHULZ A. M. 2007

A. M. Schulz, *La Fucina di Vulcano di Antonio Lombardo: lo stile, la data, il sito ed il significato*, in M. CERIANA (a cura di), *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, atti del convegno di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 aprile 2006), Venezia, 2007, pp. 321-344.

SCHWARZENBERG E. 1967

E. Schwarzenberg, *Le lunette della stanza del tesoro nel palazzo di Ludovico il Moro a Ferrara*, in «Atti e memorie / Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», VI, 1967, pp. 45-96.

SCHWARZENBERG E. 2005

E. Schwarzenberg, *La gelosia di Vulcano alle corti di Mantova e Ferrara*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIX, 2005 (2006), pp. 289-322.

SCOTI BERTINELLI U. 1905

U. Scoti Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», I ser., XIX, 1905, pp. 229-230.

SCUDERI V. 2007

V. Scuderi, *Modi d'ekphrasis. Un'introduzione*, in A. VALTOLINA (a cura di), *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ekphrasis*, Milano, 2007, pp. 9-17.

SECRET F. 1964

F. Secret, *Le Zohar chez les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1964.

SEGRE A. 1996

A. Segre, *Alla ricerca dell'orto delle Esperidi: un mito per i giardini d'agrumi*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), Firenze, 1996, pp. 19-40.

SEIDLITZ W. VON 1921

W. Von Seidlitz, *Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit, 1464-1625*, vol. 1, Dresden, 1921.

SELLINK M. (a cura di) 2000

M. Sellink (a cura di), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700, Cortelis Cort*, 3 voll., Rotterdam, 2000.

SETTIS S. 2010

S. Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2010.

SEZNEC J. 1961

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York (I ed. New York 1953), 1961.

SEZNEC J. 1990

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, 1990.

SHEARMAN J. 1975

J. Shearman, *The Florentine Entrata of Leo X (1515)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVIII, 1975, pp. 136-154.

SHEARMAN J. 1987

J. Shearman, *Alfonso d'Este's Camerino*, in "Il se rendit en Italie", études offertes à André Chastel, Roma, 1987, pp. 209-230.

SHEARMAN J. 1995

J. Shearman, *Il mecenatismo di Giulio II e Leone X*, in A. ESCH, C. L. FROMMEL (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, Torino, 1995.

SHEARMAN J. 2008

J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: «Only connect...»*, Milano, (I ed. ita. Milano 1995), 2008.

SHEPHARD T. 2010

T. Shephard, *Alfonso I d'Este: Music and Identity in Ferrara*, tesi di dottorato, University of Nottingham, 2010.

SHEPHARD T. 2014

T. Shephard, *Echoing helicon: Music, Art and Identity in the Este Studioli, 1440-1530*, New York, Oxford, 2014.

SHIN J. M. 2003

J. M. Shin, *Et in picturam et in sanctitatem: operating Albrecht Dürer's Marienleben (1502-1511)*, Berlin, 2003.

SHINNEMAN D. 1974

D. Shinneman, *The Canon in Titian's Andrians: a Reinterpretation*, in «Studies in the History of Art», VI, 1974, pp. 93-95.

SIEBERT G. 2010

G. Siebert, *Goethe, Lecteur de Philostrate*, in «Revue des Études Grecques», CXXIII, 1, 2010, pp. 387-396.

SIMON K. 1988

K. Simon, *A Renaissance Tapestry: the Gonzaga of Mantua*, London, 1988.

SMITH G. P. 1953

G. P. Smith, *The Canon in Titian's Bacchanal*, in «Renaissance news», VI, 1953, pp. 51-56.

SOLMI E. 1976

E. Solmi, *Scritti vinciani: le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, 1976.

SOPHER M. S. 1978

M. S. Sopher, *Sixteenth-century Italian Prints*, Claremont, 1978.

SPENCER J. R. 1957

J. R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1-2, 1957, pp. 26-44.

STAVRU A. 2013

A. Stavru, *Ekphrasis ed enargeia. Figurare tramite parole e dire tramite immagini*, in «Estetica. Studi e ricerche», I, 2013, pp. 5-8.

STEGMANN C. VON 1885-1908

C. Von Stegmann, *Giuliano di Baccio D'Agnolo*, in C. VON STEGMANN, H. VON GEYMULLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, vol. VII, München.

STOICHITA V. 2007

V. Stoichita, *Come assaporare un dipinto*, in A. VALTOLINA (a cura di), *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ekphrasis*, Milano, 2007, pp. 18-36.

STRAUSS W. L. 1980

W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer. Woodcuts and Woodblocks*, New York, 1980.

STUCCHI S. 2007

S. Stucchi, *Su alcuni esempi di ekphrasis relativi alla caratterizzazione dei personaggi petroniani*, in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (a cura di), *Studien zu Petron und seiner Rezeption, Studien zu Petron und seiner Rezeption*, atti del convegno internazionale (Lovenno di Menaggio (Como), 13-15 aprile 2007), Berlin-New York, 2007, pp. 227-250.

SUIDA W. 1911

W. Suida, *Die Landes-Bildergalerie*, in A. MELL (a cura di), *Das Steiermärkische Landesmuseum und seine Sammlungen, 1811-1911*, Graz, 1911, pp. 349-381.

SUIDA W. 1933

W. Suida, *Tiziano*, Roma, 1933.

SURLIUGA V. 2002

V. Surliuga, *La Galeria di G. B. Marino tra pittura e poesia*, in «Quaderni d'italianistica», XXIII, 1, 2002, pp. 65-84.

Tapestry in the Renaissance 2002

Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence, cat. della mostra (Metropolitan Museum of Art, New York, March 12 – June 19 2002) a cura di T. P. Campbell, New York, 2002.

TAUBER C. 2014

C. Tauber, *Les peintures de Philostrate*, in A. BEYER, E. OSTERKAMP (a cura di), *Goethe et l'art. Les écrits de Goethe sur les beaux-arts. Répertoire des artistes cités*, Paris, 2014, vol. II, pp. 273-285.

TEOCRITO 1992

Teocrito, *Idilli*, introduzione, traduzione e note di V. Gigante Lanzara, Milano, 1992.

TESI V. 1992

V. Tesi, *La canonica di San Martino a Montughi a Firenze. Mitografia e modelli letterari nella Villa di Francesco Campana*, in «Studi di Storia dell'Arte», III, 1992, pp. 113-144.

TEZA L. 2004

L. Teza (a cura di), *Pietro Vannucci, il Perugino*, Atti del convegno internazionale di studi (Perugia – Città della Pieve, 25-28 ottobre 2000), Perugia, 2004.

THEIN K. 2002

K. Thein, *Gods and Painter: Philostratus the Elder, Stoic Phantasia and the Strategy of Describing*, in *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, a cura di J. Elsner, in «Ramus», XXXI, 2002, pp. 136-145.

The Verbal and the Visual 2002

The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity, a cura di J. Elsner, in «Ramus», XXXI, 1-2, 2002.

THIÉBAUT D., DEBOUT M. A. 1979

D. Thiébaud, M. A. Debout, *Le Pérugin et l'Ecole ombrienne*, in «Cahiers d'Art et d'Essai», Paris, 1979.

THOENES C. 1986

C. Thoenes, *Galatea: tentativi di avvicinamento*, in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma, 1986, pp. 59-73.

THOENES C. 2002

C. Thoenes, *Zu Raffaels Galatea*, in THOENES C. (a cura di), *Opus incertum, italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München, 2002, pp. 51-116.

THOMSON M. L. 1961, *The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity*, in «Marsyas», IX, 1961, pp. 36-77.

THUILLIER J. 1974

J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Milano 1974.

TIBULLO 1990

Tibullo, *Le elegie*, a cura di F. della Corte, Milano, 1990.

TIETZE H. 1906

H. Tietze, *Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine Werkstätte*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXVI, 1906, pp. 49-182.

TIETZE-CONRAT E. 1957

E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, London, 1957.

TIETZE H., TIETZE-CONRAT E. 1928-1938

H. Tietze, E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, Augsburg, Filser, 1928-38.

TISSONI BENVENUTI A. 1993

A. Tisconi Benvenuti, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, Padova, 1993, pp. 773-792.

TISSONI BENVENUTI A. 2004

A. Tisconi Benvenuti, *Alfonso I e i letterati del suo tempo*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 9-12 dicembre 1998), coordinamento di A. Ghinato, Modena, 2004, pp. 15-27.

Titian 2003

Titian, cat. della mostra (Londra, The National Gallery, 2003) a cura di D. Jaffé, London, 2003.

TOFFANELLO M. 2010

M. Toffanello, *Ferrara: gli Este 1393-1535*, in M. FOLIN (a cura di), *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, Milano, 2010, pp. 181-201.

TOMEI A. 1990

A. Tomei, *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, 1990.

TOSCHI CAVALIERE C. 2000

C. Toschi Cavaliere, *Della "granata svampante" e di altri fuochi*, in «Atti e Memorie/Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria», XVII, 2000, pp. 375-390.

TROTTER W. H. 1974 [1976]

W. H. Trotter, *Chiaroscuro woodcuts of the circles of Raphael and Parmigianino: a Study in Reproductive Graphics*, Tesi di dottorato, University of North Carolina, Chapel Hill, 1974 [ma 1976].

TSCHÄPE R. 1995

R. Tschäpe, *Die Villa Giulia: Rekonstruktion des Bildbestandes und ein Versuch, die Strukturen des ikonographischen Konzeptes zu erfassen*, Aachen, 1995.

TUMIDEI S. 1996

S. Tumidei, *Dosso (e Battista) al Buonconsiglio*, in *Il Castello del Buonconsiglio, volume secondo. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, 1996, pp. 131-157.

Un Rinascimento singolare 2003

Un Rinascimento singolare. La corte degli Este a Ferrara, cat. della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2003-2004) a cura di J. Bentini e G. Agostini, Cinisello Balsamo (Mi), 2003.

VACCARI P. 1967

P. Vaccari, *Andrea Alciato*, in *Scritti in memoria di Antonino Giuffrè*, Milano, 1967, pp. 829-857.

VALCANOVER F. 1960

F. Valcanover (a cura di), *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano, 1960.

VALCANOVER F. 1969

F. Valcanover, *Tiziano. L'opera completa*, Milano, 1969.

VALCANOVER F. 1990

F. Valcanover, *Introduzione a Tiziano*, in *Tiziano*, cat. della mostra (Venezia, Palazzo Ducale; Washington D.C., National Gallery of Art, 1990) a cura di F. Valcanover, Venezia, 1990, pp. 2-28.

VALERIANO G. P. 1556 [2005]

G. P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii, mit einem Nachwort von Dietmar Peil*, Hildesheim, Zürich, New York, 2005.

VALTOLINA A. (a cura di) 2007

A. Valtolina (a cura di), *L'immagine rubata. Seduzioni e astuzie dell'ékphrasis*, Milano, 2007.

VAN MARLE R. 1933

R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1933.

VARCHI B. 1721 [1857-58]

B. Varchi, *Storia Fiorentina*, ed. a cura di G. Milanese, Firenze, 1857-58.

VARESE R. 1967

R. Varese, *Lorenzo Costa*, Milano, 1967.

VARESE R. 1988

R. Varese, *La Cronaca rimata di Giovanni Santi: proposte di lettura*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI, 2, 1988, pp. 26-48.

VAROLI PIAZZA R. 1981

R. Varoli Piazza (a cura di), *La sala delle prospettive: storia e restauro, mostra didattica*, Roma, Villa La Farnesina, 1 giugno-15 luglio 1981, Istituto centrale del restauro, 1981.

VAROLI PIAZZA R. 1987

R. Varoli Piazza, *Il fregio della Sala della Prospettiva: un'ipotesi per la bottega di Peruzzi*, in M. Fagiolo e M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 363-398.

VASARI G. 1550 e 1568 [1966-1997]

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini. Commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1966-1997.

VASOLI C. 1981

C. Vasoli, *Il mito dell'età dell'oro nel Rinascimento*, in R. PALLUCCHINI (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, I, Firenze, 1981, pp. 51-69.

VENTURA L. 1998

L. Ventura, *Pittura e letteratura alla corte di Mantova: un itinerario nell'appartamento di Isabella d'Este*, Mantova, 1998.

VENTURI A. 1882

A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882 [ma 1883].

VENTURI A. 1913

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1913.

VENTURI G. 2004

G. Venturi, *Il parallelo tra le arti: il caso Ariosto-Dosso*, in A. GHINATO (a cura di), *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9 – 12 dicembre 1998), Modena, 2004, pp. 45-55.

VENTURI G., FARNETTI M. (a cura di) 2004

G. Venturi, M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, II voll., Roma, 2004.

VENTURI FERRIOLO M. 1996

M. Venturi Ferriolo, *Le Esperidi dal canto soave*, in A. TAGLIOLINI, M. AZZI VISENTINI (a cura di), *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), Firenze, 1996, pp. 11-18.

VENUTI R. 1999

R. Venturi (a cura di), W. Goethe, *Philostrats Gemälde*, traduzione di S. Paiano e nota di R. Venuti, in «La Diana – Annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'Arte dell'Università di Siena», 1999, pp. 139-235.

VERHEYEN E. 1971

E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabelle d'Este at Mantua*, New York, 1971.

VEY H. 1990

H. Vey, *Der Schmuck der neuen Kunsthalle*, in *Kunst in der Residenz, Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, cat. della mostra (Karlsruhe 31 marzo-1 luglio 1990) a cura di S. Holsten, Heidelberg, 1990, pp. 14-23.

VIALE FERRERO M. 1961

M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani del '500*, Milano, 1961.

VIATTE F. 1999

F. Viatte, *Léonard de Vinci: Isabelle d'Este*, Paris, 1999.

VICENTINI C. 2011

C. Vicentini, *I Baccanali di Bellini, Dosso e Tiziano nella collezione Aldobrandini: indiscrezioni di un diplomatico estense*, in LORIZZO L. (a cura di), *Fare e disfare, studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, Roma, 2011, pp. 35-43.

VICENTINI C., CAPPELLETTI F. 2012

C. Vicentini, F. Cappelletti, *Fortuna e spettatori dei Baccanali fra Cinque e Seicento. Dalla via Coperta all'Europa*, in CH. HOPE (a cura di), *Il regno e l'arte. I camerini di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara*, Firenze, 2012, pp. 259-279.

VILLA A. 2006

A. Villa, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este: il "Libro de natura de amore" di Mario Equicola*, Lucca, 2006.

VILLATA E. 2005

E. Villata, *Leonardo e gli uomini di lettere*, in V. ARRIGHI, A. BELLINAZZI, E. VILLATA (a cura di), *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, Firenze, 2005, pp. 72-82.

VINGE L. 1967

L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, 1967.

VERGILIS MARONIS P. 2000

P. Vergili Maronis, *Georgicon*, traduzione di E. Natali, Pescia (Pt), 2000.

VITI P. 1987

P. Viti, *Angelo Camillo Decembrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 33, 1987, pp. 483-488.

VOLPI C. 1992

C. Volpi, *Le vecchie e nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)*, in «Storia dell'Arte», LXXIV, 1992, pp. 48-80.

VOLPI C. 1996

C. Volpi, *Le Immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, 1996.

VOLPI C. 1997

C. Volpi, *Le fonti delle "Immagini degli dei degli antichi" di Vincenzo Cartari*, in F. CAPPELLETTI, G. HUBER-REBENICH (a cura di), *Der antike Mythos und Europa*, Berlin, 1997, pp. 58-73.

WALKER J. 1956

J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara: a Study of Styles and Taste*, New York, 1956.

WARD-JACKSON P. W. 1979

P. W. Ward-Jackson, *Italian Drawings*, London, 1979, I, pp. 74-75.

WATKIN D. 1991

D. Watkin, *Iungit Amor: Royal Marriage Imagery in France, 1550-1750*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIV, 1991, pp. 256-261.

WEBB R. H. 1992

R. H. Webb, *The Transmission of the Eikones of Philostratos and the Development of Ekphrasis from late Antiquity to the Renaissance*, tesi di dottorato, The Warburg Institute, London, 1992.

WEBB R. H. 1996

R. H. Webb, *Ekphrasis*, in *The Dictionary of Art*, vol. X, Oxford, 1996, pp. 128-131.

WEBB R. H. 1999

R. H. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1999, pp. 7-18.

WEBB R. H. 2006

R. H. Webb, *The Imagines as a Fictional Text: Ekphrasis, Apatê and Illusion*, in M. COSTANTINI, F. GRAZIANI, S. ROLET (a cura di), *La défi de l'art: Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006, pp. 113-136.

WEBB R. H. 2009

R. H. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, 2009.

WEBB R. H. 2013

R. H. Webb, *Les Images de Philostrate: une narration éclatée*, in M. BRIAND (a cura di), *La trame et le tableau*, Rennes, 2013, pp. 19-34.

WETHEY H. E. 1975

H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, III, *The Mythological and Historical Paintings*, London, 1975.

WHITFIELD J. H. 1966

J. H. Whitfield, *Leon Battista Alberti, Ariosto, and Dosso Dossi*, in «Italian studies», XXI, 1966, pp.16-30.

WICKHOFF F. 1892

F. Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina – II, Theil Die römische Schule*, in «Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses», XIII, 1892.

WICKHOFF F. 1895

F. Wickhoff, *Die wiener Genesis*, Wien, 1895.

WICKHOFF F. 1947

F. Wickhoff, *Arte Romana*, Padova, 1947.

WIEBEL C. 1995

C. Wiebel, *Albrecht Dürer: das Marienleben*, Coburg, 1995.

WIENER C. 2005

C. Wiener, *Dürers Marienleben: Andachtsliteratur als Künstlerbuck. Eine Ausstellung der Bibliothek Otto Schäfer zu einem Buchprojekt des Nürnberger Humanismus*, Schweinfurt, [Bibliothek Otto Schäfer], 23 Januar – 17 April 2005, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 20 November 2005 – 29 Januar 2006], Schweinfurt, 2005.

WILLIAMS A. B. 2005

A. B. Williams, "*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*": artistic patronage at the court of Alfonso I d'Este, Duke of Ferrara, Ph.D. Thesis, Los Angeles, University of California, 2005.

WILLIAMSON G. C. 1900

G. C. Williamson, *Pietro Vannucci Called Perugino*, London, 1900.

WINCKELMANN J. 1760

J. Winckelmann, *Descriptions des pierres gravées du feu Baron de Stosch dédiée a son Eminence Monseigneur le Cardina Aléxandre Albani*, Firenze, 1760.

WINCKELMANN J. 1767 [1967]

J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti: Roma 1767*, 2 voll., Darmstadt, 1967.

WINCKELMANN J. 1760

J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien, 1776.

WIND E. 1948

E. Wind, *Bellini's Feast of Gods*, Cambridge-London, 1948.

WIND G. D. 1991

G. D. Wind, *Annibale Carracci's Sleeping Venus: a Source in Claudian*, in «Source», X, 3, 1991, pp. 37-39.

WITTKOWER R. 1952

R. Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1952.

WOLF G. 2007

G. Wolf, *Le fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull'uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti*, in A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI, C. VASOLI (a cura di), *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*, atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon

Battista Alberti (Mantova 17-19 ottobre 2002, Mantova 23-25 ottobre 2003), Firenze, 2007, pp. 263-274.

WÖZL L. 1898

L. Wözl, *Il Castello del Buon Consiglio*, in «Atti della R.I. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto», III s., IV, 3-4, pp. 209-310.

WUTTKE D. (a cura di) 2001-2014

D. Wuttke (a cura di), *Erwin Panofsky Korrespondenz 1962 bis 1968*, vol. 5, Wiesbaden, 2001-2014.

WYSS E. 1987

E. Wyss, *An Unexpected Classical Source for Jacob Jordaens*, in «Hoogsteder-Naumann mercury», V, 1987, pp. 29-35.

ZAFRAN E. 2004

E. Zafran (a cura di), *Renaissance to Rococo: Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, New Haven, London, 2004.

ZANKER G. 1981

G. Zanker, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in «Rheinisches Museum für Philologie», CXXIV, 1981, pp. 297-311.

ZOLLA E. 1998

E. Zolla, *Il dio dell'ebbrezza. Antologia dei moderni dionisiaci*, Torino, 1998.

ZORZI N. 1997

N. Zorzi, *Demetrio Mosco e Mario Equicola: un volgarizzamento delle Imagines di Filostrato per Isabella d'Este*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 1997, pp. 522-571.

ZORZI PUGLIESE O. 1988

O. Zorzi Pugliese, *Ambiguità di Bacco nel «Trionfo» laurenziano e nell'arte rinascimentale*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII convegno internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985) a cura di A. Franceschetti, Firenze, 1988, I, pp. 397-404.

ZWANZIGER W. C. 1911

W. C. Zwanziger, *Dosso Dossi, mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista*, Leipzig, 1911.